Claudio Magris
intellettuale europeo

I
L'OPERA E L'ARCHIVIO

a cura di
Luigi Marfè, Federico Fastelli,
Maria Giovanna Campobasso,
Antonio D'Ambrosio,
Elisabetta Mengaldo, Marco Rispoli



Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

Critica Letteraria e Linguistica

Comitato scientifico
Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena), Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano), Jacob Blakesley (University of Leeds), Paolo Borsa (Université de Fribourg), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin), Renata Gambino (Università degli Studi di Catania), Grazia Pulvirenti (Università degli Studi di Catania), Silvia Riva (Università degli Studi di Milano), Massimo Stella (Scuola Normale Superiore di Pisa).

Coordinamento editoriale
Stefano Ballerio, Paolo Borsa

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (http://bit.ly/francoangeli-oa).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: Pubblica con noi

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Claudio Magris
intellettuale europeo

I
L'OPERA E L'ARCHIVIO

a cura di
Luigi Marfè, Federico Fastelli,
Maria Giovanna Campobasso,
Antonio D'Ambrosio,
Elisabetta Mengaldo, Marco Rispoli

Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Volume pubblicato con i fondi del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova nell'ambito e con il finanziamento del progetto PRIN (bando 2022) dal titolo "Claudio Magris, intellettuale europeo. Ricognizione d'archivio, studio critico e valorizzazione del fondo all'archivio Bonsanti di Firenze" (CUP C53D23007000006) PNRR – missione 4 "Istruzione e ricerca" – componente C2 investimento 1.1 "Fondo per il programma nazionale di ricerca e progetti di rilevante interesse nazionale (PRIN)" (codice progetto 2022W8WYYJ) – responsabile scientifico: prof. Luigi Marfè.



Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza Creative Commons
Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale
(CC-BY-NC-ND 4.0).
Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it

Gli eventuali link attivi e QR code inseriti nel volume sono forniti dall'autore.
L'editore non si assume alcuna responsabilità sui link attivi e QR code ivi contenuti che rimandano a siti non appartenenti a FrancoAngeli.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Indice

Introduzione, di *Luigi Marfè* e *Federico Fastelli*	pag.	7
I generi e lo stile	»	13
Il non tempo della letteratura. Dalla Mitteleuropa alla Letteratura Mondo, di *Ernestina Pellegrini*	»	15
La guida di Sigmaringen. Primo avvicinamento allo stile di Magris, di *Sergio Bozzola*	»	26
Homo unius libri. Elias Canetti nell'interpretazione di Claudio Magris, di *Hermann Dorowin*	»	35
Dietro le parole. Claudio Magris saggista, di *Riccardo Morello*	»	45
Il principio geografico alla base della scrittura: per un approccio geo-letterario a *Danubio* e a *Microcosmi*, di *Davide Papotti*	»	50
Le forme e i temi	»	67
Sperimentare l'empatia negativa nell'opera di Claudio Magris. Una questione di punti di vista, di *Simone Rebora*	»	69
«Figure di prua». Poesia delle cose e poesia della storia in *Polene* di Claudio Magris, di *Luigi Marfè*	»	81
Incarnare la persuasione. Il «dramma» di Enrico Mreule nell'arco narrativo di *Un altro mare*, di *Giovanni Salvagnini Zanazzo*	»	94

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Una polifonia sommersa: il caso di *Microcosmi*, di *Beatrice Simion* pag. 108

Le traduzioni » 123

L'autore e i suoi traduttori. Il caso di Claudio Magris nella cornice degli studi traduttologici, di *Barbara Ivančić* » 125

Claudio Magris: His Presence in English, di *Anne Milano Appel* » 143

Notizie dall'archivio » 155

Gregor von Rezzori nel Fondo Magris, di *Maria Giovanna Campobasso* » 157

Nazione ed Europa nell'avantesto di *Danubio.* Riflessioni sui lavori in corso, di *Gabriele Bacherini* » 172

Percorsi di lettura nella corrispondenza di Claudio Magris, di *Antonio D'Ambrosio* » 187

Incontri e «lettere da lontano». Franco Fortini e Claudio Magris, di *Elisa Caporiccio* » 202

Gli autori » 217

Bibliografia » 221

Indice dei nomi » 237

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Introduzione

di Luigi Marfè e Federico Fastelli

Questo libro è il primo di due volumi di saggi che raccolgono le ricerche che si sono svolte nell'ambito del progetto Prin «Claudio Magris, intellettuale europeo. Ricognizione d'archivio, studio critico e valorizzazione del fondo all'Archivio Bonsanti di Firenze», finanziato dal Mur nel bando 2022, che ha visto coinvolte unità di ricerca dell'Università di Firenze e dell'Università di Padova. Nel corso dei due anni del progetto (17 settembre 2023-28 febbraio 2026) il gruppo di ricerca ha organizzato due convegni internazionali, a Padova (17-18 dicembre 2024) e a Firenze (25-26 settembre 2025), con la partecipazione di specialisti dell'opera dello scrittore triestino. Gli atti di quelle giornate, cui ha partecipato lo stesso Magris, sono inclusi in questi due volumi, insieme ad altri saggi che sono stati aggiunti in seguito, coinvolgendo altre studiose e altri studiosi.

L'ambizione del progetto è stata quella di aprire nuove prospettive critiche e percorsi interpretativi nello studio dell'opera di Magris, a partire dall'esame delle carte, finora inedite, del Fondo Claudio Magris e Marisa Madieri, donate dallo scrittore all'Archivio Bonsanti di Firenze. Lo studio di questo materiale, che comprende sessant'anni di corrispondenza dello scrittore, gli avantesti di molti suoi libri e un'ampia collezione dei suoi testi usciti all'estero, in rivista e volume, ha offerto una visione d'insieme più ampia e profonda della sua opera, mostrando la fitta rete dei rapporti editoriali e delle relazioni intertestuali che si dirama da essa, oltre che la portata di una circolazione internazionale che ne fa oggi uno dei pochi intellettuali realmente europei, per riprendere il titolo del progetto, del nostro paese.

La collaborazione con il Gabinetto Vieusseux, per cui un sentito ringraziamento va al direttore Michele Rossi, ha condotto il gruppo di ricerca al regesto delle carte del Fondo, ora offerto al pubblico come un oggetto di studio consultabile[1]. Il progetto prevede anche l'edizione del materiale più

1. Sul sito di ArchEU – Immagini d'Europa attraverso archivi pubblici e privati: https://www.archeu.unifi.it/vp-538-catalogazione-del-complesso-di-fondi-magris-madieri.html. (ultimo accesso: 28 febbraio 2026).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

significativo, a cominciare dai carteggi di Magris con Franco Fortini, Isaac B. Singer, Andrea Zanzotto, Guido Ceronetti, e via via gli altri che sarà possibile ordinare, studiare, pubblicare.

La capacità di porsi sulla frontiera tra vari generi letterari – romanzo, scritture dell'io, racconto dei luoghi, critica letteraria – e mescolarli in forme nuove, la stratificazione di livelli intertestuali, che coinvolge epoche, culture e linguaggi artistici differenti, l'interazione di letteratura e storiografia nel racconto dei versanti in ombra del passato, la riflessione sulle possibilità d'intervento civile dello scrittore sono solo alcuni degli aspetti che rendono l'opera di Magris uno spazio di indagine ideale per verificare i nuovi orizzonti degli studi di teoria della letteratura e di comparatistica letteraria. L'esame dell'archivio permette inoltre di riflettere, anche in termini teorici, su questioni al centro della filologia d'autore: i percorsi genetici della creazione, la storia editoriale dei volumi, la co-autorialità delle traduzioni, la trasposizione finzionale del materiale documentario, la contaminazione di forme e generi, la volontà di auto-archiviazione dello scrittore.

La presenza di Claudio Magris alle giornate di studio di Padova e di Firenze è stata una preziosa opportunità di confronto per tutte le giovani studiose e i giovani studiosi, le ricercatrici e i ricercatori, le studentesse e gli studenti, che si accostano oggi per la prima volta alla sua opera, a dimostrazione della vitalità, dell'influenza e della circolazione di libri come *Danubio* (1986), *Microcosmi* (1997), *Alla cieca* (2005), *Non luogo a procedere* (2015), per citarne solo alcuni, che si possono annoverare tra i più significativi della letteratura italiana degli ultimi quarant'anni.

Il volume si articola in sezioni che prendono in esame le tante anime della produzione di Magris, che si presenta estremamente varia e multiforme, eppure, nello stesso tempo, è espressione di un immaginario letterario inconfondibile e profondamente unitario. L'ultima parte del volume, in particolare, riguarda il cantiere delle ricerche sul Fondo e le prime ipotesi di lavoro sui materiali che emergono dagli avantesti e dai carteggi.

La prima sezione prende in esame la contaminazione dei generi nell'opera magrisiana e le sue specificità stilistiche. In apertura, Ernestina Pellegrini si concentra sul «non tempo» della letteratura secondo Magris, che rappresenta il tratto unitario di tutta la sua opera, dal *Mito absburgico* (1963) fino alle più recenti opere narrative, che si aprono alla *World Literature* contemporanea, intesa alla luce della «poetica della relazione» di Édouard Glissant.

Il contributo di Sergio Bozzola si confronta con lo stile del Magris saggista, a partire da una pagina di *Danubio* dedicata al soggiorno di Céline al castello di Sigmaringen nel 1944. L'analisi della tessitura retorica della scrittura magrisiana, in particolare attraverso i meccanismi di *correctio*, spiega

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

l'attitudine critica nei confronti dello scrittore francese e allude alla nostalgia di una totalità perduta.

Davide Papotti si concentra sulla scrittura di viaggio di Magris, cercando il «principio geografico» in base al quale sono costruite opere come *Danubio* e *Microcosmi*. La rappresentazione del luogo e lo sviluppo narrativo appaiono correlati nelle pagine di questi libri, secondo una «nervatura strutturale» del discorso, che si concentra sulla dimensione spaziale e ne esplora la profondità diacronica.

La rilevanza dei saggi di Magris negli studi di germanistica è chiara fin dal primo libro sulla letteratura mitteleuropea. Nel suo saggio, Hermann Dorowin si concentra sul rapporto con Elias Canetti, che vide Magris tra i suoi primi e più acuti interpreti in Italia, soprattutto per *Die Blendung* (Auto da fé, 1935). Dorowin descrive le diverse fasi dello scambio intellettuale tra i due, di cui il Fondo reca traccia in un consistente carteggio.

Il saggio di Riccardo Morello prende in esame la produzione saggistica magrisiana a cavallo tra gli anni settanta e ottanta, legandola alla collaborazione per la collana di narrativa della casa editrice Marietti. I saggi raccolti in *Dietro le parole* (1978), *Itaca e oltre* (1982) e *L'anello di Clarisse* (1984) esplorano versanti diversi della cultura mitteleuropea, in anni in cui la situazione politica dell'Europa rendeva urgente l'impegno nel tessere legami da un lato all'altro di confini innaturalmente imposti.

La seconda sezione del volume propone alcuni esercizi di lettura che esplorano strategie narrative e temi ricorrenti dell'opera magrisiana. Il saggio di Simone Rebora si interroga sull'applicabilità della nozione di empatia negativa all'opera di Magris. I due casi presi in esame, *Un altro mare* (1991) e *Le voci* (1995), mostrano due possibilità d'impiego di questa categoria: da un lato, il dispositivo del personaggio immorale con cui chi legge è portato a immedesimarsi; dall'altro, la forma del monologo teatrale.

Il saggio di Luigi Marfè si concentra su *Polene* (2019) e sul suo legame con *Alla cieca*, nella rappresentazione della storia come attraversamento del negativo. Nel libro illustrato, l'interazione tra parola e immagini allude a una poetica dell'atto iconico che rimanda, attraverso la fragilità dell'artefatto, a quella dell'essere umano. Nel loro sguardo proteso verso l'ignoto, i volti raffigurati sulle polene sono il dispositivo narrativo per esprimere un'ostinata petizione di senso rivolta al divenire storico.

Giovanni Salvagnini Zanazzo prende in esame l'intertestualità di un romanzo come *Un altro mare*, in cui il concetto di «persuasione» di Carlo Michelstaedter è discusso attraverso la storia di Enrico Mreule in Patagonia. Questo personaggio rappresenta l'archetipo delle vite spaesate su cui la narrativa di Magris sarebbe tornata a più riprese, esplorando un'identità che si costruisce per sottrazione.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Beatrice Simion analizza lo stile di Magris con un saggio sulle tecniche di polifonia linguistica, semantica e intertestuale, impiegate in *Microcosmi* per frammentare l'io narrante e mimetizzarlo nel paesaggio. La presenza nel libro di voci altre produce una continua rifrazione del soggetto autoriale, cui tuttavia rimanda lo strato diegetico più profondo della narrazione.

La terza sezione del volume si concentra sulle traduzioni dei libri di Magris, aspetto essenziale per comprendere la circolazione globale della sua opera e le forme di co-autorialità che l'hanno mediata. In questo senso, il saggio di Barbara Ivančić inquadra nella cornice teorica dei *translation studies* le forme di traduzione collaborativa che hanno coinvolto lo stesso Magris, anche lui traduttore, nella resa dei suoi testi in altre lingue.

Anne Milano Appel, traduttrice americana di Magris, rievoca la collaborazione creativa instaurata con l'autore nel trasporre in inglese romanzi come *Alla cieca* e *Non luogo a procedere*. Il suo saggio, che rende conto anche di scambi epistolari finora inediti, inquadra queste traduzioni nell'insieme più ampio delle versioni in lingua inglese dell'opera magrisiana.

L'ultima parte del volume, come detto, si concentra sul cantiere delle ricerche svolte all'Archivio Bonsanti. Il saggio di Maria Giovanna Campobasso esamina una lettera tra Claudio Magris e Gregor von Rezzori, preparatoria di un'intervista per il «Corriere della Sera» e indice di uno scambio intellettuale profondo tra i due autori, che rimonta al *Mito absburgico* e si concentra sul tema, tipicamente magrisiano, dell'«essere ex».

Il saggio di Gabriele Bacherini prende in esame i materiali avantestuali di *Danubio* conservati nel Fondo e la loro rilevanza per questioni essenziali trattate nel libro, come la definizione dell'idea di Europa, in un momento storico in cui questa era divisa. L'analisi prende in esame le postille d'autore nella documentazione avantestuale, e geneticamente ne studia l'impiego nella stesura del libro.

Antonio D'Ambrosio offre una panoramica dei carteggi presenti nel Fondo, riflettendo sulla varietà dei mittenti e sull'ampiezza diacronica di un materiale utile a mostrare, su più livelli, percorsi di genesi e di ricezione dell'opera magrisiana. Il saggio si concentra sugli scambi epistolari con la casa editrice Einaudi, in particolare con Giulio Bollati e Guido Davico Bonino, e sulla ricezione critica di *Danubio*.

Il saggio di Elisa Caporiccio affronta il carteggio tra Magris e Franco Fortini, prova di un confronto intellettuale lungo anni. Gli elementi salienti sono il dialogo intorno alla traduzione fortiniana del *Faust* di Goethe (1970) e la riflessione sull'opera di György Lukács e sulla nozione di «totalità»: categoria franta e irrappresentabile, nondimeno alla base di molte delle questioni etiche ed estetiche che attraversano l'opera magrisiana.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Il progetto ha permesso di avviare le attività sul Fondo Claudio Magris e Marisa Madieri, che nella sua vastità riserva ancora molto spazio per future ricerche e scoperte, in aggiunta ai materiali conservati presso il Fondo Claudio Magris del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia e a quelli del Fondo Marisa Madieri nell'Archivio degli Scrittori e della Cultura regionale dell'Università di Trieste. Nulla di tutto questo, naturalmente, sarebbe stato possibile senza i suggerimenti e la guida di Ernestina Pellegrini, vera ispiratrice degli studi magrisiani e mediatrice della donazione dello scrittore all'Archivio Bonsanti. Un doveroso ringraziamento va anche a Diego Salvadori, che ha redatto la prima schedatura del materiale, e naturalmente alle ricercatrici e ai ricercatori che sono stati reclutati per il progetto – Gabriele Bacherini, Maria Giovanna Campobasso, Elisa Caporiccio, Antonio D'Ambrosio – oltre a tutte le altre persone che hanno composto le due unità di ricerca: Marco Meli dell'Università di Firenze ed Elisabetta Mengaldo e Marco Rispoli dell'Università di Padova. Confidiamo che nuove occasioni permettano di continuare a lavorare a questo cantiere di ricerca, che include altre carte a Trieste, e che ha recentemente visto l'uscita di un ulteriore volume, la raccolta *Dura un attimo il giorno* (2025).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

I generi e lo stile

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Il Non Tempo della Letteratura. Dalla Mitteleuropa alla Letteratura Mondo

di Ernestina Pellegrini

Ringrazio di cuore gli organizzatori del convegno *Claudio Magris intellettuale europeo* di avermi affidato la relazione di apertura dei lavori. Ma voglio mettere subito le mani avanti, perché non vorrei che il titolo dato alla mia relazione, con tutte quelle maiuscole, *Il Non Tempo della Letteratura. Dalla Mitteleuropa alla Letteratura Mondo*, faccia pensare che io abbia l'intenzione di fare una relazione di carattere teorico. Non è così. Ho scelto, invece, di ritagliarmi uno spazio di libertà, di vagabondaggio critico, che mi permetta di riflettere intorno all'idea mobile e metamorfica di letteratura nell'opera di Claudio Magris, dagli esordi del *Mito absburgico*, con l'invenzione dello spazio mitteleuropeo, fino all'interesse degli anni recenti per il mondo caraibico e il pensiero di Edouard Glissant sulla poetica della relazione e del diverso. È importante, credo, chiedersi come si svolge e si trasforma il concetto di letteratura, e soprattutto se di questo suo svolgimento sia possibile rintracciare una trama che si rispecchia pure nelle opere narrative e teatrali. Sceglierò un itinerario a mia discrezione, fra i tanti possibili, per documentare questa evoluzione che è anche, paradossalmente, una costante. Tento di fare un percorso che lega la scrittura saggistica a quella narrativa e alla pratica di pensiero, documentando persistenze, costanti e svolte evolutive, che potrebbero essere approfondite nel tempo dai quattro giovani studiosi impegnati a lavorare con filologia scrupolosa sugli avantesti, sulle carte del fondo Magris depositato all'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti.

Come scrivevo nell'introduzione ai due Meridiani Mondadori delle *Opere,* non funziona costringere il caso letterario Claudio Magris nei termini di una *reductio ad unum*[1], perché c'è il germanista, c'è il saggista, c'è il giornalista, c'è il narratore, c'è lo scrittore di teatro, c'è il traduttore, c'è il viaggiatore coi suoi *reportages*. Se si resta nell'ambito dello specialismo si finisce col perdere di vista la fisionomia complessiva di quest'uomo di frontiera,

1. Cfr. Ernestina Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. II, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2021, pp. XI-LXXXVIII.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

di questo intellettuale di fama internazionale che è uno dei maggiori testimoni della nostra epoca alla deriva, e si perde pure la necessità esuberante, generosa, del suo divenire, ma anche si perde il senso di una risoluta coerenza che fa sì che Magris rimanga nel tempo quello che è stato sin dagli inizi. Prepotente e pervasiva, tenace è in lui l'adesione a un modello alto di militanza intellettuale che torna sempre come dovere di denuncia e di testimonianza e non solo nei libri "civili" come L*a storia non è finita* (2006) e *Livelli di guardia* (2011), ma anche in quegli anomali romanzi storici come *Illazioni su una sciabola* (1984), come A*lla cieca* (2005) e *Non luogo a procedere* (2015), che potrebbero essere letti come anamnesi dei furori ideologici che hanno devastato e tenuto insieme l'Occidente nel secolo scorso.

Magris, dunque, come lettore di trame storiche e politiche? Perché no. Può essere un itinerario utile all'interpretazione di un autore che non si è mai curato di nascondere la propria vocazione etica, neppure nelle pagine più strettamente letterarie, la cui scrittura, in tutte le sue forme, si impregna di oggettività e di pensiero morale per farsi poesia della Storia. Identità di frontiera, è stato detto spesso con cognizione di causa e per farla breve. Certo bisogna leggere oggi come veri e propri manifesti di poetica i libri scritti a quattro mani Con Mario Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta* (in traduzione italiana per Mondadori nel 2012) e con lo scrittore cinese Gao Xingjian, *Letteratura e ideologia* (per Bompiani nello stesso anno). In questa direzione ho lavorato a lungo, per esempio sul tema Magris e la legge, per un convegno di comparatistica a cui poi non ho partecipato, ma che mi ha permesso di trovare interessantissime riflessioni in alcuni studi di Maria Carolina Foi, in particolare in *Diventare Claudio Magris: come un germanista scopre il suo meridiano letterario*, presentato al Convegno internazionale di Berlino del 2017, *Letteratura e mondo: sulla dimensione letteraria nell'opera di Claudio Magris*[2], e affermazioni illuminanti in una relazione dello scrittore, tenuta all'Università di Utrecht nel febbraio 2009, su *Letteratura e diritto*[3], perché su questi temi egli tornerà quando nel 2012 farà un discorso all'Accademia dei Lincei su l'*Antigone creola* e nel romanzo del 2015 *Non luogo a procedere.* Nella sua prolusione di Utrecht, Magris afferma che la letteratura, contrariamente a uno dei suoi riflessi più consistenti, non deve allontanarsi dai valori 'freddi' del diritto, giudicato forse troppo formalistico e troppo poco vitalistico, dovrebbe invece avvicinarsi di più alla

2. Maria Carolina Foi, *Diventare Claudio Magris: come un germanista scopre il suo meridiano letterario*, 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*, Berlin, Freie Universität, 2018.

3. Claudio Magris, *Davanti alla legge,* in «Nuova Antologia», 2241, gennaio-marzo 2007, pp. 186-208.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

legge, proprio per evitare di ricadere nella trappola di un relativismo e di un particolarismo certamente 'caldo' che corre il rischio però di diventare gratuito e anzi distruttivo.

Magris, allora, andrebbe visto – all'interno della fisionomia plurale che lo caratterizza – come l'interprete di trame storiche e politiche, per adottare una modalità di lettura un po' faziosa, che comunque avrebbe il merito di evidenziare l'allergia e la fuga dell'autore da ogni piega troppo scopertamente autobiografica. In un articolo del 1976, intitolato *La grande oggettività*, raccolto in *Dietro le parole* del 1978, lo scrittore afferma che la vera e grande letteratura apre l'intelligenza dell'individuo a riconoscere un valore che lo trascende e a subordinare la propria voce alle innumerevoli voci del mondo, a farsi ventriloquo dei propri personaggi e degli altri uomini. Cito:

> In quell'ininterrotto e interminabile poema che è la storia della poesia universale il poeta dunque si dissimula e scompare, nascondendosi e salvandosi nell'opera come i rapsodi nelle strofe dei loro canti, come i costruttori e i capomastri nelle volte delle cattedrali, nelle arcate dei ponti o nel tracciato delle grandi strade o come i boscaioli nel sentiero che il loro cammino disegna e solca, giorno per giorno, nella foresta[4].

Anche per Magris, come per Silone, si potrebbe adottare l'autocritica che Orwell riservava a sé stesso quando asseriva che senza Storia e senza politica la scrittura sarebbe una stanza vuota, una decorazione. È una religione della responsabilità, che resiste anche sotto un cielo ideologico buio. Per l'autore triestino la scrittura non nasce soltanto nella sfera autonoma dell'estetica. Senza nessun sacrificio – sia chiaro - di quel surplus di alta letteratura che è regalato dall'eleganza stilistica del proprio *daimon.* L'ipotesi potrebbe essere rafforzata da alcune dichiarazioni fatte da Magris durante un bilancio in quattro conversazioni con Cesare Cases, Paolo Chiarini e Ferruccio Masini in *Dopo Lukács:* «quel che m'interessa è poter fornire una chiarificazione politica, anche se mi sembra di poterla dare studiando piuttosto la Cacania che la DDR. Se poi questa predilezione metodologica possa alla fine diventare una sorta di cavallo di Troia e insinuare simpatie contenutistiche, non spetta a me dirlo, per quando sinceramente non lo creda»[5].

4. Claudio Magris, *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1978, p. 18.

5. Cesare Cases, Paolo Chiarini, Ferruccio Masini, Claudio Magris, *Dopo Lukács. Un bilancio in quattro conversazioni*, a cura diPaolo Chiarini e Aldo Venturelli, Bari, De Donato, 1977, p. 137.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Su questo argomento vorrei rimandare al bel saggio di Federico Fastelli, *Un'educazione all'umano, Letteratura e ideologia in Claudio Magris*, presente nel volume degli atti del convegno fiorentino del 2019, *Firenze per Claudio Magris*[6] e vorrei rimandare anche anche a una recensione di Raffaele La Capria ad *Alfabeti*, sul «Corriere della Sera» del 21 ottobre 2008, un articolo nel quale si affermava che nel saggismo narrativo dello scrittore «il pensiero si fa racconto e le idee agiscono come personaggi». Vorrei chiudere questo paragrafo con le parole dello stesso Magris in *Letteratura e ideologia*. È una citazione un po' lunga, ma necessaria:

> Forse è il modo in cui ci si mette al servizio di una causa che distrugge, potenzia o addirittura stimola a creare la bellezza. Se mettersi al servizio di una causa diventa passione, potenza fantastica che identifica – a torto o a ragione – quella 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 o Lu Hsün il comunismo fanno poesia; il cattolicesimo – vissuto, non predicato – di Bernanos è indissolubile dalla sua arte; lo sdegno morale e l'ideale imperiale o metafisico di Dante creano vette non inferiori alla partecipe pietà per Paolo e Francesca. […] Lo scrivere – un esercizio ascetico e totalizzante, che assorbe l'attenzione e l'energia dell'intera persona – può comportare un rischio di inumanità. La scrittura cerca la vita, ma può perderla proprio perché tutta concentrata su se stessa e la propria ricerca.
>
> Nessuno ha capito come Kafka questo nodo inestricabile di bene e di male insito nella letteratura. Egli dice che avrebbe voluto essere Amshel, come suona il suo nome ebraico, ossia radicato in quel tessuto di valori e affetti umani, in quella pienezza vitale e morale che per lui era rappresentata dall'ebraismo. […] Così, scrive Giuliano Baioni, egli non ha potuto diventare Amshel, l'uomo completo, ed è divenuto Franz Kafka, grande scrittore perché uomo monco e colpevole della sua perfezione letteraria che era anche mutilazione umana. Ma senza Franz Kafka non sapremmo cosa significa essere Amshel, cosa significa quella vita che allo scrittore è mancata[7].

Il mito absburgico del 1963 potrebbe essere letto, in questa chiave, come un contributo allo smascheramento del progetto ideologico della monarchia danubiana, secondo una prospettiva che si muove ancora dentro una cornice storico-critica lukácsiana, come l'affresco di una galassia di periferie che mettevano in moto potenti forze centrifughe dentro uno Stato multietnico e multinazionale nel quale sono state prodotte forme d'arte molteplici, anche altissime. L'intellettuale triestino, facendo i conti con una realtà pre-edipica, ha celebrato il mito negandolo, facendo sentire «una grande fascinazione e

6. Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021.

7. Gao Xingjian, Claudio Magris, *Letteratura e ideologia*, Milano, Bompiani, 2012.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

una lotta contro questa fascinazione» – così Magris dialogava con Luigi Reitani nel 2003, in occasione della Mostra della Biblioteca civica Vincenzo Joppi di Udine e del Musil-Institut dell'Università di Klagenfurt, per i 40 anni di *Mito absburgico*[8]. Il volume Einaudi del 1963, frutto di una tesi di laurea che inventò il proprio argomento, ha aperto la germanistica alla geografia austro-danubiana nella sua complessa e plurisecolare stratificazione etnica, linguistica, culturale e sovranazionale, creando quella fortunata categoria di Mitteleuropa che ha diviso recentemente l'imponente storiografia nella opposta definizione di "impero coloniale" da una parte e di "possibile modello di confederazione europea" dall'altra[9]. «Penso che il Mito sia il libro della mia vita – dice Magris durante i colloqui con Reitani – certo io non ne posso più di un certo modo di essere definito – soprattutto a Trieste e in Austria – attraverso il mito absburgico. Penso che se anche facessi una mostra dei nudi femminili in Austria sarei interpretato in questa chiave»[10].

Non si deve mai dimenticare che Magris appartiene a quella attraente, rara categoria che Geno Pampaloni chiamava di «critici-scrittori» e che Pier Vincenzo Mengaldo, in una splendida recensione alla edizione economica del *Mito absburgico,* uscita sull'«Unità» del 21 ottobre 1996 col titolo *Ai confini del mito* (poi raccolto nel volume einaudiano del 1999) definì come la specie degli «studiosi-creatori», nei quali un'opera si lega all'altra obbedendo a una necessità interiore e a un progetto organico immanente, tanto che il libro del 1963 è stata la costola da cui sono nati tutti gli altri libri: «questi sono gli studiosi abitati non soltanto da una dottrina, ma da un destino»[11]. Cosa si può aggiungere? Che, secondo me, non si può leggere l'opera complessiva di questo autore senza tenere conto di quella poetica dello spazio studiata magistralmente da Diego Salvadori col suo *Atlante di Claudio Magris*[12] e da Luigi Marfè, nel suo bel saggio *«I gomitoli del tempo». La poetica dello spazio*[13], senza riconoscere quella «cartografia verso l'altrove», col suo non-tempo tipico di certa letteratura triestina, che

8. Luigi Reitani, *Genesi di un "mito". Colloquio con Claudio Magris*, in Luigi Reitani (a cura di), in *40 anni di* Mito absburgico, Pasian di Prato (UD), Tipografia Rabachin, 2003, p. 21.

9. Cfr. Hermann Dorowin, *Claudio Magris e i miti della Grande Austria*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, cit, p. 102.

10. Luigi Reitani, *Genesi di un "mito". Colloquio con Claudio Magris*, in *40 anni di* Mito absburgico, cit., 23.

11. Pier Vincenzo Mengaldo, *Giudizi di valore*, in Claudio Magris, *Il Mito absburgico*, Torino, Einaudi, 1999.

12. Diego Salvadori, *L'atlante di Claudio Magris*, Granarolo dell'Emilia (Bo), Patron, 2020.

13. Luigi Marfè, *«I gomitoli del tempo». La poetica dello spazio nell'opera di Claudio Magris*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, cit., pp. 177-189.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

celebra la letteratura come un emisfero poggiato sul mondo: «due specchi – si legge in *Danubio* – 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»[14]. Ma si deve anche aggiungere che per Magris la Storia, coi suoi tragici eventi, non è rappresentabile in modo lineare e progressivo. Nei suoi romanzi degli anni Duemila, *Alla cieca* e *Non luogo a procedere*, i violenti avvenimenti di epoche diverse sono allineati in una logica di «*contiguità*» e vengono narrati tutti al tempo presente, come ha notato Franco Marenco in un importantissimo saggio[15].

Bisogna riconoscere che Magris, sin dal suo primo libro, e poi anche in *Lontano da dove* sulla letteratura della diaspora dell'ebraismo orientale e quindi in quei libri che insieme al *Mito* formano quella che Hermann Dorowin ha chiamato la «tetralogia mitteleuropea» (*Il Mito absburgico*, *Lontano da dove*, *L'anello di Clarisse* e *Danubio*)[16], ha operato progressivamente una apertura di nuovi orizzonti, ha operato lo sfondamento di ogni possibile frontiera del canone letterario. Anche Maria Fancelli, nel suo intervento su *Essere germanista*, nel primo Meridiano Mondadori delle *Opere*, ha illustrato la precoce e ininterrotta passione dell'intellettuale triestino per i margini della germanicità e della storiografia ufficiale, e così l'apertura verso alcuni autori scandinavi e soprattutto verso Ibsen, verso i danesi Jakobsen e Bang, verso il norvegese Hamsun:

> Ha aperto d'istinto nuovi importanti territori di ricerca e ha letto i suoi grandi autori, da Roth a Musil, da Rilke a Kafka, non come protagonisti di una storia letteraria nazionale, ma come testimoni alti della cultura e della coscienza europea moderna. […] La sua visione ampia del lavoro critico ha semmai anticipato gli odierni studi culturali con i quali ha in comune, forse, quella cifra malinconica che contraddistingue oggi più o meno tutti gli storici della cultura[17].

È questo il punto: la visione ampia del lavoro critico e l'interesse per i confini estremi della "germanicità" prima e quindi per le periferie estreme del mondo (si pensi all'*Infinito viaggiare* e a *Croce del Sud*) ha anticipato gli odierni studi culturali.

14. Claudio Magris, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986, p. 353.

15. Franco Marenco, *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*, in «La Modernità letteraria», 1, 2008, pp. 15-22.

16. Hermann Dorowin, *Claudio Magris e i miti della Grande Austria*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, cit., pp. 101-108.

17. Maria Fancelli, *Essere germanista*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2012, pp. LXXXVI-LXXXVII.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Credo che si possa riconoscere una tappa molto significativa di quanto ho tentato di descrivere finora nella raccolta di saggi scritti tra il 1974 e il 1998, uscita col titolo *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno* (1999), in cui hanno ovviamente un ruolo centrale alcuni grandi scrittori lontani nel tempo e nello spazio come Goethe e Borges, come Mann e Dostoevskij, come Nievo e Hesse, come Broch e Andrić, come Tagore e Primo Levi, ma anche opere di "non-scrittori", di marginali della letteratura come lo sciamano groenlandese Qippingi, il capo indiano Alce Nero, il lappone Turi, o come l'anonimo poeta amazzonico che canta la morte di una persona cara e «la crudele infedeltà e indifferenza di ogni sopravvivere»[18]. In questo volume di fine secolo, c'è un capitolo che ritengo fondamentale per mettere a fuoco il mio discorso, quello intitolato *Goethe, la prosa del mondo e la «Weltliteratur».* È un articolo del 1983, che andrebbe commentato per intero. Mi limito a dire che Magris riconosce tutta la ambiguità del termine *Weltliteratur,* dimostra come Goethe senta tutto il fascino dell'idea di una letteratura universale, che il commercio e in generale l'economia stava ai suoi tempi formando, ma vi vede pure un processo che collega e talora perfino livella le diversità. Un processo che lo affascina e lo sgomenta, che produce «quel tipo d'uomo eclettico e storicistico, in realtà post-storico, che è l'individuo contemporaneo»[19]. Quando Goethe vede le tazzine provenienti dalla Cina decorate con scene tratte dal suo *Werther* – scrive Magris – ha piena consapevolezza «di questo non stile che va assumendo la storia universale e dunque pure la *Weltliteratur*, anche se non disconosce mai gli elementi progressivi ed emancipatori»[20]. Magris scrive:

> La *Weltliteratur* unisce nazioni e società, ma viene anche a creare un «nebeneinander» discontinuo, una compresenza e una sconnessa simultaneità di tempi diversi, un aggrovigliarsi di fili e sviluppi temporali eterogenei. L'età moderna è l'età del tradurre e ai tedeschi, il popolo della traduzione per eccellenza, viene riconosciuta da Goethe […] la capacità di «riconoscere i meriti altrui»[21].

Il concetto di *Weltliteratur*, si sa, non è statico, immutabile. Già Goethe lo vedeva come lo spazio di un conflitto, ne sottolineava la natura agonale. La sua storia – dalla *Filologia della letteratura mondiale* di Erich Auerbach, del 1952, dove si riconosce la necessità di questa «fecondazione reciproca del molteplice», alle *Opere mondo* di Franco Moretti del 1994, a *Orientalism*

18. Claudio Magris, *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, Milano, Garzanti, 1999, p. 99.
19. Ivi, p. 125.
20. *Ibidem.*
21. Ivi, p. 124.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

di Edward Said, fino al pensiero di Homi Bhabha, uno dei maggiori teorici del postcolonialismo che in *The Location of Culture*[22] vede nella *Weltliteratur* una radicale categoria interculturale in cui i termini non consensuali di affiliazione possono essere stabiliti solo «on the grounds of historical trauma» – la sua evoluzione, dicevo, tende ad impedire il perpetuarsi della storia letteraria come museo autocelebrativo della cultura occidentale. Magris, sin dai primi suoi lavori si è mosso in una prospettiva transculturale. Voglio dire che questo retroterra teorico ci fa capire il punto di arrivo della poetica letteraria dello scrittore triestino, che già in *Danubio* parlava della «letteratura come trasloco»[23] e della letteratura come un viaggio lungo il fiume della storia e della vita, nell'intrico dei destini rimasti impigliati sulle sue rive, nei meandri del mondo e della mente. Dopo il 2005 Magris scrive su tanti scrittori del post-colonialismo, scrive su Derek Walcott, su Jamaica Kincaid, su Chinua Achebe, e ci porta a individuare il progressivo crescere del suo interesse per questa *World Literature* che Silvia Albertazzi ha definito nei suoi fondamentali studi, citando Nelson Mandela, il mondo di quegli scrittori grazie ai quali «i muri delle prigioni crollano»[24].

In parallelo si assiste all'approdo del narratore alle forme di una letteratura tutto-mondo, attestata anche dai numerosi articoli dedicati a Édouard Glissant e alla cultura caraibica, di cui restano molti materiali nel fondo depositato all'Archivio Bonsanti (penso soprattutto a una cartellina con indicazione autografa «Caraibi CM», appartenente all'avantesto di *Non luogo a procedere.* Una cartellina preziosa dove è possibile individuare tutte le ricerche archivistiche e bibliografiche fatte per costruire il personaggio di Luisa di Navarrete), una miniera di articoli e documenti che permettono una lettura tecnicamente attrezzata di un romanzo complesso come *Non luogo a procedere*. I romanzi *Alla cieca* e *Non luogo a procedere*, ma anche i tre racconti di *Croce del Sud*, sono opere al confine fra fiction e non fiction, sono testi letterari sottoposti a forti tensioni extra-testuali, appartengono a una *historiographic metafiction*[25], dove lo scrittore si trincera dietro le voci, le soggettività e le idee dei propri personaggi, opere in cui il passato viene attualizzato e tutti gli eventi traumatici di epoche lontane fra loro si allineano dentro un pervasivo tempo presente.

22. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

23. Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 15.

24. Cfr. Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013.

25. Gianluigi Simonetti, *Letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 126.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Uno dei primi articoli sulla letteratura caraibica è del 1° ottobre 2009. È in forma di dialogo con Glissant e si intitola *In difesa di ogni cultura minacciata. Letteratura e impegno*[26], dove si richiama l'attenzione su scrittori e intellettuali delle Antille francesi capaci di concepire e vivere un'identità plurima, eppure non disgregata. In un articolo del 2011 sullo scrittore della Martinica, Magris scrive:

> Nessuno come Glissant ha espresso con altrettanta forza – superandola in una vera classicità – l'odierna lacerazione mondiale tra la paura della globalizzazione, che omologa e cancella le diversità, e l'esasperazione delle diversità stesse, ognuna delle quali spesso si chiude regressivamente alle altre in un rancoroso micronazionalismo. «Le radici – ha scritto Glissant e lo ha ripetuto in un nostro memorabile incontro riportato a suo tempo sul «Corriere» – non sprofondano nel buio atavico delle origini, alla ricerca di una pretesa purezza, ma si allargano in superficie come rami di una pianta, a incontrare altre radici e a stringerle come mani»[27].

Fra tanti interessanti materiali offerti dal fondo archivistico Magris, c'è una grande cartella rossa con scritta autografa: *Haiti, Antigòn en kreyol*. Ci sono appunti dattiloscritti, altri scritti a mano, con segni ai margini fatti con pennarelli colorati, quasi a disegnare una mappa di attraversamento. Ci sono ritagli di articoli e di pagine di libro incollati tipo collage. Si commentano le varie Antigoni, da quella di Sofocle a quella di Alfieri e di Brecht, dall'appello di Romain Rolland all'«eterna Antigone» contro la guerra al testo di Heinrich Böll che si serve dell'eroina greca per rappresentare «i rapporti fra pietà, terrore e menzogne nella Germania sconvolta dal terrorismo», per approdare alla *Aminata* di Claude Vermorel, una Antigone trasportata nell'Africa nigeriana e, infine per arrivare alla Antigone creola di Félix Morisseau-Leroy, *Antigòn en kreyol,* andata in scena a Haiti il 15 luglio 1953, un'opera non tradotta in italiano che è stata al centro della conferenza che Magris ha tenuto ai Lincei il 13 gennaio 2012. Lontano dalla creolità del suo amico martinicano Glissant, l'haitiano, lo scrittore marxista Morisseau-Leroy «sembra voler fare del creolo non il linguaggio della mescolanza e dell'incontro fra la cultura francese e quelle africane […] bensì il linguaggio di una separazione: il linguaggio di una componente, quella africana, o meglio, di quelle africane. […] una lingua più vicina alle sorgenti selvagge della vita, meno addomesticata dalla convenzione e dal disagio della civiltà e, perciò, potenzialmente più intrisa di brada vitalità

26. Claudio Magris, *In difesa di ogni cultura minacciata*, in «Corriere della Sera», 1 ottobre 2009.

27. Id., *Scoprire le radici per aprirsi al mondo*, in «Corriere della sera», 23 febbraio 2011.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

e di tragedia»[28]. In pagine molto suggestive si parla del narratore che diventa un *passeur*, un contrabbandiere che fa circolare valori e visioni del mondo in un contesto altro e nemico, «camuffando talora gli elementi più sovversivi per eludere la dogana social-cultural-razziale»[29]. In questo contesto, in questa terra avvolta dall'aura tenebrosa del Vodù, Antigone diventa la figura potente e irriducibile di un "no" radicale. Ma il vero personaggio tragico è il re Creonte, al quale, infatti, Felix Morisseau-Leroy dedicherà più tardi l'opera *Wa Kreyon,* testo su cui Magris ha scritto pagine indimenticabili. Il Creonte creolo, rivolgendosi al suo consigliere dice: «Il mio dolore è così grande che io non posso nemmeno piangere. Se non mi domino, e mi metto a lamentarmi come una bambina, sarà la rovina del paese, che si dissolverà fra le mie mani come una manciata di sale»[30].

Per finire, voglio fare riferimento a un articolo uscito sul «Corriere della Sera» del 17 luglio 2009, intitolato *Dialoghi dagli anglo-bengalesi agli anglo-giamaicani: Claudio Magris e Sergio Perosa discutono la moda letteraria delle doppie patrie*, che dimostra, a mio avviso, la libera trattazione da parte dello scrittore triestino di certi argomenti letterari al di fuori delle gabbie ideologiche e degli schemi spesso stretti e limitativi della cosiddetta correttezza politica. Il pretesto è la segnalazione del libro dell'amico veneto *L'albero della cuccagna*, in cui compaiono capitoli sulla letteratura post-coloniale, su Walcott, sullo scrittore anglo-pachistano Hanif Kureishi, sulle anglo-bengalesi Tahmima Anam o Jhumpa Lahiri, e tanti altri ancora, per mettere in primo piano quello che viene chiamato «l'alibi del trattino», ovvero la messa in scena di una identità divisa, che si è trasformata col tempo da terreno di ricerca e di sovversione dei canoni letterari «a scorciatoia esotica per il successo». Alla caccia della notorietà, alcuni di questi scrittori, più che cosmopoliti, diventano «dei globe-trotter che fluttuano come in un'aria rarefatta e sopranazionale, sfruttando l'esotismo di casa per facili successi». Se guardiamo ai nostri antenati – conclude Magris – «siamo tutti ibridi, chi più chi meno»[31].

Così, alla fine di questo troppo frettoloso discorso, spero di essere riuscita a far emergere alcuni elementi di una persistente idea di letteratura-mondo che ha determinato, nella narrativa e nella saggistica di questo grande scrittore di fama internazionale, la presenza pervasiva delle tematiche collegate

28. Id., *Antigone creola*, in *Le conferenze a classi riunite anno accademico 2011-2012 – Atti dei Convegni Lincei*, 281, Roma, Scienze e Lettere, 2014.

29. Ivi, p. 36.

30. Ivi, p. 41.

31. Claudio Magris, *Dialoghi dagli anglo-bengalesi agli anglo-giamaicani: Claudio Magris e Sergio Perosa discutono la moda letteraria delle doppie patrie*, in «Corriere della Sera», 17 luglio 2009.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

alle molte diaspore, alla metafora dell'esodo in una realtà storica plurisecolare, non solo in Europa, una catena infinita e inarrestabile di fughe, emigrazioni, esili e deportazioni. Ora so perché il titolo pensato e sùbito cambiato per uno dei suoi capolavori fosse *Cicatrici*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

La guida di Sigmaringen
Primo avvicinamento allo stile di Magris

di Sergio Bozzola

Nella regione del «giovane» Danubio, il «germanista che viaggia» (e altrove *viaggiatore, viandante, flâneur*, o, autoironicamente, *supplente, verbalizzante*)[1] arriva al castello di Sigmaringen, requisito nel 1944 ai principi proprietari perché vi prendesse alloggio «la corte irreale e impotente» del maresciallo Pétain e di Laval, suo Primo Ministro, al traino della Wehrmacht in ritirata. Vi si era aggregato Louis-Ferdinand Céline. La visita al castello è la cornice narrativa entro cui si dilata un'ampia riflessione a consuntivo della figura e dell'opera dello scrittore francese. Tutta *Danubio*[2] consiste in questo disciogliersi della narrazione nella riflessione, equivalenti discorsivi, rispettivamente, del viaggiatore e dell'uomo di pensiero: ma «i luoghi», scrive Magris nel secondo capoverso dell'episodio che commentiamo, «invitano tutti alla sosta», poiché «il viaggio è la fedeltà del sedentario»[3]; sicché, lo scrive Ernestina Pellegrini nella sua introduzione all'edizione nei «Meridiani», «*Danubio* è soprattutto un libro di soste»[4]. La convergenza così metadiscorsivamente indicata di movimento e stasi, viaggio e meditazione, fa collidere polarità che sembrano inconciliabili nel senso comune, e suggerisce una chiave di lettura che vorrei mettere alla prova in questa disamina ravvicinata della *Guida di Sigmaringen*, dodicesima parte e conclusione del primo capitolo di *Danubio*.

Gli spazi testuali che inquadrano l'episodio nella linea carsica del viaggio che percorre l'intero libro sono ridotti al minimo. In questo senso la parte rispecchia il tutto. L'ancoraggio ad uno spazio e ad un tempo precisi viene

1. Massimo Natale, *Com'è fatto* Danubio *di Claudio Magris*, in «Stilistica e metrica italiana», 19, 2019, pp. 201-246, qui p. 218.

2. Citiamo da Claudio Magris, *Opere*, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2012. I corsivi nelle citazioni si intendono sempre, salvo diversa indicazione, di chi scrive.

3. Ivi, p. 928.

4. Ivi, p. XLVI e si veda anche Massimo Natale, *Com'è fatto* Danubio *di Claudio Magris*…, cit., p. 208: in Danubio «è soprattutto l'argomentazione a guidare la progressione».

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

garantito dal deittico con il quale incomincia il racconto: «Fra le mura di *questo castello* sulle rive del Danubio un altro primo attore del sanguinoso teatro del secolo, Céline, ha vissuto, sofferto e recitato lo sradicamento e l'incubo della guerra totale»[5]. Deittico che inquadra lo scenario delle successive considerazioni nella prospettiva visiva e temporale del viaggiatore, rilanciata qualche riga dopo, nell'attacco del secondo capoverso:

> La giornata è blu pallida, l'odore di neve e il tranquillo Danubio, con le sue anatre e le sue canne, non suggeriscono immagini di distruzione al germanista che viaggia, quarant'anni dopo, senza le bombe della RAF sulla testa[6];

e infine ripresa un'ultima volta tre capoversi dopo, là dove compare il personaggio collaterale che dà il titolo all'episodio:

> Una ragazza fa da cicerone ai visitatori del castello. Con una cantilena meccanica snocciola e illustra la Storia e l'Arte [...]. Quando le chiedo dove abitava il maresciallo Pétain, si stringe perplessa nelle spalle, con l'aria di chi sente questo nome per la prima volta[7].

Questo esile tempo della storia, sostenuto grammaticalmente dal presente narrativo, è riassorbito nel presente del commento e della riflessione, nel quale lo scrittore francese, da attore di un passato ravvivato per brevi scorci dal narratore, da personaggio che opera e pensa e sente (ha scritto Mengaldo che Magris tratta «gli autori stessi come personaggi»[8]), diviene oggetto del giudizio storico-critico. La duplice prospettiva su Céline (personaggio e scrittore) motiva la compresenza di due piani temporali. Il passato:

> [Céline] *vedeva* il fiume infrangersi [...]. Quel fantasma di annientamento finale gli *dava* un acre conforto, lo *invitava* [...][9];

e il presente: con l'appiglio del «sapere intermittente della sprovveduta guida» che non sa chi sia stato Pétain, Magris rimanda all'autore del *Castello dei rifugiati*, libro che «*ritrae e dilata* quel soggiorno a Sigmaringen»[10]. E da una prima parte in cui i due differenti piani temporali si alternano, il testo

5. Claudio Magris, *Danubio*, cit., pp. 927-928.
6. Ivi, p. 298.
7. Ivi, p. 929.
8. Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 113.
9. Claudio Magris, *Danubio*, cit., pp. 927-928.
10. Ivi, p. 929.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

evolve progressivamente sulla dominante commentativa del presente. Céline è ancora ricondotto alla cronaca e alla storia poco oltre:

> Quando si *trovava* a Sigmaringen con la moglie Lucette [...] Céline *era* già *stato definito* da radio Londra «un nemico dell'uomo» [...]. In quella reggia di cartapesta, fra le maschere ghignanti degli antichi ritratti feudali, Céline *leniva* come poteva le sofferenze di qualche malato[11];

e ancora successivamente, quando l'imperfetto narrativo consente transizioni sfumate dal libro evocato metonimicamente con il nome dell'autore, alla persona titolare di precise responsabilità storiche e ideologiche:

> Come altri scrittori francesi della sua generazione [...] anch'egli *cercava* «la vita» [...]. *Si vantava*, con disprezzo, di non essere un impiegato, come se ciò dovesse garantirgli una speciale autenticità[12].

Ma a partire dall'ottavo capoverso («Céline disprezza...»)[13], il presente saggistico ha già preso sostanzialmente il campo del testo, al netto di brevi riaffioramenti, risolvendo la rammemorazione nella riflessione, la narrazione nel saggio storico e critico.

La duplice prospettiva che abbiamo così messo a fuoco divarica il percorso del testo in esame su due direttrici fondamentali, la prima focalizzata sul personaggio che fu Céline nel contesto preciso del tempo e del luogo del racconto; la seconda sul giudizio presente del critico e dello storico che è Claudio Magris. L'una e l'altra dimensione discorsiva sono caratterizzate da figure della polarità e del *contrapositum* che restituiscono al lettore contraddizioni, paradossi e tensioni appartenenti sia al personaggio sia al giudizio che lo riguarda. Vorrei provare, distinguendo in questo senso, a darne conto.

Lo sguardo scisso del francese viene dapprima proiettato nella contrapposizione del Danubio alla Senna: «feroce e distruttore», il Danubio, per Céline sbriciola e seppellisce la storia «fra i detriti fangosi dei millenni», e rappresenta la «sozzura» e la «violenza universale» nelle quali il francese fa sprofondare «tutti i grandi personaggi»[14]. Viceversa, nella Senna lo scrittore sente «la voce di una vita non corrotta», la «liricità assoluta e priva di menzogna»[15]. Questo limpido sistema di opposizioni, questo manicheismo senza zone grigie, quasi

11. Ivi, pp. 929-930.
12. Ivi, p. 933.
13. Ivi, p. 930.
14. *Ibidem*.
15. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

interamente delineato nel settimo capoverso, finisce per sciogliersi nel crogiuolo di quello successivo, nel quale saltano le distinzioni e la visione, lo sguardo di Céline sulla storia e sul presente, si intorbida. La linea discorsiva del saggista ne segue, quasi mimandoli stilisticamente, i convolvoli.

Céline, scrive Magris, «disprezza i nuovi signori» (Pétain e tutto il governo collaborazionista) «perché stanno in alto», mentre egli «parla dal basso [...] grida con la voce strozzata delle creature maciullate»[16]. Ma quel disprezzo cortocircuita immediatamente con la scelta del francese – nel giro della medesima frase complessa – di schierarsi a fianco a loro, ai nuovi signori: a costoro Céline «ha legato il suo destino», con ciò saltando sopra l'abisso da lui stesso spalancato fra alto e basso, l'alto di chi ritiene «come Pétain – di incarnare qualcosa di superiore», il basso di chi vive nel fango e nello sterco dell'esistenza autentica[17]. È da questo punto esatto del testo che saltano le distinzioni e la logica che le determina; l'«assolutezza» manichea degli insiemi separati e contrapposti, delle linee che non si intersecano, diventa, scrive Magris, «distorsione»[18]: le polarità dell'ideologia e del conflitto, Hitler e Léon Blum, sono poste nello stesso insieme, e chi si era schierato con le vittime della storia ora «s'identifica con i carnefici nazisti»[19]. Una tale torbida, aberrante *coincidentia oppositorum*, mistica che deflagra in un «carnevale fetido e sanguinoso»[20] (noi ripensiamo alla «cloaca / del sangue e della puzza» di *Par*. 27, 25-26), è conseguenza della morte della distinzione: «Tutto gli appare insensato e interscambiabile»[21]; crasi schizoide di vero e falso, alto e basso, diagnosticata dallo stesso scrittore nel romanzo *Nord*, in cui scrive del «filo della Storia che mi passa da parte a parte dall'alto in basso, dalle nuvole alla mia testa, al buco del culo»[22]. L'ultimo sintagma, traducendo l'originale «à l'anus», intensifica nel disfemismo la potenza espressiva dell'immagine.

Quando il saggista si sposta dalla rappresentazione del «sabba atroce» della declinante aberrazione nazista al giudizio storico e critico sull'intellettuale e sullo scrittore, viene ripristinato il sistema delle opposizioni e con esse la possibilità di distinguere. Siamo al decimo capoverso, là dove Magris

16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*.
18. *Ibidem*.
19. *Ibidem*.
20. Ivi, p. 931.
21. *Ibidem*.
22. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

modula il tono nell'ironia che, allontanandolo, ridimensiona l'oggetto[23]. «Céline», scrive, «ha visto il volto della Medusa», ma ha commesso l'errore di reiterare una tale «epifania del nulla» trasformandola, da «folgorazione istantanea» a «predica insistente»[24]. A tutto ciò viene contrapposto Gigi, e la precipitazione dalla *gravitas* del tragico alla *levitas* del sorriso è già tutta nell'affettuoso ipocoristico; Gigi, scrive Magris, è non meno capace di guardare la Medusa, per poi volgersi a fare primiera e settebello giocando a carte con gli amici e versando il vino nei bicchieri[25]. Analogamente, poco oltre, allo scrittore francese che viene abbagliato dalla rivelazione del male ascoltando la «voce dell'abiezione», viene contrapposta la figura bernanosiana del confessore che opera in un quartiere miserabile, costretto ad ascoltare le confessioni più nefande ma nel contempo capace «di appisolarsi fra un penitente e l'altro», stufo della ripetitiva e stereotipa banalità del male[26]. Sono questi distanziamenti, questi spostamenti prospettici, la condizione del passaggio da uno stile che, per rappresentarlo, tende all'oggetto, a tono e modi che, lucidamente, giudicando separano.

Il ripristino della distinzione consente di riconoscere insieme «grandezza e caduta» nell'opera di Céline[27]. È su questa linea ambivalente che corre l'articolato, complesso giudizio di Magris sullo scrittore. La figura (retorica e concettuale) che ne governa la forma è la *correctio*, nelle due modalità dell'opposizione (*non x sed y*) e dell'integrazione (*non solum x sed etiam y*). La prima variante consente di diversificare separando il valore dal disvalore; la seconda reintegra il valore *nel* disvalore come in un tutto, in un oggetto in stato di tensione e dunque controverso. Al primo caso si può riportare la formulazione del giudizio del «mondo libero» nel corso stesso del conflitto che presenta Céline come «nemico dell'uomo»:

> egli *non* era più il grande scrittore popolare dei suoi primi libri [...], *ma* un infame traditore, il complice dei nazisti, l'antisemita dei pamphlet contro gli ebrei[28];

23. Su ironia e «mobilità prospettica» in Danubio cfr. Natalie Dupré, *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in* Danubio di *Claudio Magris*, Firenze, Cesati, 2009, p. 104 ss.; Massimo Natale, *Com'è fatto* Danubio *di Claudio Magris*…, cit.; Claudio Magris, *La scrittura e le frontiere*, in Anna Dolfi, Maria Carla Papini (a cura di), *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Vitale, Antonio Tabucchi*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 68-69.

24. Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 931.

25. *Ibidem*. Cfr. Natale ancora sul personaggio, in un effetto di contrasto molto vicino a questo episodio: «Gigi può riassumere Goethe ma anche dare un "giudizio" sui vini ungheresi» (Massimo Natale, *Com'è fatto* Danubio *di Claudio Magris*…, cit., p. 213).

26. Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 933.

27. Ivi, p. 931.

28. Ivi, p. 930.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

contrapposizione che viene estesa all'intero capoverso quattordicesimo nel montaggio in parallelo che oppone il *Voyage* alla trilogia della Seconda guerra mondiale (che finisce per esserne l'«involontaria parodia»); il *non* e il *ma* della figura sono impliciti nel giudizio che oppone la prima grandezza dello scrittore alla nuova stagione, il ribelle al reazionario, il poeta dell'infanzia al sostenitore di metodi educativi violenti, il narratore allo scrittore di pamphlet, l'anarchico al razzista:

> Così il grande ribelle, che nel *Voyage* ha scritto pagine indimenticabili sull'orrore della guerra e sull'incapacità degli uomini di immaginarla realmente perfino mentre la vivono, finisce per celebrare la linea del fuoco quale momento della verità; il poeta dell'infanzia brutalmente vilipesa s'induce a rimpiangere la sana educazione priva di riguardi e sbrigativa nelle legnate; lo scrittore di pamphlet fa proprie le orribili banalità antisemite che il narratore aveva messo in bocca, quali stolti pregiudizi, alla figura del padre in *Morte a credito*; l'anarchico che parlava a nome degli oscuri deplora che le chiese cristiane abbiano corroso la supremazia dei bianchi[29].

A questo sistema di polarità subentra l'altra forma di *correctio* che viceversa deve prendere atto della compresenza irrisolta nel medesimo oggetto di generosità e ferocia, altezza e abiezione. Acclarato senza ambiguità il giudizio storico (traditore, nazista, antisemita), Magris ricorda dell'uomo Céline che a Sigmaringen «leniva come poteva le sofferenze di qualche malato, distribuiva morfina a chi gemeva, cianuro a chi vedeva avvicinarsi la resa dei conti»[30]; e verso la fine del testo ne scrive che «sa avere una struggente pietà verso il singolo individuo, come per i bambini mongoloidi di cui si prende cura durante la fuga [...], *ma* non sa riconoscere i propri errori» (la congiunzione non denota esclusione, ma aggiunzione, contiguità), non avendo mai avuto «una parola di vero pentimento dopo lo sterminio degli ebrei»[31]. Il riconoscimento dell'umana empatia propria del soccorritore caritatevole, e del suo conflitto con l'ideologia e la biografia dello scrittore è omologo all'ambiguità del giudizio sullo scrittore. Le *Bagatelle per un massacro* sono «il più mostruoso dei suoi libri [...] sfogo di un piccolo borghese bottegaio [...] *ma* c'è *anche* una geniale e stravolta istantanea del secolo ventesimo»[32]. Allo scrittore viene riconosciuto il merito di aver rappresentato «un disagio

29. Ivi, pp. 932-933.
30. Ivi, p. 930.
31. Ivi, p. 934.
32. Ivi, p. 931.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

reale»[33], e proprio perché ha patito, come Hamsun, «l'esperienza della miseria proletaria» è stato infine «grande», un vero poeta[34].

La seconda forma della *correctio* è espressione del punto di incandescenza del giudizio critico, il momento della sua massima tensione in cui si avvicinano senza conciliarsi gli opposti del riconoscimento e del rifiuto. Nella prima foggia della figura, viceversa, come si è visto, il loro conflitto è risolto nella possibilità di separare e distinguere. Risale da qui la figura dell'antitesi; da là, quella dell'ossimoro: nel primo caso la compresenza è razionalmente ricomposta; nel secondo deflagra nella crasi di acutezza e stupidità (secondo l'etimologia), insanabile *concordia discors*. Sono esempi del primo tipo, al netto di tutti quelli già annidati nelle *correctiones* che abbiamo esemplificato, «al tutto e al niente della vita», «Grandezza e caduta», «sguardo... ottenebrato ma talora anche acuito»[35], «afflusso di sangue al basso ventre che sente il bisogno di nobilitarsi salendo verso l'alto»[36], ecc. Lo sono del secondo *acre conforto*[37], *tragicomica schizofrenia*[38], «grida con la voce strozzata»[39], «Messia... colpevole», «carnefici... perdenti»[40], *frigida eccitazione*, «perenne... eiaculazione»[41], «voce stridula e possente»[42]. È in questi paraggi che Magris riesce a cumulare nella sua scrittura la tensione verso l'oggetto e la replicazione *in verbis* dell'esasperazione concettuale che ne promana.

La possibilità di superare l'*impasse* si costituisce intorno alla metafora dell'impiegato, figura dell'intollerabile mediocrità per Céline; di un'incolore ma proprio per questo «più inquietante» *mediocritas* per il saggista[43]: poiché soltanto dissolvendo il soggetto nella storia, così «come il viaggio cancella il viandante nel brusìo della strada», è possibile opporre alla storia stessa «un'estrema resistenza della verità»[44]. Il nuovo passaggio concettuale (paragrafo quindicesimo) viene nuovamente messo in forma in un sistema di antitesi e *correctiones*, che vedono da una parte le figure dell'eccezione e

33. Ivi, p. 932.
34. Ivi, p. 934.
35. Ivi, p. 931.
36. Ivi, p. 932.
37. Ivi, p. 928.
38. Ivi, p. 929.
39. Ivi, p. 930.
40. *Ibidem*.
41. Ivi, p. 931.
42. Ivi, p. 932. Natale esemplifica figure simili a quelle che si discutono di seguito, ivi compreso l'ossimoro (Massimo Natale, *Com'è fatto* Danubio *di Claudio Magris*..., cit., p. 236).
43. Ivi, p. 934.
44. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

dell'eroismo (la soggettività eruttiva delle «scazzottature di Hemingway[45]), dall'altra quelle impiegatizie e umbratili («le pratiche d'ufficio sbrigate da Kafka»[46]); da una parte Pablo Neruda «che intitola le sue memorie *Confesso che ho vissuto*»[47], e con lui gli eroi omerici Achille e Diomede «che infuriano sul cocchio»[48]; dall'altra Pessoa e Svevo che non avrebbero disdegnato la qualifica di impiegati, e il «"povareto" Virgilio Giotti, la cui poesia splende modesta e incorruttibile fra l'amore per la moglie e i figli e l'impiego al municipio»[49]. Con tutti costoro, «Ulisse, che sa di non essere nessuno»[50].

L'estrema resistenza della verità intravvista dall'impiegato, e cioè da un soggetto consapevole di non essere che «l'attaccapanni della vita»[51], metafora di un io che «non è compatto come il busto di un eroe in un sacrario», ma «assomiglia piuttosto a un condominio del quale è pure il provvisorio presidente»[52], è ciò che sta anche al fondo dell'idea magrisiana di letteratura e di saggistica, così, almeno, come viene delimitata nello stesso *Danubio*[53]. Acquisiti il «motivo nietzschiano della vita che non dimora più nella totalità» e la «crisi del pensiero e dell'arte che non possono e non vogliono offrire un'immagine unitaria del mondo», come scrive Ernestina Pellegrini[54], Magris ritaglia e assegna alla saggistica uno spazio che è insieme integrato in questo pensiero del disincanto e separato da esso:

> [...] poiché il saggismo è la peripezia, struggente e insieme ironica, dell'intelligenza che avverte l'inautenticità dell'immediatezza e il divario fra la vita e il suo significato e tuttavia punta, sia pure obliquamente, a quella trascendenza del significato che resta inattingibile nella realtà, ma che balena nella consapevolezza della sua assenza e nella sua nostalgia[55].

45. Ivi, p. 933.
46. *Ibidem*.
47. Ivi, p. 934.
48. Ivi, p. 933.
49. Ivi, p. 934.
50. Ivi, p. 933.
51. Ivi, p. 934.
52. Cito da un articolo di Magris sul «Corriere della Sera» del 10 luglio 2011, stralciato da Ernestina Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2012, pp. XII-LXX, qui p. XXV; sulla crasi di «utopia e disincanto» si fonda il saggio omonimo del 1996 (Claudio Magris, *Utopia e disincanto*, con una prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Rizzoli, 2001), da cui anche la metafora a seguire: «Scrivere significa anche camminare lungo il fiume [della storia], risalire la corrente, ripescare esistenze naufragate, ritrovare relitti impigliati sulle rive e imbarcarli su una precaria Arca di Noè di carta», p. 11.
53. Su questo aspetto cfr. Natalie Dupré, *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in* Danubio *di Claudio Magris*, Firenze…, cit., pp. 91-92.
54. Ernestina Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*…, cit., pp. XXXI.
55. Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 1172.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Come Joseph Schumpeter, anche Magris è «cresciuto nella stagione delle scienze che mettono a nudo [...] la mancanza dei loro fondamenti»[56], e guarda come l'economista moravo «con appassionata nostalgia [...] i fenomeni che sfuggono al suo dominio»[57]. Quella nostalgia è la traccia di una totalità inattingibile e pure evocata da un soggetto, «teorico del crinale»[58], che «cammina […] sull'orlo di questa dissoluzione» senza precipitarvi[59]. Sono qui i prodromi dei giudizi liquidatorî che Magris riserva agli «interpreti dell'abisso»[60], giudizi che si diffondono fino alle ultime pagine, là dove di Cioran scrive che «parassita del disagio, […] si rifugia nella negazione assoluta, sguazzando comodamente fra le contraddizioni dell'esistenza e della cultura e ostentandone il delirio, anziché cercare di capire la ben più ardua giostra di bene e di male, di vero e di falso che ogni giorno reca con sé»[61]. Ed è su questa linea che si muovono il viaggiatore e le sue parole, nello spazio che vede congiungersi «fede e disincanto», opponendo «un'ironica, tenace resistenza», «una fragile arca di Noè fatta di carta» alle «atrocità dell'esistenza»[62]: sono le parole che Magris consegna a commento di questo capolavoro che è *Danubio*, e che sembrano rispecchiate nella voce fluente e ironica, ma anche spigolosa e contratta, che narra l'episodio di Sigmaringen[63]. Come vorrei aver dimostrato.

56. Ivi, p. 1097.

57. *Ibidem*.

58. Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione*, in Claudio Magris, *Utopia e disincanto*, con una prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Rizzoli, 2001, p. IV.

59. Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, p. XII.

60. Id., *Danubio*, cit., p. 935.

61. Ivi, p. 1293.

62 Claudio Magris, *Danubio e post-Danubio*, in «Rivista di studi ungheresi», 7, 1992, pp. 21-32, qui p. 26.

63 Cfr. Claudio Magris, *Claudio Magris: scrittura e frontiere*, in Anna Dolfi, Maria Carla Papini (a cura di), *Scrittori a confronto…*, cit.: «La lingua deve essere fluida, mobile, anche elusiva […]. Ci sono però dei momenti […] di fronte a certi assoluti negativi di sofferenza, di dolore – individuale o storico – in cui la lingua non può essere più la lingua della felice e gioiosa mimesi con la vita, ma deve essere la lingua che dice "sì, sì" e "no, no"».

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Homo unius libri. *Elias Canetti nell'interpretazione di Claudio Magris*

di Hermann Dorowin

Nella vita intellettuale di Claudio Magris la lettura del romanzo *Die Blendung* ("Accecamento", ovvero *Auto da fé*, nella traduzione di Luciano e Bianca Zagari)[1] segnò un'epoca. Il giovane docente di germanistica, già noto come esperto di letteratura austriaca e 'mitteleuropea', che stava elaborando una grande monografia su Joseph Roth e l'ebraismo orientale, rimase completamente affascinato da quel romanzo duro, grottesco, tremendo che Elias Canetti aveva terminato all'età di 25 anni. Come spiega in un articolo del 1971, Magris riconosce nel «grandioso delirio» del sinologo Peter Kien[2] una potente parabola della crisi dell'individuo moderno: la vita vera si ritrae e si rifugia nella purezza dell'astratto, un processo da cui nasce una letteratura che è un'«enciclopedia narrativa». Accostando il romanzo canettiano alle opere di Svevo, Kafka e Musil, gli attribuisce un valore canonico fra i grandi libri del modernismo europeo, una valutazione che il critico triestino ribadirà spesso negli anni a seguire.

Presto si crea anche un rapporto personale. Dopo due incontri a Londra e a Roma, Canetti accetta un invito a leggere dal suo romanzo a Trieste e a Torino, dove Magris gli farà gli «onori di casa»[3], come l'autore constata con soddisfazione. Il solo pensiero di vedere Trieste, la città di Svevo, fa battere più forte il suo cuore[4]. E infatti, rimarrà affascinato dalla città, dove sente decisamente un'aria di casa, atmosfere di Vienna e perfino di Ruse[5], la sua città natale. Da questo incontro nascerà un rapporto d'amicizia, nutrito di

1. Elias Canetti, *Die Blendung. Roman*, Frankfurt am Main, Fischer, 1965; Elias Canetti, *Auto da fé*, tradotto da Luciano e Bianca Zagari, Milano, Garzanti, 1967.

2. Claudio Magris, *Peccato che oggi non sia domani*, in Id., *Dietro le parole*, Garzanti, Milano, 1978, pp. 236-239, qui p. 236.

3. Elias Canetti, *Lettera a Claudio Magris*, 15.04.1971, in *Lettere Varie* [Fondo Magris], 1971: «dass Sie mir die Honneurs der Stadt Svevos machen werden». Lettera consultata nell'Archivio Bonsanti, Firenze. Ringrazio il prof. Federico Fastelli e il dott. Gabriele Bacherini per aver permesso e agevolato l'accesso ai materiali dell'archivio.

4. *Ibidem*: «Beim Gedanken an Svevo und Triest schlägt mein Herz rascher».

5. Cfr. Sven Hanuschek, *Elias Canetti. Biographie*, München/Wien, Hanser, 2005, p. 552.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

reciproca stima e simpatia umana, ma anche della soddisfazione di Canetti nel vedere la sua opera così fortemente rivalutata, dopo anni di marginalità. Come confesserà più tardi in una lettera a Herbert Göpfert, l'entusiasmo di Magris, quella volta a Trieste, gli aveva «riscaldato il cuore»[6]. Senza indugio, già nella lettera di ringraziamento, Canetti fa seguire due richieste al suo nuovo amico: quella di promuovere un'edizione italiana dei drammi – che, infatti, nel giro di pochi anni vedrà la luce, grazie alla collaborazione di Magris con Luciano Zagari, altro esperto canettiano – e quella di scrivere «il saggio decisivo sulla Blendung»[7].

Magris esaudirà anche questo desiderio pubblicando, in un numero speciale della rivista «Nuovi Argomenti» del 1974[8], un ampio saggio dal titolo *Gli elettroni impazziti*, che dieci anni più tardi uscirà in forma allargata nel volume *L'anello di Clarisse*, dove Magris insisterà sul suo giudizio: *Massa e potere* e altri saggi contengono pagine magistrali, ma il vero genio dell'autore, grande, abnorme, terribile, si è espresso solo nel romanzo giovanile. Nel 1984 estenderà questo giudizio critico anche all'autobiografia e ad altri importanti testi apparsi nel frattempo, rendendolo addirittura più perentorio. Ma torniamo alla prima versione del saggio, in cui il giudizio sulle altre opere resta a margine rispetto alla densa, profonda e coinvolgente lettura di *Blendung.*

L'autore ribadisce la valutazione del romanzo come uno dei più grandi libri del secolo, e la sua interpretazione come «glossario del delirio contemporaneo»[9]: una parabola dell'io nella modernità, della sua grave crisi e dei suoi meccanismi di autodifesa, che finiscono per torcersi contro l'individuo stesso. Il protagonista, murandosi nella sua casa-biblioteca e irrigidendosi fino a diventare una statua di sale, soffoca la vita in se stesso, credendo di difendersi così da vere o presunte minacce esterne. Nel descrivere il linguaggio corporeo di questo autoannullamento nato dall'autoesaltazione, Magris fa anche riferimento alla storia del paranoico Daniel Paul Schreber, oggetto di un mirabile capitolo di *Masse und Macht*. Costruendo muri, barriere, confini di protezione, il paranoico finisce per murare se stesso, come quei costruttori della Grande Muraglia che finirono per escludersi dal mondo, una

6. Elias Canetti, *Lettera a Herbert Göpfert*, 03.10.1974, in Elias Canetti, *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932-1994*, hrsg. Sven Hanuschek, Christian Wachinger, München, Hanser, 2018, p. 487: «Inzwischen werden Sie Herrn Magris in Brixen gesehen haben. Ich habe ihn sehr gern, sein Enthusiasmus damals, als ich sein Gast in Triest war, hat mir das Herz gewärmt».

7. Elias Canetti, *Lettera a Claudio Magris*, 18.07.1971, in Elias Canetti, *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932-1994*, cit., p. 400: «Ich wünsche mir sehr, dass Sie einmal den eigentlichen, den entscheidenden Essay über die 'Blendung' schreiben».

8. Claudio Magris, *Gli elettroni impazziti*, in «Nuovi Argomenti», *Nuova serie*, 40-41-42, 1974, pp. 261- 293.

9. Ivi, p. 263.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

metafora applicata da Canetti, in un altro contesto, alla figura di Karl Kraus. Per questa ricorrente struttura, Magris definisce Canetti «poeta del confine»[10], «un grande scrittore soprattutto quando rappresenta il delirio di difesa, e cioè la morte, l'immobilità, il dominio»[11].

Peter Kien appare allo stesso tempo come «quintessenza e vittima della *ratio* borghese»[12], la rappresentazione allegorica, caricaturale di una totalità in verità ormai frantumata; egli dispone di un vasto arsenale erudito, che mette in campo con arroganza, ma che non lo salverà dalle forze della natura ostili, che gli si fanno incontro in figure mostruose e grottesche come sua moglie Therese o il portinaio Pfaff. Nel «gelido caos» della città ogni percorso evolutivo appare come un vago fantasma; *Auto da fé*, dice Magris, è l'opposto di un Bildungsroman. In questa costellazione di incomunicabilità, in cui i personaggi cozzano fra di loro come elettroni impazziti, si affaccia il fratello Georges Kien, celebre psichiatra attivo a Parigi, chiamato in aiuto da Peter con un telegramma che recita: «Bin total meschugge. Dein Bruder» (sono completamente suonato, tuo fratello)[13]. Georges, figura carismatica ed eccentrica, venerato dai suoi pazienti con cui si immedesima a tal punto da entrare nella loro follia, parte da Parigi per capire e per sistemare la situazione del fratello.

Nel pensiero rivoluzionario e inquietante di Georges, in un mondo dominato dalle masse, l'individuo è un'istanza ormai obsoleta destinata a cedere alla massa, che ribolle fuori e dentro di sé. Georges è affascinato dal linguaggio apparentemente incomprensibile, idiosincratico di un suo paziente, il "gorilla", che nella sua mente anarchica e creativa ignora tutte le regole della comunicazione verbale. In questa trasformazione del personaggio, Georges vede il potere della metamorfosi che supera il "rigor mortis" del segno. Nella sua interpretazione, Claudio Magris colloca la figura del "gorilla" nel contesto della letteratura austriaca del modernismo da Hofmannsthal a Musil, dalla crisi linguistica di Lord Chandos all'esaltazione della natura bruta, eppure enigmatica, nella figura di Moosbrugger dell'*Uomo senza qualità*[14]. Il critico riconosce per primo la presenza del discorso "antipsichiatrico" nel pensiero di Georges, e implicitamente del suo autore, una dimensione importante che molta parte avrà nella ricezione di *Massa e potere.* Mentre cita il libro *L'io diviso* di Ronald Laing, Magris non può sapere che questo autore era vicino

10. Ivi, p. 267.
11. *Ibidem.*
12. Ivi, p. 274.
13. Elias Canetti, *Die Blendung*…, cit., p. 368; Id., *Auto da fé*…, cit., p. 440.
14. Claudio Magris, *Gli elettroni impazziti*…, cit., p. 287.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

di casa a Hampstead e interlocutore di Elias Canetti[15]. Sappiamo che l'annunciato intervento salvifico del fratello fallirà e che Peter metterà fine alla sua esistenza dando fuoco, fra risate diaboliche, all'immensa biblioteca. «Questo riso», scrive Magris, «d'una distorta conoscenza e di un invasato dominio riacquistato sul mondo senza testa, è una delle grandi pagine del romanzo novecentesco»[16].

Canetti è oltremodo soddisfatto del lavoro dell'amico, parla di un vento che attraversa il grande saggio e gli attesta una straordinaria comprensione del romanzo: «Nessun altro ha colto con una simile profondità la figura di Kien»[17]. Ammira l'alta qualità della ricezione italiana delle sue opere, di cui attribuisce il merito principale a Magris. Ma non sarebbe Canetti, se non chiedesse subito un completamento del lavoro, un libro vero e proprio che analizzi maggiormente le altre figure del romanzo e che, anzi, abbracci anche *Massa e potere*, i drammi e altri suoi testi. Eppure, Magris, su richiesta di Canetti, aveva incluso nello stesso numero di «Nuovi Argomenti» un saggio di Dagmar Barnouw, tutto incentrato su *Massa e potere*, e anche i contributi di Furio Jesi e Giulio Schiavoni che studiavano il rapporto fra romanzo e saggio, finzione e ricerca antropologica in Canetti[18]. L'autore voleva, però, a tutti i costi ottenere un apprezzamento del grande saggio da parte di Magris, che con ogni evidenza non era disposto a metterlo sullo stesso piano del romanzo e prevedeva, inoltre, grandi difficoltà nel farlo accettare dalla cultura italiana. Eppure, Canetti vorrebbe non apparire come un essere con una gamba sola – «eine Art Einfüßler», ma con le sue due gambe legittime: *Blendung* e *Masse und Macht*[19].

L'autore continuerà imperterrito la sua ricerca di lettori che apprezzino sia il romanzo sia *Massa e potere* e ne troverà diversi di grande qualità, come

15. Cfr. Elias Canetti, *Lettera a Claudio Magris*, 10.03.1976, in Elias Canetti, *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932-1994*, cit., p. 535: «Sie haben als allererster erkannt, dass die 'Blendung' die moderne Antipsychologie antizipiert und sie hütet. Das war mir immer bewusst und auch Ronald Laing weiß es, aber öffentlich festgestellt hat es vor Ihnen niemand». Cfr. Sven Hanuschek, *Elias Canetti. Biographie*…, cit., p. 553.

16. Claudio Magris, *Gli elettroni impazziti*…, cit., p. 292.

17. Elias Canetti, *Lettera a Claudio Magris*, 22.09.1974, in Elias Canetti, *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932-1994*, cit., p. 485.

18. Dagmar Barnouw, *Significato e metamorfosi. Il problema dell'obiettività nelle scienze umane in Canetti e Lévy-Strauss*, in «Nuovi Argomenti», 40-42, 1974, pp. 294-331, qui p. 331; Furio Jesi, *Composizione e antropologia in Elias Canetti*, in «Nuovi Argomenti», 40-42, 1974, pp. 332-354; Giulio Schiavoni, *Il luogo taciuto di Elias Canetti. Ermetismo e dovere*, in «Nuovi Argomenti», 40-41-42, 1974, pp. 355-383.

19. Elias Canetti, *Lettera a Claudio Magris*, 31.03.1973, in *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932-1994*, cit., p. 434.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Dagmar Barnouw, Gerald Stieg e più tardi Youssef Ishaghpour[20], ma nota una certa difficoltà fra gli italiani. Cesare Cases, che lo affascina, sembra poco interessato a *Massa e potere* e perfino su Luciano Zagari, co-traduttore e fine interprete di *Auto da fé,* si mostra riservato: «Considero il saggio di Zagari eccellente; mi dispiace solo, che non trovi nessun rapporto con *Massa e potere*», leggiamo in una lettera del due ottobre 1973[21], in riferimento al volume miscellaneo *Il romanzo tedesco del Novecento*[22]. Nel 1975 esce, per le stampe Einaudi e grazie alla collaborazione dello stesso Zagari, *La commedia della vanità* (traduzione di *Komödie der Eitelkeit*, a cura di Bianca Zagari)[23], cui Magris fornisce una densa introduzione. Ripropone e approfondisce, in questa sede, alcune delle categorie già usate nel saggio sugli *Elettroni impazziti,* offrendo un ritratto del pensiero e dello stile di Canetti, più basato sulla prosa che non sui drammi. «Il teatro di Canetti affianca», dice, «in tono decisamente minore, le sue straordinarie intuizioni narrative e saggistiche»[24]. Parlando dell'irrigidimento del fluire della metamorfosi, nonché della lingua come strumento della potenza paranoica, Magris introduce alcune categorie desunte da *Massa e potere* e da altri saggi dell'autore, arricchendo così il suo strumentario critico. La «più intensa rappresentazione del delirio contemporaneo e del naufragio dell'individuale» resta però *Auto da fé*[25], il romanzo, dalle cui costole sono nati anche i drammi grotteschi di Canetti.

Magris concentra, poi, la sua analisi di *Commedia della vanità* sulla funzione del linguaggio. La «maschera acustica», termine introdotto proprio da Canetti, nella sua fissità vorrebbe bloccare il flusso vitale, la cui «elementarità» straripa, però, dagli orli della maschera stessa. In una Vienna destoricizzata, in cui si sentono espressioni di un dialetto «brutale e grossolano sino alla bestialità»[26], si svolge il coatto delirio di una massa che oppone il suo furore alla repressione totalitaria, in realtà da lei stessa prodotta, per cui la rivolta finale non è una liberazione, bensì una «miserrima orgia della vanità».

20. Youssef Ishaghpour, *Elias Canetti. Metamorfosi e identità* (1990), a cura di Andrea Borsari, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

21. Elias Canetti, *Lettera a Claudio Magris*, 02.10.1973, in *Lettere Varie* [Fondo Magris], 1973. «Zagaris Essay finde ich ganz ausgezeichnet. Es tut mir leid, dass er keine Beziehung zu Masse und Macht hat».

22. Giuliano Baioni, Giuseppe Bevilacqua, Cesare Cases, Claudio Magris (a cura di), *Il romanzo tedesco*, Torino, Einaudi, 1973.

23. Elias Canetti, *La commedia della vanità*, trad. it. di Bianca Zagari, pref. di Claudio Magris, con uno scritto di Luciano Zagari, Torino, Einaudi, 1975.

24. Ivi, p. V.

25. Ivi, p. VI.

26. Ivi, p. XI.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

La rappresentazione del potere, nascosto e inafferrabile, fa pensare alla lezione kafkiana, sempre presente nell'opera di Canetti. Il riferimento principale resta, però, per Magris il grande romanzo che lo ha avvinto, per cui conclude: «Come nell'*Auto da fé*, anche nei drammi la babelica tragedia moderna si consuma sino all'estinzione totale»[27]. Il compito di inserire l'opera nel contesto letterario e drammaturgico dell'epoca è lasciato a Luciano Zagari, che lo svolge magistralmente nel suo saggio *L'agorà falsificata.* Nella nostra ricostruzione del discorso critico di Claudio Magris possiamo, invece, constatare l'apertura verso i drammi canettiani, bensì «in tono decisamente minore» rispetto alla centralità di *Auto da fé*, nonché l'utilizzo di alcuni termini fondamentali desunti da *Massa e potere*.

Canetti è molto grato per l'edizione del teatro, cui attribuisce un posto importante all'interno della propria produzione, e confessa all'amico di considerare la sua comprensione, che vede crescere ormai da anni, «una delle grandi fortune» della sua vita, che lo consola per i lunghi periodi di indifferenza generale[28]. Nello stesso anno 1975 Canetti viene insignito della laurea *honoris causa* dell'università di Monaco. Su richiesta del prof. Wolfgang Frühwald, Magris aveva steso un giudizio decisamente favorevole a questa assegnazione. In quel testo inedito[29] definisce Canetti uno dei più importanti e più toccanti («erschütterndsten») scrittori in lingua tedesca e il romanzo *Blendung* una «geniale rappresentazione dei motivi centrali della nostra cultura contemporanea»[30]. Cogliendo il delirio di autodistruzione della *ratio* occidentale nella sua dimensione fisica, l'autore si può definire «poeta del corpo» («Dichter des Körpers»). Il romanzo *Blendung*, risalente al 1935, si legge «come un libro scritto oggi, come un'enciclopedia generale della vita»[31].

L'adesione di Magris alla premiazione di Canetti è piena, sincera, entusiastica. A ben guardare, però, il critico motiva questa sua adesione con una sola opera, scritta 45 anni prima, come se l'autore, ora settantenne, nel frattempo non avesse pubblicato tre commedie (*Hochzeit*, *Komödie der Eitelkeit*, *Die Befristeten*), un monumentale saggio antropologico (*Masse und Macht*, 1960), un bellissimo libro di viaggio (*Die Stimmen von Marrakesch*, 1968), una prima raccolta di annotazioni (*Die Provinz des Menschen*, 1973), un volume di brevi ritratti grotteschi di grande originalità (*Der Ohrenzeuge*, 1974), nonché una serie di saggi magistrali su autori come Broch, Kafka, Büchner,

27. Ivi, p. XII.

28. Elias Canetti, *Lettera a Claudio Magris*, 22.06.1975, in Id., *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932-1994*, cit., p. 503.

29. Claudio Magris, *Lettera a Wolfgang Frühwald*, 02.05.1975, in *Lettere Varie* [Fondo Magris], 1971.

30. *Ibidem.*

31. *Ibidem.*

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Confucio, Tolstoj, Kraus, e su brucianti temi storici come il nazismo (*Hitler, nach Speer*) e la bomba atomica (*Dr. Hachyias Tagebuch aus Hiroshima*), testi che da lì a poco sarebbero stati raccolti nel volume *Das Gewissen der Worte* (1975)[32]. Uno di questi saggi, dal titolo *Das erste Buch: Die Blendung*[33], un tentativo di rendere conto dei motivi biografici che portarono il giovane Canetti a cimentarsi con la bizzarra storia di Peter Kien, si sarebbe poi trasformato in un capitolo della grande autobiografia che aveva iniziato a concepire.

La vasta produzione canettiana, dopo e accanto a *Auto da fé*, si presenta, dunque, ricca di testi di grande forza e originalità, ognuno dei quali è stato considerato un capolavoro da una parte dei lettori. *Massa e potere* ha conosciuto ammiratori in tutto il mondo, anche all'infuori dell'accademia – da Klaus Theweleit a Durs Grünbein, da Franz Schuh a Susan Sontag, da Raúl Ruiz a Youssef Ishaghpour – per la sua capacità di vedere, *ex novo* e senza il ricorso a gerghi specialistici, le strutture delle masse e i meccanismi del potere, che determinano la nostra società[34]. Nelle *Voci di Marrakech*, in cui l'autore si affida soprattutto all'ascolto per descrivere con grande suggestione il fascino del Marocco, molti hanno visto il libro più personale, più autentico. Il volume *La provincia dell'uomo* è stato definito il massiccio centrale» («das Zentralmassiv»)[35] della produzione canettiana, che fa dell'autore uno dei grandi aforisti del Novecento. E anche *Il testimone auricolare*, un testo certamente minore, ha trovato lettori appassionati, che vi hanno visto non tanto il dialogo parodistico con Teofrasto, quanto una applicazione libera, ludica, creativa del principio della «maschera acustica»[36].

Una produzione ricca, dicevamo, ma apparentemente disomogenea, nella molteplicità dei temi e delle forme. Può darsi che Canetti abbia sentito la necessità di raccogliere i fili conduttori di questo suo lungo percorso, che sia stato spinto da questa esigenza a scrivere la sua autobiografia. In essa, grazie

32. I titoli italiani delle opere elencate sono: *Nozze*, *Commedia della vanità*, *Vite a scadenza*, *Massa e potere*, *Le voci di Marrakech*, *La provincia dell'uomo*, *Il testimone auricolare*, *La coscienza delle parole.*

33. Elias Canetti, *Das Gewissen der Worte. Essays*, Frankfurt am Main, Fischer, 1975, pp. 241-253.

34. Sulla ricezione e interpretazione del saggio cfr. Hermann Dorowin, *Massa e potere (Masse und Macht), 1960*, in Massimo Bonifazio, Daniela Nelva, Michele Sisto (a cura di), *Il saggio tedesco del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 269-278.

35. Sven Hanuschek, *Elias Canetti*. *Biographie*…, cit., p. 72.

36. Cfr. Beda Allemann, *Elias Canetti – ein Ohrenzeuge*, in *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Frankfurt am Main, Fischer, 1985, pp. 237-244; Wendelin Schmidt-Dengler, *Ganz nah und dicht beisammen. Zum Ohrenzeugen*, in *Elias Canetti. Blendung als Lebensform*, hrsg. Friedbert Aspetsberger, Gerald Stieg, Königstein, Athenäum, 1985, pp. 80-87.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

alla narrazione cronologica, si ricompongono i ricordi di esperienze familiari, sociali, culturali, politiche, letterarie, vissute in più paesi, che si sono sedimentate nei suoi scritti e assumono ora una consequenzialità, a volte anche una finalità, che non avevano al momento del loro accadere. Claudio Magris ha visto in questo sforzo dell'autore una specie di scissione tra il genio giovanile, terribile, che si nasconde, e un gentile signore settantacinquenne, l'autobiografo, che conduce per mano il lettore, per indirizzarlo verso una determinata interpretazione dei suoi scritti. Nel 1981, commentando l'assegnazione del premio Nobel a Canetti, definisce *Auto da fé* «l'unico suo libro veramente grande»[37], sparito per 30 anni dalla scena della letteratura. «È come se, decenni dopo, si scoprisse *Il processo* kafkiano e riapparisse Kafka, più anziano e garbato, a far da guida al proprio labirinto»[38].

Nel ringraziare Magris per un suo messaggio di congratulazioni, Canetti sottolinea che gli accademici di Stoccolma lo avevano colpito per l'ottima conoscenza di *tutta* la sua opera («*tutta* sottolineato»). «Da qualche parte nel mondo esistono persone, che sanno apprezzare in tutto il loro significato non solo *Auto da fé*, ma anche *Massa e potere* e gli *Appunti*», scrive con una certa amarezza. «Siccome non sono stato viziato con una simile comprensione, Lei potrà capire, quanto mi abbia fatto bene»[39]. Claudio Magris non si fa particolarmente impressionare da queste proteste poco velate dell'amico. Nel grande libro di saggi *L'anello di Clarisse* (1984), dove peraltro cita spesso *Auto da fé* fra i capolavori del modernismo accanto a Hofmannsthal, Musil, Walser, Svevo e Doderer, ripropone il saggio sugli *Elettroni impazziti*, con i dovuti aggiornamenti. Magris suppone che, per il solo suo capolavoro, Canetti non avrebbe mai vinto il premio Nobel e che gli sia servita l'autobiografia per «balzare alla ribalta» tanti decenni dopo *Auto da fé*. A questa autobiografia il critico rimprovera una «affabile e piana scorrevolezza», accompagnata da una reticenza che cela la propria, «imprevedibile diversità»[40].

Durante il suo lungo viaggio sul Danubio, da cui nascerà l'omonimo libro, Magris fa tappa a Ruse con l'intento di vedere la casa natale di Canetti

37. Claudio Magris, *Lo scrittore che si nasconde*, in *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, p. 55.

38. Ivi, p. 59.

39. Elias Canetti, *Lettera a Claudio Magris*, 03.03.82, in *Lettere Varie* [Fondo Magris], 1982: «Es gibt also irgendwo in der Welt Leute, die nicht nur die *Blendung,* sondern auch *Masse und Macht* und die *Aufzeichnungen* in ihrer vollen Bedeutung zu ermessen vermögen. Da ich mit einem solchen Verständnis nicht gerade verwöhnt worden bin, können Sie sich denken, wie wohl mir das getan hat».

40. Claudio Magris, *Gli elettroni impazziti. Elias Canetti e l'Auto da fé*…, cit., qui p. 289.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

e l'ambiente dove passò la sua infanzia[41]. In *Danubio* (1986) l'autore ribadisce il giudizio già espresso nell'*Anello di Clarisse* riguardo all'autobiografia e rievoca ancora una volta quella immagine di un Franz Kafka «anziano e garbato», che fa da guida ai propri labirinti[42], che francamente doveva urtare l'autore dell'*Altro processo.* Perciò, l'appello diretto dalle pagine del libro a Canetti di accogliere il suo giudizio, «che nasce dall'amore per lui e dalla sua lezione di verità»[43], aveva in realtà poche chances di essere compreso.

Diversa sarà la valutazione dell'autobiografia, di *Masse und Macht* e delle altre prose da parte del filosofo e storico del cinema iraniano Youssef Ishaghpour, uno dei migliori conoscitori dell'opera canettiana, che l'autore conobbe a Parigi. Già il titolo della sua monografia *Elias Canetti. Metamorfosi e identità* (1990)[44] fa capire lo sforzo di mettere in evidenza sia i cambiamenti, sia le continuità nella produzione dell'autore. Mentre Canetti elogia questo studio svolto per anni sulla sua intera opera, con nobiltà e delicatezza («Vornehmheit und Behutsamkeit»), lo contrappone alla «maliziosa denigrazione dell'autobiografia da parte di persone che si spacciavano per conoscitori di *Auto da fé*», un atteggiamento che lo aveva molto ferito[45]. Il riferimento a Claudio Magris è fuor di dubbio. A offendere a tal punto la sensibilità di Canetti potrebbe essere stata la supposizione, espressa dal critico, che l'autobiografia servisse principalmente per «balzare alla ribalta» e poter così conquistare il premio Nobel.

Dal carteggio non risultano documenti di un chiarimento fra gli amici o di una accettazione del giudizio critico dell'altro, da parte di Canetti, in nome della sua propria «lezione di verità»; ma nel 1994, di fronte alla notizia dell'elezione di Magris a Senatore della Repubblica, Canetti ha un moto di gioia spontaneo, che esprime in una lettera a Gerald Stieg: «Claudio Magris è stato eletto senatore per Trieste. Benché fossi da tempo piuttosto arrabbiato con lui, la notizia mi ha fatto piacere. Lui merita questa elezione, ha fatto veramente tanto per il prestigio di Trieste e di tutta la regione»[46]. Questa

41. Cfr. Jelena Reinhardt, *Attraversare la terra come in mare. Paesaggi ibridi sul Danubio di Claudio Magris tra Kafka e Canetti*, in «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», 24, 2019, pp. 169-183.

42. Claudio Magris, *Danubio*…, cit., p. 382.

43. Ivi, p. 383.

44. Youssef Ishaghpour, *Elias Canetti. Metamorfosi e identità*…, cit., n. 20.

45. Elias Canetti, *Lettera a Youssef Ishaghpour*, 26.01.1992, in Id., *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932-1994*, cit., p. 790: «Die böswillige Missachtung der 'Lebensgeschichte' von Menschen, die sich als Kenner der 'Blendung' ausgaben, hat mich oft verletzt».

46. Elias Canetti, *Lettera a Gerald Stieg*, 04.06.1994, in Id., *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932-1994*, cit., p. 824: «Claudio Magris ist zum Senator für Triest gewählt worden. Obwohl ich über ihn seit langem ziemlich verärgert war, habe ich mich über diese Nachricht

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

confessione ci fa capire come il filo dell'amicizia, allacciato ai tempi in cui l'entusiasmo di Magris riscaldava il cuore di Canetti – sebbene assottigliato negli anni e messo a dura prova dai contrasti critici, sempre espressi con grande franchezza dall'amico – non si sia mai del tutto spezzato. Due mesi dopo quella lettera Elias Canetti si spense a Zurigo.

gefreut. Er verdient diese Wahl, er hat wirklich viel für das Ansehen von Triest und der ganzen Region getan».

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Dietro le parole. Claudio Magris saggista

di Riccardo Morello

Il titolo di questo breve intervento è quello della prima raccolta pubblicata da Claudio Magris nel 1978, alla quale seguiranno *Itaca e oltre* nel 1982 e infine *L'anello di Clarisse* nel 1984. Sono gli anni di esordio della collana di narrativa Marietti, promossa da Magris e ricca di titoli fondamentali per la conoscenza della civiltà mitteleuropea. Negli anni 1982-1985 vedono la luce *I racconti Mala Strana* di Jan Neruda, *La favola dell'amicizia* di Albert Paris Gütersloh (curato da Emilio Bonfatti), *Immagini dal sogno* di Ivan Cankar, *Il parco* di Hermann Grab, *I viaggi di Beniamino Terzo* di Mendele Moicher Sfurim, *La carrozza cremisi* di Gyula Krudy (a cura di Giampiero Cavaglià) *L'uomo del canneto* di George Saiko, *Colori e anni* di Margit Kaffka, *Tokeah e la rosa bianca* di Charles Sealsfield, *Karl e il XX secolo* di Rudolf Brunngraber, il *Faust* di Lenau, *La cartella di mio bisnonno* di Adalbert Stifter nella indimenticabile, stupenda traduzione di Saverio Vertone. Negli stessi anni la collana di saggistica, sempre curata da Magris, proponeva *Babele* di Roger Caillois, *Anima ed esattezza* (gli atti del convegno di Trieste su letteratura e scienza), *La nevrosi austriaca* di Guido Morpurgo Tagliabue, *L'Austria e l'Europa* di Hugo von Hofmannsthal (curato da Cavaglià), *Offenbach e la Parigi del suo tempo* di Siegfried Kracauer; mentre nella collana filosofica apparivano testi di Simmel e Gadamer accanto a studiosi italiani come Pareyson o l'indimenticabile (e purtroppo dimenticato) *Schopenhauer diseducatore* di Leonardo Ceppa. Tutti frutti della capacità di Magris di intercettare talenti e di coltivare un pensiero plurale (non contraddittorio), ma capace di rivedere continuamente le proprie acquisizioni. Pensiamo all'evoluzione subita dall'immagine di molti autori presenti nel *Mito asburgico* e poi rivisti e riconsiderati alla luce di successive illuminanti riletture (e riscritture). Uno tra i molti: Adalbert Stifter.

Sono tutti titoli legati alle lingue e culture della Mitteleuropa e ispirati e promossi dalla ricerca di Magris, un patrimonio che poi, con la fine della Marietti, non ha prodotto un seguito, stranamente se posso aggiungere, visto che nel 1989 cade il muro di Berlino e l'Est si riapre anche politicamente e

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

geograficamente alla nostra esplorazione. Affiora il dubbio che fosse invece proprio la chiusura a stimolare l'interesse. Gerhard Fritsch in una sua poesia degli anni della guerra fredda e della cortina di ferro, intitolata *Österreich*, scriveva a proposito della politica culturale della seconda repubblica austriaca: «Dieses Land, wo sich die Straßen kreuzen noch immer aus vier Richtungen Europas/ nicht nur aus drei,auch im Osten ist Europa wer es vergißt/ kann nichts sagen über dieses Land», «Questo paese, dove si incrociano ancora sempre le strade che portano nelle quattro direzioni dell'Europa/ non solo da tre, anche ad est c'è l'Europa, chi lo dimentica/ non può dire nulla su questo paese». E Ingeborg Bachmann, nella sua poesia *Große Landschaft bei Wien* descrive il paesaggio intorno a Vienna verso Est parlando di «Asiens Atem», ed evoca il suo complesso passato fatto di guerre e di sangue di tanti popoli, dei tanti paesaggi insanguinati come li chiamerà Pollack, che caratterizzano l'Europa, soprattutto dell'Est. Questa costellazione era certo ben presente a Magris, nato e cresciuto a Trieste, un'identità di frontiera come lui stesso la definirà, una condizione che rende particolarmente sensibili a tali problematiche. Si comprende allora che il superamento delle barriere imposte dai regimi comunisti, anziché portare a una nuova stagione di pace e di integrazione, abbia di fatto aperto la strada alla disintegrazione della ex Jugoslavia e all'orrore delle guerre balcaniche col rinascere degli antichi, mai sopiti, conflitti provocati dal nazionalismo. «Der Weg der neueren Bildung geht, von der Humanität, durch die Nationalität, zur Bestialität», «La via della cultura moderna porta dall'umanità attraverso la nazionalità alla bestialità», sentenziava Franz Grillparzer a metà Ottocento, nell'amara consapevolezza che questo processo avrebbe fatalmente portato la vecchia Austria alla disgregazione. Gli intellettuali più avveduti del Novecento – da Joseph Roth a Stefan Zweig – vivranno sino in fondo questo fatale processo che sfocerà nel nazionalsocialismo e nella cancellazione dello stesso nome dell'Austria dalle carte geografiche. E l'Austria continuerà ad esistere unicamente nella dolente e nostalgica rappresentazione dei suoi cantori o nella ironica evocazione musiliana della *Kakanien*.

Se il compito della letteratura e della cultura in generale è quello di «tenere aperte le vie di comunicazione tra gli uomini», come affermò Elias Canetti nella sua prolusione all'Accademia delle Scienze di Monaco nel 1976 – un testo bellissimo che parla di metamorfosi come capacità non già di comprendere ma di diventare l'altro, di essere altro da sé –, Magris ha assolto in quegli anni il compito di un intellettuale capace di spalancare la nostra visuale, cosa che vale per tutta la sua attività saggistica sino a *Danubio*, il grande viaggio intellettuale dalle sorgenti tedesche dello Schwarzwald sino al confluire del fiume «in tel mar grando» (Marin). Un compito importante in tempi di crescente barbarie, svolto sempre con grande signorilità ed ironia,

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

anche quando l'Italia precipitava nell'era berlusconiana, la cui cafoneria oggi ci pare quasi sobria rispetto all'epoca presente, ma che allora strideva già fortemente col profilo di Magris. Il ridursi della scrittura saggistica a vantaggio di quella letteraria in senso stretto, iniziata con *Illazioni su una sciabola* e poi proseguita attraverso romanzi e testi teatrali, sembra tuttavia deviare verso questa vocazione civile nuovamente in testi come *Non luogo a procedere*. Occorre anche tener conto del precoce allontanamento di Magris dall'insegnamento universitario, addio segnato da un dissenso riconducibile al tema «Tre più due uguale zero», il titolo del pamphlet contro la riforma Berlinguer pubblicato da Beccaria nel 2004 e recensito e condiviso da Magris. Ciò che non è mai venuta meno è la natura inquieta del viaggiatore Magris. In un librettino dedicato al «Professore» dai suoi ex studenti triestini e torinesi (tra cui Maria Carolina Foi e il sottoscritto) il ritratto che emerge – a parte l'indiscussa statura intellettuale che tutti gli riconoscono – è il debito morale, la sensibilità, l'attenzione per i testi che ha trasmesso. Nel mio caso, pur con una frequentazione che negli anni è stata avara di incontri effettivi, per una forma di riservatezza o di ritrosia. Ma l'appuntamento con gli scritti di Magris non è mai mancato e con esso il ritrovamento di un filo conduttore che inconsciamente abbiamo seguito negli anni.

La scrittura saggistica di Claudio Magris nasce, per così dire, come Atena già totalmente armata fin dal *Mito asburgico*. Certo poi negli anni successivi, direi soprattutto scrivendo per il «Corriere», ma non solo, egli ha sperimentato una sua cifra, il saggio breve, la sintesi illuminante e sorprendentemente esaustiva, che poi ha sviluppato sempre più sino a *Danubio*. La metafora dei meandri fluviali bene si attaglia per definire l'incedere attraverso paesaggi (storici, intellettuali, geografici) che dalle fonti controverse dello Schwarzwald (Breg o Brigach, Martinskapelle o parco di Donaueschingen) si snodano poi pigramente – non senza intoppi – sino al confluire del grande fiume nel Mar Nero, da Occidente verso Oriente. Se, come ha detto recentemente László Krasznahorkai, l'est non è una categoria geografica, ma una condizione dello spirito, Magris, dalla sua Trieste, al margine di quella terra dell'est, ha saputo coglierne come nessun altro l'essenza, la malinconia e la tragicità, ma anche la vitalità e la capacità di rigenerazione. In *Danubio* ci sono pagine esemplari, definitive. Ne cito una per tutte, il brevissimo capitolo dedicato a Mauthausen:

> Un fil di fumo
> Al museo del castello di Linz, una stampa ottocentesca mostra un'immagine di Mauthausen. Colline serene, case accoglienti, barche sul Danubio piene di gente

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

che saluta festosamente, un'aria idillica da gita di campagna. Dai piroscafi sul fiume, allegro, si alza un fil di fumo[1].

Una pagina che può rivaleggiare con certe poesie della Szymborska sui campi di battaglia, sull'assurdità e inanità della storia.

In *Danubio* Magris coglie la lezione della storia. Penso alle pagine pannoniche dominate dalla figura di nonna Anka col suo «concentrato di pregiudizi e risentimenti storici», che però l'autore non snobba, ma registra perché «in questi assurdi preconcetti c'è anche un pizzico di verità, perché nessun popolo, nessuna cultura – come nessun individuo – sono privi di colpe storiche; rendersi conto impietosamente dei difetti e delle oscurità di tutti, e di se stessi, può essere una proficua premessa di convivenza civile e tollerante, più degli ottimistici attestati di lode elargita da ogni dichiarazione politica ufficiale. I conflitti, in nonna Anka, sono infatti assolutamente impersonali, ogni pregiudizio riconosce il diritto, o meglio la necessità, del pregiudizio altrui»[2].

Sempre la scrittura di Magris si rinnova e si rigenera in un procedimento di avvitamento su se stessa (come nel racconto *Tempo curvo a Krems* col suo gusto del paradosso) sfida il tempo e rivela toni cangianti, senza mai rinunciare alla chiarezza, all'impegno. Penso a un libro esemplare come *Non luogo a procedere*, capace di fare i conti con le zone d'ombra, in questo caso di Trieste e della sua storia. È un compito cui Magris non si è mai sottratto. guardare i suoi oggetti da prospettive diverse, senza temere di ribaltare certezze e incrinare convinzioni, anzitutto le proprie. Forse nessun saggio ci parla della sua scrittura più di quelle pagine magistrali che chiudono *Itaca e oltre*, «Essere o avere la verità», in cui Magris partendo da Goethe ci racconta del suo incontro a Wengen nelle alpi svizzere con Singer: è l'incontro del lettore con l'autore, lo smarrimento di chi conosce la verità senza possederla dinnanzi a colui che quella verità incarna e alla quale ha saputo dare voce. In *Itaca e oltre* c'è un altro capitolo esemplare di questo rapporto problematico: «il poeta e il suo servitore»[3], in cui Magris, attraverso le sue riflessioni, pronuncia parole definitive su questo difficile e problematico rapporto (tra il poeta, lo scrittore, e il suo interprete).

Uno dei capitoli più affascinanti è costituito poi dai testi di viaggio *Danubio* e *Microcosmi* in particolare dove, attraverso il viaggio culturale, si intrecciano passato e presente, natura e storia in una miscela narrativa che ha nella dimensione della digressione un suo ideale equilibrio: lampi geniali che illuminano la nostra percezione del mondo.

1. Claudio Magris, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986, p. 149.
2. Ivi, pp. 317-318.
3. Id., *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, p. 181.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Nei saggi brevi, ma illuminanti di *Dietro alle parole* c'era tutto il mondo letterario di Magris, capace di spaziare dalle vette della *Weltliteratur* (Goethe, Kafka, Musil, Ibsen…) alla letteratura di consumo (Salgari). Rileggendo il brano per il cinquantenario di Kafka ci rendiamo conto che ben poco potremmo aggiungere oggi in occasione del centenario. Certo la nostra conoscenza storica, biografica, filologica e contestuale si è enormemente ampliata, ma l'intuizione di quella che è la natura della scrittura kafkiana nata dal duplice esilio rimane la stessa. Questo carattere fulminante della scrittura di Claudio Magris si evidenzia particolarmente nelle pagine brevi o brevissime che condensano interi mondi. La breve prefazione a *Lieder* (1982)[4] dove egli, definendo l'essenza del *Lied* tedesco una «totalità intensiva» dice più di tante analisi testuali e tematiche che gli studiosi hanno prodotto sull'argomento. È una caratteristica presente sino ad oggi, nell'ultima raccolta (*Dura un attimo il giorno*, 2025)[5], in cui ritroviamo accostate tematiche e figure di oggi e di ieri. Joyce e Svevo, o meglio «l'Ulisse di Svevo» che incontra lo «Zeno di Joyce», e poi la nostalgia, la tristezza, ma anche l'irriducibile vitalità che nonostante tutto la sua Trieste continua a riflettere.

4. Vanna Massarotti Piazza (a cura di), *Lieder. Testi originali e traduzioni*, Milano, Vallardi, 1982.

5. Claudio Magris, *Dura un attimo il giorno*, Milano, Garzanti, 2025.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Il principio geografico alla base della scrittura: per un approccio geo-letterario a Danubio *e a* Microcosmi

di Davide Papotti

L'ipotesi di ricerca di questo saggio è la verifica della consistenza di un «principio geografico» applicato alla scrittura letteraria in due opere di Claudio Magris, *Danubio* (1986)[1] e *Microcosmi* (1997). Con «principio geografico» si intende qui una nervatura strutturale della narrazione impostata su criteri legati alla dimensione spaziale. L'idea di costruire le opere letterarie ancorandole saldamente ad un elemento territoriale rappresenta una scelta fondativa, che proietta la propria influenza sulla stessa qualità della scrittura:

> Su di un piano strutturale, Magris ha sentito l'esigenza di creare un punto nodale, fluido, attorno al quale e attraverso il quale intersecare e avvolgere le molteplici linee di forza e di tendenza, e la sua grande intuizione consiste nell'aver scelto il Danubio come fulcro di un'analisi che, attraverso il corso del fiume e l'esame della sua storia e della sua geografia, si estende all'intera civiltà danubiana[2].

Entrambi i volumi si basano su indagini compiute sul terreno: *Danubio* e *Microcosmi* possono infatti essere letti anche in una chiave di letteratura di viaggio[3]. Queste narrazioni trovano la propria origine nello stretto rapporto

1. La prima edizione di *Danubio* è del 1986; si cita in questa sede da un'edizione della collana *Elefanti* uscita nel 1990.

2. Licia Governatori, *Claudio Magris*. *L'opera saggistica e narrativa*, Trieste, Lint, 1999, p. 53.

3. A proposito di *Danubio* Governatori afferma: «Si tratta di un viaggio vero compiuto a intermittenze in quattro anni – e immaginario; un viaggio sotto un certo profilo sterniano, in cui l'universale viene colto nei dettagli apparentemente minimi e svagati del vivere quotidiano» Licia Governatori, *L'opera saggistica e narrativa*, cit., p. 53; sull'ascendenza sterniana di *Danubio* cfr. Anthony Hartley, *River Meditation*, in «Daily Telegraph», 12 agosto 1989. Anche nella dimensione del viaggio, geografia e letteratura si affiancano e si uniscono: «*Danubio* è anche e soprattutto un viaggio letterario, vissuto prima con lo studio, la scoperta e la lettura dei testi», in Licia Governatori, *L'opera saggistica e narrativa*, cit., p. 55. Su *Microcosmi* Pellegrini afferma: «*Microcosmi* è un libro che si legge tutto d'un fiato, che a

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

fra uno sguardo di natura propriamente geografica (la riflessione intorno al *genius loci* delle località visitate od abitate) ed un'ottica specificamente narrativa (come strutturare attraverso un resoconto letterario le esperienze vissute). Questo doppio binario permette un fruttuoso e fertile incrocio di prospettive complementari, con influenze che si muovono in entrambi i versi. Non è soltanto il principio geografico scelto ad orientare lo svolgimento della narrazione, ma è anche la prospettiva cultural-letteraria ad influenzare le ottiche di osservazione del reale:

> L'amore per un discorso onnicomprensivo che gli [a Claudio Magris] deriva dalla tradizione filosofica dell'idealismo tedesco e la sensibilità mitteleuropea che difende il particolare si coniugano in quest'opera creando un'ambivalenza affascinante; vi è in *Danubio* il respiro del tutto che stringe in unità i particolari[4].

Morpurgo Tagliabue, a sottolineare la stretta relazione fra dimensione spaziale e dimensione culturale nell'opera di Magris, ha parlato, a proposito di *Danubio*, di «cultura che si spazializza»[5]. Pellegrini definisce «quello tracciato dai luoghi» il «disegno dominante» di *Microcosmi*[6].

Il confronto con l'identità dei luoghi è inevitabilmente anche un percorso nella memoria, perché, come afferma Wells, «history turns space into place»[7]. In questa direzione, la letteratura permette di leggere lo spessore storico-culturale di un territorio come un invito all'adesione sentimentale: «La littérature est un formidable réceptacle de la mémoire des lieux, une caisse de résonance du territoire qui est capable d'exprimer un discours topophile ou topophobe»[8]. Nei due lavori di Magris presi qui in considerazione si rimane saldamente nel campo della topofilia, che, secondo la definizione datane da Tuan, indica: «the affective bond between people and place or setting»[9].

La geografia, dunque, si diceva, come principio ordinatore della narrazione. Alla geografia, d'altronde, lo stesso Magris riconosce apertamente, congiuntamente all'archeologia, un ruolo indagatore e disvelatore di significati: «Come le rovine di Troia con gli strati delle nove città o una formazione

tratti ha l'immediatezza del taccuino, del diario di viaggio […]», in Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1997, p. 225.

4. Licia Governatori, *L'opera saggistica e narrativa*, cit., p. 53.

5. Guido Morpurgo Tagliabue, *Deduzioni letterarie dalla famiglia Magris*, in «Aut Aut», novembre-dicembre 1987, p. 128.

6. Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua*, cit., pp. 214-215.

7. Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, London-New York, Tauris, 2011, p. 19.

8. Bertrand Lévy, *Genève, ville littéraire: de la topophobie à la topophilie*, in «Revue des sciences humaines», 284, 2006, p. 136.

9. Yi-Fu Tuan, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1974, p. 4.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

calcarea, ogni pezzo di realtà esige l'archeologo o il geografo che la decifri e forse la letteratura non è altro che quest'archeologia della vita»[10].

Alla ricerca della trama ordinativa fondata su dimensioni geografiche, si inseguiranno in questa sede quattro linee di riflessione: il principio toponomastico, il principio transcalare, il principio associativo-comparativo, il principio cartografico.

1. Il principio toponomastico

L'utilizzo dei nomi di luogo costituisce un asse portante delle strategie spaziali autoriali. La scelta della frequenza, della tipologia (nomi di luogo reali, nomi di luogo verosimili, nomi di luogo inventati), del ruolo narrativo dei toponimi rappresenta una componente decisiva nella strutturazione dell'immaginario geografico correlato all'opera.

Facendo un passo indietro, prima di ragionare sul valore propriamente narrativo della toponomastica, è utile riflettere sul ruolo stesso che la denominazione dei luoghi possiede nelle azioni di territorializzazione portate avanti dalle società:

> Denominare un luogo significa conoscerne le fattezze fisiche, le proprietà simboliche, le potenzialità economiche, il valore morale o anche solo, semplicemente, la posizione. Per un altro verso, i nomi di luogo si propongono come strumenti per trasmettere la conoscenza nelle forme con cui la conoscenza stessa è specificamente prodotta da una determinata società. La denominazione appare come un insieme di procedure le quali assicurano il controllo intellettuale del territorio[11].

Si può dunque pensare la letteratura come un immenso repertorio attraverso il quale viene trasmessa la conoscenza toponomastica depositatasi su un territorio. Le apparizioni dei nomi di luogo nel testo letterario convogliano quelle «proprietà simboliche» e quei «valori morali» che sono innervati fin dallo stesso atto di denominazione nel tessuto toponomastico.

10. Claudio Magris, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1990 [1986], p. 56. La figura del geografo riappare nella rievocazione della classificazione proposta da Cuvier fra *voyageurs-naturalistes*, *voyageurs-géographes* e *voyageurs-botanistes*: «La geografia umana complica un po' le cose, perché è più difficile imballare 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», ivi, p. 306.

11. Angelo Turco, *Territorio e territorialità*, in *Enciclopedia Italiana-VII Appendice*, 2007 (http://www.treccani.it/ enciclopedia/ territorio-e-territorialita).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Sull'intrinseco potenziale narrativo dei nomi di luogo rifletteva anche Fabio Padoa nella *Prefazione* ad un'opera di uno dei più importanti studiosi di toponomastica italiana, Giovan Battista Pellegrini:

> La storia 'globale', quale oggi vuol essere, si nutre di informazioni sugli spazi vissuti, sui costumi, sulle vie di transito dei nostri più lontani antenati: e non di rado il toponimo è l'unico documento immediato, parlante, di un comportamento collettivo. Talché la toponomastica, madre e ancella, vive ad un tempo a monte e a valle della narrazione storica, la nutre e se ne nutre, in uno scambio fecondo e suggestivo[12].

Non vi è dubbio che il principio toponomastico sia al centro delle strategie narrative di Claudio Magris. Basti pensare allo stesso indice dei volumi qui presi in considerazione. *Danubio* (oltre ovviamente ad avere un titolo che è un idronimo) si struttura in nove sezioni, le cui titolazioni sono così ripartite: due riprese dell'idronimo principale (*Il Danubio universale dell'ingegner Neweklowsky* e *Matoas*, il nome tracio-frigio del fiume[13]), due toponimi di regione (*Nella Wachau* e *Pannonia*), un nome di un esercizio commerciale (che comunque è anch'esso un luogo: *Café Central*), un titolo composto da due iconemi del paesaggio ceco (*Castelli e dřevěnice*; quest'ultimo un tipo di casa rurale), un nome di persona (*Nonna Anka*), e due titoli descrittivi (*Una questione di grondaie* e *Una cartografia incerta*; quest'ultimo titolo di capitolo, dedicato *in cauda* alle terre anfibie del delta fluviale, rimanda peraltro alla cartografia, un'altra delle "tracce geografiche" qui adottate come linee di indagine)[14]. Non vi è dubbio, dunque, che anche nella semplice funzione di titoli, i toponimi assumano non soltanto un ruolo evocativo di immaginari geografici, ma anche, al contempo, una funzione propriamente narrativa, in cui l'indicazione geografica contenuta nel titolo funziona come una metonimia, insieme una promessa ed un riassunto del contenuto narrativo che seguirà[15].

12. Fabio Padoa, *Prefazione*, in Giovan Battista Pellegrini (a cura di), *Toponomastica Italiana*, Milano, Hoepli, 1990, p. V.

13. Cfr. Robert Dyer, *Matoas, the Thraco-Phrygian name for the Danube*, *and the IE root *madu**, in «Glotta», 52, 1974, pp. 91-95.

14. Nell'indice generale finale di *Danubio*, peraltro (ma non all'interno del testo né nel *Sommario* dettagliato di tre pagine con le indicazioni dei titoli di tutti i paragrafi) i titoli dei capitoli sono affiancati da un'ulteriore indicazione toponomastica (riportata tra parentesi) relativa alla regione o alla nazione di riferimento. Questi tutti i "para-titoli": *(Le sorgenti)*, *(Germania)*, *(Wachau)*, *(Vienna)*, *(Slovacchia)*, *(Ungheria)*, *(Banato e Transilvania)*, *(Bulgaria)*, *(Romania)*. Anche in questa sequenza domina un'elasticità transcalare (cfr. parag. 2) nella scelta dei toponimi «identitari».

15. Sulla funzione narrativa dei titoli si rimanda a Harry Levin, *The Title as a Literary Genre*, in «The Modern Language Review», 72, 4, 1977, pp. XXIII-XXXVI; Hazard Adams,

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

La toponomastica diventa peraltro un perfetto riflesso della dimensione multiculturale e multilinguistica, che costituisce uno degli assi portanti della narrativa di Danubio. Il fiume, lungo il suo corso (sia ricordato *en passant*, giusto per avere un ordine di idee: il Danubio è lungo 2.858 km, il suo bacino idrografico si estende per 817.000 chilometri quadrati[16] – una superficie che equivale quasi a tre volte il territorio italiano –, gli Stati bagnati dalle sue acque sono dieci, quelli coinvolti nel bacino idrografico diciannove), assume inevitabilmente una dimensione transnazionale, che trova un correlativo toponomastico nella moltiplicazione degli idronimi, variabili nel tempo e nello spazio. Di questo "multilinguismo toponomastico" Magris afferma:

> Il fiume ha molti nomi. Presso vari popoli, Danubio e Istro indicavano rispettivamente il corso superiore e quello inferiore ma talora anche quello intero: Plinio, Strabone e Tolomeo si chiedevano dove finisse l'uno e iniziasse l'altro, forse in Illiria o alle Porte di Ferro. Il fiume '*bisnomis*', come lo chiamava Ovidio, trascina la civiltà tedesca, col suo sogno dell'odissea dello spirito che torna a casa, verso oriente e la mescola ad altre civiltà, in tante meticce metamorfosi nelle quali la sua storia trova il suo compimento e la sua caduta[17].

Simile quadro relativo al ruolo dei toponimi si trova in *Microcosmi*. Anzi, a maggior ragione, vista l'indicazione già presente nel titolo, in questo caso l'indice del volume mostra un orientamento geografico ancora più marcato. Delle nove sezioni del volume[18], ben quattro sono toponimi (*Valcellina*, *Il Nevoso*, *Assirtidi*, *Antholz*), tre sono tipologie di luoghi (*Lagune*, *Collina*, *Giardino pubblico*), uno il nome di un locale (*Caffè San Marco*; altro parallelismo con *Danubio*) ed uno una tipologia architettonica (*La volta*).

In *Danubio* il discorso geografico sembra assecondare l'eterno scorrimento delle acque del maestoso fiume, e procedere per liquidi trapassi. Il tessuto toponomastico segue dunque la scansione progressiva del viaggio, in

Titles, Titling, and Entitlement To, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 46, 1, 1987, pp. 7-21.

16. Utilizzo qui, anche se non perfettamente coincidente con altre fonti statistiche, il dato fornito dallo stesso Magris in Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 24.

17. Claudio Magris, *Danubio*, cit., pp. 14-15.

18. Sarebbe interessante chiedere all'autore se questa corrispondenza numerica delle partizioni fra i due volumi, entrambi strutturati in nove sezioni narrative, sia casuale o no. Lo stesso numero è evocato da Magris nella citazione, già proposta *in incipit* di questo articolo, relativa alle nove città dell'archeologia troiana («Come le rovine di Troia con gli strati delle nove città», in Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 56). Pellegrini definisce *Microcosmi*, con una bella metafora, un «libro che si distende in nove stazioni come una Via Crucis» (Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua*, cit., p. 222). Il riferimento è assai suggestivo e pregnante, ma numerologicamente non sovrapponibile al modello (le stazioni della via crucis sono notoriamente 14).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

cui il nome di luogo apre le porte a nuovi germogli narrativi. In *Microcosmi* l'approfondimento spaziale assume una postura di indagine "verticale", per così dire, di scavo. Il repertorio toponomastico diventa uno strumento di "ingrandimento", come uno "zoom in" narrativo verso la microscala del dettaglio. In entrambe le opere, comunque, l'elemento toponomastico costituisce uno scheletro narrativo che supporta lo svolgimento del racconto.

Il repertorio dei nomi di luogo diviene una forma di epifania di quella che Pascual-de-Sans definisce «idiotopia»:

> There are places with which people develop what we would like to call geographical identification or an 'idiotopy', as a concise and etymologically precise expression of the belonging of people to place and the belonging of a place to people[19].

Anche in *Microcosmi*, la dimensione multilinguistica della toponomastica riflette la pluralità di punti di vista (e di pretese geopolitiche) sui territori:

> Ognuno, sulle carte di questi mari, ha la sua toponomastica personale, dal nazionalista intrattabile che dice tutti i nomi in italiano o in croato, affermando implicitamente una compatta omogeneità etnica in quel mondo e negando l'esistenza degli altri che ne fanno parte, allo sprovveduto cronista arrivato dall'Italia che non direbbe mai «London» o «Beograd» ma dice Rijeka anziché Fiume per ignoranza o timore di passare per revanscista[20].

Il profondo interesse culturale e storico di Magris verso il patrimonio immateriale dei toponimi, che tramanda, come un palinsesto, valori, usi, significati assegnati ai luoghi, non impedisce la coscienza che le forze della natura siano in fondo indifferenti a questa "vernice" linguistica che l'umanità assegna ai paesaggi. Tale amara consapevolezza emerge esplicitamente a proposito di una delle figure ambientali archetipiche, la foresta (in questo caso, i boschi del Monte Nevoso):

> La memoria della foresta dice anzitutto la vanità di possederla […] La foresta, dapprima austriaca, poi italiana, jugoslava e infine slovena, irrideva quel mutare di nomi e di confini, non apparteneva a nessuno[21].

19. Angel Pascual-de-Sans, *Sense of Place and Migration Histories: Idiotopy and Idiotope*, in «Area», 2004, p. 350.

20. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., pp. 157-158.

21. Ivi, p. 95.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

A fronte di questa indifferenza del mondo naturale nei confronti dei nomi di luogo, però, a partire proprio dalla toponomastica può invece fiorire la fantasia narrativa dell'autore di letteratura.

2. Il principio transcalare

Un altro concetto potenzialmente interessante per un'analisi geoletteraria dei testi magrisiani qui presi in considerazione è quello di «transcalarità». Come fatto in precedenza per la toponomastica, è importante comprendere il contesto teorico in cui il concetto viene messo a fuoco all'interno delle discipline geografiche. "Scala" è una parola chiave per comprendere la dimensione territoriale dei fenomeni. Il concetto indica «the spatial, temporal, quantitative, or analytical dimensions used to measure and study any phenomenon»[22]. Il concetto di scala assume crescente importanza all'interno dei processi di globalizzazione, in quanto le dimensioni spaziali e quelle temporali assumono, in virtù dell'accresciuta mobilità di merci, persone, idee, una nuova «plasticità»[23]. La presenza simultanea di scale differenti e la dinamicità di queste identità territoriali plurime diventano una componente costitutiva della contemporaneità:

> Infatti, è Soja (2000) a ricordarlo, la dialettica locale/globale evoca un complesso *continuum* che implica relazioni transcalari, multitemporali e multicentriche. In questa cornice ogni attore può operare, anche simultaneamente, a una pluralità di scale – locale, regionale, globale – che non sono più "nascoste" (*nested*) l'una dentro l'altra come scatole cinesi, il che ci restituisce anche, in un certo senso, la declinazione geografica più vistosa del processo di "globalizzazione". Il dibattito sulla natura di "costrutto sociale" dei riferimenti di scala […] ha dimostrato che le pratiche spaziali cambiano i propri riferimenti scalari in relazione ai diversi attori che vi sono coinvolti e che l'azione in contemporanea di questi stessi attori su più scale autorizza a evocare l'immagine di una transcalarità che abbraccia differenti livelli spaziali e differenti soggetti e organizzazioni. Pertanto, i riferimenti di scala non devono essere assunti come validi una volta per tutte, bensì essere definiti secondo le relative e spesso multiple posizioni degli attori implicati nell'interazione spaziale, talvolta anche a scale diverse[24].

22. Clark C. Gibson, Elinor Ostrom, T. K. Ahn, *The Concept of Scale and the Human Dimensions of Global Change: A Survey*, in «Ecological Economics», 32, 2, 2000, p. 218.

23. Pip Forer, *A Place for Plastic Space*?, in «Progress in Human Geography», 2, 2, 1978, pp. 230-267.

24. Carlo Salone, *Paradigmi e scale territoriali dello sviluppo: il ruolo delle regioni in una politica place-based*, in «Rivista Geografica Italiana», 119, 2012, p. 156.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

In questo senso, la costruzione delle trame narrative spaziali di Magris in *Danubio* ed in *Microcosmi* si configura come una perfetta esemplificazione di una dimensione transcalare, in cui la prosa si confronta costantemente con livelli territoriali plurimi, che vanno dal locale al regionale, dal nazionale al continentale. Governatori identifica nell'attraversamento di scale diverse, che vanno dalla dimensione del macrocosmo a quella, appunto, dei microcosmi, una delle matrici di ispirazione di *Danubio*:

> Di ampia struttura e molteplici piani di lettura, *Danubio* rappresenta una progressione nell'iter intellettuale e spirituale magrisiano; infatti la logica duale dell'A. – l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, la totalità e il frammento – si integrano e si intrecciano creando una nuova forma: il romanzo critico, il saggio narrativo che cerca di scoprire e di ricostruire la totalità nascosta della vita[25].

Ripercorrendo gli indici analizzati nel paragrafo precedente, l'"altalena" di scale territoriali diversificate appare già evidente. L'ispirazione transcalare del resoconto è d'altronde insita nella dimensione di mobilità offerta dal viaggio, come sottolinea Magris evocando fin dall'incipit di *Danubio* «[…] l'imprevedibilità del viaggio, l'intrico e la dispersione dei sentieri, la casualità delle soste, l'incertezza della sera, l'asimmetria di ogni percorso»[26]. La dimensione di traslazione insita nell'atto letterario («Letteratura come trasloco: qualcosa, come in ogni trasloco, va perso e qualcosa salta fuori da ripostigli dimenticati»[27]) comporta anche l'attraversamento di scale spaziali differenziate. Magris identifica proprio nel cortocircuito fra micro e macro la *raison d'être* di *Microcosmi*: «I microcosmi sono mondi piccoli, talora minimi, ma sono il contrario di ogni indifferente minimalismo, perché in essi balena il grande, il significativo, il senso irripetibile di ogni esistenza»[28].

La natura transcalare della narrazione magrisiana è d'altronde il portato di un'inafferrabile molteplicità di strati identitari e di pulsioni socio-politiche infra- e sovra-nazionali. Lungo tutta l'impostazione narrativa di *Danubio* è sotteso il continuo confronto (che nella storia è stato ovviamente un confronto insieme territoriale, sociale, culturale, psicologico) fra il pangermane-

25. Licia Governatori, *L'opera saggistica e narrativa*, cit., p. 53. Poco più avanti nel saggio: «La riflessione dell'A. è inoltre volta verso le molteplici tracce che percorrono, come solchi su un terreno, la storia dell'universo danubiano in cui l'infinitamente grande – la Storia – si coniuga con l'infinitamente piccolo – i segni lasciati dalle labili tracce del vivere quotidiano», ivi, p. 56.

26. Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 11.

27. Ivi, p. 15.

28. Claudio Magris, *Fra il Danubio e il mare. I luoghi, le cose e le persone da cui nascono i libri*, Milano, Garzanti, 2001, p. 31.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

simo e il panslavismo, entità identitarie che sovrastano e rimescolano continuamente i confini nazionali. Il confronto fra le due civiltà trova un'incarnazione geografica nei due fiumi di riferimento, il Reno ed il Danubio:

> Il Danubio è spesso avvolto da un alone simbolico antitedesco, è il fiume lungo il quale s'incontrano, s'incrociano e si mescolano genti diverse, anziché essere, come il Reno, un mitico custode della purezza della stirpe. È il fiume di Vienna, di Bratislava, di Budapest, di Belgrado, della Dacia, il nastro che attraversa e cinge, come l'Oceano cingeva il mondo greco, l'Austria absburgica, della quale il mito e l'ideologia hanno fatto il simbolo di una *koinè* plurima e sovranazionale, l'impero il cui sovrano si rivolgeva «ai miei popoli» e il cui inno veniva cantato in undici lingue diverse. Il Danubio è la Mitteleuropa tedesca-magiara-slava-romanza-ebraica, polemicamente contrapposta al *Reich* germanico, un'ecumene «hinternazionale», come la celebrava a Praga Johannes Urzidil, un mondo «dietro le nazioni»[29].

I passaggi da una dimensione territoriale all'altra, i raffronti fra scale diverse, la spiccata capacità associativa di proporre similitudini e comparazioni spaziali (cfr. paragr. 3) costruiscono un vero e proprio «ottovolante» geografico, come se i lettori fossero vertiginosamente trasportati attraverso spazi cangianti. Entrambi i volumi qui presi in considerazione possono essere d'altronde letti come una perenne verifica dell'esistenza di confini, di discontinuità territoriali, di «cambi di passo» nelle inchieste sul terreno. I vagabondaggi di Magris si profilano quasi come ricerche di arcani e volatili valori geomantici. Basti in linea esemplificativa questa descrizione, tratta da *Microcosmi*, di uno spazio ibrido per eccellenza, la laguna (di Grado):

> Da fuori arriva il maestrale, il respiro del mare vero. La linea che divide il mare dalla laguna è visibile, precaria e ineludibile, come tutti i confini, con la loro necessità e la loro vanità, poco importa se si tratta di confini fra le acque, i colori, i paesi o i dialetti[30].

Questa continua «plasticità geografica» ben si sposa con le riflessioni sul concetto di transcalarità portate avanti nel campo delle discipline geografiche. Non si tratta infatti soltanto di giustapporre – o contrapporre – scale geografiche diverse, ma di osservare come esse siano in grado di interagire, di compenetrarsi, di proporre inedite collaborazioni e confronti. In questa prospettiva, utile la distinzione fra «transcalarità debole» e «transcalarità forte» proposta da Bonavero:

29. Id., *Danubio*, cit., pp. 28-29.
30. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., p. 77.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

> La nozione di transcalarità – o meglio, dell'adozione di una prospettiva di indagine transcalare – in geografia può essere declinata secondo due diverse accezioni: la prima, che può essere definita *transcalarità 'in senso debole'*, o *multiscalarità*, si esprime nell'utilizzo di strumenti (concettuali ed empirico-analitici) applicabili a diverse scale geografiche; la seconda, alla quale ci si può riferire in termini di *transcalarità 'in senso forte'*, si traduce nell'utilizzo di strumenti (concettuali ed empirico-analitici) in grado di considerare congiuntamente diverse scale geografiche e di analizzare i rapporti fra esse[31].

Le linee dei racconti magrisiani si intrecciano costantemente a scale territoriali differenti, costruendo una sorta di procedimento narrativo «a fisarmonica».

Le capacità immaginative ed evocative così specificamente connaturate alla creazione letteraria, in grado di costruire una vera e propria «transcalarità narrativa», conducono senza soluzione di continuità al prossimo «principio geografico», quello associativo-comparativo.

3. Il principio associativo-comparativo

L'immaginazione letteraria trova un fertile terreno di incontro con gli immaginari geografici proprio nella capacità di proporre cortocircuiti associativi, folgoranti confronti, evocazioni illuminanti. Come afferma lo storico Edoardo Grendi: «Il processo mentale immaginativo è un processo di tipo associazionistico: questo paesaggio ne richiama un altro visto nella realtà o semplicemente al cinema»[32]. La messa a fuoco di un'identità geografica attraverso il confronto con altre realtà territoriali, attinte sia dal mondo della vicina prossimità che da quello dell'esotica lontananza (di nuovo, attraverso un processo intrinsecamente transcalare) attraversa gli scritti magrisiani come riflesso del repertorio della letteratura, sia narrativa sia saggistica, depositatosi attraverso i secoli:

> Senza voler riassumere la millenaria biblioteca sull'argomento, che va da Ecateo, il predecessore di Erodoto, ai fascicoli della rivista *Merian* nelle edicole, basta ricordare gli evi per i quali il Danubio era di sorgente ignota come il Nilo, nelle cui acque esso del resto si rispecchia e si confonde, se non *in re* almeno *in verbis*,

31. Piero Bonavero, *L'approccio transcalare come prospettiva di analisi. Il contributo della geografia alla ricerca economica e sociale*, Milano, Istituto di Studi su Popolazione e Territorio dell'Università Cattolica, 2005, p. 5.

32. Edoardo Grendi, *Il paesaggio è uno stato d'animo*, in «Hérodote Italia», 4, 1981, p. 15.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

nei paragoni e paralleli tra i due fiumi, che si susseguono per secoli nei commenti dei dotti[33],

L'identità fluviale del Danubio passa attraverso sapienti identificazioni di assonanze e dissonanze fra elementi geografici, *in primis* altri fiumi:

> […] più sotto, il Danubio, con le sue anse formate dai secoli e con la sua tradizione imperiale, gli sembrava il putrido fiume della storia ossia della sozzura e della violenza universale. Nello sciabordio della Senna e nel respiro del mare, Céline aveva sentito la voce di una vita non corrotta dalla storia, liricità assoluta e priva di menzogna: il Danubio, greve di storia, gli incuteva invece orrore e tutti i grandi personaggi dei suoi secoli erano per lui 'gangster danubiani', come i principi di Hohenzollern-Sigmaringen[34].

Vale anche in prospettiva di similitudine geografica ciò che Marfè afferma a riguardo della poetica dell'analogia nello stile di Magris: «l'analogia è per lui occasione di un ragionamento, che serve a chiarire i termini di una tensione irrisolta»[35]. La similitudine geografica, il paragone che associa un luogo ad un altro, diventa dunque una direzione di riflessione, ed insieme una traccia di narrazione. Può bastare un accenno veloce ad un'altra realtà geografica, un cortocircuito associativo fatto apparentemente *en passant*, per colorare l'interpretazione di un luogo di tinte inedite ed affascinanti. Come avviene nel caso del monte Snežnik in Slovenia, nel capitolo di *Microcosmi* dedicato a questa montagna (nel titolo *Il Nevoso* appare con il toponimo italiano): «Lo Snežnik, simile al Fuji Yama, s'inalza su Sviščaki, sopra un mare di boschi»[36].

I processi associativi vengono inoltre favoriti dal progressivo depositarsi di memorie artistiche, dagli strati di significato che avvolgono i luoghi divenuti scenari di ambientazione letteraria, fotografica, cinematografica. È il caso, ad esempio, della laguna di Grado divenuta una mitologica Colchide nella *location* scelta da Pier Paolo Pasolini per il suo film *Medea* (1969). La lunga digressione mitologica che Magris offre in questo capitolo proprio a partire dal personaggio di Medea proietta inedite luci interpretative sui paesaggi lagunari[37].

Basti in questa sede un altro esempio, una doppia similitudine, una sorta di «equazione geografica», che di nuovo mostra il potere di arricchimento

33. Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 26.

34. Ivi, p. 54.

35. Luigi Marfè, *I «gomitoli del tempo» La poetica dello spazio nell'opera di Claudio Magris*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021, p. 184.

36. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., p. 98.

37. Ivi, pp. 72-75.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

interpretativo e l'efficace portata estetica di questi cortocircuiti storico-geografici. Stavolta lo scenario è quello della collina torinese, a cui è dedicato un capitolo di *Microcosmi*: «San Pietro sta a Pecetto come Alba Longa a Roma»[38].

4. Il principio cartografico

La cartografia, strumento espressivo e rappresentativo per eccellenza del sapere geografico, è inscindibilmente associata agli immaginari correlati alla geografia. Indipendentemente dalle apparizioni dell'oggetto "carta geografica" in *Danubio* e *Microcosmi*, è tutta la scrittura di questi due volumi che si trova innervata in un principio cartografico: assiale, lungo il corso del fiume, in Danubio, e di approfondimento locale nei differenti "episodi geografici" di *Microcosmi*. Pellegrini mette a fuoco l'identità dei due volumi proprio attraverso la metafora cartografica:

> Là, in *Danubio*, una cartografia verso l'altrove, verso l'altra Europa, il viaggio da un'oscurità a un'altra; qui [in *Microcosmi*] una cartografia come conoscenza del proprio habitat, segnato dalle tracce della propria presenza e del proprio passaggio, un viaggio che si concentra sul territorio familiare[39].

La stessa scrittura di Magris invita ad una riflessione sul rapporto fra scrittura e cartografia:

> […] "scrittura dei luoghi" e cartografia lavorano entrambe su un "fattore di riduzione e di approssimazione", basato su inevitabili e continue scelte di scala e di prospettiva, su una selezione degli elementi da rappresentare, su uno sguardo sintetico che aspira a cogliere la dimensione di insieme. E dall'altra parte, altrettanto inesorabilmente, narrazione di ispirazione spaziale e disegno cartografico si misurano con la sostanziale irriducibilità della totalità del reale alla rappresentazione bidimensionale effettuata sul foglio di carta, sia esso vergato da una linea di scrittura o segnato dalle caratteristiche tinte cromatiche della rappresentazione cartografica. Sui due diversi mezzi espressivi si innesta un comune utilizzo della simbologia: da una parte, nella scrittura, di natura più propriamente retorica, dall'altra più evidentemente grafica. Entrambe le tipologie simboliche, però, sono animate dalla necessità di richiamare attraverso un segno astratto presentato sulla carta l'esperienza di una visione e di una conoscenza del mondo reale[40].

38. Ivi, p. 129.
39. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., p. 219.
40. Davide Papotti, *Il fiume e la sua mappa. La carta geografica come principio narrativo in* Danubio *di Claudio Magris*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cartografia», 48,

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

La fascinazione degli scrittori per le carte geografiche trova le proprie radici nello scarto fra la realtà e la rappresentazione, fra il nitido disegno del linguaggio cartografico e l'irriducibile complessità e dinamicità del reale:

> Il problema di ogni scienza è quello di far combaciare i Mari del Sud, il loro blu immenso e frastagliato, con l'azzurra carta geografica dei Mari del Sud. Poco incline all'esattezza, il letterato preferisce divagare, moraleggiare sulle presunzioni dell'esattezza scientifica. Moralisti lo siamo di continuo, diceva il dottor Johnson, ma geometri solo per caso[41].

La carta geografica diventa il riflesso razionale e selezionato della realtà di un territorio, e per apprezzarne l'intima essenza è imprescindibile un'accurata conoscenza acquisita sul campo. Esplorazione sul terreno ed attenta osservazione sulla carta sono nella narrativa magrisiana processi che procedono in parallelo, rafforzandosi reciprocamente[42]. Anzi, proprio il disegno cartografico, in special modo se eredità tipicamente absburgica di una inveterata cura per il proprio mestiere, lotta con la realtà per valorizzare certi particolari e certi dettagli:

> Nei ventisettemilaseicento ettari del Nevoso non ci sono alberghi, ma qualche casa, alcune baite e capanne, macerie di un paio di caserme italiane, un rifugio sulla vetta e quello nella radura di Sviščaki, il Planinski Dom con le sue tre stanze con i letti a castello, reggia e centro dello Snežnik. Se le carte – la più nobile delle quali è quella disegnata a mano dal professor Drago Karolin, ultranovantenne nume tutelare del Nevoso, e riprodotta in cartolina – indicano Mater Dei o S.S. Kozma e Damjan, si tratta di una pietra con i nomi dei santi o tutt'al più, innovazione recente, di una nicchia della Madonna che sostituisce un precedente sasso quadrato […] Oggi le carte-cartoline di Drago Karolin sono la mappa di quell'universo, in cui ogni minimo dettaglio è degno di attenzione e identità, quasi il cartografo volesse strapparlo all'indistinta mescolanza del bosco[43].

La carta geografica rappresenta un ideale trampolino di lancio per la fantasia; i suoi accattivanti disegni cromatici divengono per gli scrittori aperti

2010, pp. 289-290. Per riflessioni complementari a quelle qui proposte rinvio a questo mio saggio sul principio cartografico in *Danubio*. Al fine di evitare sovrapposizioni e ripetizioni con questo precedente testo, si privilegeranno nel presente paragrafo riflessioni relative a *Microcosmi*.

41. Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 25.

42. Per una riflessione critica incentrata su un principio interpretativo cartografico, quello dell'atlante, cfr. Diego Salvadori, *L'atlante di Claudio Magris*, Bologna, Pàtron, 2020.

43. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., p. 96.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

inviti a lasciare briglie sciolte all'immaginazione[44]. La cartografia possiede infatti un alto gradiente di quella che Maggie Cao, studiando l'evoluzione della pittura di paesaggio nel corso dell'Ottocento in ambito nordamericano, definisce «[…] narrative accessibility, the potential for a picture to encourage imagined traversal or inhabitation»[45]. La scrittura di Magris, in questa prospettiva sembra «attraversare» ed «abitare» la trama cartografica che sottende il viaggio lungo il corso del Danubio.

Il linguaggio cartografico, nel cercare di rispondere alle complesse sfide della rappresentazione dello spazio attraverso la parola, assolve una funzione complementare a quella svolta dalla scrittura:

> Confronted with the incapacity of the sequential text to account for space, which has no beginning, no ending and no chapters, two processes usually come to mind. The first one consists in describing space through words, while the second one amounts to recounting space thanks to narration. An alternative solution is proposed to compensate for the shortcomings of the text by completing it with the specific language which has been developed to tell space: cartography. A map is indeed «a representation founded on a language whose characteristic is to build the analogical image of a place»[46].

Come afferma Marfè: «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»[47]. Pellegrini parla della letteratura di viaggio di Claudio Magris come di una «cartografia verso l'altrove»[48]. In questo "interrogare" lo spazio, la cartografia viene utilizzata come una delle possibili "guide", uno dei possibili ausili di orientamento.

Lo scambio fra cartografia e scrittura, similmente a quanto si diceva all'inizio a proposito del principio geografico e del resoconto letterario, avviene peraltro in entrambe le direzioni. La carta geografica ispira la scrittura,

44. Phillip C. Muehrcke, Juliana O. Muehrcke, *Le carte geografiche e la letteratura*, in Fabio Lando (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri, 1993, pp. 81-103.

45. Maggie M. Cao, *The End of Landscape in Nineteenth-Century America*, Oakland, University of California Press, 2018, p. 11.

46. Emmanuelle Peraldo, *Introduction*, in Ead., *Literature and Geography: The Writing of Space throughout History*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2016, p. 5. La citazione interna al testo di Peraldo è tratta da Jacques Lévy, *Carte*, in Jacques Lévy, Michel Lussault (éd.) *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 128.

47. Luigi Marfè, *I «gomitoli del tempo». La poetica dello spazio nell'opera di Claudio Magris*, cit., p. 177.

48. Ernestina Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2012, p. LIII.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

e la scrittura finisce per svelare una natura cartografica, quella che Tom Conley definisce «cartographic writing»[49], una scrittura ispirata proprio dal principio cartografico. Pellegrini utilizza la metafora della «mappa» ad indicare la tessitura narrativa di *Microcosmi*, offrendoci una bella ipotesi di «immersione», versione cartografica di ciò che avviene nel film *Sogni* (1990) di Akira Kurosawa al protagonista dell'episodio dedicato a Van Gogh, intitolato *Corvi*, che si trova a passeggiare all'interno dei quadri:

> Magris, come un detective dello spazio, ricostruisce il suo «paradigma indiziario» (la definizione è di Carlo Ginzburg), fa la mappa della propria vita, di quei territori di confine sospesi per lo più fra riflessi danubiani e luce mediterranea, a cui fa da contrappeso il luogo superegoico della formazione torinese. Un arcipelago di luoghi, una geografia interiore, con le sue mappe misteriose che fanno pensare a certe carte romane – per quel poco che se ne sa – che erano rotoli di pergamena in cui la totalità dell'Impero appariva appiattita orizzontalmente come in un'anamorfosi, come in una narrazione; e al lettore verrebbe la voglia, allora, di viverle dal di dentro, queste carte, di rimpicciolirsi fino a trovare la propria via nel fitto dei segni, di percorrerle, di perdercisi[50].

Il rapporto fra letteratura e cartografia passa inevitabilmente attraverso la dimensione temporale: «Il tempo della geografia è anch'esso rettilineo al pari di quello storico, 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»[51]. Il tema dell'«aggrumarsi» del tempo nella dimensione spaziale, impregnandone il *genius loci*, è una costante nella riflessione di Magris, che ricorre, ad esempio, anche nella *Prefazione* al volume *L'infinito viaggiare*, una raccolta di scritti e riflessioni di viaggio composti fra 1981 e 2004:

> 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[52].

49. Tom Conley, *The Self-Made Map: Cartographic Writing in Early Modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

50. Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua*, cit., p. 221.

51. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., p. 211. La metafora spaziale dei «gomitoli del tempo» è utilizzata come principio critico in Luigi Marfè, *I «gomitoli del tempo». La poetica dello spazio nell'opera di Claudio Magris*, cit.

52. Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, pp. XVI-XVII.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

In epigrafe a *Microcosmi*, Magris pone il celebre apologo di Borges, in cui il cartografo, nel disegnare una mappa del mondo, finisce per riprodurre le fattezze del proprio volto:

> 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[53].

La cartografia finisce dunque per disegnare non soltanto i territori, ma anche un percorso esistenziale, i cui "territori" non sono privi di quell'elemento che sulle carte geografiche ha sempre attirato l'attenzione degli scrittori, gli spazi bianchi, non (ancora) mappati:

> Forse scrivere significa colmare gli spazi bianchi dell'esistenza, quel nulla che si apre d'improvviso nelle ore e nei giorni, fra gli oggetti della camera, risucchiandoli in una desolazione e in un'insignificanza infinita. La paura ha scritto Canetti, inventa dei nomi per distrarsi; il viaggiatore legge e annota nomi nelle stazioni che oltrepassa col suo treno, sugli angoli delle strade dove lo portano i suoi passi, e procede un po' sollevato, soddisfatto di quell'ordine e di quella scansione del niente[54].

La formula «spazi bianchi», qui applicata da Magris alla dimensione esistenziale, ha attraversato la storia della cartografia, ad indicare quelle zone che non erano ancora state esplorate, e che pertanto apparivano vuote, bianche, per l'appunto, allo sguardo occidentale. Esemplare a riguardo, nel ruolo di «usager du blanc des cartes»[55], il narratore di *Heart of Darkness* di Joseph Conrad, peraltro autore caro allo stesso Magris[56]. Nelle prime pagine del romanzo conradiano, il personaggio racconta della sua fascinazione per l'oggetto cartografico:

53. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., p. 9. Sul rapporto fra cartografia e antropomorfizzazione nel disegno cfr. Noam Flinker, *The Poem as Map: John Donne and the 'Anthropomorphic Landscape' Tradition*, in «Applied Semiotics/Sémiotiques appliquée», 8, 3, 1999, pp. 207-215; mi permetto anche al riguardo il rimando al concetto di «*serendipity* cartografica» in Davide Papotti, *Il fiume e la sua mappa. La carta geografica come principio narrativo in* Danubio *di Claudio Magris*, cit., pp. 299-300.

54. Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 36.

55. Riprendo la formula dal titolo di François Bellec, *Les usagers du blanc des cartes*, in Jean-Robert Pitte (éd.), *Apologie pour la Géographie. Mélanges offerts à Alice Saunier-Seïte*, Paris, Société de Géographie, 1997.

56. Si veda ad esempio l'articolo: Claudio Magris, *Conrad: nascere è cadere in mare*, in «Corriere della Sera», 12 agosto 2003; per una prospettiva critica cfr. Thomas Harrison, *In the Wake of Musil and Conrad: The Story of History in Claudio Magris'* Alla cieca, in

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

> Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, `When I grow up I will go there.' The North Pole was one of these places, I remember. Well, I haven't been there yet, and shall not try now. The glamour's off. Other places were scattered about the hemispheres. I have been in some of them, and [...] well, we won't talk about that. But there was one yet – the biggest, the most blank, so to speak – that I had a hankering after.

Il rapporto magrisiano con il repertorio cartografico si muove, con medesima passione, in un'altra direzione, all'interno di un dialogo fra registri espressivi diversificati (quello del linguaggio letterario e quello del linguaggio cartografico), ma accomunati dal desiderio di rappresentare la complessità del territorio, di fornire chiavi conoscitive, di alimentare processi di narrazione. Non dunque alla ricerca di "spazi bianchi" sulle mappe, ma piuttosto degli "spazi bianchi" della narrazione.

«Compar(a)ison: An International Journal of Comparative Literature», 1-2, *Narrative and Reflection*, ed. by Stefano Ercolino and Christy Wampole, 2015, pp. 171-185.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Le forme e i temi

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Sperimentare l'empatia negativa nell'opera di Claudio Magris. Una questione di punti di vista

di Simone Rebora

In un articolo pubblicato recentemente sulla rivista «Comparatismi», Stefano Calabrese e Valentina Conti affermano che «le narrazioni (finzionali e non) migliorano l'empatia in quanto ci aiutano a dismettere uno sguardo egocentrico e *single-minded* a favore di una considerazione allocentrica e *double-minded*»[1]. Calabrese e Conti citano una larga selezione di studi che, combinando teorie neuroscientifiche e metodi empirici, offrono molteplici conferme per una simile ipotesi. Il più noto tra questi studi fu pubblicato sulla rivista «Science» da David Kidd ed Emanuele Castano[2], i quali utilizzarono una serie di esperimenti per dimostrare come la lettura di opere letterarie migliori la teoria della mente dei lettori[3]. Nei loro esperimenti, i partecipanti furono divisi in tre gruppi: alcuni dovevano leggere estratti di narrativa letteraria, altri testi di narrativa popolare, mentre un terzo gruppo non doveva leggere affatto. Di fronte a test psicologici atti a misurare la teoria della mente[4], i partecipanti che avevano letto un testo di narrativa letteraria ottenevano risultati migliori rispetto agli altri due gruppi, confermando l'ipotesi che un'esposizione anche di breve durata a un testo letterario migliorava le competenze empatiche dei lettori.

Questo tipo di studi ha suscitato un interesse crescente negli ultimi anni perché in grado di rispondere a una delle domande chiave – ma anche tra le più delicate e complesse – negli studi letterari, riguardo alla presunta utilità

1. Stefano Calabrese, Valentina Conti, *L'educazione sentimentale: Empatia e neuronarratologia*, in «Comparatismi», 9, 2024, p. 347.

2. David Kidd, Emanuele Castano, *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, in «Science», 342, 6156, 2013, pp. 377-380.

3. La teoria della mente, nota anche come empatia cognitiva, è intesa come la capacità di immaginare i pensieri di altre persone (David Premack, Guy Woodruff, *Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind?*, in «Behavioral and Brain Sciences», 1, 4, 1978, pp. 515-526).

4. Uno strumento utilizzato da Kidd e Castano è stato il *Reading the Mind in the Eyes Test* (RMET), in cui ai partecipanti era chiesto di riconoscere lo stato emotivo di una persona guardando unicamente l'immagine dei suoi occhi.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

della letteratura nella società civile. Non a caso, un punto di riferimento per gli studi su letteratura ed empatia è la filosofa Martha Nussbaum, la quale già alla fine degli anni Novanta dichiarava:

> [I]t is next to impossible to see what it could mean to read a drama of Sophocles, or a novel of Dickens or George Eliot, in the detached way. It is impossible to care about the characters and their well-being in the way the text invites, without having some very definite political and moral interests awakened in oneself—interests, for example, in the just treatment of workers and in the reform of education[5].

Per Nussbaum, insomma, l'empatia è la chiave di volta per una funzione etica della letteratura, che sfrutta le dinamiche emotive e l'identificazione del lettore con personaggi esemplari al fine di renderlo un cittadino migliore.

Una simile posizione, per quanto luminosa e ottimistica, è stata però criticata da molti. Un'altra grande esperta di letteratura ed empatia, Suzanne Keen, ha criticato una certa miopia nella scelta dei casi di studio di Nussbaum, la quale non si spinge molto oltre il romanzo realista inglese e ignora i molti esempi che potrebbero contraddire la sua ipotesi. A questo riguardo, si potrebbero citare le parole dello stesso Magris, tratte dal volume con Gao Xingjian *Letteratura e ideologia*:

> La letteratura non giudica né dà voti di condotta alla vita, che scorre al di là o al di qua del bene e del male; se rappresenta una rosa, sa – come diceva un gesuita e grande poeta mistico tedesco del Seicento, Angelus Silesius – che la rosa non ha perché e fiorisce perché fiorisce. Ma identificarsi con la vita implica identificarsi con tutti i suoi aspetti e dunque non solo con la primavera in fiore ma anche con i terremoti e, per quel che riguarda gli uomini, non solo con i loro amori e i loro sogni, ma anche con il male che infliggono agli altri, le ingiustizie che commettono, le guerre che scatenano. Narrare l'esistenza di un trafficante di organi che li fa strappare ai bambini delle *favelas* comporta – per uno scrittore autentico, che non è un moralista – una certa identificazione, che a sua volta è sconcertante. Se l'arte è bellezza, quest'ultima non sempre è, come secondo Platone dovrebbe essere, l'apparizione del Bene e del Vero[6].

Queste parole di Claudio Magris sembrano funzionare come un'efficace presentazione del concetto di empatia negativa. Introdotta nell'ambito

5. Martha C. Nussbaum, *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 104.

6. Gao Xingjian, Claudio Magris, *Letteratura e ideologia*, Milano, Bompiani, 2012, pp. 43-44. Vedi Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2007.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

dell'estetica e della psicologia da Theodor Lipps, l'empatia negativa è stata al centro di una serie di studi pubblicati negli ultimi anni da Stefano Ercolino e Massimo Fusillo[7], e culminati nel volume a quattro mani intitolato appunto *Empatia Negativa. Il punto di vista del male*. Nel loro studio, Ercolino e Fusillo prendono in considerazione una vasta selezione di esempi in ambito letterario, cinematografico e artistico nel senso più esteso, sviluppando una complessa e stratificata definizione del fenomeno analizzato. Nelle loro parole:

> [L]'empatia negativa è un'*esperienza estetica* consistente in un'*empatizzazione catartica* di personaggi, figure, performance, oggetti, composizioni musicali, edifici e spazi connotati in maniera *negativa* e *seduttiva* in modo *disturbante*, o che evocano una *violenza primaria destabilizzante*, capaci di innescare una profonda *angoscia empatica* nel fruitore dell'opera d'arte, di chiedergli insistentemente di intraprendere una *riflessione morale*, e di spingerlo ad *assumere una posizione etica*[8].

È importante notare quanto la riflessione etica sia comunque centrale nella definizione di Ercolino e Fusillo, ma partendo da una posizione pressoché opposta rispetto a quella di Nussbaum, che privilegiava piuttosto un rispecchiamento tra i valori rappresentati nell'opera e quelli risvegliati nella coscienza dei lettori. Non a caso Ercolino e Fusillo proseguono nel notare quanto l'empatia negativa sia un'esperienza estetica «che può condurre indifferentemente a comportamenti sia pro- sia antisociali, o che può rimanere confinata nella vita interiore del soggetto empatizzante»[9]. Un simile relativismo potrebbe risultare problematico dal punto di vista di un'etica normativa che ambisca a indottrinare i lettori, ma è proprio da questa normatività che Ercolino e Fusillo – e, mi sento di aggiungere, lo stesso Claudio Magris – si distanziano con più forza.

Nel suo volume *La storia non è finita*, Magris sottolinea quanto «[l]a tolleranza e il dialogo presuppongono un relativismo etico, contro la presunzione di essere i soli depositari di un valore assoluto, che induce chi ritiene di possederlo a imporlo agli altri»[10]. Ovviamente la posizione di Magris a

7. Si vedano in particolare il contributo teorico di Ercolino e le ricognizioni intermediali di Fusillo: Stefano Ercolino, *Negative Empathy: History, Theory, Criticism*, in «Orbis Litterarum», 73, 3, 2018, pp. 243-262; Massimo Fusillo, *Sull'empatia negativa: Macbeth secondo Verdi*, in Raffaella Bertazzoli e Cecilia Gibellini (a cura di), *Shakespeare: un romantico italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, pp. 183-193; Massimo Fusillo, *Guardare il male a distanza. Empatia negativa, paura, catarsi*, in «Psiche», 1, 2019, pp. 285-298.

8. Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022, p. 70.

9. Ivi, p. 71.

10. Claudio Magris, *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Milano, Garzanti, 2006, p. 15.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

questo riguardo è estremamente sorvegliata, specie laddove critica la cosiddetta «era dell'optional»[11], che spinge il relativismo fino a un'etica «della situazione»[12], finendo col decostruire quell'irrinunciabile *quantum* di universalismo etico. La soluzione offerta da Magris è quindi nel concetto di laicità:

> Laico è chi sa aderire a un'idea senza restarne succube, impegnarsi politicamente conservando l'indipendenza critica, ridere e sorridere di ciò che ama continuando ad amarlo; chi è libero dal bisogno di idolatrare e di dissacrare, chi non la dà a bere a sé stesso trovando mille giustificazioni ideologiche per le proprie mancanze, chi è libero dal culto di sé[13].

Queste note magrisiane sul concetto di laicità, tra l'altro, ci riportano a quell'idea di «dismettere uno sguardo egocentrico e *single-minded*», già presentata da Calabrese e Conti come funzione primaria dell'empatia. In questa prospettiva, l'empatia negativa non smonta o distrugge la funzione etica della letteratura, ma ne rivede le dinamiche in una chiave più ironica, che stimola una riflessione piuttosto che dettare una normativa.

A questo riguardo, Ercolino e Fusillo chiamano in causa il concetto di catarsi. Nel secondo capitolo di *Empatia negativa*, la loro attenzione si focalizza sul personaggio di Maximilian Aue, protagonista del romanzo *Le benevole* di Jonathan Littell[14]. Il romanzo, che ha suscitato forti polemiche ma anche un profondo interesse nella comunità accademica[15], narra le vicende di un ufficiale delle SS durante la Seconda guerra mondiale, senza sorvolarne i particolari più sordidi e disturbanti, in un'asfissiante focalizzazione interna, in prima persona, che si estende per più di 900 pagine. Per comprendere la portata etica di un simile romanzo, Ercolino e Fusillo cercano di mettersi nei panni del lettore comune, giunto al termine della difficile lettura:

> Lungi dal divenire un simpatizzante nazista, ma anche dal sentirsi indifferente al destino di Aue, il lettore avverte di aver preso parte a una profonda e *catartica* riflessione morale sui limiti dell'umano. L'empatia negativa lo ha trascinato nell'oscuro labirinto della mente di Aue e della storia, e lo ha infine liberato, lasciandolo forse perplesso dalla forza della sua risposta empatica ad Aue, ma anche *mobilitato* dalla portata della posta etica del romanzo[16].

11. Ivi, p. 19.
12. Ivi, p. 21.
13. Ivi, p. 26.
14. Jonathan Littell, *Les Bienveillantes: Roman*, Paris, Gallimard, 2006.
15. Per una ricostruzione del complesso processo di ricezione del romanzo, si veda il volume: Aurelie Barjonet, Liran Razinsky (eds.), *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Littell's* The Kindly Ones, Amsterdam, Rodopi, 2012.
16. Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa*, cit., p. 113.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

In questa prospettiva catartica, l'empatia negativa gioca un gioco pericoloso, ma anche necessario per scavare a fondo in aspetti della natura umana che, piuttosto che occultati e repressi, dovrebbero essere riconosciuti – e forse anche vissuti a fondo – per potersene veramente purificare.

Anche Claudio Magris, che pur sempre mostra tutto il necessario scetticismo nei confronti di una rappresentazione compiaciuta e banalizzante del male, riconosce questa funzione della letteratura. In diverse occasioni, i suoi scritti critici indagano appunto casi simili a quello di Maximilian Aue, giungendo a conclusioni quanto meno compatibili con quelle di Ercolino e Fusillo. Si leggano per esempio queste pagine, raccolte proprio in chiusura di *Alfabeti*:

> La rappresentazione letteraria è anche giudizio, ma implicito e sempre comprensivo della totalità: in *Delitto e castigo* Dostoevskij riesce a comunicarci l'umana desolazione che induce Raskolnikov al delitto e a farci partecipi del suo destino, ma ci fa anche capire – e dunque giudicare – la stupida banalità delle idee che lo spingono al delitto e l'orrore di quest'ultimo.
> La letteratura è un continuo viaggio fra la scrittura diurna, in cui un autore si batte per i propri valori e i propri dèi, e quella notturna, in cui uno scrittore ascolta e ripete ciò che dicono i suoi demoni, i sosia che abitano nel fondo del suo cuore, anche quando dicono cose che smentiscono i suoi valori. La letteratura è anche una discesa agli Inferi – anche a quello che Flaubert chiamava «la latrina del cuore»[17].

Alla luce di queste premesse teoriche diviene quindi necessario verificare quanto il fenomeno dell'empatia negativa sia riscontrabile non solo nell'opera critica, ma anche nella produzione più «notturna» di Claudio Magris.

È questo un compito a cui mi sono già in parte dedicato in un saggio recentemente pubblicato su «The European Legacy»[18]. Lo studio chiamava in causa, oltre al fenomeno dell'empatia negativa, anche la teoria dell'eroe ibrido, inteso come personaggio che mescola le caratteristiche del protagonista e dell'antagonista, ibridando appunto i tratti del bene e del male in una singola figura[19]. Il saggio si soffermava in particolare sul romanzo *Un altro mare* e sulla figura di Enrico Mreule, caratterizzata da una dinamica evolutiva tipica dei protagonisti dell'empatia negativa – si pensi per esempio al

17. Claudio Magris, *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Milano, Garzanti, 2008, pp. 479-480.

18. Simone Rebora, *Magris Likes It Bad? Reflections on Ethics in a European Perspective*, in «The European Legacy», 27, 7-8, 2022, pp. 744-758.

19. Per un approfondimento su questa teoria, si veda lo studio di Massimo Salgaro, Benjamin Van Tourhout, *Why Does Frank Underwood Look at Us? Contemporary Heroes Suggest the Need of a Turn in the Conceptualization of Fictional Empathy*, in «Journal of Literary Theory», 12, 2, 2018, pp. 345-368.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Walter White della serie-tv *Breaking Bad*, anch'essa analizzata nel dettaglio da Ercolino e Fusillo[20]. Dopo una prima fase che contribuisce a creare un legame empatico tra personaggio e lettore, corrispondente in *Un altro mare* ai primi due capitoli, con la fuga di Enrico in Patagonia e il suo tentativo di vivere la vita persuasa, segue una seconda fase in cui la connessione si fa sempre più problematica, attraverso un progressivo distanziamento tanto dal lettore quanto dalla società intera, accompagnato da atteggiamenti moralmente discutibili. Nell'opera di Magris, questa dinamica non si risolve in un puro espediente narrativo, ma serve a veicolare nella maniera più efficace un messaggio di portata universale:

> Finally, what becomes evident is that Enrico's attitude, while quite despicable in a moral perspective, is driven by a more profound motivation. His insulting attitude towards women, his suspicious treatment of tenants, his unjustifiably resentful behavior with the brother, all seem to be motivated by a fundamental need for self-annihilation […]. Enrico's life parable can thus be seen as another example of the consequences of blindly following an ideal, even if positive in itself[21].

Ma se *Un altro mare* incarna così bene la struttura narrativa tipica dell'empatia negativa, un elemento chiave viene a mancare. Come notano Ercolino e Fusillo, «c'è un primo livello quasi meccanico di empatia, che deriva dalla scelta narratologica della prospettiva da cui svolgere il racconto»[22]. Una storia narrata dal punto di vista del protagonista, sia esso un angelo o un criminale, stimola comunque un'immediata identificazione del lettore, il quale può solo in un secondo tempo stabilire una distanza, dopo averne valutato le azioni e la moralità. In questa prospettiva, il caso di *Un altro mare* è piuttosto peculiare, perché se da un lato la focalizzazione è chiaramente interna, dall'altro essa è frequentemente spezzata da vertiginosi cambi di prospettiva, come nel passaggio che chiude il primo capitolo:

> La *Columbia* scivola fra alti marosi, il sole sorge e gli astri tramontano, la scia non finisce mai di cancellarsi, il sestante stabilisce il punto in cui si trova la nave mentre continua ad allontanarsi dal caos originario, nei due o tre scali l'arrivo e la partenza si confondono[23].

20. Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa*, cit., pp. 318-335.

21. Simone Rebora, *Magris Likes It Bad? Reflections on Ethics in a European Perspective*, cit., p. 752.

22. Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa*, cit., p. 123.

23. Claudio Magris, *Un altro mare* (1991), in Id., *Opere*, vol. I, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2012, p. 1421.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Quasi superfluo ricordare, inoltre, come la narrazione si svolga tutta in terza persona, stabilendo un filtro tra l'autore e il personaggio. È questa oltretutto una prassi spesso utilizzata da Magris nei confronti dei suoi personaggi più moralmente discutibili. Si pensi per esempio all'Atamàn Krasnov di *Illazioni su una sciabola*, presentato tramite la voce di un personaggio finzionale, Don Guido. Ma anche in una narrazione così travolgente come *Alla cieca*, il confondersi di due voci e due prospettive rende quantomeno problematica una piena identificazione del lettore – e, ancora una volta, dell'autore – con il doppio protagonista.

Se si vuole ricercare questo ingrediente mancante per l'empatia negativa nell'opera di Magris, occorre rivolgersi alla produzione teatrale. Nel suo saggio sull'arte del monologo di Magris, Enza Biagini ha infatti notato:

> 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[24].

La prima motivazione è quella che più ci interessa, specie laddove sembra infrangere quel filtro creato dalla terza persona o dai personaggi vicari. Sempre Biagini nota a questo riguardo:

> 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 […] 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'[25].

L'effetto più dirompente del monologo teatrale sta quindi nell'identificazione, prima ancora che del lettore, dell'autore stesso con il personaggio messo in scena. La possibilità di sorprendere sé stessi attraverso un'esperienza empatica è infatti in linea con gli assunti dell'empatia negativa, che

24. Enza Biagini, *L'io nello sguardo dell'altra. L'arte del monologo di Claudio Magris*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021, p. 216.

25. Ivi, pp. 217-218.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

ha appunto la funzione primaria di disturbare e destabilizzare colui che la sperimenta, per poi spingerlo verso una riflessione morale.

Nella produzione teatrale di Magris, il testo che più si presta a suscitare questo tipo di esperienza è il breve radiodramma *Le voci*. Ernestina Pellegrini lo descrive come «una grottesca ilarotragedia, [in cui] Magris abbandona ogni cornice realistica, per entrare nel delirio del protagonista, un dongiovanni platonico attratto dalla voce delle donne»[26]. Il monologo del collezionista di voci di segreterie telefoniche che gradualmente sfocia in «un delirio di purezza e di morte»[27], sembra avere tutte le carte in regola per suscitare nel lettore una forma di empatia negativa. Non a caso lo stesso Magris, nel presentare il protagonista del monologo, sottolineava:

> La sua fissazione si dilata sino ad assumere proporzioni maniacali; il suo delirio è ora struggente ora violento, ora repulsivo ora commovente, e anche il linguaggio trabocca, nel suo selvaggio monologo, come un fiume in piena. 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[28].

L'autore stesso riconosce insomma nel monologo un'ibridazione di elementi positivi e negativi, un *mix* di compassione e repulsione che sembra costituire il terreno ideale da cui l'esperienza dell'empatia negativa possa emergere. Se riproposto a un pubblico contemporaneo, tra l'altro, il monologo potrebbe perfino rivelare delle stratificazioni ulteriori, legate per esempio ai fenomeni dello *stalking* e della violenza di genere, quanto mai vivi e sentiti nella società attuale. Si leggano per esempio le pagine che descrivono l'incontro con Laura:

> Alta, quasi goffa in quel modo di camminare lievemente sbilanciato, la testa un po' inclinata sulla spalla, i capelli e gli occhi neri neri che guardavano intensi e trepidi, ardenti. […] 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... Così l'ho rintracciata sulla guida del telefono e l'ho chiamata. Ha risposto la segreteria telefonica; una voce assorta, inappellabile, un tribunale da cui ti senti giudicato e ne sei felice. Io, dopo il bip, non ho detto niente, si capisce[29].

26. Ernestina Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, cit., p. LXIII.

27. *Ibidem*.

28. Claudio Magris, *Fra il Danubio e il mare. Il mondo di Claudio Magris*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 30-31.

29. Id., *Le voci*, in Id., *Opere*, vol. I, cit., p. 1513.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

E se una certa distanza potrà essere stimolata da passaggi come quest'ultimo, o dal più violento delirio che chiude il monologo, reazioni empatiche guidate dalla compassione saranno quanto meno possibili di fronte ai passaggi che descrivono la profonda sofferenza del protagonista. Si leggano per esempio le pagine più espressive, al culmine di una mania di persecuzione che sembra impregnare ogni singola sensazione, ogni suono od oggetto circostante:

> L'altra notte, mentre mi giravo nel letto tappandomi le orecchie con i cuscini e tutto intorno a me suonava trillava e gridava, ho capito che dev'essere successo qualcosa di mostruoso e non ce ne siamo accorti. Non era un sogno, no, magari avessi sognato; vorrebbe dire che almeno avevo dormito e anche un incubo, purché con le palpebre abbassate, è meglio che essere svegli e guardare con gli occhi sbarrati. Ho capito che il mondo è un'immane centrale telefonica ed è da lì che si governa tutto. Dio se n'è andato e qualcuno ha preso il suo posto, il signore delle tenebre e del frastuono – il male è rumoroso, un fragore, infatti i santi pregano in silenzio, non disturbano nessuno e non telefonano a nessuno. Da lì qualcuno chiama senza tregua, chiama per assillare, ordinare, tormentare, per impedirci di respirare, odorare, palpare, gustare, amare[30].

La lettura (o l'ascolto) di *Le voci* potrebbe insomma condurre a una forte esperienza di empatia negativa. Sarebbe però affrettato, se non del tutto sbagliato, far corrispondere una potenzialità con una prova di fatto. Vi è infatti un problema al centro degli studi sull'empatia, che riguarda la possibilità stessa di verificarne l'esistenza nella mente dei lettori. Nel criticare le teorie di Nussbaum sull'empatia come agente di sviluppo sociale, Keen affermava: «Whether anyone, let alone large numbers of people, actually acts in traceable ways as a result of this conscientious prompting Nussbaum does not wonder: she assumes it must be so»[31]. Quello che manca, in sostanza, sono delle prove empiriche che possano verificare le ipotesi – tanto quelle di Nussbaum, quanto quelle qui presentate riguardo all'empatia negativa nell'opera di Claudio Magris.

A questo riguardo esiste però un nuovo ambito di ricerca negli studi letterari, sviluppatosi a partire dagli anni Ottanta dello scorso secolo e giunto a una crescente maturità negli ultimi decenni, noto come studio empirico della letteratura. Attraverso diversi convegni, la costituzione di associazioni dedicate e la pubblicazione di riviste e manuali[32], un nuovo paradigma è stato

30. Ivi, pp. 1523-1524.

31. Suzanne Keen, *Empathy and the Novel*, cit., p. XVIII.

32. Si vedano in particolare associazioni come la *International Society for the Empirical Study of Literature* (IGEL), riviste come «Scientific Study of Literature» e manuali come

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

proposto, che presuppone l'utilizzo di metodi sperimentali – a partire dai questionari, fino a tecnologie come l'*eye tracking* e il *neuroimaging* funzionale – per misurare gli effetti del testo sui lettori.

In un recente articolo, un gruppo di ricercatori guidato da Julia de Jonge ha studiato il fenomeno dell'empatia negativa nel già citato romanzo *Le benevole*, verificando quanto il contesto finzionale porti a un disimpegno morale che stimola una maggiore connessione empatica con il protagonista[33]. Nell'esperimento disegnato per l'occasione, una serie di estratti dal romanzo era stata presentata a un primo gruppo di partecipanti come l'autobiografia di un ufficiale delle SS realmente esistito, mentre a un secondo gruppo erano stati presentati come un'opera finzionale. Misurando poi il coinvolgimento empatico, il secondo gruppo otteneva dei valori significativamente più alti del primo.

Per misurare questo coinvolgimento, de Jonge e altri si sono serviti di un questionario sviluppato nell'ambito degli studi psicologici, noto come *State Empathy Scale*. Il questionario risulta composto da un totale di 12 frasi divise in tre sezioni, relative all'empatia affettiva, cognitiva e associativa[34]. Ai partecipanti è semplicemente chiesto di dichiarare quanto si riconoscono in ciascuna delle affermazioni dopo aver letto un testo[35].

Anche il concetto di prosocialità, inteso come la tendenza a compiere azioni socialmente ed eticamente accettabili, è stato molto ricercato in una prospettiva empirica. In esperimenti come quelli di Jo-Ann Tsang e Stephen R. Martin[36], per esempio, la prosocialità veniva misurata offrendo ai partecipanti la possibilità di donare una parte del compenso economico ricevuto.

quello recentemente curato da Don Kuiken, Arthur Jacobs (eds.), *Handbook of Empirical Literary Studies*, Berlin and Boston, De Gruyter, 2021.

33. Julia de Jonge, Serena Demichelis, Simone Rebora, Massimo Salgaro, *Operationalizing Perpetrator Studies: Focusing Readers' Reactions to the* Kindly Ones *by Jonathan Littell*, in «Journal of Literary Semantics», 51, 2, 2022, pp. 147-161.

34. Per esempio la quarta frase, «I can feel the character's emotions», si riferisce all'empatia affettiva. La quinta frase, «I can see the character's point of view», è relativa all'empatia cognitiva. L'undicesima frase, «I can identify with the situation described in the message», si riferisce all'empatia associativa; vedi Lijiang Shen, *On a Scale of State Empathy During Message Processing*, in «Western Journal of Communication», 74, 5, 2010, p. 508. Riguardo alla distinzione tra le tre dimensioni e a tutti i problemi definitori che ne derivano, rimando allo studio di Pinotti e Salgaro: Andrea Pinotti, Massimo Salgaro, *Empathy or Empathies? Uncertainties in the Interdisciplinary Discussion*, in «Gestalt Theory», 41, 2, 2019, pp. 141-158.

35. In questo questionario – come in tutti gli altri qui citati – il riconoscimento del partecipante è misurato tramite una *Likert scale*, che si compone di valori numerici compresi tra un minimo negativo – corrispondente a un totale disconoscimento – e un massimo positivo – corrispondente a un totale riconoscimento.

36. Jo-Ann Tsang, Stephen R. Martin, *Four Experiments on the Relational Dynamics and Prosocial Consequences of Gratitude*, in «The Journal of Positive Psychology», 14, 2, 2019, pp. 188-205.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Rachel Baumsteiger e Jason T. Siegel[37], invece, si sono dedicati allo sviluppo e validazione di un questionario *ad hoc*, noto come *Prosocial Behavioral Intentions Scale*. Come nel caso della *State Empathy Scale*, anche lo strumento messo a punto da Baumsteiger e Siegel appare estremamente semplice, composto di sole quattro frasi che esprimono la tendenza a compiere azioni prosociali[38].

Sfruttando questi strumenti di facile applicazione, un primo studio pilota è stato messo a punto per verificare quanto l'empatia negativa possa essere misurata nell'opera di Claudio Magris[39]. Lo studio si è composto di quattro fasi principali. Nella prima, è stato chiesto a un gruppo di nove persone di compilare la *Prosocial Behavioral Intentions Scale*, al fine di misurare la generale tendenza a compiere azioni prosociali nella vita di tutti i giorni; nella seconda, lo stesso gruppo di persone ha assistito alla lettura di alcuni passaggi tratti da *Le voci* e ha poi risposto ad alcune domande di controllo, atte a verificare se la storia era stata ascoltata attentamente[40]; nella terza, è stato chiesto di compilare la *State Empathy Scale* in combinazione con una domanda sulla moralità del protagonista della storia[41]; nell'ultima fase, è stato infine chiesto di compilare nuovamente la *Prosocial Behavioral Intentions Scale*. Questo *design* sperimentale era finalizzato a verificare l'ipotesi di partenza. Se infatti l'empatia negativa stimolasse veramente una catarsi delle tendenze negative e quindi un miglioramento delle intenzioni prosociali, i partecipanti che avessero sperimentato alti livelli di coinvolgimento empatico – pur nel riconoscimento della negatività morale del protagonista – dovrebbero anche vedere una crescita dei valori tra la prima e la seconda somministrazione della *Prosocial Behavioral Intentions Scale*.

37. Rachel Baumsteiger, Jason T. Siegel, *Measuring Prosociality: The Development of a Prosocial Behavioral Intentions Scal*e, «Journal of Personality Assessment», 101, 3, 2019, pp. 305-314.

38. Per esempio, la predisposizione a confortare un amico in difficoltà, o ad aiutare uno sconosciuto a ritrovare un oggetto perduto.

39. Lo studio pilota è stato condotto durante la Scuola Invernale del Dottorato in Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona, intitolata "INTRECCI 7. Letteratura e male, il male nella letteratura" (23-31 gennaio 2025). Allo studio hanno partecipato nove volontari: un numero non sufficiente per ottenere dei risultati statisticamente validi, ma utile per mettere alla prova il *design* sperimentale – che è appunto l'obiettivo primario di uno studio pilota.

40. Dato che una persona ha compiuto degli errori nelle domande di controllo, indicando per esempio che nel finale della storia il protagonista torna a vivere in città, le sue risposte non sono state prese in considerazione nell'analisi.

41. La domanda era la seguente: «A mio avviso, il protagonista è una brava persona», ripresa anch'essa dallo studio di Julia de Jonge, Serena Demichelis, Simone Rebora, Massimo Salgaro, *Operationalizing Perpetrator Studies. Focusing Readers' Reactions to the Kindly Ones by Jonathan Littell*, cit.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Come spesso avviene per questo tipo di studi, i primi risultati si sono rivelati interlocutori, ma anche utili a migliorare il quadro teorico-metodologico in vista di una possibile analisi su più larga scala. Se infatti uno tra i partecipanti ha confermato l'ipotesi, due l'hanno negata e la restante maggioranza non ha mostrato variazioni in termini di prosocialità. Durante un *debriefing* con i partecipanti, oltre alla difficoltà data dalla doppia somministrazione dello stesso questionario, è anche emersa una problematica legata al contenuto stesso del radiodramma. Una partecipante ha infatti notato quanto il contenuto possa essere percepito come fondamentalmente misogino, soprattutto da parte dei lettori – e lettrici – più sensibili a questa tematica. Questo aspetto può avere un effetto dirompente, portando a ignorare il messaggio più profondo del testo magrisiano. A questo riguardo, una considerazione all'apparenza banale – ma quanto mai fondamentale – va riportata all'attenzione. Come notato da Ercolino e Fusillo, infatti, uno degli ingredienti essenziali per il fenomeno dell'empatia negativa, è la «lunghezza dell'esposizione»[42]: l'estrema brevità di *Le voci* può portare solo i lettori più attenti e ricettivi a sperimentare un fenomeno che solitamente richiede molto tempo, nonché una complessa negoziazione interiore, per realizzarsi appieno.

Ovviamente, queste restano soltanto delle note preliminari per uno studio che richiederebbe uno sviluppo molto più complesso, oltre che l'implementazione di un più profondo dialogo interdisciplinare, in particolare con esperti di psicologia e sociologia. In ogni caso, questo contributo ha se non altro gettato le basi teoriche per la sua possibile messa in atto, dimostrando quanto l'analisi dell'opera di Claudio Magris possa offrire lo spunto per nuovi studi, in direzioni non ancora esplorate e sempre innovative.

42. Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa*, cit., p. 105.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

«Figure di prua». Poesia della storia e poesia delle cose in Polene *di Claudio Magris*

di Luigi Marfè

Fin dall'esordio con *Illazioni su una sciabola* (1984), il tema centrale dell'opera creativa di Claudio Magris è stato nell'indagine di versanti in ombra del passato, nel tentativo di cogliere la verità di esistenze schiacciate dal «peso della Storia»[1]. Si può dire, in questo senso, che l'immaginario magrisiano si sia mosso in due direzioni, concentrandosi da una parte su storie e voci di «microcosmi» e «nanocosmi»[2] da salvare dall'oblio, e dall'altra esplorando quelle Jorge Luis Borges avrebbe chiamato le «things that might have been»[3]: futuri possibili e mai realizzati, che sono balenati alla mente di uomini e li hanno portati alla rovina.

Si può riconoscere questo doppio movimento, di collezione mnesica e di esplorazione narrativa, anche in *Polene* (2019), un saggio in cui Magris ripercorre la storia di artefatti pensati per solcare il mare. «Occhio apotropaico dipinto a prua sulle navi […] per stornare i malefici del mare»[4], la polena dà forma visibile all'angoscia per l'impredicibilità del futuro al centro di *Alla cieca* (2007)[5]. Nella forma del libro illustrato, l'atto iconico che il loro «sguardo, attonito e dilatato» instaura con chi legge mostra la fragilità degli esseri umani davanti alla furia della catastrofe. Questo saggio esamina l'impiego di tali «figure di prua» come dispositivo di una «poesia delle cose» che esprime, come l'angelo di Klee secondo Benjamin, una

1. Ernestina Pellegrini, *Il peso della storia nell'opera narrativa di Claudio Magris*, in Claudio Griggio e Antonio Ferracin (a cura di), *Omaggio a Claudio Magris*, Udine, Università di Udine, 2015, pp. 49-60.

2. Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano, Garzanti, 2005, p. VIII.

3. In Jorge Luis Borges, *Historia de la noche*, Buenos Aires, Emecé, 1977.

4. Claudio Magris, *Polene. Occhi del mare*, Milano, La Nave di Teseo, 2019, p. 11.

5. Id., *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2007. Sul rapporto tra i due libri, ha osservato lo stesso Magris: «Il mio romanzo *Alla cieca* forse non sarebbe nato, non si sarebbe sbloccato da una gestazione di molti anni, senza una casuale e decisiva visita al Museo del Mare di Anversa» (*Polene*, cit., p. 186).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

precisa idea della Storia. La polena guarda «qualcosa che ai marinai è vietato, le imminenti e inderogabili catastrofi ancora invisibili agli altri»[6].

1. Un mare «aperto e lontano»

Se la storia è l'«arcitema», nelle parole di Ernestina Pellegrini[7], dell'opera magrisiana, le immagini associate al mare – «un mare aperto e lontano» che rimanda all'«alto mare aperto» dantesco[8] – sono la forma ricorrente con cui lo scrittore ne rappresenta i rivolgimenti. In un romanzo come *Un altro mare* (1991), ma anche in scritture di luoghi come *Danubio* (1986) e *Microcosmi* (1997), i riferimenti marini rappresentano il «non tempo» della «persuasione», in senso michelstaedteriano. «Il "non tempo del mare"», si legge anche in un articolo dedicato da Magris a Biagio Marin, «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»[9]. Nello stesso tempo, l'eterno ritornare delle onde allude, per analogia, all'insensato ripetersi del tempo storico. Più volte, ad esempio, Magris descrive la città di Trieste come immersa in un tempo «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»[10].

In un saggio su Joseph Conrad incluso in *Alfabeti* (2008), l'esperienza del mare è equiparata da Magris a quella del vivere. «Il mare», vi si legge, «è come la vita; incanto e orrore, abbandono e naufragio, consunzione, immortalità, distruzione». Nelle «sue tempeste, le sue bonacce, il suo incanto insostenibile, i suoi gorghi melmosi», c'è l'intera varietà del reale, che mette l'uomo di fronte al proprio destino. «Forse nessuno come Conrad ha capito», scrive Magris, «come il destino dell'uomo e la legge della vita siano la

6. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 173.

7. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris. Da* Alla cieca *a* Croce del Sud, Firenze, Florence Art Edizioni, 2025, p. 61. Si veda anche Ead., *Magris e le immagini della storia*, in Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 407-419.

8. Sulla tradizione delle riprese letterarie del XXVI canto dell'*Inferno* dantesco, cfr. Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992.

9. In Cristina Taglietti, *Claudio Magris: Il mare, l'amore e la selvaggia felicità di scrivere*, «Corriere della Sera», 8 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 (ultimo accesso: 28/12/2025).

10. Claudio Magris, *Itaca e oltre*, cit., p. 282.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

sconfitta e come ciò non scalfisca la grandezza di chi, nonostante tutto, […] continua a far fronte alla sorte». La predilezione conradiana per personaggi «outcasts» fa il paio con la tendenza di Magris a seguire le storie di dispersi, esclusi, reietti, travolti dalla storia. Nel raccontare i «meandri più limacciosi della modernità», Conrad esprime la cattiva coscienza borghese, rappresentando la dissoluzione di un'epoca: «il mare che consuma la nave, la tempesta che l'affonda» rappresentano la storia come «erosione del proprio mondo e dei propri valori». Davanti a questa crisi dei fondamenti, non resta per Conrad che la «fedeltà» alla lotta per ciò in cui si crede. I suoi personaggi trovano nel mare un cimento della personalità: «il mare, narrato con altissima poesia, è lo specchio della sfida, della prova»[11].

Tra i tanti significati che vi si possono leggere, *Alla cieca* è anche un omaggio al canone della narrativa di mare: Melville, Conrad, Salgari. «Sonante di battaglie feroci»[12], il mare si configura, nel romanzo, come il palcoscenico del destino, tanto per l'avventuriero Jørgen Jørgensen quanto, in senso più ampio, per tutti gli uomini travolti da una storia che pare guidata dalla forza di Coriolis, inesorabile divoratrice, nel suo vortice, come il *maelstrom* di Poe. Sono molti i passaggi in cui si può riconoscere questa associazione allegorica. «Una generazione dopo l'altra cade nella tomba come gocce in un mare sempre eguale, navi affondano ed equipaggi spariscono ma non succede niente», si legge nel libro. E anche: «il mondo è un mare amaro, che sballotta la piccola nave, e dovunque lo sguardo si rivolge, sulla nera superficie dei flutti, non scorge che immagini di morte». E ancora: «Perché mettersi in mare, abbandonare la fida insenatura e gettarsi all'aperto, alle onde? Il mare è la vita, la pretesa tracotante di vivere, di espandersi, di conquistare – dunque è la morte, la scorreria che depreda e distrugge, il naufragio»[13].

Come *Alla cieca*, anche *Polene* è un libro animato da quest'epica del mare, inteso come sede simbolica di un sublime che trascende i limiti umani:

> Il mare è il sublime per eccellenza; è grande e semplice, solitario, insondabile nella tranquillità e indomabile nella tempesta, ricco di tragedie e catastrofi, di seduzione e di obliosa perdizione. Lo sguardo che scivola come un vento sulla sua distesa senza fine scorge l'anonima uniformità di un futuro indeterminato che fa rabbrividire[14].

11. Id., *Conrad: nascere è cadere in mare*, in *Alfabeti*, Milano, Garzanti, 2008. Qui cit. da *Opere*, vol. II, cit., pp. 1471-1475. Su Conrad, si veda Richard Ambrosini, *Le storie di Conrad. Biografia intellettuale di un romanziere*, Roma, Carocci, 2019.

12. Claudio Magris, *Alla cieca*, cit., in *Opere*, vol. I, cit., p. 519.

13. Ivi, pp. 550, 553, 619.

14. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 28.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

L'irriducibilità del mare al volere dell'uomo allude al venir meno, in senso estetico, epistemologico e metafisico, della nozione lukácsiana di «totalità»: la crisi della rappresentazione e quella del soggetto si rispecchiano nello smarrimento di chi si ritrova alla mercé delle onde. Se il divenire storico risulta più complesso di ogni modello interpretativo, il racconto si affida alla moltiplicazione dei piani narrativi, che intrecciano inestricabilmente destini individuali e traumi collettivi. La distanza dal paradigma della storia evenemenziale è nella scelta di punti di vista parziali, se non inattendibili, secondo una strategia comune nella tradizione letteraria tedesca, da Thomas Mann a W.G. Sebald. Se il mare «aperto e lontano» di *Alla cieca* è anche quello della storia, la navigazione è allora immagine di un attraversamento della tradizione del nichilismo, presa in esame da Magris ne *L'anello di Clarisse* (1984), che evita ogni un compiacimento del negativo, e avanza al contrario un'ostinata petizione di senso. «Temi assolutamente dominanti in Magris», ha scritto in questo senso Pier Vincenzo Mengaldo, sono «le forme della scissione dell'uomo moderno, [...] al cui polo complementare sta la nostalgia […] della "totalità"»[15].

Di questo attraversamento del negativo, le polene, in quanto scrutatrici del navigare, sono per metonimia rappresentazione: «volti tragici protesi nel nulla», scrive Magris, «mi hanno fatto sentire il ritmo che la narrazione doveva avere», fuori da ogni illusione di linearità teleologica. La polena è il dispositivo simbolico di un narrare che cerca di mimare la complessità della storia contemporanea: «quella vicenda doveva essere raccontata immergendosi nel *maelstrom* spazio-temporale, attraversando il naufragio dell'io individuale, il gorgo in cui […] il rapporto tradizionale fra Storia e storie si altera e si lacera»[16]. Non a caso, *Alla cieca* si chiude proprio con una polena, quella della nave degli Argonauti, arenata a riva e corrosa dai venti, che cade dalla prua e schiaccia il ladro del Vello d'oro.

2. L'«inquietante poesia delle cose»

In *The Mirror of the Sea* (Lo specchio del mare, 1906), insieme collezione di ricordi e filosofia del mare, Conrad ha scritto che avere a che fare con le navi richiede un'arte non meno raffinata di quella necessaria per trattare con gli uomini, dato che, non meno di questi, esse sarebbero soggette ad «arcane

15. Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 114.

16. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 187.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

e potenti influenze»[17]. Anima della nave, occhio della navigazione, la polena è uno strumento di quest'arte, il talismano con cui imbrigliare il potere distruttivo del mare. Delle diverse forme che ha assunto nel tempo – animali e mostri, personaggi del mito e della storia, autorità politiche e militari – la frequenza delle figure femminili pare rimandare proprio a quest'ansia di protezione, secondo un'antica leggenda del mare, ricordata in un passo di Plinio[18], per cui le donne sarebbero in grado di fermare le tempeste.

Nella sua concretezza di artefatto, del resto, la polena pare porsi a metà tra il mondo umano e quello naturale. La sua composizione «nasce da un vortice di vento che, alla base, sembra increspare le onde e si prolunga nella veste fluttuante, linea ondulata di onda marina trattenuta prima di disperdersi nell'informe». Un desiderio di ingenua armonia anima le sue fattezze: «La polena sboccia dal legno, è un suo elemento, e insieme dall'acqua; il vento le dà ala, rende ariosa la sua figura e i veli che la coprono, ma non la travolge e non la schianta»[19].

Si può notare da passaggi come questi, in cui la descrizione assume una rarefazione lirica o sviluppa una linea narrativa, quanto la forma saggio, in un libro come *Polene*, finisca per ibridarsi con altri generi letterari. Da un lato, il lavoro di documentazione appare notevole, data la deperibilità degli oggetti in esame e la loro estraneità a forme d'arte più canoniche. D'altra parte, la storia materiale delle polene trapassa in qualcosa di più ampio che riguarda l'epica della navigazione[20]. Se la quota di narratività della scrittura di Magris, come ha notato Simone Rebora[21], è cresciuta progressivamente nel tempo, non per questo la documentazione si è ridotta. Se si prende in esame il materiale avantestuale conservato presso il Fondo Claudio Magris e Marisa Madieri all'Archivio Bonsanti di Firenze, non si potrà non rimanere colpiti dallo scrupolo dello scrittore nella ricerca di fonti.

L'inseguimento di Magris si muove tra libri, porti, musei nautici, per ricomporre la storia delle polene. Come ogni inchiesta memoriale, la ricostruzione deve tuttavia fare i conti con la distanza del passato: «La polena evoca

17. «To deal with men is as fine an art as it is to deal with ships. Both men and ships live in an unstable element, are subject to subtle and powerful influences, and want to have their merits understood rather than their faults found out», Joseph Conrad, *The Mirror of the Sea*, London, Methuen, 1906, ch. VIII.

18. *Naturalis Historia*, libro XXVIII, cap. 23.

19. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 22.

20. Sulla storia delle polene, cfr. David Taylor, *Figureheads*, London, National Maritime Museum, 1992, Giancarlo Costa, *Polene*, Trieste, Mursia, 2005, e Michael Stammers, *Figureheads and Ship Carving*, London, Chatham, 2005.

21. Simone Rebora, *Sulla «via obliqua» di Claudio Magris. Finzione, reportage e (auto)biografia*, in Alvaro Barbieri, Elisa Gregori (a cura di), *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, Padova, Esedra, 2017, pp. 151-162.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

qualcosa di perduto, di naufragato, di sparito per sempre; dice soprattutto la solitudine, lo sgomento», scrive Magris, che ricorda come spesso nei musei l'unica indicazione che le riguarda sia «polena di nave ignota»[22]. È qui che interviene l'invenzione letteraria, non per falsificare il reale, naturalmente, ma con l'intento di arrivare a un livello di comprensione altrimenti precluso alle istanze documentarie. Nella «Nota» che accompagna *Non luogo a procedere*, Magris spiega nitidamente gli obiettivi di questa poetica della finzione:

> 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. [...] D'altronde l'invenzione, la «bugia», è forse tra le cose che sono più nostre, soltanto nostre, nel bene e molto più spesso nel male; la verità è là, oggettiva [...]. Si fa da sola, prescindendo dai nostri sentimenti e pensieri[23].

La finzione, in questa prospettiva, si configura come una forma di ermeneutica che consente di appropriarsi dell'esperienza e aiuta a comprenderla. D'altra parte, storiografia e letteratura sono formazioni discorsive la cui relazione è una «contesa per la rappresentazione della realtà», nelle parole di Carlo Ginzburg, che si compone di «sfide, prestiti reciproci, ibridi»[24]. Se la storiografia tende a opporre «vero» e «falso», la scrittura letteraria può indagare il passato in un'altra dimensione, quella del «finto», che supera la denotazione ontologica per raccontare altre verità, più profonde, legate alla percezione emotiva degli eventi. Dietro questo genere di esplorazione c'è un «paradigma indiziario» non dissimile da quello che, secondo Ginzburg, dovrebbe guidare le ricerche di senso in un'epoca di crisi dell'idea di totalità: «Se le pretese di conoscenza sistematica appaiono sempre più velleitarie, non per questo l'idea di totalità dev'essere abbandonata. […]. Se la realtà è opaca, esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla»[25]. In questa prospettiva, si può allora leggere *Polene* come un'inchiesta rabdomantica e abduttiva, che nel dettaglio artistico cerca la traccia di una storia più grande, quella del mare e degli uomini che l'hanno attraversato. Il contributo alla conoscenza del reale che la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici, pare suggerire Magris, si misura proprio in questo sapere narrativo, che invece di una sistematica *mathesis universalis* interroga la *mathesis singularis* dell'artefatto.

22. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 43.
23. Id., *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti, 2015, «Nota», qui cit. da *Opere*, vol. II, cit., p. 1061.
24. Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 10.
25. Id., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, Torino, Einaudi, 1986, p. 191.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Nel ripercorrere la storia delle polene, Giancarlo Costa ha osservato che sono «sculture vive»[26]. A sua volta, Magris racconta, attraverso la descrizione di una serie di oggetti, la storia dei loro costruttori, gli itinerari delle navi su cui sono stati montati, le voci e i volti delle ciurme, le battaglie e le tempeste che li hanno travolti, gli abbandoni e i ritrovamenti cui sono andati incontro, la vita minore che hanno trascorso a terra una volta rimossi dalle navi. Si può dire, in questo senso, che una storia delle polene rimandi a quella che Remo Bodei chiamava la «vita delle cose»[27]: una dimensione connotata simbolicamente, che supera la denotazione della mera datità per muoversi sul piano dell'immaginario. Descrivere una polena significa cogliere la profondità narrativa che rimanda alla storia, a volte perduta, di tutti coloro con cui è entrata in contatto: «La polena esprime l'inquietante poesia delle cose, dell'inanimato, dell'oggetto, in cui la vita sembra sepolta in profondità insondabili, ma oscuramente pulsante in quelle profondità»[28].

3. «La donna che fissa il tremendo»

Figure di «donne del mare» trovano spazio nella scrittura di Magris fin da *Il Conde* (1991). In quel racconto, infatti, compare una strana polena, montata a poppa invece che a prua, dai tratti enigmatici e seduttivi:

> 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, ma questa aveva gli occhi socchiusi e beati, forse perché quelle che stanno a prua sanno che ci sarà un disastro, ma non sanno come andrà a finire e questa invece […] aveva già visto quello che tutti hanno terrore di guardare e può darsi che avesse le sue buone ragioni per ridere o sorridere, piano dentro di sé, di tutto quello che c'è da vedere[29].

Gli «occhi socchiusi e beati» richiamano il motivo della sottrazione dello sguardo, ricorrente nell'ambito del tema letterario della statuaria, che

26. Giancarlo Costa, *Polene*, cit., p. 7.

27. Remo Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009. Sulla rappresentazione degli oggetti in letteratura si rimanda a Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993. Più di recente si vedano Matteo Giancotti, Luigi Marfè, Patrizia Violi (a cura di), *La memoria degli oggetti*, Milano, Mimesis, 2023, e Donata Meneghelli, *Il valore degli oggetti. Segni, spoglie, scarti nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, nottetempo, 2024.

28. Sul nesso tra il discorso storiografico e quello letterario, cfr. Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2016.

29. Claudio Magris, *Il Conde*, in Id., *Opere*, vol. I, cit., p. 1504.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

amplifica il desiderio di vedere. La funzione scopica trova nello sguardo femminile la sua forma più essenziale, richiamando un'estetica del sublime, quale figura di soglia tra il mare e l'uomo: «L'oltre lo vedono le polene femminili, con i loro occhi spalancati su imminenti e inderogabili catastrofi, i loro volti generici e i loro sorrisi elusivi, i seni magnanimi e inappellabili. È la donna che fissa il tremendo»[30]. Del resto, se le origini storiche delle polene sono incerte, la loro ragion d'essere è quella di osservare ciò che ai marinai è precluso: «chi naviga», scrive Magris, «non può e non deve vedere veramente il mare, sostenere la sua immensità e il maturare del destino». È per questo che le polene sono messe «a scrutare ciò che agli altri è interdetto e fatale, a violare l'interdizione e a prenderne su di sé la colpa e le conseguenze»[31].

Quando le polene sono private della loro funzione, dismesse dalle navi, la direzione dello sguardo cambia, ed esse paiono come smarrite. Tanto nei musei quanto nella forma iconotestuale di *Polene*, i loro occhi non guardano più l'orrore, ma chi a sua volta le osserva. In questo scambio di sguardi, si produce l'«atto iconico» (*Bildakt*), nei termini di Horst Bredekamp: una sorta di interlocuzione che trasforma la polena in un soggetto che condivide la fragilità dell'uomo[32]. Scrive Magris: «a catalogare l'orrore visto dalle polene non si finirebbe più, perché quegli sguardi sono un compendio di tutte le sventure. Ma talora gli occhi dilatati, sotto le sopracciglia perfette, bloccano l'orrore con un'enigmatica serenità»[33].

Tra le immagini raccolte in *Polene* c'è un'incisione, tratta da «The Illustrated London News»[34], che ricorda quella della HMS *Centurion*, una nave da guerra inglese del XVIII secolo, dopo la demolizione dell'imbarcazione fu messa all'ingresso di una locanda a Goodwood e poi spostata al Greenwich Hospital, accompagnata da un'iscrizione, che chiama in causa chi guarda, come alcune *korai* della statuaria greca: «Stay, traveller, awhile and view | One who has travelled more than you»[35]. L'inversione nella direzione dello sguardo, per Bredekamp, è la vera condizione della vita dell'immagine, che così diventa soggetto autonomo: è questa la «misteriosa anche se muta esistenza»[36] delle polene.

30. Id., *Polene*, cit., p. 20.

31. Ivi, p. 12.

32. Cfr. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp, 2010, trad. it. *Immagini che ci guardano*, Milano, Cortina, 2015.

33. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 21.

34. Mason Jackson, *The Anson Ward, with Figurehead of the Old Ship Centurion*, in «The Illustrated London News», April 25, 1865.

35. Su questa storia, cfr. Giancarlo Costa, *Polene*, cit., pp. 41-42.

36. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 138.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

L'«effetto Pigmalione», nei termini di Victor I. Stoichita[37], finisce per falsificare il reale attraverso la riproduzione troppo efficace del simulacro. In *Polene*, analogamente, Magris scrive:

> L'apparente mimesi realistica, la somiglianza con le fattezze umane, che dovrebbe rassicurare, è l'elemento inquietante, la rabbrividente consapevolezza di quanto simile all'uomo sia la natura, perfino quella inanimata che sembra così diversa. Riconoscersi parenti e consanguinei del diverso e del terribile incute sgomento; la sirena è inquietante perché è semiumana, quasi umana, forse umana e non si sa se trafiggerla come un mostro degli abissi o abbracciarla come un'amante[38].

Forse il racconto che meglio descrive questa vita del simulacro, facendone un dispositivo narrativo del doppio, è *Drowne's Wooden Image* (*La polena di Drowne*, 1844) di Nathaniel Hawthorne[39]. Un modesto artigiano di Boston, incapace di vera arte, scolpisce un giorno una figura tanto perfetta quanto perturbante; a chi sospetta influssi demoniaci risponde di averla trovata nel tronco. Nel frattempo in città giunge il capitano della nave su cui la polena sarebbe stata montata con una donna straniera che pare identica a quella scolpita; il rovesciamento di realtà e finzione lascia tutti turbati, soprattutto dopo che la donna riparte e l'artigiano torna a scolpire figure mediocri, spentosi il sentimento che l'aveva animato.

In un romanzo come *Alla cieca* non poteva mancare un personaggio che, come il Drowne di Hawthorne, sbozza polene dal legno: «gli occhi li faccio così», afferma, «scavando il legno, creando una cavità, soltanto il vuoto può reggere la vista del vuoto»[40]. Questa metafisica dello svuotamento sembra avvertire che la contemplazione della catastrofe non possa che nutrire la catastrofe dentro di sé. La permeabilità tra il mondo delle rappresentazioni e quello rappresentato trasforma il soggetto capace di produrre tali artefatti. La vertigine è così perturbante che spesso le è associato un tratto demonico: «Sulla polena e sul suo artefice si proietta un'ombra di quell'angoscia del Maligno destata […] da tutto ciò che sembra imitare blasfemamente, diabolicamente, l'opera di Dio e la sua creazione della vita»[41].

37. Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008, ed. it. *Effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2006.

38. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 151.

39. Nathaniel Hawthorne, *Drowne's Wooden Image*, in «Godey's Magazine and Lady's Book», XXIX, July 1844, pp. 13-17, trad. it. *La polena di Drowne*, in Giancarlo Costa, *Polene*, cit., pp. 200-205.

40. Claudio Magris, *Alla cieca*, cit., p. 497.

41. Id., *Polene*, cit., p. 138.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Nel tentativo di spiegare in cosa consista la vita delle immagini, W.J.T. Mitchell ha osservato che tanto l'iconofobia quanto l'iconofilia «hanno senso in primo luogo per chi crede che altre persone pensano alle immagini come a esseri viventi»[42]. Magris ricorda in questo senso uno dei *Vinter-Eventyr* (Racconti d'inverno, 1942) di Karen Blixen[43], in cui la polena è «figura delle indecifrabili corrispondenze del destino». La vicenda narra di un marinaio che fa scolpire una polena con le fattezze della moglie. Questa, tuttavia, ingelosita, sostituisce le gemme che la polena ha negli occhi con del vetro, producendo la propria rovina, poiché lei perderà la vista e la nave farà naufragio. «La polena», scrive Magris, «è un ignoto in cui ci si riconosce e ci si ritrova, in cui si scopre un proprio volto sconosciuto; per questo richiama l'amore e la morte, i due grandi specchi scuri dell'anima»[44].

L'erotica della statua intreccia insieme elementi seducenti e mortiferi. In *Die Blechtrommel* (Il tamburo di latta, 1959) di Günter Grass è narrata la storia di Niobe, polena maledetta che semina disgrazia: le mani mozzate dello scultore, la condanna al rogo della ragazza che ne era stata la modella, il susseguirsi di misteriosi catastrofi paiono tutte legate a lei, secondo il motivo, codificato nella tradizione nautica, della polena che «strega d'amore gli uomini e li conduce a rovina». Il «riemergere di un demonico rimosso»[45] allude in forma negativa all'interlocuzione tra l'uomo e l'oggetto: dalle polene, secondo Magris, emerge «una voce preumana, che chiama attraverso l'eros, la più umana delle forze, ma anche distruttrice dell'uomo, dell'individualità, della coscienza, che per suo tramite si sentono risucchiate in un indistinto magma originario»[46].

In *The Smile of Fortune* (Il sorriso della fortuna, 1911), Conrad ha paragonato la tristezza di un capitano che ha perso la polena della propria nave al dolore di un vedovo che vede morire la moglie. Sembra un'esagerazione, ma la storia di alcune polene racconta di legami sentimentali non meno paradossali. Nel Museo Navale della Spezia, ad esempio, è conservata una polena, forse raccolta nell'Atlantico da una pirocorvetta italiana che aveva partecipato a suo tempo alla spedizione dei Mille. La storia della bellissima Atalanta che vi è raffigurata porta con sé due vittime: uno dei custodi del museo, che nel 1923 si gettò in un bacino di carenaggio, forse per la

42. «We might say that iconophobia and iconophilia make sense primarily to people who think that other people think that images are alive», W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago UP, 1994, p. 93, trad. it. *Pictorial turn*, Palermo, :duepunti, 2008, p. 117.

43. Karen Blixen, *Vinter-Eventyr*, København, Gyldendal, 1942.

44. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 174.

45. Ivi, p. 63.

46. Ivi, p. 171.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

disperazione del suo amore infelice per l'oggetto-feticcio[47], ed Erik Kurtz, un ufficiale tedesco che, nell'autunno 1944, dopo averla sottratta al museo, si sparò per lei, lasciando questo biglietto: «Posto che nessuna donna seppe darmi il fascino che emana da e, o Atalanta, ti offro la mia vita»[48].

4. La «memoria del perduto»

In uno dei suoi «sea pieces», *The Figure-Head* (1888), Melville narra la storia di una polena che raffigura una coppia di innamorati: immagine di una perfetta felicità in porto, poi logorata dalle lacrime salate in mare e alla fine sepolta dalle onde di una tempesta[49]. Nella loro ambigua polisemia, le polene raccontano l'insondabile tragicità della storia, come la furia del mare che senza preavviso le può portare via con sé. «Il mare è geloso della polena», scrive Magris, «il Maligno, che i suoi costruttori avevano scacciato dal legno, impedendogli di calarsi nella figura con una possessione diabolica, si rifugia nelle acque amare e da lì tende la sua insidia»[50]. Le donne raffigurate nelle polene mostrano una tragica «compostezza» che rispecchia la «liscia superficie del mare», con una grazia plastica che attinge alla dimensione del sublime. La fragilità delle polene sottratte al mare è sorella di tutti gli uomini travolti dal vortice della storia. «Atterrite e insieme intrepide», esse sembrano ostentare la «tranquillità» di chi ha visto l'«inevitabile»: la polena è «fragile ed esposta alla distruzione e alla corruzione», scrive Magris, «ma incorruttibile e irraggiungibile nella sua immagine di perfezione»[51].

La passione per le polene ha coinvolto nel tempo marinai, antiquari, poeti. Oggi sono soprattutto nei musei, come la collezione Mursia[52] al Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano, «cimiteri» in cui, tolte alla loro funzione originaria, si presentano come «figure del buio, tribù esiliate e vinte, che non si ergono più a prua e nemmeno si affacciano alla luce del

47. Sulla nozione di feticcio tra letteratura e arti visive si rimanda naturalmente a Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino 2012.

48. Qui cit. da Giancarlo Costa, *Polene*, cit., p. 110. Su questa storia, cfr. Giuseppe Sgarbi, *Lei mi parla ancora*, Milano, Skira, 2016. Più in generale sulle polene del Museo navale della Spezia, si veda Pierangelo Campodonico (a cura di), *Storie di polene*, Genova, Tormena, 1997.

49. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 88.

50. Ivi, p. 50.

51. Herman Melville, *The Figure-Head*, in *Collected Poems of Herman Melville*, ed. by Vincent P. Howard, Chicago, Packard, 1947, pp. 197-198: «He so smart, and a curly head || She tricked forth as a bride knows how || […] || But came in end a dismal night…» (vv. 3-4, 11).

52. Appassionato di polene, Ugo Mursia le ha definite «figure realistiche e magiche insieme, metafisiche nella loro fissità, patetiche nella loro ingenuità». In Giancarlo Costa, *Polene*, cit., p. 5.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

sole: popolo di larve, minaccioso, che preme sotto la superficie del giorno»[53]. Le storie di polene fanno riemergere nel presente il tempo da cui provengono; sono insieme qui e altrove. Una collezione di polene rimanda allora a quella «contemporaneità del non-contemporaneo» (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*) di cui parlava Ernst Bloch, per cui nel presente convergono i diversi tempi del tempo: l'atto iconico allude ad «epoche più antiche di quella attuale» che «continuano a vivere», entrando «in contraddizione con il presente in forma molto curiosa, trasversale, da dietro»[54]. O, nelle parole dello stesso Magris: «il passato è sempre presente, perché nell'universo viaggiano e sussistono, da qualche parte, le immagini di tutto ciò che è stato»[55].

Questa concezione del tempo plurimo, che non smette di passare, ricorrente nella narrativa di Magris, è espressa nella forma più chiara in *Tempo curvo a Krems* (2019), raccolta di racconti, che, a partire da un equivoco, si interroga sul pensiero di poter tornare al tempo dell'adolescenza, vivere ciò che non si è vissuto, ma solo pensato o sofferto, reinventando la propria memoria. Le polene, ha scritto in questo senso Marco Belpoliti, sono «memoria del perduto»[56]. Come gli uomini, del resto, anch'esse non sono immuni dall'invecchiare; le increspature del legno sono come rughe di un volto e anche per le polene il tempo passa in fretta: «La figura umana sparisce», scrive Magris, «torna quasi a essere solo legno, le volute si trasformano in rami o radici, le pieghe della veste in solchi di un tronco; bocca naso e occhi, ancora riconoscibili, si avviano a essere screpolature o nodi di un albero»[57].

Il rischio della morte è tuttavia, come ricorda Régis Debray, prova ulteriore della vita dell'immagine[58]. Una «polena salvata» è memoria sottratta all'oblio, come un'Euridice venuta dal mare, «figura strappata alla distruzione», sia che sia tolta «agli abissi che vogliono inghiottirla» sia che sia accolta «quand'essi la restituiscono». In questo recupero, c'è per Magris

53. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 88.

54. «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», Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1962, p. 104, trad. it. *Eredità del nostro tempo*, a cura di Laura Boella, Milano, il Saggiatore, 1992, p. 82.

55. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., p. 211.

56. Marco Belpoliti, *Sanlorenzo / Polene, le donne del mare*, in «Doppiozero», 5 marzo 2020, https://www.doppiozero.com/polene-le-donne-del-mare (ultimo accesso: 28 dicembre 2025).

57. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 44.

58. Régis Debray, *Vie et Mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, trad. it. *Vita e morte dell'immagine*, Arezzo, Magonza, 2020.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

«una dimensione mitica, sacrale, erotica»: «il marinaio che afferra la donna fluttuante e la porta con sé, venerandola come un'oscura divinità o un'amante imperiosa; le polene custodite dai guardiani dei fari, in una solitudine idolatrica, celate agli altri, in qualche caso portate con sé nella tomba, […] angeli della morte e del mare»[59].

Secondo Maurice Blanchot, il fascino delle sirene deriverebbe dal vuoto che sanno produrre. Non è forse troppo azzardato suggerire, in questo senso, che *Polene* si configuri come una blanchottiana «écriture du désastre»: una «scrittura del disastro» che intende la catastrofe non come condizione futura, ma come tempo presente, con cui fare i conti ogni giorno[60]. Se Blanchot invitava per questo a imparare ad ascoltare la catastrofe – «lascia parlare in te il disastro, non importa se attraverso l'oblio o il silenzio»[61] –, lo stesso sembrano suggerire gli occhi delle polene nel creare uno spazio di interrogazione metafisica, salvato all'oblio. «Lo sguardo percorre il mare», scrive Magris, «stupisce delle sue infinite meraviglie, colori, riflessi, orizzonti, spume. Come l'orecchio ascolta il canto delle sirene, anche l'occhio che vede quell'incanto percepisce, nell'armonia, l'orrore»[62].

59. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 50.

60. Maurice Blanchot, *L'Ecriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, trad. it. *La scrittura del disastro*, Milano, il Saggiatore, 2021.

61. «Lire, écrire, comme on vit sous surveillance du désastre», «Laisse le désastre parler en toi, fût-ce par oubli ou par silence», ivi, p. 12 (trad. it. cit., p. 11).

62. Claudio Magris, *Polene*, cit., p. 25.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Incarnare la persuasione. Il «dramma» di Enrico Mreule nell'arco narrativo di Un altro mare

di Giovanni Salvagnini Zanazzo

1. Enrico Mreule: teoria e pratica della persuasione

Il romanzo di Claudio Magris *Un altro mare* (1991)[1] domanda senz'altro di venir letto attraverso l'esplicita ed esibita filigrana dell'opera di Carlo Michelstaedter; tuttavia, altrettanto certamente, il suo autentico protagonista è l'amico Enrico Mreule. Mentre Carlo resta infatti una «figura lontana e in larga parte imperscrutabile»[2], evocata soltanto *in absentia*, Enrico non si limita a fungere da suo inerte specchio o schermo. Al contrario, è attraverso la condizione specifica del suo personaggio che questo romanzo di Magris giunge a porre il fondamentale problema di cui la presente analisi intende interrogare l'articolazione narrativa: ovvero la possibilità di tradurre il pensiero filosofico in pratica e in vissuto, di far coincidere la vita quotidiana con le acquisizioni della teoria.

L'emersione di un tale nodo è incoraggiata già dallo stesso Michelstaedter, che a sua volta lo avvertiva come una preoccupazione centrale. Nella *Persuasione e la rettorica*, un immaginario dialogo coi lettori indica proprio nella dicotomia fra pensiero e vita una delle obiezioni più immediate poste al discorso di Carlo («gli uomini dicono: "questo [l'invito alla persuasione] va bene, ma *intanto*, intanto bisogna ben vivere"»[3]); la conclusione stessa del libro è imperniata poi sull'appassionata rivendicazione della sostanziale unità e simultaneità fra le due istanze, contro il depotenziante malcostume "rettorico" e separativo

1. Per un'analisi complessiva del romanzo, cfr. Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1997, pp. 120-152.

2. Simone Rebora, *Sulla "via obliqua" di Claudio Magris. Finzione, reportage e (auto)biografia*, in Alvaro Barbieri, Elisa Gregori (a cura di), *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, Padova, Esedra, 2017, p. 158.

3. Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, a cura di Sergio Campailla, Milano, Adelphi, 1982, p. 72.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

secondo cui, al contrario: «Altro è la teoria, altro la pratica»[4]. Che nella figura dell'Enrico di Magris questa giuntura venga ripresa con forza è confermato per via esplicita attraverso la citazione della lettera con cui Giovanni "Nino" Paternolli gli annuncia la morte dell'amico comune; in essa si legge che «ciò che Carlo ci ha dato tu [Enrico] lo fai e lo dimostri con ogni singolo atto della tua vita attuale»[5], confermando così il valore assegnato a un compimento olistico del pensiero e presentando al contempo il personaggio di Enrico come doppio pragmatico e risolto di Carlo. Il punto di vista qui espresso da Nino corrisponde d'altronde all'aspettativa che il lettore è portato a formarsi in merito: la coppia Mreule/Michelstaedter parrebbe infatti una maniera per tematizzare l'alternativa archetipica tra la sedentarietà e il viaggio – tra la tragica permanenza di Carlo e la salvifica fuga di Enrico, assorbito nella leggerezza straniera di un mare "altro" rispetto a quell'Adriatico che bagna Gorizia e Salvore.

La perspicuità del nodo ermeneutico vita/pensiero o teoria/pratica, tuttavia, scaturisce in tutta la sua urgenza dalla constatazione dell'esito negativo e tormentato cui danno luogo le premesse inizialmente esibite dal libro, sia al suo interno sia a livello di orizzonte d'attesa. Come si vedrà, infatti, il testo di Magris consapevolmente gioca con questa limpida aspettativa al fine di incrinarla se non di decostruirla. Sembra quindi senz'altro limitante asserire che mentre Carlo «non è sopravvissuto all'incapacità di consistere nel presente […] Enrico scompare in un altro mare, cedendo alla fenomenologia della dissolvenza»[6]; e altrettanto che «l'interesse di Magris si è concentrato […] sulla fuga [di Enrico] dall'altra parte del mondo […] e soprattutto sulla sua abilità di scomparire»[7]. Il vero tema del romanzo non risiede infatti nella fuga quanto nell'esito che questa fuga produce nell'esperienza interiore di Enrico. Tale assunto è comprovato già dalla struttura stessa del testo magrisiano: diviso in quattro capitoli privi di titolazione, soltanto i primi due corrispondono effettivamente a quanto prefigurato dal titolo complessivo – ovvero il viaggio per mare di Enrico (I) e la sua permanenza in Patagonia (II). I restanti due capitoli, cioè tutta

4. Ivi, p. 189. Il passo è commentato in Sergio Campailla, *Introduzione* a Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., pp. 25-27.

5. Claudio Magris, *Un altro mare* (1991), in Id., *Opere*, vol. I, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2012, p. 1433.

6. Valentina Fiume, *"Il Vangelo mi prende alla gola". Gli alfabeti filosofico-religiosi in Claudio Magris*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021, p. 309.

7. Adriana Da Rin, *Per una lettura di* Un altro mare *di Claudio Magris*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, vol. II, a cura degli allievi padovani [sic], Padova, Esedra, 2007, pp. 1631-1632. Il contributo di Da Rin consiste in un'accurata analisi linguistica del romanzo.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

la seconda metà del romanzo, sono invece ambientati di nuovo nelle località di partenza: Gorizia (III) e Salvore (IV), dove Enrico sconta le impoetiche incombenze del ritorno.

Se è allora vero, come scrive Ernestina Pellegrini, che «*Un altro mare* sarebbe la conversione narrativa del concetto michelstaedteriano di "persuasione"»[8], è altresì necessario sottolineare quanto questa conversione sia assolutamente difficoltosa e non pacificata – fatto che costituisce d'altronde uno dei suoi motivi d'interesse. In *Un altro mare* non si trova insomma una convinta apologia del mito del senza patria, tanto che Enrico stesso giungerà a liquidare retrospettivamente il suo viaggio come una «fuga romanzesca», una «pagliacciata»[9]. Si legge invece nientemeno che della «distruzione in atto della vita di Enrico»[10], causata dall'immane difficoltà di tradurre durevolmente in esistenza l'intuizione puntuale della persuasione[11], incarnando la teoria o "mangiando l'idea" come voleva Giorgio Gaber. Le irrisolte peripezie di Mreule confermano quanto, nella loro accezione magrisiana, «la persuasione e la rettorica sono in un equilibrio precario, sempre sull'orlo della catastrofe o del silenzio. Anche gli eroi dei suoi [di Magris] libri […] difficilmente trovano pace»[12].

A margine di queste considerazioni preliminari, corre obbligo di segnalare l'esistenza di un testo auto-riflessivo dedicato da Magris a *Un altro mare* e intitolato *Il mio romanzo "goriziano"*[13]. In esso, l'autore non si limita a fornire dettagli genetici e contestuali in merito al processo di composizione dell'opera bensì dispiega, con estrema lucidità critica, i principali percorsi di senso da essa instaurati. La presente analisi, pertanto, è inevitabilmente debitrice di molte delucidazioni ivi contenute, anche al di là di quanto segnalato in nota.

8. Ernestina Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, cit., p. XXVIII.

9. Claudio Magris, *Un altro mare*, cit., p. 1441.

10. Claudio Magris, *Il mio romanzo "goriziano"*, in *Cultura tedesca nel Goriziano*, Gorizia, Istituto di storia sociale e religiosa, 1995, p. 19.

11. La difficoltà di questa permanenza nell'estasi è descritta da Michel de Certeau in relazione alla mistica: «Bisogna uscire dal non-luogo. […] L'estasi stessa […] è soltanto una metafora. Vi è […] estasi unicamente perché la si abbandona» (Michel de Certeau, *Fabula mistica* (1982), Bologna, Il Mulino, 1987, p. 275).

12. Oliviero Ponte Di Pino, *Dolore e bellezza del mondo. Gli ottant'anni di Claudio Magris*, in «Doppiozero», 10 aprile 2019, https://www.doppiozero.com/gli-ottantanni-di-claudio-magris (ultimo accesso il 10 novembre 2025).

13. Claudio Magris, *Il mio romanzo "goriziano"*, cit.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

2. Magris e Michelstaedter

Prima di addentrarci nel testo di *Un altro mare*, non sembra inutile tentare un rapido inquadramento dell'interpretazione magrisiana della filosofia di Michelstaedter per come emerge, più o meno esplicitamente, dai sempre misurati riferimenti dell'autore in merito[14]. Strutturati più come erudite sintesi della materia che come giudizi critici orientati, essi risultano centrati in particolare sul concetto di persuasione e sulla sua costitutiva opposizione alla retorica (o "rettorica", nella grafia di Carlo). Come infatti Magris dichiara all'inizio del *Mio romanzo "goriziano"*, questa coppia di opposti è per lui centrale: «Penso che persuasione e rettorica siano due categorie fondamentali per capire sia la vita sia, in particolare, la nostra stagione storica, perché noi viviamo in un mondo che accelera sempre di più la corsa nel futuro, brucia il presente nel continuo progettare e programmare, gettandolo furiosamente nel domani»[15]. Anche in *Un altro mare*, il pensiero del "giovane divino"[16] costituisce per Enrico «la diagnosi della malattia che rode la civiltà. 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»[17].

Seppur all'apparenza neutrali, queste modalità di restituzione del pensiero di Carlo operano comunque un posizionamento preciso all'interno dei molteplici percorsi possibili dell'esegesi[18], tali da giustificare l'esistenza di un «Michelstaedter di Magris»[19]. Come già anticipato, l'autore triestino tende infatti a privilegiarne l'orientamento pratico rispetto alla teoresi ontologica[20], tingendolo a volte di venature etiche[21]. Il pensiero della persuasione sembra ad esempio configurarsi come il necessario antidoto a un «mondo

14. Per una più ampia ricognizione testuale in materia, cfr. Ernestina Pellegrini, *Michelstaedter tra le pagine di Claudio Magris*, in *Carlo Michelstaedter. Un intellettuale di confine*, a cura di Sandro Gentili, Maurizio Pistelli, Perugia, Morlacchi, 2012, pp. 95-114.

15. Claudio Magris, *Il mio romanzo "goriziano"*, cit., p. 13.

16. Cfr. Carlo Michelstaedter, *La melodia del giovane divino*, a cura di Sergio Campailla, Milano, Adelphi, 2010.

17. Claudio Magris, *Un altro mare*, cit., p. 1446.

18. In àmbito specificamente filosofico, l'attenzione è andata ad esempio alla dimensione ontologica del pensiero di Carlo: cfr. Giorgio Brianese, *L'arco e il destino. Interpretazione di Michelstaedter*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 23-93.

19. Ernestina Pellegrini, *Michelstaedter tra le pagine di Claudio Magris*, cit., p. 102.

20. Anche quando si fa menzione, in *Un altro mare*, alla «grande quiete dell'essere» (Claudio Magris, *Un altro mare*, cit., p. 1407), essa è pur sempre connotata come il luogo in cui «cessa ogni smania di fare» (Ivi, p. 1411).

21. Magris è d'altronde «un autore che non si è mai curato di nascondere la propria vocazione etica, neppure nelle pagine più strettamente letterarie» (Ernestina Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, cit., p. XII).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

che accelera sempre più», ovvero come il corrispettivo di una condotta di vita capace di soccorrere l'essere umano nella sua contingente indigenza (si noti in questo senso il riferimento magrisiano alla «stagione storica», lì dove la prefazione alla *Persuasione* poneva programmaticamente l'accento sulla trasversalità diacronica del proprio messaggio[22]). Anche nel contesto di *Un altro mare*, ciò che interessa a Magris è, secondo le sue parole, il piano «della vita concreta, immediata, fisica», molto più che quello delle «idee»[23]. Come chiosa Valentina Fiume, la dimensione filosofica del libro è insomma mediata da una «tensione verso il materialismo della storia» che le impone di venir sempre «calata nel fluire eracliteo dell'esistenza»[24].

Oltre a essere coerente col problema che si porrà di fronte a Mreule, questa preferenza del testo verso la dimensione operativa spiega anche in che modo Michelstaedter possa venir connesso da Magris alla tematica sua prediletta, quella del viaggio come strumento di deterritorializzazione e ri-territorializzazione dello spazio[25]. Nonostante il tema del viaggio sia a dir poco secondario all'interno dell'opera di Carlo[26], infatti, esso diventa per Magris il prolungamento naturale di un pensiero letto come invito alla scomparsa identitaria e alla diserzione: questi elementi afferiscono al campo tematico d'elezione di una narrativa in cui si raccontano «storie di fuoriusciti, ribelli, fuggiaschi, ammutinati, che corrono sempre più lontano da se stessi»[27]. In questo contesto, quindi, l'abbandono della patria e la partenza per mare risultano i correlativi più immediati dell'esigenza di *attuare* la persuasione: così si motiva la scelta di Enrico, che salpa per l'Argentina in

22. Cfr. Sergio Campailla, *Introduzione*, cit., pp. 14-18. Studi recenti hanno tentato di ricomporre la frattura tradizionalmente percepita tra il pensiero di Michelstaedter e il concetto di storia: cfr. *Storia e storiografia di Carlo Michelstaedter,* a cura di Valerio Cappozzo, Oxford, University of Mississippi, 2017, in particolare i contributi teorici di Rosamaria Peluso e Mimmo Cangiano. Nello stesso volume si legge un'intervista a Claudio Magris dove l'autore triestino riconosce invece come Michelstaedter «forse non era interessato alla Storia […] puntava piuttosto all'eterno» (Claudio Magris, *Il non-tempo di Carlo Michelstaedter*, in *Storia e storiografia*, cit., p. 247).

23. Claudio Magris, *Il mio romanzo "goriziano"*, cit., p. 18.

24. Valentina Fiume, *"Il Vangelo mi prende alla gola"…*, cit., p. 319.

25. Per una sintesi del concetto di Deleuze e Guattari nonché della geocritica in generale, cfr. sempre Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando, 2009.

26. Esso emerge in particolare in alcune poesie tra le quali cfr. in particolare *I figli del mare*, in Carlo Michelstaedter, *Poesie*, a cura di Sergio Campailla, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 90-95. Si vedano però alcuni disillusi versi di una poesia contigua, *Onda per onda batte sullo scoglio*, assai istruttivi per il nostro discorso: «Ahi, non c'è mare cui presso o lontano/ varia sponda non gravi, e vario vento/ non tolga dalla solitaria pace,/ mare non è che non sia un dei mari» (Ivi, p. 84).

27. Luigi Marfè, *I "gomitoli del tempo". La poetica dello spazio nell'opera di Claudio Magris*, in *Firenze per Magris*, cit., p. 180.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

preda a «un'irresistibile noncuranza per tutto ciò che gli cade dalle tasche», alla devozione verso una «virtù anonima»[28]. La lineare osmosi sottesa a questa corrispondenza sembra tuttavia inficiata dalla distintiva radicalità propria al pensiero di Carlo. Quello che egli predica, infatti, non è il semplice rifiuto delle «care cose»[29] che ci circondano in vista della loro sostituzione con cose diverse: fatto che non farebbe che confermare la deplorata interscambiabilità impersonale soggiacente alle faccende umane[30]. Il rivolgimento che è richiesto al persuaso è piuttosto di ordine primariamente mentale, e il «punto»[31] nel quale egli dovrà consistere non corrisponde ad alcun particolare punto geografico.

Il viaggio, dal canto suo, opera con efficacia soltanto sul primo di questi due piani, garantendo la liberazione da doveri e incombenze della madrepatria. In questo, esso è riconducibile alla cosiddetta estetica della sparizione di cui Magris, con la consueta consapevolezza critica, sembra ricostruire una sommaria genealogia nel *Mio romanzo "goriziano"*, facendola giustamente risalire al fondamentale archetipo kafkiano[32]. Questa posizione esprime la ferma volontà di sottrarsi all'ingranaggio sociale e alla responsabilità di comporre un racconto di sé presentabile. Essa è anzitutto, nelle parole di Magris, «la risposta a un disagio», un «no opposto alla storia»[33] – l'esito di un'insofferenza e di un senso di soffocamento tanto condivisibili da renderla una tentazione quantomai diffusa anche nell'ipercontemporaneo[34].

L'ottenimento di una tale extra-territorialità geografica e della carica di straniamento che a essa si connette non è però affatto sufficiente a permettere la liberazione dalla concatenazione di piaceri con cui il dio della *filopsichia* distrae gli esseri umani. Il discorso di Michelstaedter interessa infatti gli strati fondanti della mente: ordina nientemeno che di affrontare i «terrori della notte»[35] e dell'accerchiante infinito, di prendere su di sé il dolore che annienta tutti gli altri[36], di rifiutare ogni paura della morte[37]. L'abbandono

28. Claudio Magris, *Un altro mare*, cit., p. 1404.

29. Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 56.

30. Ivi, pp. 65-66.

31. Ivi, p. 87.

32. Claudio Magris, *Il mio romanzo "goriziano"*, cit., p. 14. Tale genealogia ricalca da vicino quella degli "eroi del diniego assoluto" fornita in Claudio Magris, *L'anello di Clarisse* (1984), Torino, Einaudi, 1984, pp. 384-386.

33. *Ibidem*.

34. Cfr. Pierre Zaoui, *L'arte di scomparire. Vivere con discrezione*, Milano, Il Saggiatore, 2015; David Le Breton, *Fuggire da sé. Una tentazione contemporanea*, Milano, Cortina, 2016.

35. Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 59.

36. Ivi, p. 71.

37. Ivi, pp. 67-70.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

concreto del "cerchio delle care cose" e, in maniera ancor più cruciale, della dipendenza nei loro confronti, non è che un passo preliminare per assumere su di sé l'abisso a-logico dell'essere – come chiosa Sergio Campailla, insomma, «l'impegno richiesto […] è enorme»[38]. In questo senso, fuggire da una nazione all'altra o da un mare all'altro come Enrico Mreule, di per sé non vale a nulla, non garantisce alcuna reale emancipazione – come d'altro canto la sedentarietà non la preclude[39]. È questo, d'altronde, quanto verrà dimostrato attraverso i ricorrenti dubbi espressi in merito da Enrico, al momento della presa su di sé del compito della persuasione.

3. «Forse occorreva un albero più forte»: Enrico Mreule in *Un altro mare*

Per comprendere la posizione incarnata dal personaggio di Enrico Mreule all'interno dell'ecosistema narrativo di *Un altro mare*, non sembra inutile ripartire da un dato pur già acquisito: vale a dire quanto profonda sia la devozione tributata da Enrico a Carlo, tanto dal punto di vista filosofico quanto umano – difficilmente scindibili in questo contesto. L'influenza dell'ombra di Michelstaedter, evocata fin dalle prime pagine, resta continuativa nel testo: nella terza parte, l'indiretto libero di Enrico sentenzia che nelle pagine della *Persuasione* «c'è la parola definitiva»; nella quarta, che segue la vecchiaia del protagonista, lo stesso ribadisce tra sé e sé che «sì, […] Carlo è stato proprio il più grande»[40]. Particolarmente saliente quanto al carattere quasi sacrale e taumaturgico assunto dall'immagine dell'amico è l'episodio con cui si chiude la terza parte del libro: quando Mreule cade vittima di una temibile febbre, a salvarlo sembra infatti essere simbolicamente l'ingresso sulla scena della madre di Michelstaedter, che porta al capezzale del malato la lampada di Carlo, correlativo oggettivo di Carlo stesso inteso come fiamma[41]. Il capitolo si chiude così con Enrico che guarda rapito la lanterna, mentre l'inizio della sezione successiva rende conto della sua avvenuta guarigione.

38. Sergio Campailla, *Introduzione*, cit., p. 25.

39. Oltre al caso di Schubert-Soldern, citato sotto, anche il personaggio di Nino esemplifica questa persuasione sedentaria: «la vita magnanima era con lui, nell'amore per la sua Pina e le due figlie, per gli amici, nel piacere di stare nella sua libreria in Piazza Grande» (Claudio Magris, *Un altro mare*, cit., p. 1441).

40. Ivi, pp. 1446 e 1470-1471.

41. Il persuaso «fa di sé stesso fiamma» (Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 89).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Sullo sfondo di questa ammirazione, mai venuta meno, è possibile collocare un'indagine più circostanziata della problematica accennata in apertura, vale a dire quella del trasferimento della dottrina di Carlo dal pensiero al corpo, dal libro alla vita. Seguendo ordinatamente l'intreccio narrativo sviluppato nel corso di *Un altro mare*, vi si delinea un arco, una curva progressiva che all'inizio decolla, collimando all'apparenza con l'aspettativa della fuga salvifica, e dopo aver bruscamente oltrepassato un picco assente riscende in picchiata, pur non abdicando mai all'ideale di partenza.

Inizialmente, infatti, abbondano le professioni di leggerezza, che investono l'immagine di Enrico come realizzazione compiuta del pensiero di Carlo. La lettera di Nino ricordata sopra si inserisce infatti nel solco di una narrazione prolungata e condivisa, anche da Carlo stesso[42]: «Tu sai consistere tutto nel presente, Rico, gli avevano detto quando era partito, navighi nel mare aperto senza cercare timoroso il porto». A partire da questa investitura di partenza, una semina di corollari si irradia nelle pagine immediatamente successive. L'auto-percezione della vita di Enrico in quel momento, ad esempio, è descritta con l'immagine di una «moneta […] gettata in alto, che si girava brillando per un attimo»[43] – riferimento a una tipologia di lancio della monetina in cui, in ossequio al culto dell'istante (qui "attimo"), ciò che conta non è la caduta, non è l'esito di un "testa o croce" nemmeno adombrato, bensì il momento in cui la moneta è in aria, sospesa nel vuoto. Dettami di carattere latamente teorico si assommano a formare una costellazione pienamente riconoscibile, centrata sulla leggerezza – «ogni cosa in meno rende leggeri»[44] e sull'assottigliamento di sé – «formarsi per riduzione […] è quella la via». Enrico favorisce l'inserimento della sua fuga in un contesto teoretico, mostrandosi integerrimo anche nel suo rifiuto di istanze astratte riconducibili all'individualismo, quali il «pericoloso e indegno amore di sé» e la «vana fede nell'io». Il viaggio per mare è, per Mreule, un modo per realizzare questi assunti, per farli propri al di sopra di ogni sospetto. Se ad esempio la leggerezza è riconosciuta come una direttrice cruciale, ecco che appunto «sulla nave si è leggeri, si ha poca roba»[45].

Enrico tende insomma a realizzare in maniera immediata un'equazione tra le azioni esterne e le loro ricadute psichiche. Capitale appare, in questo senso, la connotazione pratica di un interrogativo da lui formulato a conclusione della prima parte del libro, prodromo di un dubbio che si farà sempre

42. Cfr. la lettera di Carlo a Enrico citata in Claudio Magris, *Un altro mare*, cit., pp. 1425-1427.

43. Ivi, pp. 1407-1408 e 1412.

44. Ivi, p. 1416. Questa considerazione è specchiata poco più avanti da un'altra che la riconduce a Carlo: «Anche Carlo butta via la zavorra, niente pettegolezzi» (Ivi, p. 1422).

45. Ivi, pp. 1420, 1410, 1423-1424 e 1416.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

più pressante. Rimemorando la perfetta sparizione compiuta *in loco* da Schubert-Soldern, che aveva preferito un'oscura occupazione liceale a una cattedra presso l'Università di Lipsia, Enrico si mostra infatti perplesso: «Qualcosa non quadra, dov'è che bisogna andare […] a Gorizia o in Patagonia, dov'è che non succedono le cose?» La persuasione sembra dover essere qui una proprietà intrinseca del luogo: raggiungendo quello adatto, essa dovrebbe infallibilmente offrirsi come premio al viaggiatore. Lo stesso orientamento verrà in seguito ribadito a Gorizia, quando la Patagonia sarà ormai un lontano ricordo: di fronte alla prospettiva di un viaggio alle isole Galápagos col dottor Janes, Enrico si rassicura pensando che quel nuovo luogo sia senz'altro più adatto del precedente, che il suo errore sia consistito soltanto nella scelta di una meta non adeguata: «là [alle Galápagos] è meglio che in Patagonia, non c'è proprio niente, solo sabbia e pantani» – Enrico ricade qui, per inciso, nel meccanismo base della *filopsichia* descritto da Michelstaedter: non appena raggiunto ciò che costituiva l'oggetto del suo desiderio, si rivolge insoddisfatto all'oggetto seguente, pensandolo a sua volta come risolutivo. Con la stessa attenzione alla praticità, non appena sbarcato in Patagonia, Enrico cerca di incarnare la persuasione attenendosi a un regime di vita il più possibile frugale. Lavorando come mandriano persegue la fatica fisica, il senso di esaustione del corpo e la comunione fusionale con l'alterità del cavallo; abita in una capanna nutrendosi dei frutti della propria caccia, a immagine e somiglianza di quegli indiani che ammira perché, con una metafora ancora una volta concretissima, «spolpano la vita all'osso come una coscia di guanaco»[46].

La prima macroscopica rottura in una tale linearità si ha, significativamente, con la morte di Michelstaedter[47]. Questo evento è singolarmente presentato nel testo senza la preparazione che converrebbe alla sua importanza. Esso accade anzi in simultanea con un evento dei più dozzinali, l'uccisione di un'anatra da parte di Enrico: «Enrico spara, l'anatra selvatica piomba al suolo […] l'eco dello sparo si spegne fra i sassi, Carlo si è sparato con la pistola che lui gli ha lasciato». L'ingresso in minore di tale notizia nel testo non attenua però la profondità delle sue conseguenze. Enrico vi reagisce in maniera inattesa, insistendo non tanto sul dispiacere per la morte dell'amico quanto sul proprio senso di soffocamento a causa dell'eredità ricevuta. Egli mostra infatti il desiderio che tale «mandato» fosse caduto sulle spalle di Nino piuttosto che sulle sue, parlando di una «investitura [che]

46. Ivi, pp. 1421, 1449 e 1428.

47. Alcune spie testuali si erano in realtà addensate già nelle pagine immediatamente precedenti. Si veda ad esempio il riferimento a «socialisti e cristiani» come «comunità col cuore in mano […] insopportabili, uno più invadente e rompiscatole dell'altro, di sicuro fanno anche un gran fracasso» (Ivi, p. 1430).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

lo stordisce […] gli pesa. È troppo, è un equivoco che gli cade addosso come una pietra». Questo sentimento non abbandonerà più il personaggio di Enrico, riaffiorando regolarmente tra le pagine. Nella terza parte, è ancora chiaro: «è stato un abuso. Carlo non doveva fargli intravvedere qualcosa che lui non potrà mai raggiungere»; nella quarta Enrico si chiede «perché è toccato proprio a lui, forse occorreva un albero più forte»[48].

A partire da questo accesso di insofferenza, la felpata e rarefatta leggerezza fin lì dominante nel romanzo lascia spazio a venature più o meno marcatamente disforiche. Già nelle immediate vicinanze della morte di Carlo, Enrico investe del suo antagonistico rifiuto elementi eterogenei quali la scrittura – «le pagine [di Carlo] dovrebbero sparire» – e la luna – «se solo ci fosse un buco dove gettarla, la butterebbe via» –, i bambini – «lui ha orrore dei figli» –, lo spazio urbano – «la città gli fa orrore col suo brulicare, le sue case, il suo vociare» – e i soldi – «tira fuori dalle tasche alcuni pesos […] e li butta in mare». La terza parte del libro, che segna il ritorno a Gorizia, si apre sulla stessa falsariga se possibile ancor più inasprita, assumendo tratti sempre più connotati di pura misantropia. Di fronte al trauma della Prima guerra mondiale, da lui non vissuto, e alla pietà creaturale instauratasi in quell'occasione fra i soldati, Enrico adotta una postura di caustica indifferenza: «ma che lo lascino in pace. Cosa gli importa di quella fraternità condivisa […] A lui non interessano né nemici né fratelli né figli»[49]. Il suo personaggio comunica insomma a mostrare tratti schiettamente repellenti, puntualmente segnalati nell'auto-commento di Magris che parla in proposito di una sua «sgradevolezza»[50].

La psicologia di questo secondo Enrico sembra condensarsi con nettezza in un passaggio, che merita di essere citato estesamente, in cui il basso continuo del suo indiretto libero viene spezzato dall'intrusione del discorso diretto altrui:

> Se continua a ingozzarsi così la gente morirà di cuore o diventerà pazza […] Ma meglio così, siamo in troppi; la gente pensa solo a far figli e il duce anche li premia […] Ridurre i bisogni, esser felici del proprio io, ecco la soluzione del rebus. "No, non mi sembra felice", ha detto di lui Lidia, la nipote della signora Predonzani […] Ma cosa ne sa quella ragazzina, e poi cosa c'entra la felicità con le parole, non si può negarla né proclamarla.[51]

48. Ivi, pp. 1432, 1435, 1447 e 1467.
49. Ivi, pp. 1434, 1438, 1439, 1440 e 1442-43.
50. Claudio Magris, *Il mio romanzo "goriziano"*, cit., p. 18.
51. Claudio Magris, *Un altro mare*, cit., pp. 1451-1452.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

A una tipica tirata denigratoria rivolta da Enrico contro il mondo (in cui la vaghezza del bersaglio argomentativo è resa dal reiterato utilizzo del generico iperonimo "gente") subentra, attraverso la raffinata anadiplosi dialogica del lemma "felice", un giudizio dall'esterno sulla vita mentale di Enrico, resa fin lì solo attraverso la focalizzazione interna. Il giudizio di Lidia giunge impertinente a scombinare la sommaria sistemazione teorica con cui Mreule aveva inteso indicare finalmente «la soluzione del rebus», la formula algebrica di una felicità per sottrazione. È significativo che Enrico, nella sua pronta protesta, non si arrischi a smentire nel merito il giudizio di Lidia, ma denigri prima lei e poi le legittimità linguistica di un termine che pure lui stesso aveva impiegato solo poche righe prima.

La figura di Enrico si trasforma progressivamente in una sorta di rabbiosa caricatura, rinchiusa in un'eccentricità di atteggiamenti e di atti del tutto prevedibile. Gli esempi potenzialmente citabili, nella seconda metà del libro, sono molteplici e prolungano quelli già ricordati sopra. Il meccanismo è quello di una costante rinuncia e ideologica denegazione di valore a ogni entità positiva; anche quando si pratica da sé un salasso per guarire dalla febbre, Enrico lo esalta indefesso: «è un sollievo sentir scorrere via tanta parte di se stessi». In ciò sembrerebbe realizzarsi quanto Michelstaedter aveva esposto nella *Persuasione*: ovvero il rifiuto di ogni determinazione contingente che seduca attraverso il piacere, poiché il carattere di quest'ultimo è necessariamente insoddisfacente e non vitale (*a-bios*). In particolare, l'indifferenza di Mreule circa la sua separazione dalla moglie Anita – «nessuna dipartita può addolorare, perché si è sempre estranei»[52] – ricalca da vicino il tono con cui Carlo esprimeva l'impossibilità di consistere nella persona amata: «l'uomo, pur mentre gioisce dell'affermazione, sente che questa persona non è sua, ch'egli non la possiede»[53]. Tuttavia, il risultato di questo coraggioso straniamento filosofico non è altro, all'atto pratico, che un aprioristico mugugnare, come si osserva esemplarmente nel caso stesso del matrimonio. Nonostante i tentativi concilianti della moglie, Enrico non rinuncia ai suoi punti fermi: in casa «niente orologi […] niente luce elettrica e neanche radio», come cibo «uno sbrodaus, un minestrone che dura tre giorni» – decisioni sempre giustificate sulla base di un ideale del «Sé nudo e spoglio» e che portano rapidamente Anita alla fuga. Non va diversamente con la coppia di coloni di Enrico, ai quali egli rimprovera con durezza il fatto, per lui intollerabile, di avere due figli, chiassosi e invadenti. Pur vacillando,

52. Ivi, p. 1455 e 1460.
53. Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, cit., p. 55.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

la sua fermezza non indietreggia nemmeno di fronte alla *pietas* materna: «lo sguardo della Busdachin è buono […] però ordine ci vuole»[54].

Enrico sembra incarnare soltanto la *pars destruens* della prescrizione di Michelstaedter, ovvero il rifiuto della cosiddetta "persuasione illusoria", quella riferita al piano del mondo mutevole in preda al divenire. Mancandogli la capacità di raggiungere il "sì" della persuasione autentica, il suo "no" alle cose[55] si tramuta in una chiusura psicologica fine a sé stessa, paradossalmente vicina, negli effetti, alla monodicità di quel "nichilismo compiuto" tanto inviso a Magris[56]. «Il dramma di Enrico», scrive l'autore, è che «a furia di svuotare la vita del superfluo si finisce per svuotarla di tutto, e questa vita pura, essenziale, finisce per assomigliare vertiginosamente al niente»[57].

Esteriormente, Enrico continua a perseguire con indefettibile integrità i dettami che ne orientavano le azioni già all'inizio del libro[58]; ma essi risultano ormai vuoti, reiterati per inerzia. La violenza e l'incongruità delle sue antipatie diventano tanto naturali che ricorrono nel testo con una retorica quasi elencativa che le normalizza: quando la compagna Lini gli legge i discorsi del Buddha sa che deve saltare i passi in cui parla Ananda, «perché Enrico si irrita a sentir parlare di discepoli»; deve poi fare attenzione a non fermarsi a guardare il passaggio di un aereo, perché se Enrico la sorprende «le getta un secchio d'acqua dalla finestra, così impara ad ammirare quelle scemenze col loro rumore assordante». Il testo di Magris mette in evidenza le lacune di questo atteggiamento in maniera puramente indiretta, spesso attraverso la gratuità del lessico disforico e l'aperta incongruità dell'argomentazione – così un ragionamento dell'Enrico misogino: «le donne […] hanno spesso qualcosa di grande o di libero […] è irritante, sarà perché sono oche»[59].

Interessanti per dimostrare l'ambigua vitalità del meccanismo narrativo magrisiano sono poi quelle spie testuali con cui, attraverso il sapiente utilizzo

54. Claudio Magris, *Un altro mare*, cit., pp. 1456-1457, 1457 e 1459.

55. Il riferimento è qui alla formula con cui Magris indica il compito, per lui centrale, di «andare alla ricerca di un sì all'interno del no» (Claudio Magris, *La scrittura e le frontiere*, in *Scrittori a confronto*, a cura di Anna Dolfi, Maria Carla Papini, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 57-92: 66).

56. Magris parla in proposito del «monotono trionfo dell'identico [in cui] la meccanica e ripetuta negazione di ogni valore centrale è interscambiabile con qualsiasi altra» (Claudio Magris, *L'anello di Clarisse*, cit., p. 377).

57. Claudio Magris, *Il mio romanzo "goriziano"*, cit., p. 17.

58. Così, ad esempio, il narratore informa in apertura del quarto capitolo che il trasferimento di Mreule a Salvore è «una delle poche tracce inconfutabili della sua esistenza» (Claudio Magris, *Un altro mare*, cit, p. 1456). La conclusione del libro si pone sullo stesso solco, esponendo come emblema della condotta di Enrico un'errata retrodatazione della sua morte al 1933 (Ivi, p. 1484).

59. Ivi, pp. 1462, 1462-1463 e 1477.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

del discorso indiretto libero, si incrina sotto lo sguardo attento del lettore la rocciosa integrità morale della postura di Mreule – pur senza che quest'ultimo ne prenda coscienza. Rivelatore è il rapporto con la nipote Lia, che d'estate viene a trovarlo: ricco di attenzioni e di tenere premure, Enrico arriva a sospettare che «forse al mondo non esistono solo Carlo e Paula». Con Lia, dice il testo, «Enrico sta bene», tanto da sperare intimamente in un prolungamento della permanenza della bambina. Quando arriva il momento di renderla ai genitori, tuttavia, è il ruolo del burbero a rinnovarsi: Enrico dice alla madre di Lia che è «incosciente mettere al mondo dei figli», e le «pianta anche una grana»[60] per futili motivi di eredità, senza accennare in alcun modo alle piacevolezze del suo rapporto con Lia.

A mostrare la debolezza della posizione di Mreule non sono però soltanto gli eventi positivi dai quali egli si impone di isolarsi; verso la conclusione del libro, è la guerra a inserirsi nel panorama calmo e isolato della vita quotidiana di Salvore. L'evento bellico rende quantomai manifesta l'incongruità latente fra il reale e l'ideale, in quanto si pone come compiuta antitesi del pensiero di Carlo e purtuttavia si impone in maniera ineludibile all'esperienza – ciò che è condensato in una memorabile constatazione di Enrico sulle «grandi potenze che, non avendo letto *La persuasione e la rettorica*, credono di potersi disputare il dominio del mondo». Dal punto di vista narrativo, significativa è sul piano della *dispositio* la collocazione di un paragrafo con le elucubrazioni autarchiche e ipoteticamente persuase di Enrico, il quale vi discetta della «illusione dell'io», in mezzo ad altri di stampo informativo che rendicontano le dilaganti violenze fasciste – «giungono altre notizie» – e sembrano circondarlo, incalzarlo, intimargli la resa. Poche righe più avanti, durante il racconto dell'arresto di Enrico, unico breve momento di suo coinvolgimento diretto nel clima di guerra, tale sensazione viene esplicitata con onestà: «Non è facile vivere persuasi quest'attimo, il fetore gli interrogatori le bastonate»; così «Enrico ha paura» e «in cella non riesce a pensare a Socrate»[61].

Enrico, in definitiva, non è un persuaso. Nel corso del romanzo, la traiettoria semantica di quest'ultimo termine passa dall'indicare un ideale di comportamento plausibile cui attenersi all'essere sinonimo di una eccezionalità irraggiungibile, quella di un santo[62], quella di Carlo. Lungi dal costituire il viatico per una vita più piena, nell'esperienza di Mreule il messaggio di Michelstaedter si riduce a un ingombrante ipotesto teorico verso il quale egli, per la verità già segnato dal declino mentale che lo accompagnerà alla

60. Ivi, pp. 1464 e 1465.
61. Ivi, pp. 1474, 1470, 1471 e 1472.
62. Ivi, p. 1471.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

morte, arriva a provare quasi fastidio, pur senza mai rinnegarlo del tutto. Ciò si rinviene in una delle ultime occorrenze nel testo del nome di Carlo, fin lì occasione soltanto di lodi e ricordi, dove alla celebrazione subentra la stanchezza: «consistere in un unico punto, farsi fiamma, possedersi nella persuasione… ma che lo lascino in pace, a guardare i ragazzi e le ragazze che giocano a palla sulla riva». Enrico non intende qui mettersi alle spalle i dettami filosofici che lo costringevano per esporsi finalmente all'accadere dell'esperienza: la sua età è ormai troppo avanzata e all'episodio non viene dato alcun seguito narrativo. Questa spia testuale sembra semplicemente mettere in forma l'attestazione dell'inaggirabile discrasia di fondo che abbiamo fin qui tentato di sottolineare: quella fra la teoria, esemplificata dallo sclerotizzato elenco di formule della prima parte del periodo, e la realtà in movimento dei ragazzi sulla spiaggia – opposizione che Michelstaedter rifiutava ma che l'Enrico di Magris ripropone invece con forza, immolandovi la propria stessa vita. È questo uno dei principali nodi tematici che *Un altro mare* consegna, instillando il dubbio anche in merito alla presunta linearità e immediatezza comunicativa fra libro e mondo. Sulla scorta di una considerazione conclusiva del dettato mentale di Enrico, questi due poli sembrano infatti comporsi in un'amara opposizione: «le parole sono innocue o addirittura carezzevoli anche quando contengono l'orrore; per questo i libri sono così facili, tutti, mentre le cose e gli uomini sono difficili»[63].

63. Ivi, pp. 1476 e 1478.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Una polifonia sommersa: il caso di Microcosmi

di Beatrice Simion

Spesso indicato come la "versione miniaturizzata" di *Danubio*, il testo dal genere ibrido *Microcosmi* (1997), si configura come una delle opere più complesse nella bibliografia magrisiana, di cui costituisce sicuramente un momento creativo centrale. Al contempo da considerarsi come saggio dal sapore privato, viaggio sentimentale tra i paesaggi della memoria, romanzo di frammenti circoscritti e sfuggenti: la narrazione randagia di *Microcosmi* scorre su tracciati fluttuanti, che si alternano in una musica polifonica.

Descritto come «il testo più autobiografico di uno scrittore sostanzialmente allergico alla scrittura dell'io»[1], *Microcosmi* rappresenta una sorta di *collage* ricco di molteplici «schegge biografiche»[2], racconti che attraversano diversi confini – dall'Italia alla Slovenia, passando per la Croazia – e viaggiano rapsodicamente su una superficie di oltre millecinquecento chilometri. In questo percorso a *zig-zag* nelle memorie dei luoghi magrisiani, la voce narrante diviene un tutt'uno con il paesaggio, fino a far perdere le proprie tracce. L'«io che si mimetizza nel paesaggio»[3] abbandona il punto di vista soggettivo e raccoglie invece le testimonianze e i pensieri di artisti, poeti, personaggi storici e gente comune che hanno abitato e vissuto in profondità quelle terre. La scelta di "sfumare" una presa di posizione esclusiva in un coro eterogeneo di voci fa riferimento al volere dell'autore stesso, il quale rivela l'identità della voce narrante solamente al termine della parabola narrativa, nell'ultimo capitolo intitolato *La volta*.

D'altro canto, come sottolineato dall'analisi dell'avantesto diligentemente compiuta da Diego Salvadori, l'opera è stata più volte rivista da Magris proprio con l'intento di "sottrarre" l'elemento autobiografico: «la

1. Ernestina Pellegrini, *L'epica sull'acqua*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1997, p. 214.
2. Ermanno Paccagnini, *Prefazione*, in Claudio Magris, *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997, p. V.
3. Ernestina Pellegrini, *L'epica sull'acqua*, cit., p. 214.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

variantistica sembra rispondere a quella logica di mimetizzazione e mascheramento del *bios*»[4].

Così, nelle pagine di *Microcosmi* si dispiega la storia di un uomo senza nome, un'individualità che si nasconde dietro una pluralità di voci, luoghi, testimonianze e pensieri. Solo dall'episodio finale, appunto, in cui si racconta il destino di morte del protagonista – il suo delirio onirico – si è capaci di ricomporre i vari frammenti della sua esistenza: dalla rivelazione di una focalizzazione interna univoca, il lettore intuisce che quanto finora descritto altro non era che la ricostruzione di una biografia, la composizione di tessere appartenenti ad un mosaico privato. Aggiratosi come una macchina da cinepresa nel corso dell'intera narrazione, l'io-paesaggio ha così registrato e documentato con sguardo attento la vita altrui, composta di attimi senza tempo riportati sul foglio come epifanie compresenti. L'obiettivo di questo accurato montaggio biografico, come rivelato dall'autore, è di far scorgere tra i rami intrecciati dei diversi destini «l'inflessione di una voce, una presenza amata che attraversa tutto il libro, semisommersa e affiorante»[5]. Si tratta di una strategia altamente produttiva e altrettanto complessa, la cui orchestrazione richiede l'impiego di meccanismi testuali polifonici.

La riflessione proposta in questo articolo intende dunque indagare le tecniche di polifonia linguistica, semantica e intertestuale, impiegate dall'autore nell'opera vincitrice del Premio Strega. Allineandosi al quadro teorico-metodologico della *Literaturlinguistik* e analizzando la dimensione testuale in specifici passaggi, si discuteranno i diversi utilizzi di discorso riportato, frantumazioni della voce enunciante e commento ironico prendendo a riferimento la categoria di responsabilità enunciativa. Tramite tale approccio, la discussione verte nella messa in evidenza di come oltre il fitto tessuto di mascheramenti dell'io, si percepisca la traccia sommersa di un singolo microcosmo biografico, *fil rouge* del romanzo-saggio. Sebbene infatti il vasto impiego di strutture linguistiche polifoniche provochi un continuo rinvio a voci-altre, senza esplicito richiamo al parere del soggetto narrante, un ricamo di implicature e catene referenziali volte alla rifrazione della voce dell'io; è tuttavia possibile ravvisarne la presenza in uno strato diegetico latente, che si palesa al lettore nell'ultima parte. In fin dei conti, l'«orchestra che il narratore dirige è composta di una sola voce infinite volte

4. Diego Salvadori, *Sinopie e frattali. Sondaggi preliminari nell'avantesto di* Microcosmi, in *Claudio Magris una voce europea*, in «Il Portolano», 120-121, gennaio-giugno 2025, p. 34.

5. Claudio Magris, *Fra il Danubio e il mare. I luoghi, le cose e le persone da cui nascono i libri*, Milano, Garzanti, 2001, p. 34.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

rifratta: la sua»[6], e Magris propone una sinfonia riccamente strutturata per dar voce alla sua parola. Si propongono di seguito alcuni esempi.

1. Le maschere dell'io al Caffè San Marco

Significativo è il fatto che proprio l'*incipit* di *Microcosmi* sia dedicato alla descrizione di alcune maschere, quelle che si osservano "in alto", sopra al bancone del Caffè San Marco, primo luogo della memoria incontrato dal lettore.

Dalle primissime righe del testo si scorge il tono ironico del narratore, nascosto nella prima persona di un personaggio:

> Il San Marco è un'arca di Noè, dove c'è posto, senza precedenze né esclusioni, per tutti, per ogni coppia che cerchi rifugio quando fuori piove forte e anche per gli spaiati. A proposito, non ho mai capito quella storia del Diluvio, qualcuno ricorda che dicesse il signor Schönhut, shammes tuttofare dell'adiacente Tempio israelitico, mentre la pioggia picchiava contro i vetri e i grandi alberi del Giardino Pubblico – in fondo a via Battisti, subito a sinistra per chi esce dal Caffè – sbattevano fradici nel vento sotto un cielo di ferro. Se era per i peccati del mondo, tanto valeva farla finita una volta per tutte, perché distruggere e poi ricominciare daccapo? Mica le cose sono andate meglio, dopo; anzi, macelli e crudeltà a non finire, eppure niente più diluvi, addirittura la promessa di non estirpare la vita dalla terra[7].

Figura in questo estratto una delle procedure testuali più amate da Magris, ovvero il frequente ricorso al discorso riportato, che infrange il tracciato della narrazione permettendo l'ingresso del parziale. Si tratta del primo indizio di polifonia del testo. In questa veste, compare nel racconto una delle tante voci di personaggi secondari, altri dal narratore: tale signor Schönhut. Nessun riferimento interpuntivo permette al lettore di recuperare con facilità il discorso diretto libero del personaggio, che diviene così parte integrante della narrazione, senza soluzione di continuità. L'unico segnale sta nell'inciso dotato di *verbum dicendi* (*qualcuno ricorda che dicesse il signor Schönhut*), la cornice del discorso riportato, che tuttavia è dislocata e mantiene una certa ambiguità per via della natura oscurata e indefinita della sua fonte. Del resto, come osserva Mortara Garavelli, il discorso polifonico «è intrinsecamente citazionale; e dipende da una scelta dello scrivente (ma più spesso si tratta di uno scrittore) il dichiararlo o no con segnali interpuntivi

6. Cesare Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 5.

7. Claudio Magris, *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 2009, p. 11.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

esterni»[8]. Nondimeno, nel prosieguo dell'estratto l'assenza di una cornice citazionale esplicita provoca una sollecitazione dei meccanismi inferenziali, poiché non compaiono indizi grafici che rimandano alla parola altrui e nemmeno segnali discorsivi. Il testo aumenta così la sua percentuale di "opacità": «a una minore quantità e univocità delle istruzioni corrisponde un maggiore lavoro inferenziale»[9].

Inoltre, il procedimento di spezzare frequentemente la narrazione, tramite un andamento fortemente ipotattico, complica ulteriormente il lavoro di ricognizione del soggetto enunciante. La voce del personaggio, infatti, viene interrotta dall'inserzione prima di una sua descrizione epitetica, poi da una subordinata temporale, anch'essa spezzata da un inciso contenente indicazioni stradali rispetto all'ubicazione del Giardino Pubblico triestino – penultima tappa del viaggio. La posizione incidentale rappresenta in questo senso lo "spazio di manovra" del narratore, un terreno apparentemente aperto e illimitato che sospende a intermittenze ricorsive la parola diretta del personaggio. Il discorso riportato viene ripreso solamente dopo, al periodo ipotetico successivo, segnalato dall'utilizzo improprio del tempo verbale (*era*), dall'interrogativa di tono colloquiale (*perché distruggere e poi ricominciare daccapo?*) e da altri segnali intercalari di registro parlato (*mica*), utili al riconoscimento della caratterizzazione in senso espressivo – la bühleriana *Ausdrucksfunktion* – del personaggio. Questi indici riportano ad un piano di discorso-altro rispetto alla linea narrativa principale, annullando la correlazione univoca tra voce narrante e punto di vista e riportando "in presa diretta" il pensiero del signor Schönhut. In particolare, entra in gioco «l'adozione momentanea di un vocabolario avvertito come estraneo a quello caratteristico delle parti diegetiche»[10].

D'altronde, l'immissione di diverse prospettive nel testo non oscura la linea discorsiva del narratore, il cui intervento rimane ampiamente riconoscibile sul piano incidentale – «piano posto in profondità»[11], in relazione con il tessuto principale – e non solo. Qui lavora il cantiere sommerso della voce narrante, uno spazio d'azione e di relazione con il lettore in cui si sviluppa il movimento continuo del pensiero magrisiano.

8. Bice Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive d'analisi del discorso riportato*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, p. 48.

9. Carlo Enrico Roggia, *Plurivocità, polifonia e opacità dei testi*, in «Italiano Lingua Due», 1, 2022, p. 627.

10. Emilia Calaresu, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, FrancoAngeli, 2004, p. 186.

11. Angela Ferrari, *Linguistica del testo. Principi, fenomeni e strutture*, Roma, Carocci, 2014, p. 85.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

2. L'ironia dilagante dei commenti

Altra tecnica per eccellenza del discorso polifonico letterario, il discorso indiretto libero, viene dispiegata senza parsimonia nel microcosmo magrisiano. A questo proposito, in un gioco di parole che sembra adattarsi perfettamente all'esempio in questione, McHale osserva: «the relationship between free indirect discourse and the literary is not merely that of index to indicated, but that of microcosm to macrocosm»[12].

Si prenda a riferimento il seguente estratto, dedicato alla descrizione di uno dei personaggi più scandagliati dalla penna magrisiana, che risulterà poi protagonista dell'opera teatrale *La mostra* (2001), il pittore viennese Vito von Thümmel:

> Timmel si reinventava la propria infanzia, raccontando che la meningite avuta da bambino era una menzogna escogitata dai suoi genitori per odio verso di lui, e scriveva, mentre la sua mente e la sua memoria si sfaldavano, il *Magico taccuino*, miscuglio di folgoranti epifanie liriche e di singulti verbali prossimi all'afasia e sbriciolati dall'amnesia, ch'egli chiamava nostalgia, desiderio di cancellare tutti i nomi e tutti i segni che irretiscono l'individuo nel mondo. Il viandante ribelle, che avrebbe finito i suoi giorni nel manicomio, cercava, già prima di questo estremo rifugio, di sfuggire ai tentacoli della realtà chiudendosi in un'inerzia vuota e vertiginosa, «accantucciandosi ozioso e disinteressato» a mani incrociate, immobile e appagato di sentirsi roteare insieme alla terra nel vuoto[13].

La concisa biografia dell'artista riporta un altissimo grado di coinvolgimento da parte del narratore, il quale decora la rappresentazione con una ricca aggettivazione, diversi parallelismi, riprese associative su base testuale (*folgoranti epifanie liriche*; *singulti verbali prossimi all'afasia e sbriciolati dall'amnesia*; *viandante ribelle*; *questo estremo rifugio*; *inerzia vuota e vertiginosa*; *ozioso e disinteressato*; *immobile e appagato*); oppure ancora con ironici commenti, implicature, giudizi coperti e anticipazioni (*Timmel si reinventava la propria infanzia*; *mentre la sua mente e la sua memoria si sfaldavano*; *che avrebbe finito i suoi giorni nel manicomio*; *appagato di sentirsi roteare insieme alla terra nel vuoto*), spie di un giudizio pervasivo.

Anche in questo caso, si nota inoltre la prevalenza dell'ipotassi e dell'inserto nella disposizione dei periodi – «frasi lunghe e spesso

12. Brian McHale, *Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts*, in «PTL», 3, 1978, p. 284.

13. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., p. 13.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

aggrovigliate»[14] – e una conseguentemente maggiore opacità. Non a caso, una fitta rete di riprese anaforiche mira al mantenimento dei meccanismi di coerenza testuale. Da segnalare in questo senso è l'uso discriminante del deittico *questo estremo rifugio*, in relazione all'ultimo periodo di vita dell'artista trascorso in manicomio, che rimanda ad un centro discorsivo – un ancoraggio referenziale – esule dal dominio autoriale, accostandosi invece al tipo di enunciazione plurivocale del testo. Non solo, l'espressione si configura come anafora empatica, similmente a quella del *viandante ribelle*: entrambe possiedono infatti una componente valutativa che influenza il lettore nella comprensione della biografia timmeliana.

La parzialità dello sguardo si trova persino nel racconto dalla voce dello stesso Timmel, prima accennata all'interno di un discorso indiretto segnalato da *verba dicendi* (*raccontando*; *chiamava*), poi "sfumata" dalla voce narrante in un altro discorso riportato senza segnali interpuntivi (*desiderio di cancellare tutti i nomi e tutti i segni che irretiscono l'individuo nel mondo*), e infine rivelata nel passaggio citazionale non glossato (*«accantucciandosi ozioso e disinteressato»*). Quest'ultimo virgolettato è da intendersi come «il confine che delimita uno spazio testuale autonomo da quello circostante e deputato ad accogliere la riproduzione [...] di un'azione linguistica distinta da quella che dà vita alla linea principale del testo»[15].

Una siffatta convergenza di *Kommunikationsebene* obbliga il lettore a riflettere sulla quantità di locutori presenti negli enunciati e, in particolare, sulla responsabilità enunciativa di ciascuno di essi. In altre parole, occorre soffermarsi sul concetto di polifonia semantica, oltre che intertestuale. Se infatti la prima parte dell'estratto, pur edulcorata dal giudizio del narratore, fa indirettamente afferenza alla voce del pittore; a partire dalla definizione di *nostalgia*, le identità (e autorità) di locutore e allocutario divengono incerte. La descrizione del sentimento di *Sehnsucht* come «desiderio di cancellare tutti i nomi e tutti i segni che irretiscono l'individuo nel mondo» è ugualmente riferibile allo scrittore del *Magico taccuino* e al narratore implicito del racconto. Allo stesso modo, l'assenza di una fonte dichiarata per la citazione successiva, proposta nella forma di isola testuale come costituente sintattico integrato, problematizza la questione della responsabilità enunciativa e accresce il livello di opacità interpretativa del passaggio.

Oltre all'assenza di indicazioni sintattiche relative alla diversità dei quadri di riferimento ed espressioni che introducono nel testo l'atto del dire,

14. Davide Di Falco, *Diceria del cosacco. Figure del dubbio e della complessità in* Illazioni su una sciabola *di Claudio Magris*, in *Fatti e Finzioni*, Atti del XXIII Convegno annuale della MOD, Napoli 15-17 giugno 2022, p. 650.

15. Carlo Enrico Roggia, *Plurivocità, polifonia e opacità dei testi*, cit., p. 621.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

ciò che provoca ulteriore straniamento è l'utilizzo della forma impersonale (*accantucciandosi*): se a parlare fosse lo stesso Timmel, l'espressione virgolettata dovrebbe riportare come soggetto enunciatore una prima persona singolare. Oltretutto, il registro della citazione non sembra appartenere al personaggio rappresentato – la scrittura timmeliana del *Magico taccuino* proponeva originariamente una singolare convergenza tra dialetto triestino e austriaco –, elemento che potrebbe minare la corrispondenza tra la citazione e il suo responsabile enunciativo. In tal senso, si escluderebbe un riferimento puntuale alla voce del personaggio evocato. Paradossalmente, in questa sovrapposizione di voci, il grado di oscurità aumenta in corrispondenza dell'uso di un segmento citazionale come l'isola testuale, che – come spiega Mortara Garavelli – dovrebbe servire a «ristabilire artificiosamente i confini che L ha annullato assorbendo il discorso di L1 nella struttura (narrativa) del proprio discorso»[16].

Specie in ambito saggistico – qui contaminato dalla componente romanzesca – l'uso della citazione non è infatti neutro, bensì può rivelare il parere del narratore sull'intervento citato per via implicita. Riferendosi al concetto bachtiniano di polifonia, Segre spiega: «nella polifonia, le parole e le frasi non coincidenti con l'opinione dell'autore sono chiuse tra invisibili virgolette di citazione»[17]. Tuttavia, nell'estratto qui presentato l'opinione del narratore direziona la lettura sino a inglobare al suo interno l'isola testuale e renderla idealmente un tutt'uno con il proprio piano diegetico, rafforzando cioè il proprio pensiero grazie all'argomento altrui. L'espressione tra virgolette diventa convalida esterna del parere del narratore, che ne esce ulteriormente rafforzato. Ancora una volta, dunque, pur mantenendo un effetto di polifonia estesa tramite la tecnica di frantumazione della voce enunciante, lo spartito narrativo rivela lo sguardo del suo direttore, che non rinuncia a far sentire il proprio parere in maniera più o meno implicita combinandosi ironicamente con la voce del personaggio.

3. Un unico punto di vista, molteplici responsabilità

In linea di massima, in *Microcosmi* i confini diegetici appaiono volutamente fluidi, indefiniti, e il narratore gioca su un piano pluriprospettico, di polifonia semantica, dove «la molteplicità delle istanze enunciative nasce non più da una molteplicità di responsabilità, ma dal fatto

16. Bice Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive d'analisi del discorso riportato*, cit., p. 47.

17. Cesare Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, cit., p. 6.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

che la responsabilità del parlante è complessa e richiede, per essere descritta, di essere scomposta»[18].

Al fine di comprendere in profondità la trama polifonica tessuta dall'autore triestino, si consideri il seguente passaggio (da confrontarsi in ultimo con l'epilogo del romanzo-saggio):

> Al San Marco trionfa, vitale e sanguigna, la varietà. Vecchi capitani di lungo corso, studenti che preparano esami e studiano manovre amorose, scacchisti insensibili a ciò che succede loro intorno, turisti tedeschi incuriositi dalle piccole targhe dedicate a piccole e grandi glorie letterarie già assidue a quei tavoli, silenziosi lettori di giornali, combriccole festose inclini alla birra bavarese o al verduzzo, anziani grintosi che deprecano la nequizia dei tempi, saccenti contestatori, geni incompresi, qualche yuppie imbecille, tappi che saltano come salve d'onore, specie quando il dottor Bradaschia, già diffidato per vari millantati crediti – fra i quali pure il titolo di laurea – e interdetto dal tribunale, offre imperterrito da bere a chi gli sta intorno o gli passa davanti, dicendo al cameriere, in un tono che non ammette replica, di segnarglielo sul conto.
> «In fondo, ero innamorato di lei, ma non mi piaceva, mentre io le piacevo, ma non era innamorata di me», dice il signor Palich, nato a Lussino, sintetizzando un tormentato romanzo coniugale. Il Caffè è un brusio di voci, un coro sconnesso e uniforme, tranne qualche esclamazione a un tavolo di scacchisti o, la sera, il pianoforte del signor Plinio – talvolta un rock, più spesso musica ruffiana degli anni tra le due guerre, nei tuoi occhi ner brilla già il piacer, il fato avanza con i passi di un ballabile kitsch[19].

La miscela di voci presente in queste righe si estende al grado esponenziale e si traduce sul livello degli enunciati come esempio di mistilinguismo, che dal punto di vista linguistico veicola un fattore di espressionismo elevato.

Dopo un lungo elenco per lo più nominale atto a inquadrare categorie bizzarre di personaggi all'interno del Caffè, attraverso un uso esteso di commenti e aggettivazioni ironiche, si scorge la prima "scheggia biografica" del brano, appartenente al dottor Bradaschia. Avviene qui un'iniziale frattura del piano diegetico principale che accoglie l'inserimento del discorso indiretto per riportare le parole del personaggio, non senza sottolinearne le modalità di eloquio (*con un tono che non ammette replica*). Successivamente, si passa al discorso diretto del signor Palich, anch'esso subito commentato con ironia (*sintetizzando un tormentato romanzo coniugale*). Tuttavia, è nell'ultima parte che si riporta in versione "concentrata" il «brusio di voci» iniziale del Caffè, il quale viene paragonato,

18. Marion Carel, *La polifonia linguistica*, in «Trasposition», 2011, p. 6.
19. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., p. 15.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

nella sua veste serale, al pianoforte del signor Plinio. Della musica suonata da Plinio se ne sottolinea l'eterogeneità, fino ad inserirne direttamente le parole (*nei tuoi occhi ner brilla già il piacer*) senza in alcun modo segnalarne l'immissione nel testo. Ancora una volta si tratta di un discorso diretto libero, sottolineato dal cambio di modulo sintattico-ritmico. L'estratto poi termina con un periodo logicamente sconnesso, che riprende l'isotopia musicale generale (*il fato avanza con i passi di un ballabile kitsch*).

La commistione barocca di "linee melodiche" collima nell'immagine di una forma d'arte "pacchiana" come il *kitsch*, ben rappresentativa di quel «coro sconnesso e uniforme» registrato dal narratore all'interno del caffè triestino.

Come già osservato, il riferimento disarticolato a testi e autori-altri, la cosiddetta polifonia intertestuale, è prerogativa centrale nell'analisi linguistico-testuale dell'opera. Questa attraversa l'intero spartito polifonico del testo magrisiano, riportando la voce di grandi scrittori e artisti, così come di gente più comune. «Quando la polifonia è intertestuale» sottolinea Carel è in essere «una molteplicità di contenuti evocati»[20] che fanno afferenza a una responsabilità di tipo plurimo. Così per *Microcosmi*, questo tessuto citazionale richiama una pluralità di testi e voci del passato che offrono un contenuto aggiuntivo e in maggioranza concorde al discorso autoriale. Tale arrangiamento costituisce la colorata tela di ricordi che andranno a comporre un unico "quadro della memoria" nell'ultimo capitolo del libro. Come in molte scritture saggistiche contemporanee a matrice ibrido-dialogica, difatti, la riflessione sul "singolo" si salda a quella di scala più generale, e viceversa, assumendo un valore rivelatore nel finale:

> In testi come questo [...] gli aneddoti memoriali e i dettagli più significativi della biografia dei personaggi forniscono una rappresentazione "analitica", non sintetica, del soggetto: i vari frammenti giustapposti e variamente associati acquistano senso alla luce del ragionamento saggistico[21].

Alcuni richiami polifonici si presentano talvolta in maniera implicita e non vengono segnalati nella narrazione dal ricorso a espedienti grafici, sintattici o lessicali. Costituiscono il letto, il fondale sommerso, nel quale scorre il fiume della narrazione. Si riportano alcune casistiche relative a citazioni di autorità letterarie, sparse nel romanzo-saggio (numerate per facilitare l'analisi):

20. Marion Carel, *La polifonia linguistica*, cit., p. 6.

21. Giorgia Ghersi, *Prove del sé. Forme del saggio personale contemporaneo*, Pisa, Pacini, 2025, p. 115.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

1. San Pietro d'Orio accoglie con un caldo afoso, arido; questo regno di prosciugati ossi di seppia potrebbe essere, almeno in quest'ora meridiana, una delle Encantadas di Melville. (64)
2. [Marin] Aveva studiato a Vienna e rievocava con maestria gli ultimi anni absburgici dell'affabile e ironica reticenza, il garbo elusivo dell'«uomo difficile» di Hofmannsthal. (68)
3. [Giasone] è disponibile a tutto sino a diventare inconsistente, un uomo senza qualità, senza centro né profondità, mera superficie ammantata di seduzione, di fascino diplomatico ed erotico, di bei gesti eroici. (74)
4. Gli albatros prigionieri, si sa, perdono la loro nobiltà, l'aura di lontananza. (89)
5. Il mare, è una grande prova dell'anima; i due amanti musiliani dell'*Uomo senza qualità*, nel loro «viaggio in paradiso» in riva all'Adriatico, alla fine non reggono alla sua tensione, a una felicità che fa male. Il mare logora, smania, consuma. «Il mare ci vince», dice 'Ntoni nei *Malavoglia* durante la tempesta. (179)

Come chiarito dal *corpus*, le modalità di ricorso alla polifonia intertestuale nell'opera sono molteplici, e non escludono elementi di contrasto semantico: negli esempi *1.*, *3.* e *4.* il riferimento a responsabilità enunciative terze risulta inglobato nel testo, senza indici metareferenziali che ne segnalino la presenza; nei casi *2.* e *5.* l'intreccio polifonico viene invece sottolineato con mezzi grafici (virgolette e corsivo). La stessa allusione, peraltro, viene incorporata nel tessuto narrativo in modi opposti agli esempi *3.* e *5.*

Ciascuno degli esempi di polifonia intertestuale qui riportato è da intendersi anche in senso semantico, in quanto testimonia una responsabilità complessa, che aggiunge un contenuto "di sfondo" a quello principale. Nel caso *4.*, ad esempio, il narratore propone una massima alludendo al pensiero di Baudelaire e contando sull'enciclopedia mentale del lettore, come indicato dall'unità di sfondo impersonale (*si sa*). Posta in questo contesto, l'unità assume il ruolo di «sostenere l'interpretazione dell'enunciato che le accoglie»[22]. La voce del poeta francese è dunque accennata sulla pagina, ma la sua rielaborazione viene presentata come dato oggettivo, camuffando il giudizio del narratore in una massima assodata e spostando l'interpretazione del passo sulle conoscenze pregresse del lettore.

Qualunque sia il grado di oscurità referenziale – e "rimaneggiamento" soggettivo del citato – resta in ogni caso presente nel "bassocontinuo" della narrazione l'opinione del narratore, che segue ogni trafila dell'intreccio pluriprospettico con partecipazione più o meno acuta. Il suo sguardo ironico, rifratto nelle varie implicature, nei giudizi coperti o nelle unità informative

22. Angela Ferrari, *Linguistica del testo. Principi, fenomeni e strutture*, cit., p. 92.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

di sfondo, dona una «sostanza semantica»[23] più profonda alla narrazione, specie nelle sezioni del testo dove predomina la componente saggistica dello scrittore. In altri termini, le strutture linguistiche polifoniche impiegate nel testo, pur rimandando a voci diverse dal locutore principale, appaiono in realtà come indizi di un suo contributo non apertamente esplicitato. Il portato enciclopedico del citazionismo magrisiano si combina al personale giudizio del narratore-saggista e pone in luce il *continuum* prospettico di *Microcosmi*, quel ritratto volutamente sommerso del *bios* principale.

4. La «selva multicolore» dell'opera

Nell'ultimo capitolo, la strategia narrativa provoca un cambio di rotta decisivo in riferimento allo sguardo del narratore, il quale arriva a corrispondere a quello del personaggio di cui si parla in terza persona. Le tecniche di polifonia che avevano guidato la narrazione fino a questo momento, accompagnando il lettore attraverso una dinamica melodia fatta di microstorie, decadono e lasciano spazio ad una prospettiva monovocalica.

Significativo è il fatto che, nel momento di massimo contatto emotivo con il protagonista, la voce narrante scelga di proferire in terza persona. Tale espediente trova una stretta correlazione con il genere prescelto da Magris, dove il narratore-saggista agisce «to make oneself into a character, whether the nonfiction uses a first- or a third-person narrative voice»[24]. L'io di chi parla, sebbene non corrisposto dalla prima persona narrante, si relaziona direttamente con il protagonista del viaggio, «un uomo che si sposta da un luogo all'altro»[25]. Il suo ragionamento "spaziale" si costruisce in maniera eterogenea, le riflessioni si innescano secondo un ordine associativo, come in precedenza legato alla memoria dei paesaggi incontrati nel suo procedere. Stavolta però è chiaro come sia «l'occhio dell'osservatore-cartografo che registra gli elementi della mappa sottostante»[26] donando loro un significato parziale, individuale.

L'effetto prodotto destabilizza il lettore: abituato a un coinvolgimento elevato da parte del narratore nel racconto e nelle vicende dei vari personaggi, quando la polifonia viene meno e la focalizzazione interna "si specializza" – nella parte forse più romanzesca del testo – il narratore mantiene una connotazione extradiegetica nell'uso della terza persona.

23. Ivi, p. 55.
24. Philipp Lopate, *To Show and to Tell: The Craft of Literary Nonfiction*, New York, Free Press, 2013, p. 17.
25. Giorgia Ghersi, *Prove del sé. Forme del saggio personale contemporaneo*, cit., p. 148.
26. Ivi, p. 152.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Qualche accenno di cambiamento nella dialettica degli enunciati si aveva già al capitolo precedente, dedicato al giardino pubblico di Trieste. Introdotto nell'ambiente dalle scritte d'interdizione dei cartelli «è vietato condurre cani e transitare in bicicletta, è vietato calpestare le aiole»[27] e dal romantico graffito «Elisa ti amo»[28], il lettore si era imbattuto nei ritratti di grandi autori transnazionali, i maggiori rappresentanti della "triestinità": da Joyce a Svevo, passando per Slataper e Saba. Dalla scrittura ufficiale alla dichiarazione privata, dal portato universale di queste pagine – dove Magris propone una lettura critica personale e approfondita di alcuni dei suoi maestri intellettuali – al personaggio di cui si è in fondo sempre parlato in questo eterno pellegrinaggio: il *focus* dell'obiettivo via via si è ristretto ad ammirare il microcosmo più privato del protagonista latente, colui che osservava i busti degli scrittori triestini nel giardino e che ora si dirige verso l'uscita del parco, mentre ancora riaffiorano i ricordi della sua infanzia. La scena è articolata in un rapido *flashback*:

> Lo schermo si spegne, inghiotte gli anni che s'infilano come un treno in una galleria, e si va dal Caffè San Marco alla chiesa del Sacro Cuore in via del Ronco, passando per il Giardino per respirare un po' d'aria buona, si attraversano foreste, lagune, città, montagne, nevi, mari e ci si accorge che era già tutto là, fin dall'inizio, e che se più tardi, in qualche altro posto, ci si è fermati in una radura o ci si è accorti di una luce o di una riva, è perché le si ha riconosciute e le si aveva già incontrate nel Giardino[29].

Come il riavvolgersi di un nastro che concede un veloce scorrimento delle sue diapositive, l'intero viaggio circolare nei microcosmi magrisiani viene riassunto in queste poche righe, sempre in maniera "impersonale". Nessuna contrapposizione di linee melodiche, dunque: lo spettatore "spegne lo schermo", si alza dalla poltrona del teatro, e si fa protagonista attivo di quei lampi di vita che hanno caratterizzato la sua esistenza.

È univocamente al bambino che passava spesso sotto gli archi di vegetazione all'uscita del giardino, ormai adulto, che si rivolge l'*incipit* de *La volta*:

> Si passò una mano sul viso, la sentì bagnata di sudore e l'asciugò meccanicamente sulla manica[30].

27. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., p. 229.
28. Ivi, p. 230.
29. Ivi, p. 263.
30. Ivi, p. 265.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Il conciso ritratto sposta l'attenzione del lettore dalla polifonia di voci precedente ad un unico personaggio senza nome, il quale si identifica con l'osservatore dei fatti finora narrati, in un evidente colpo di scena narrativo. A partire da questo punto, da *trait d'union* della plurivocità, lo sguardo passivo del soggetto si movimenta e si fa protagonista nel presente della narrazione-viaggio che lo conduce fin dentro le porte della Chiesa del Sacro Cuore, dove lo attende il suo funerale:

> Ma allora è tutto a posto, si sentì dire, possiamo saltare, e la prese per mano, mentre padre Guido si avviava all'altare e iniziava la funzione della sera[31].

Pochissimi gli interventi, anche impliciti, del narratore: in questa parte del testo egli assume il punto di vista del personaggio, a cui va riferita la totalità dei pensieri e delle divagazioni. La presenza di discorsi riportati non evoca più soluzioni polifoniche, bensì è da riferirsi alla registrazione di quanto osserva in tempo reale il soggetto dell'unico punto di vista narrativo.

In questo senso, il contesto di riflessione si potrebbe avvicinare al perimetro d'incidenza di un genere relativamente nuovo e di natura ibrida, il "saggio personale". Si tratta di una tendenza che sfrutta l'ibridazione tra saggio, biografia, autobiografia e *memoir*, in cui l'identità personale dell'autore si pone come "identità relazionale", oltre una prospettiva narcisistica. All'interno di tale confine, «l'io si apre al noi creando due effetti opposti ma compresenti: la dispersione e il nascondimento della voce autoriale nella moltitudine»[32]. Precedentemente sommerso dalle espressioni polivocali, il volto dell'io ora emerge al termine di un percorso autobiografico *sui generis*, dove il mosaico identitario va ricostruito a ritroso. Indizio principale che permette la ricognizione dell'occhio della cinepresa è proprio un collegamento al capitolo precedente:

> In quella calca si trovò stretto e premuto da tutte le parti, quasi soffocato ma anche sostenuto, perché altrimenti, con quella debolezza che gli faceva cedere le gambe e girare la testa, sarebbe probabilmente caduto, come all'uscita del Giardino[33].

All'ingresso della chiesa, l'emicrania del protagonista si acutizza e inizia una sorta di delirio onirico che lo porterà al mancamento, lo stesso che aveva vissuto nella tappa precedente del vagabondaggio, all'uscita del giardino pubblico.

31. Ivi, p. 273.
32. Giorgia Ghersi, *Prove del sé. Forme del saggio personale contemporaneo*, cit., p. 127.
33. Claudio Magris, *Microcosmi*, cit., p. 268.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Si ritrova dunque in uno spazio interno e chiuso – simbolicamente all'interno del Sacro Cuore di Trieste – dove molta gente si è radunata per scappare da una violenta tempesta, in un *caos* di voci e gemiti. Questa volta, però, il lettore è a conoscenza dell'identità dello sguardo prospettico che elabora il trambusto, poiché il narratore ha assunto la sua focalizzazione. Non ha più necessità di nascondersi dietro l'implicito del commento ironico o attraverso le molteplici costruzioni di polifonia semantica o intertestuale elencate sinora: l'obiettivo della macchina narrativa punta ora univocamente sul protagonista e sul suo sogno di morte, dove probabilmente troveranno pace gli sterminati e vibranti ricordi di una vita.

Da unità di sfondo, la voce intradiegetica si è fatta carico dell'intera autorità enunciativa e referenziale del testo. Tutto ciò senza pronunciare la parola "io", al contrario di quanto proporrebbe un tracciato saggistico-memoriale[34]. La cartografia biografica del protagonista – si ricordi la forte connotazione autobiografica del testo – conclude così il proprio sentiero narrativo nel cuore di Trieste, la città natale dell'autore; «Là, in una sorta di vaneggiamento surreale, agonico, incontra tante persone amate e sconosciute dove l'io si fonde con l'ognuno»[35]. Dopo aver attraversato una "microdissea dell'anima": dal brusio del Caffè alla Valcellina, dall'ambiente lagunare al Nevoso, e più in là le Assirtidi e l'Antholz; l'io si ricongiunge con sé stesso e ripara le proprie ferite nelle braccia dell'Altro, in una preghiera collettiva.

In un'intervista di Nico Orengo, contemporanea all'uscita di *Microcosmi*, l'autore triestino rivelerà a questo proposito: «L'Io che scrive l'ho voluto sottile, un filo di fumo, volevo le voci delle cose, degli altri»[36]. Si potrebbe pensare di riassumere l'orchestrazione prospettica di *Microcosmi* con le stesse parole che Magris dedicò anni prima all'autore tedesco di romanzi d'avventura Karl May, in un saggio del 1974 raccolto in *Utopia e disincanto* (1999):

> Questa identificazione, lungi dall'essere un'oggettivazione della propria persona, è una tecnica di mascheramento e di dissimulazione. L'autore si mimetizza nei paesaggi esotici che escono dalla sua penna, confonde i tratti del proprio volto con quelli stereotipi e ricorrenti delle sue figure e si nasconde nella selva multicolore della sua opera[37].

34. Cfr. Philipp Lopate, *To Show and to Tell…*, cit., p. 14: «In personal essays and memoir, nothing is more commonly met than the letter I».

35. Licia Governatori, *Claudio Magris. L'opera saggistica e narrativa*, Trieste, Lint, 1999, p. 101.

36. Nico Orengo, *Magris e i due poli di un amore*, in «La Stampa», 26 febbraio 1997, p. 25.

37. Claudio Magris, *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, Milano, Garzanti, 1999, p. 70.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

E ancora, citando a sua volta Canetti:

> L'autore sembra teso a una continua «metamorfosi di fuga» (secondo l'opinione di Canetti), occulta e confonde le sue tracce, fornisce dati falsi e contraddittori su se stesso. Non ha nome, ma spesso pseudonimi [...][38].

38. Ivi, p. 71.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Le traduzioni

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

L'autore e i suoi traduttori. Il caso di Claudio Magris nella cornice degli studi traduttologici

di Barbara Ivančić

1. Premessa

Il rapporto di Claudio Magris con le traduttrici e i traduttori dei suoi testi è stato oggetto del mio dottorato di ricerca, cui mi sono dedicata agli inizi del Duemila. All'epoca, la corrispondenza tra di loro, il principale materiale di indagine su cui si è basata quella ricerca, era racchiusa in vari raccoglitori collocati negli scaffali della piccola stanza di lavoro dell'autore, accanto ai tanti altri faldoni contenenti recensioni, epistolari con lettrici e lettori, bozze di romanzi e altro materiale paratestuale. Un archivio personale, che l'autore ha coltivato per decenni con grande cura e senso dell'ordine, riportando su ciascun raccoglitore i suoi contenuti principali.

I faldoni contenenti la corrispondenza con le traduttrici e i traduttori costituiscono la parte più piccola di quell'archivio, ma raccontano moltissimo del rapporto dell'autore con la parola tradotta e la persona di chi traduce, e, più in generale, del rapporto fra scrittura e traduzione. Quando mi sono affacciata a questo mondo, incuriosita da una lunga lettera di Magris rivolta ai traduttori dei suoi *Microcosmi*, ne rimasi così colpita da decidere di approfondire l'argomento entrando nel merito delle forme di collaborazione in cui questi scambi si possono realizzare. L'argomento era allora poco frequentato nell'ambito degli studi traduttologici, come anche di quelli letterari, il che ha condizionato l'impianto teorico-metodologico del mio lavoro di ricerca, che è poi confluito nel volume *L'autore e i suoi traduttori*[1], oltre che in una serie di articoli apparsi su varie riviste[2].

1. Barbara Ivančić, *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Claudio Magris*, Bologna, Bononia University Press, 2013.

2. Cfr., tra gli altri, Barbara Ivančić, *Dialogue between Translators and Authors: The Example of Claudio Magris*, in Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli (eds.), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, proceedings of the International Conference, Università per Stranieri of Siena, Münster, Lit Verlag, 2009, pp. 157-175; Barbara Ivančić, *Tra le non virgole di* Alla cieca*. Osservazioni sulla traduzione di* Alla cieca *e sul rapporto tra*

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Quel lavoro ha raccontato un aspetto meno noto dell'autore Claudio Magris, anticipando allo stesso tempo un ambito di ricerca che oggi rientra a pieno titolo negli studi traduttologici e che proprio negli ultimi anni riscontra un grande interesse scientifico. Nel tornarci oggi mi propongo di inserire il discorso nell'odierno stato dell'arte dal punto di vista degli studi traduttologici, colmando così idealmente certe lacune che quel lavoro per tanti versi pionieristico inevitabilmente presenta. Proprio perché riprendo le fila di un discorso già affrontato tempo fa, ho scelto di riproporre per questo contributo il titolo che diedi alla principale pubblicazione nata dal lavoro di ricerca menzionato, aggiungendovi la prospettiva dalla quale oggi mi approccio all'argomento.

2. La collaborazione fra autori e traduttori negli studi traduttologici

Prima che le forme di interazione tra autori/autrici e traduttori/traduttrici diventassero oggetto di studio, a parlarne sono stati soprattutto i diretti interessati oppure studiose e studiosi che hanno raccolto e reso pubbliche le tracce materiali di questi scambi. Alcune di queste testimonianze sono piuttosto note, per esempio, quella relativa alla trentennale collaborazione fra Thomas Mann e la sua traduttrice americana Helen Tracy Lowe-Porter, di cui racconta John Thirlwall[3], oppure quella che ci restituisce lo scambio fra Umberto Eco e il suo traduttore inglese William Weaver, raccontato da quest'ultimo in forma di un diario tenuto in occasione della sua traduzione del *Pendolo di Foucault*[4]. Eco stesso fa più volte riferimento al dialogo con i traduttori dei suoi romanzi nelle pagine di *Dire quasi la stessa cosa*[5]. Nel mondo della traduzione in lingua tedesca, è spesso citato il caso di Günther Grass, che coltivava una forma di scambio molto particolare con chi traduceva i suoi testi, di cui ha raccontato anche il suo traduttore italiano Claudio

Claudio Magris e i suoi traduttori, in «Quaderni d'Italianistica», 1, 2011, pp. 83-111; Barbara Ivančić, *Caro amico, ti scrivo. Sul rapporto fra autori e traduttori*, in «tradurre. pratiche, teorie e strumenti», 17, 2019, https://rivistatradurre.it/caro-amico-ti-scrivo/.

3. John C. Thirlwall, *In Another Language: A Record of the Thirty-year Relationship between Thomas Mann and His American Translator, Helen Tracy Lowe-Porter*, New York, Knopf, 1966.

4. William Weaver, *Pendulum Diary*, in «Southwest Review», 2, 1990, pp. 150-178.

5. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*. *Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2001.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Groff[6]. E, per arrivare a tempi più recenti, la traduttrice Silvia Pareschi dedica un intero capitolo del suo *Fra le righe. Il piacere di tradurre*[7] alle forme di scambio e collaborazione fra chi scrive e chi traduce, intitolandolo significativamente *Non si traduce da soli*[8]. A sostegno della tesi, Pareschi attinge alla corrispondenza con quelli che chiama «i "miei" autori»[9], ovvero Nathan Englander, Don DeLillo e, soprattutto, Jonathan Franzen.

L'elenco di esempi di questo tipo potrebbe continuare e riguarda, come è evidente, autori famosi e molto tradotti in altre lingue. Cambiano i mezzi di comunicazione, passando dalle lettere a mano alle mail, attraverso i fax, ma la sostanza rimane quella: tra chi scrive e chi traduce spesso si instaura un dialogo, quando coevi, e questo dialogo può avere varie forme e gradi di intensità. Da questo punto vista lo ha analizzato Isabelle Vanderschelden[10] in un articolo che è stato fondamentale per il mio lavoro di ricerca, perché si trattava di uno dei primi approcci all'argomento dalla prospettiva traduttologica. Allo scopo di fornire strumenti di analisi e descrizione delle forme collaborative fra autori e traduttori, Vanderschelden ipotizza vari gradi di partecipazione dell'autore alla traduzione dei propri testi. Il grado più basso coincide con la scelta di non intervenire al processo traduttivo – si parla allora di «non intervention» –, mentre all'estremo opposto c'è il «total involvement», che si ha quando l'autore partecipa in maniera sistematica al processo di traduzione e tra le due parti si sviluppa una «close cooperation»[11]. Tra questi due estremi, la collaborazione si realizza soprattutto in forma di spiegazioni e chiarimenti che riguardano singole parole o espressioni del testo, riferimenti intertestuali e così via. Nei casi di collaborazione stretta, a queste spiegazioni si aggiungono altri tipi di interventi dell'autore, tra cui suggerimenti su come tradurre una certa parola, prese di posizione di carattere traduttologico, lettura e correzione delle bozze del testo tradotto. L'apice dell'intensità si raggiunge quando lo scambio intellettuale sfocia in un rapporto di amicizia. Vanderschelden mette inoltre in relazione il tema della partecipazione attiva di chi scrive al processo traduttivo con i concetti di autorità/autorialità, fino a interrogarsi se le forme

6. Cfr. Claudio Groff, *Tradurre Grass con Grass*, in Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli (eds.), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, proceedings of the International Conference, Università per Stranieri of Siena, Münster, Lit Verlag, 2011, pp. 151-157; Ada Vigliani, *Le mani nella terrina di Grass. Intervista a Claudio Groff*, in «tradurre. pratiche, teorie e strumenti», 4, 2013, https://rivistatradurre.it/le-mani-nella-terrina-di-grass/

7. Silvia Pareschi, *Fra le righe. Il piacere di tradurre*, Bari, Laterza, 2024.

8. Ivi, pp. 16-48.

9. Ivi, p. 35.

10. Isabelle Vanderschelden, *Authority in Literary Translation: Collaborating with the Author*, in «Translation Review», 56, 1998, pp. 22-32.

11. Ivi, pp. 22-23.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

di coinvolgimento più estreme non siano in fondo anche esercizi di ciò che lei definisce «personal power over the translated text and a statement of superiority of the author over the translator»[12].

Da questo punto di vista il tema investe evidentemente antiche questioni traduttologiche, come il rapporto tra scrittura e traduzione, produzione e riproduzione, visibilità e invisibilità. Sono questioni su cui dibattono le studiose e gli studiosi di traduttologia, ma che possono toccare e chiamare in causa anche corde molto intime nelle persone direttamente coinvolte nel processo traduttivo. Lo ricorda con immagini incisive Primo Levi nel suo saggio *Tradurre ed essere tradotti*, quando scrive:

> Vale la pena di dire una parola anche sulla condizione dello scrittore che si trova a essere tradotto. Essere tradotti non è un lavoro né feriale né festivo, anzi, non è un lavoro per niente, è una semi-passività simile a quella del paziente sul lettino del chirurgo o sul divano dello psicanalista, ricca tuttavia di emozioni violente e contrastanti. L'autore che trova davanti a sé una sua pagina tradotta in una lingua che conosce si sente volta a volta, o a un tempo, lusingato, tradito, nobilitato, radiografato, castrato, stuprato, adornato, ucciso. È raro che resti indifferente nei confronti del traduttore, conosciuto o sconosciuto, che ha cacciato naso e dita nelle sue viscere: gli manderebbe volentieri, volta a volta o a un tempo, il suo cuore debitamente imballato, un assegno, una corona di lauro o i padrini[13].

Con parole un po' meno forti, ma con altrettanta chiarezza ne parla anche Andrea Zanzotto, riferendosi in particolare al senso di disagio che un autore può provare nel vedere il proprio testo così scandagliato tra le mani del traduttore da arrivare persino a temere per la sua tenuta. Zanzotto parla di «vere e proprie crisi» che ne possono derivare per chi scrive, «perché si può esitare molto sul momento in cui è meglio lasciare fare solo a loro [ai traduttori], dato che l'intervento dell'autore può addirittura portarli su una strada sbagliata […]»[14].

Entrambi, Levi e Zanzotto, alludono alla complessità del rapporto fra scrittura e traduzione, una complessità di cui la collaborazione tra i diretti interessati si fa portavoce. Curiosamente, le ricerche fatte all'epoca del dottorato mi hanno portato alla scoperta di due romanzi che nelle forme della finzione letteraria danno voce proprio a questo miscuglio di sentimenti ambivalenti che l'interazione fra autori e traduttori può innescare. In un caso, quello di *Vom Schweigen meines Übersetzers* dello scrittore tedesco Hans-

12. Ivi, p. 26.

13. Primo Levi, *Tradurre ed essere tradotti* [1985], in Primo Levi, *Opere complete*, vol. II, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2016, pp. 889-890.

14. Andrea Zanzotto, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, in «Testo a fronte», 8, 1993, p. 70.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Ulrich Möhring[15], la prospettiva è quella di uno scrittore americano il cui romanzo d'esordio viene tradotto in tedesco, nell'altro caso, quello del breve romanzo *Deux étés* di Érik Orsenna[16], a subire lo sguardo vigile dell'autore sul processo traduttivo è un traduttore alle prese con la traduzione di *Ada o ardore* di Nabokov. Entrambi i testi, purtroppo (ancora) non tradotti in italiano, hanno il merito di portare in superficie, per mezzo della finzione letteraria, quel groviglio emotivo che anima il rapporto tra scrittura e traduzione e dunque anche tra chi scrive e chi traduce.

Gli aspetti emozionali e affettivi che entrano in gioco in questo rapporto si percepiscono bene anche leggendo lo scambio epistolare intercorso tra George Orwell e il suo traduttore francese René Noel Raimbault, in occasione della traduzione di *Down and Out in Paris and London* da parte di quest'ultimo. Venti lettere in tutto, ritrovate dalla nipote di Raimbault e pubblicate dall'editore Gallimard[17] in un momento in cui gli studi traduttologici non sembravano ancora particolarmente interessati al tema della collaborazione fra autori e traduttori. Si tratta di un volumetto prezioso, che permette di cogliere i tanti risvolti di questi scambi, che ruotano sì in primo luogo attorno a questioni linguistiche e traduttive, ma che sono anche profondamente umani nella misura in cui mettono in relazione individui e dunque soggettività e storie diverse.

L'interesse traduttologico per il tema della collaborazione e per il materiale stesso che ne reca le tracce è, come si diceva, piuttosto recente ed è cresciuto negli ultimi anni, chiamando in causa fondamentalmente due prospettive teorico-metodologiche.

La prima è quella di chi cerca di ricostruire la genesi del testo tradotto attingendo a tutto quel materiale che nasce prima, durante e dopo il processo traduttivo vero e proprio e ne accompagna le varie fasi. Ne fanno parte le bozze di traduzione, le relative correzioni, le note del traduttore, le sue eventuali pre- o postfazioni, gli scambi con i soggetti che ruotano attorno a quel processo e altro ancora. In questa ottica, la corrispondenza fra autori e traduttori rappresenta uno degli elementi paratestuali che permettono di ricostruire i passaggi e gli interventi che portano al testo tradotto, la sua genesi appunto. E, infatti, per delimitare questo ambito di indagine negli studi traduttologici anglofoni si è anche affacciato il termine *Genetic Translation*

15. Hans-Ulrich Möhring, *Vom Schweigen meines Übersetzers*, München, Fahrenheit, 2008.

16. Érik Orsenna, *Deux étés*, Paris, Fayard, 1997.

17. Cfr. George Orwell, *Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault. Correspondance inédite 1934-1935*, ed. par Marie-Annick Raimbault, intr. par Marie-Annick Raimbault, édition bilingue établie par Céline Place et Madeleine Renouard, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2006.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Studies[18], termine che a me non sembra aver attecchito molto, ma anche al di là di questioni di denominazione, è chiaro che da questa prospettiva teorico-metodologica il materiale paratestuale è finalizzato allo studio del testo, che è il principale ambito di indagine dei Translation Studies.

L'altra prospettiva mette invece al centro la persona di chi traduce piuttosto che il testo, e dunque attinge al materiale extratestuale per arrivare anche al corpo vissuto del traduttore e alla sua storia. Un cambio di prospettiva, questo, che nella terminologia anglofona si realizza per mezzo di un suffisso che trasforma i Translation Studies in Translator Studies, e che è ben più di una mera questione terminologica, dal momento che rispecchia una tendenza e a mio parere un'esigenza molto evidente negli studi traduttologici più recenti. Lo si evince bene dal volume *Literary Translator Studies,* curato da Klaus Kaindl, Waltraud Kolb e Daniela Schlager per la collana "Benjamins Translation Library"[19], che ha indubbiamente contribuito all'affermarsi di questo campo di studi come «a subdiscipline of Translation Studies» (cfr. quarta di copertina del volume). Nel suo contributo introduttivo, Klaus Kaindl sottolinea come lo spostamento dell'interesse verso il soggetto del processo traduttorio abbia in realtà una lunga storia nei Translation Studies, i quali hanno a più riprese accusato i limiti di quello che lo studioso chiama «dehumanized approach» allo studio della traduzione[20]. Un approccio nell'ambito del quale chi traduce rimane, per esigenze più o meno esplicite, «hidden, out of view, transparent, incorporeal, disembodied and disenfranchised», come sottolineava Theo Hermans[21] agli inizi del Duemila. Da lì in poi gli studi traduttologici sentono sempre più il richiamo di questa «call for humanization», come la definisce Anthony Pym[22] in un contributo apparso sul numero speciale della rivista online «Hermes – Journal of Language and Communication in Business» del 2009[23], che ebbe un ruolo fondamentale in questo senso. In un altro contributo dal titolo programmatico

18. Cfr. Anthony Cordingley, Chiara Montini, *Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline*, in «Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies», 14, 2015, pp. 1-18.

19. Klaus Kaindl, Waltraud Kolb, Daniela Schlager (eds.), *Literary Translator Studies*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2021.

20. Klaus Kaindl, *(Literary) Translator Studies: Shaping the Field*, in Klaus Kaindl, Waltraud Kolb, Daniela Schlager (eds.), *Literary Translator Studies*, cit., p. 4.

21. Theo Hermans, *Shall I Apologize Translation?*, in «Journal of Translation Studies», 5, 2001, p. 14.

22. Anthony Pym, *Humanizing Translation History*, in «Hermes: Journal of Language and Communication Studies», 42, 2009, p. 44, www.tidsskrift.dk/her/article/view/96845.

23. La rivista è pubblicata dalla School of Communication and Culture della Aarhus University; cfr. https://tidsskrift.dk//her/issue/view/2583 (ultimo accesso: 30.6.2025).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

The Name and Nature of Translator Studies, Andrew Chesterman[24] ribadiva come «(all) research on (human) translations must surely at least imply that there are indeed translators behind the translations, people behind the texts»[25].

Mettere il traduttore al centro degli studi traduttologici può voler dire tante cose e implicare a sua volta svariate prospettive di studio, come ci ricorda sempre Kaindl[26]. Significa entrare nel merito di questioni di natura sociale, come le condizioni e le modalità di lavoro dei traduttori, il loro habitus e status, le relazioni sociali e professionali, il loro rapporto con la tecnologia; di questioni ideologiche ed etiche, come il ruolo che i traduttori esercitano nella storia in quanto agenti dell'evoluzione culturale; di questioni di natura cognitiva concernenti i processi mentali che la traduzione implica, così come di questioni più strettamente biografiche, che possono aiutarci a comprendere l'attività traduttiva come qualcosa che va al di là del contesto professionale e coinvolge l'esistenza tutta di chi traduce, contribuendo così a costituire la sua stessa identità[27].

È in questo contesto che si inserisce anche l'interesse per la collaborazione fra autori e traduttori, che attraverso il relativo materiale paratestuale offre un terreno particolarmente fertile per indagare molti dei temi sopra menzionati. E infatti non è un caso che negli ultimi dieci anni gli studi sugli scambi fra autori e traduttori siano fioriti, come confermano le molte pubblicazioni sull'argomento. Solo per fare qualche esempio: Olga Anokhina[28] è tornata al rapporto, notoriamente complesso e temuto, tra il già citato Nabokov e le traduttrici e i traduttori delle sue opere; Céline Letawe[29] ha approfondito il caso di Günther Grass; Rosa Maria Bollettieri e Serenella Zanotti[30] si sono occupate degli avantesti che riflettono l'interazione di Eco con le sue traduttrici e traduttori, mentre, restando ancora in Italia, Cristiana De Santis ha indagato

24. Andrew Chesterman, *The Name and Nature of Translator Studies*, in «Hermes: Journal of Language and Communication Studies», 42, 2009, pp. 13-23, https://tidsskrift.dk/her/article/view/96844.

25. Ivi, pp. 13-14.

26. K. Kaindl, *(Literary) Translator Studies*…, cit.

27. Markus Eberharter, *Translator Biographies as a Contribution to Translator Studies: Case Studies from Nineteenth-century Galicia*, in Klaus Kaindl, Waltraud Kolb, Daniela Schlager (eds.), *Literary Translator Studies*, cit., pp. 73-89.

28. Olga Anokhina, *Vladimir Nabokov and his Translators*, in Anthony Cordingley, Céline Frigau Manning (eds.), *Collaborative Translation: from the Renaissance to the Digital Age*, trans. by Nicholas Manning, London, Bloomsbury, 2017, pp. 111-129.

29. Céline Letawe, *Günter Grass and His Translators: From a Collaborative Dynamic to a Controlling Apparatus?*, trans. by Nicholas Manning, in Anthony Cordingley, Céline Frigau Manning (eds.), *Collaborative Translation*, cit., pp. 132-146.

30. Rosa Maria Bollettieri, Serenella Zanotti, *The Avant-textes of Translations: A Study of Umberto Eco's Interaction with His Translators*, in «Translation Studies», 10, 3, 2017, pp. 263-281.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

l'argomento a partire da Giuseppe Pontiggia. Oltre a descrivere nel dettaglio i singoli casi, questi lavori si interrogano, in maniera più o meno approfondita, sull'influenza che questo tipo di scambi possono avere sullo spazio interpretativo e decisionale di chi traduce. Ripropongono cioè quella questione che i citati Orsenna e Möhring hanno affrontato efficacemente con gli strumenti del racconto finzionale, e che Vanderschelden ha introdotto nell'ambito delle riflessioni traduttologiche, proponendo una casistica di possibili forme collaborative. Questo approccio lo ritroviamo anche negli studi traduttologici più recenti, come quello di Huss[31], che distingue due modalità di collaborazione, «informative and interventionist»[32], dicotomia che già sul piano terminologico sottintende anche un'indicazione di massima in merito alle possibili limitazioni dello spazio decisionale di chi traduce.

È interessante osservare anche come questo evidente interesse per il processo traduttivo come qualcosa che avviene all'interno di una rete di scambi e di dialogo abbia portato, nelle riflessioni traduttologiche, all'affermarsi del concetto di *Collaborative Translation*, di cui hanno scritto, soprattutto, Anthony Cordingley e Céline Frigau Manning[33], come anche Patrick Hersant[34], promuovendo contestualmente una serie di convegni sull'argomento[35]. Il termine si riferisce non solo allo scambio fra chi scrive e chi traduce, ma a svariate forme di interazione che l'attività traduttiva può implicare, tra cui quella in cui a tradurre si è in due, spesso come compagni di vita, esempio presente anche nel caso di Magris, i cui traduttori francesi sono stati per decenni la coppia Jean e Marie-Noëlle Pastureau. Sotto lo stesso tetto terminologico rientra anche la collaborazione tra il traduttore e l'editore, così come la collaborazione, rafforzata negli ultimi decenni da varie modalità di comunicazione in rete, fra traduttori dello stesso autore in varie lingue o fra traduttori di una stessa lingua, indipendentemente dalle opere oggetto di traduzione. Huss vi annovera anche il caso di quei traduttori che sono anche poeti e che si trovano a tradurre a loro volta altri poeti coevi, come notoriamente spesso è accaduto e accade. Una situazione, questa, che chiama in causa diverse questioni rispetto al rapporto fra scrittura e traduzione e che

31. Joanna Trzeciak Huss, *Collaborative Translation*, in Helly Washbourne, Ben Van Wyke (eds.), *The Routledge Handbook of Literary Translation*, London, Routledge, 2018, pp. 389-405.

32. Ivi, p. 396.

33. Anthony Cordingley, Céline Frigau Manning, *What Is Collaborative Translation?*, in Anthony Cordingley, Céline Frigau Manning (eds.), *Collaborative Translation*, cit., pp. 1-30.

34. Patrick Hersant, *Author-translator Collaborations: A Typological Survey*, in Anthony Cordingley, Céline Frigau Manning (eds.), *Collaborative Translation*, cit., pp. 99-110.

35. Cfr. anche Joanna Trzeciak Huss, *Collaborative Translation*, cit., e Val Vinokur, Rose Réjouis, *On Collaborative Translation*, in Suzanne Jill Levine, Katie Lateef-Jan (eds.), *Untranslatability Goes Global*, New York, Routledge, 2018, pp. 18-29.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

pertanto, seguendo questa lettura ampia del termine *collaborazione*, potrebbe essere considerata come un caso particolare di traduzione collaborativa.

Sebbene a mio parere il fondamento teorico di questo concetto sia piuttosto debole e si possa discutere della sua reale necessità, è indubbio che anche una categorizzazione di questo tipo sia figlia della tendenza a rivolgere l'interesse verso i traduttori e le traduttrici, intesi come «people with flesh-and-blood bodies», per riproporre una nota immagine usata da Pym[36] già alla fine degli anni Novanta dello scorso secolo. Più che elencare possibili forme di collaborazione, a me sembra che il vero tema, nel caso ci sia del materiale extratestuale che attesti scambi con autori (o anche con altri soggetti), sia quello di come archiviarlo, classificarlo e usarlo nell'ambito della ricerca traduttologica. In quest'ottica sono imprescindibili le riflessioni di Jeremy Munday[37], che con grande chiarezza propone una classificazione del materiale che nasce attorno a una traduzione, analizza le problematiche che la sua archiviazione solleva e riflette sulle funzioni che può avere ai fini della ricerca.

Il materiale extratestuale, come Munday[38] chiama tutto quel materiale che, in forma cartacea o digitale, accompagna il processo traduttivo – manoscritti, dattiloscritti, bozze di traduzione, note a margine, lettere, interviste, autobiografie dei traduttori – può e deve secondo lo studioso essere classificato in base al grado di mediatezza che lo contraddistingue: da questo punto di vista, le interviste e le autobiografie fanno parte delle «more overtly mediated testimonies», mentre sono «less overtly mediated» i manoscritti, gli scambi epistolari e simili[39]. Il criterio è molto rilevante sul piano della metodologia della ricerca, dove si pone inevitabilmente la questione di quella che Eberharter[40] chiama «constructedness» o «latent fictionality» di questo tipo di materiale.

Riflettendo sul ruolo degli archivi, che ne sono i principali luoghi di conservazione e consultazione, Munday[41] osserva come i traduttori che si conquistano uno spazio negli archivi sono di norma quelli più famosi, e la loro

36. Anthony Pym, *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome, 1998, p. 61.

37. Jeremy Munday, *The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-making*, in «Target», 1, 2013, pp. 125-139; Id., *Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns*, in «Translator: Studies in Intercultural Communication», 1, 2014, pp. 64-80.

38. Id., *The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-making*, cit.

39. Id., *Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translator*…, cit., p. 68.

40. Markus Eberharter, *Translator Biographies as a Contribution to Translator Studies*…, cit., p. 74.

41. Jeremy Munday, *The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-making*, cit., p. 71.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

fama dipende a sua volta dalla grandezza dell'autore tradotto. Gli esempi citati dallo studioso concernono archivi letterari americani che contengono gli scambi epistolari di autori quali Jorge Luís Borges, Octavio Paz, Albert Camus, Jean-Paul Sartre con i rispettivi traduttori delle loro opere. Basta ripercorrere gli esempi di collaborazione fra autori e traduttori finora citati, a cominciare da quello di Magris stesso, per accorgersi che l'osservazione di Munday tocca un aspetto molto evidente e critico di questo ambito di ricerca (e non solo): il traduttore che viene studiato sulla base del materiale extratestuale è tendenzialmente quello di un grande autore, che a sua volta è – pare quasi superfluo osservarlo – un uomo. A titolo di curiosità, osservo come tra le tante pubblicazioni che attestano forme di collaborazione varie elencate da Huss[42] nel suo contributo, una sola riguarda una collaborazione al femminile, nello specifico quella fra Virginia Woolf, Kate Mansfield e Samuel Solmonovich Koteliansky, i quali, con modalità di interazione varie, tradussero insieme vari classici russi[43]. Si trattò quindi di una collaborazione sul versante della traduzione, che però aveva tra le sue protagoniste delle scrittrici famose e si può presumere che non sia passata inosservata proprio per questo motivo. È dunque, rispetto all'osservazione critica di Munday, un'eccezione solo parziale, perché se è vero che si parla finalmente anche di traduttrici, probabilmente è così perché sono anche (o soprattutto) scrittrici famose.

Una conseguenza diretta di questa criticità riguarda il fatto che nei rispettivi cataloghi di consultazione degli archivi che raccolgono le lettere dei traduttori, come osserva sempre Munday[44], la categoria "traduttori/traduzione" appare molto di rado. La chiave d'accesso alla corrispondenza è di norma l'autore, che è (sempre di norma) famoso. Si tratta indubbiamente di un aspetto critico, che però non toglie valore a questo tipo di materiale né alla ricerca scientifica che ruota attorno a esso. Le cose peraltro stanno cambiando, anche grazie allo spazio che la ricerca traduttologica riserva sempre di più alla persona di chi traduce. Un chiaro esempio di questo cambio di tendenza viene dal mondo della traduzione tedesca, mondo che ruota attorno all'istituzione "Deutscher Übersetzerfonds", che sostiene e promuove la traduzione letteraria nonché la ricerca traduttologica in svariati modi. Da un paio di anni in qua tra questi c'è anche un sostegno a chi svolge ricerca negli

42. Joanna Trzeciak Huss, *Collaborative Translation*, cit.

43. Cfr. Claire Davison, *Translation as Collaboration: Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S.S. Koteliansky*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014.

44. Jeremy Munday, *The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-Making*, cit., p. 71.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

archivi che raccolgono i lasciti dei traduttori e delle traduttrici, nella convinzione che, come sottolinea Marie Luise Knott[45], una delle promotrici dell'iniziativa, grazie a questi archivi si possa ricostruire lo spirito di un luogo e un'epoca, oltre a dare visibilità al lavoro di traduzione in tutta la sua complessità e dunque anche alle traduttrici e ai traduttori come «Nomaden der Mehrsprachigkeit», nomadi del plurilinguismo[46].

Il tema della visibilità è centrale anche per Munday, il quale lega il ruolo degli archivi contenenti materiale extratestuale al concetto di microstoria, che in storiografia indica una prospettiva di ricerca che privilegia lo studio delle vicende e degli aspetti più minuti e marginali della storia umana[47]. In quest'ottica, occuparsi della corrispondenza fra chi scrive e chi traduce vuol dire ricostruire una «microhistory of translation and translators»[48], ovvero dare spazio alle biografie minori e alle pratiche sociali che tendenzialmente restano ai margini, come, appunto, le biografie di chi traduce, in particolar modo delle traduttrici, e la traduzione stessa.

3. Il rapporto di Claudio Magris con la traduzione e con i traduttori

Prima di diventare un autore tradotto in moltissime lingue – il primato da questo punto lo detiene *Danubio* (1986), che ha raggiunto quasi 30 traduzioni –, Claudio Magris è stato anche traduttore, soprattutto per il teatro. Schnitzler, Büchner, Kleist, Grillparzer e Ibsen, sono tra i principali autori da lui tradotti[49]. L'esperienza della traduzione fu decisiva tanto per il suo futuro rapporto con questa attività e con chi la esercita, quanto per la sua scrittura, come egli stesso ha dichiarato in varie occasioni. Nella *Nota del traduttore* che acclude alla traduzione di Büchner del 1988, per esempio, Magris dichiara come: «[…] il traduttore può soltanto dire che la versione del *Woyzeck*, nella sua piccola storia, è stata un'esperienza decisiva, un momento dopo il quale egli, nella sua vita e nel suo lavoro, ha avvertito, in

45. Marie Luise Knott, *Was Übersetzer hinterlassen*, in «Babelwerk», 2024, https://babelwerk.de/nachgelassenes/was-uebersetzer-hinterlassen/.

46. Marie Luise Knott, *Nomaden der Mehrsprachigkeit*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 8.02.2020.

47. Cfr. Carlo Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni storici», 2, 1994, pp. 511-539.

48. Jeremy Munday, *Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators…*, cit.

49. Per una bibliografia esauriente, si rimanda a Barbara Ivančić, *L'autore e i suoi traduttori…*, cit., pp. 31-37.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

qualche modo, di aver girato una boa»[50]. Il giro di boa che evidentemente già allora percepiva consiste nel fare propria, col tempo, una scrittura diversa da quella delle sue prime opere, una scrittura più spezzata, frammentaria, meno controllata, che anni più tardi definirà notturna, rifacendosi a una metafora dello scrittore argentino Ernesto Sábato e paragonandola a una «lama che affila spietatamente l'esistenza»[51].

L'esperienza personale della traduzione gioca indubbiamente un ruolo importante anche nel rendere l'autore molto sensibile nei confronti di questo processo e di quel che accade a un testo nel passaggio da una lingua all'altra. Soprattutto se il testo è quello proprio. Anche da questo punto di vista c'è un momento per tanti versi decisivo, ed è quello della traduzione tedesca del suo *Mito absburgico nella letteratura austriaca* (1963), che, come vari studi hanno dimostrato, ha compromesso la ricezione del testo nei Paesi germanofoni[52]. Da tutte queste esperienze, che rappresentano momenti chiave nel percorso dello scrittore, del traduttore e del germanista Magris, trae origine e nutrimento il suo particolarissimo rapporto con le traduttrici e i traduttori dei suoi testi.

Questo rapporto si articola in varie fasi: la prima consiste in una lunga lettera che, sin dai tempi di *Danubio*, l'autore rivolge ai (potenziali) traduttori e alle traduttrici del testo, fornendo loro una serie di chiarimenti e spiegazioni di natura linguistica e testuale. Lo fa ripercorrendolo riga per riga e soffermandosi su espressioni e strutture che presume possano richiedere un lavoro di ricerca o comunque presentare delle difficoltà dal punto di vista traduttivo: parole culturospecifiche, citazioni dirette e indirette, parole dialettali o varianti linguistiche di altro tipo, particolarità sintattiche e così via. Questo tipo di note, che l'autore chiama ora *Indicazioni*, ora *Avvertenze*, ora semplicemente *Lettera ai traduttori*, nascono all'indomani della pubblicazione del testo originale e vengono poi spedite alle traduttrici e ai traduttori nelle varie lingue, man mano che quel testo comincia a essere tradotto. A quel punto, con molte e molti inizia a dipanarsi un dialogo vero e proprio, che in passato si realizzava attraverso scambi epistolari, sostituiti a un certo punto dalle mail: centinaia e centinaia di pagine, nell'ambito delle quali si approfondiscono singoli aspetti e problematiche che emergono nel processo della traduzione. L'autore risponde alle domande che gli arrivano e, come ultima fase, che ha luogo nel caso di quelle lingue che egli padroneggia, vale a dire il tedesco, l'inglese, il francese e lo spagnolo, legge le bozze di traduzione e

50. Georg Büchner, *Woyzeck*, a cura di Hermann Dorowin, trad. it. di Claudio Magris, Venezia, Marsilio, 1988, p. 23.

51. Claudio Magris, *L'autore e i suoi traduttori*, in Marcella Bertuccelli (a cura di), *La traduzione d'autore*, Pisa, Plus, 2007, pp. 49-50.

52. Per una ricostruzione più dettagliata, cfr. Barbara Ivančić, *L'autore e i suoi traduttori*…, cit., pp. 37-40.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

le commenta attraverso una o più lettere di osservazioni, cui seguono, a sua volta, le repliche delle traduttrici e dei traduttori. È questo il contenuto dei raccoglitori menzionati all'inizio, di quei faldoni contenenti il materiale extratestuale che ci permette di ricostruire la collaborazione fra l'autore Claudio Magris e le traduttrici e i traduttori delle sue opere.

Già solo da questa descrizione è chiaro che siamo di fronte al «total involvement» nel processo traduttivo (cfr. Vanderschelden)[53]. Per coglierne ancora meglio il grado di totalità, è interessante entrare nel merito della qualità delle spiegazioni e dei commenti che l'autore fa, partendo dalla prima fase, ovvero da quei testi che vengono alla luce quasi in concomitanza con l'opera originale. Oltre a molti chiarimenti rispetto a singole scelte linguistiche o ai riferimenti intertestuali, qui trovano spazio anche prese di posizione di carattere traduttologico, come pure digressioni volte a ricostruire la genesi del testo e a descrivere situazioni e scenari in cui è nato o da cui sono scaturite determinate parole. Uno degli esempi più eloquenti di queste ultime lo troviamo nella *Lettera ai traduttori* sorta a corredo di *Alla cieca* (2005)[54], che inizia con una lunga ricostruzione della genesi del romanzo, in cui l'autore entra anche nel merito di quella scrittura notturna che nella sua percezione deve molto all'esperienza traduttiva:

> È una scrittura che spesso stupisce lo stesso autore, perché gli può rivelare quello che egli stesso non sa sempre di essere e di sentire: sentimenti o epifanie che sfuggono al controllo delle coscienze e talora vanno al di là di ciò che la coscienza consentirebbe, contraddicendo le intenzioni e i principi stessi dell'autore, immergendosi in un mondo tenebroso, ben diverso da quello che lo scrittore ama e in cui vorrebbe muoversi e vivere, ma nel quale capita ogni tanto di dover discendere […][55].

La prima spiegazione più prettamente linguistica riguarda l'espressione «Caro Cogoi» con cui il romanzo si apre[56]:

> p. 9, Caro Cogoi: c'è un detto dialettale a Trieste, «caro Cogoi, semo cagai», letteralmente «siamo cagati, siamo nella merda», per indicare una situazione senza scampo, una situazione tipo «siamo fregati, siamo fottuti». Il tutto detto però, come spiego a p. 31, in un modo bonario, calmo. Sempre a p. 31, riprendo il filo di questo inizio con la seconda parte di questo detto, appunto «semo cagai». A titolo di curiosità, irrilevante per la traduzione, ricordo che questo detto, già a

53. Isabelle Vanderschelden, *Authority in Literary Translation*…, cit., p. 22.

54. La *Lettera* è stata pubblicata con l'autorizzazione dell'autore in Barbara Ivančić, *Caro amico, ti scrivo*…, cit.

55. *Ibidem*.

56. Claudio Magris, *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2005, p. 9.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

me ovviamente ben noto, mi è rimasto particolarmente impresso grazie al tono col quale l'ha detto la mia amica Donatella Baldi, una volta in cui lei, Marisa ed io eravamo davanti all'isola di Oriule, di fronte a Lussino, sulla barca del bizzarro barcaiolo Gusar (ricordato in *Microcosmi* e in *Verde acqua* di Marisa Madieri) che, visto che il motore era avariato, lo aveva smontato in cento pezzi che rotolavano nella barca, mentre arrivavano la sera e il maltempo e non potevamo far niente[57].

Non stupisce dinanzi a questo tipo di rilettura dei propri testi da parte dell'autore che le note per i traduttori siano quasi dei saggi a sé, sul piano qualitativo come anche su quello quantitativo. Le indicazioni stilistico-testuali dell'autore riguardano spesso possibili scelte traduttive, come si capisce sin dalle prime righe di quelle accluse al romanzo *Microcosmi*, che così iniziano:

Anzitutto, in linea generale, come per gli altri libri precedenti, raccomanderei la massima libertà e autonomia rispetto al testo, insomma quella superiore fedeltà allo spirito dell'originale che può talvolta esigere pure qualche infrazione alle proprie abitudini stilistiche, talora perfino alle regole stesse della propria lingua, e può talora esigere pure qualche infrazione alla "lettera" del testo originale. Così vanno mantenuti – anche a costo di qualche difficoltà di comprensione gli shock linguistici, i cortocircuiti che vi possono essere […]. Soprattutto bisogna astenersi da ogni spiegazione e da ogni amplificazione. […] il libro non è una serie di saggi o di descrizioni; è il romanzo, appena accennato, di un personaggio (che non dice quasi mai Io, che è quasi solo un occhio che guarda o la cavità di una conchiglia in cui riecheggia il rumore del mondo), il quale all'inizio esce dal Caffè San Marco e, attraversando il giardino pubblico, attraversa mentalmente i luoghi della sua vita, sino a quel capitolo finale, che è la morte e il delirio che precede la morte. […] Così bisogna salvare ad ogni costo il carattere romanzesco, con tutte le eventuali asperità; il vero lettore di un vero libro non deve essere condotto amorevolmente per mano, come da un cicerone o da un professore in una gita scolastica, che gli spieghi autorevolmente e paternalisticamente tutto quanto, ma deve rifare il cammino dello scrittore, con lo scrittore[58].

Sono osservazioni interessanti anche alla luce degli argomenti che poi vengono affrontati nello scambio vero e proprio con chi traduce. Scambio che nel caso di *Microcosmi*, per esempio, spesso verte su questioni linguistiche che hanno a che fare con quell'aspetto dell'«appena accennato» di cui parla Magris, a cominciare dalla questione delle scelte pronominali tendenzialmente impersonali o indefinite, che rendono il protagonista del libro

57. Barbara Ivančić, *Caro amico, ti scrivo*…, cit.

58. Claudio Magris, *Avvertenze generali per i traduttori di* Microcosmi, Milano, Garzanti, 1997, pp. 1-2.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

quasi invisibile. Quanto questo tipo di scelte morfologiche siano condizionate dai sistemi linguistici lo sanno bene i traduttori e le traduttrici e infatti, tra quello inglese, Ian Halliday, che tende a usare comunque la forma personale del *you*, e l'autore, che la considera una scelta rischiosa per le caratteristiche del testo che lui vorrebbe salvaguardare, suggerendo pertanto di usare *one*, sorge uno scambio molto vivace che la corrispondenza archiviata ci permette di ricostruire.

Sulla base di tali ricostruzioni, ai fini della ricerca traduttologica è interessante poi analizzare a che cosa portano questi scambi sul piano delle scelte definitive di chi traduce, analisi che ho cercato di fare nel mio lavoro di ricerca, in particolare rispetto ad alcuni dei temi che più vi ricorrono. Tra questi, le menzionate scelte pronominali, la resa dei nomi di luogo, come anche di certe caratteristiche interpuntive della scrittura magrisiana. In questo modo si può riflettere sulla questione qui più volte sollevata dello spazio decisionale e interpretativo che rimane ai traduttori e alle traduttrici, nella consapevolezza che è difficile, se non impossibile, generalizzare, perché le risposte e le reazioni variano da individuo a individuo. È indubbio che una partecipazione al processo traduttivo da parte dell'autore come quella che emerge studiando il caso di Magris incida sul processo stesso e dunque anche sulle scelte di chi traduce. Significativa è la testimonianza che ne ha dato Ragni Maria Gschwend, una delle principali traduttrici tedesche di Magris, che descrivendo il suo rapporto con l'autore, ha scritto:

> Auf der einen Seite bin ich froh, daß man ihn wirklich alles fragen kann und dass er die Übersetzung im Manuskript sehr genau liest, denn bei einem so persönlichen und zum Teil so hermetischen Text bleiben natürlich immer Fragen der Interpretation offen. Auf der anderen Seite erschrecke ich aber auch immer wieder, wenn nach der Lektüre einiger Kapitel ein dicker Brief ankommt, in dem, nach sehr viel Lob, bis zu 15 Seiten folgen, auf denen der Autor Rückfragen stellt oder Gegenvorschläge macht, so dass ich gezwungen bin, mich erneut mit dem Text auseinanderzusetzen. Doch auf diese Weise nähert man sich im Rhythmus von Schritt und Gegenschritt immer mehr dem Eigentlichen an[59].

59. [Da un lato sono felice di potergli chiedere davvero tutto e mi fa piacere che legga le bozze della traduzione con tanta attenzione […]. D'altro canto però mi spavento ogni volta che, in seguito alla lettura di alcuni capitoli, arriva una lunga lettera in cui, ai molti complimenti iniziali, si aggiungono talora anche 15 pagine di domande e controproposte dell'autore, sì da costringermi a confrontarmi nuovamente con il testo. Ma in questo modo ci si avvicina, facendo un passo avanti e uno indietro, sempre di più all'essenza del testo.] (trad. nostra). Ragni Maria Gschwend, *Schneeberg – Snežnik – Nevoso. Auf beschwerlichen Pfaden durch die* Microcosmi *von Claudio Magris*, in *Diesseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*, hrsg. Dietmar Hertel, Felix Mayer, Köln, SH Verlag, 2008, p. 94.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Il progressivo avvicinarsi all'essenza del testo è un tema che concerne anche il versante dell'autore, che attraverso le sollecitazioni dei traduttori e delle traduttrici coglie aspetti del proprio testo che dalla sua prospettiva non necessariamente gli si rivelano. Nella mia ricerca questo è emerso soprattutto ricostruendo l'intenso scambio attorno alla resa dei toponimi, che hanno spesso una funzione fortemente evocativa nella pluralità culturale e linguistica che caratterizza la narrativa di Magris. Resta aperto il quesito, che nella mia ricerca non ho approfondito ma che meriterebbe di esserlo, se chi traduce avverte sempre il bisogno di scambi così intensi e come si pone in caso contrario.

4. Osservazioni conclusive

Dalla prospettiva odierna, lo studio delle forme di collaborazione tra chi scrive e chi traduce mi pare un modo per addentrarsi in quello spazio del *tra* che spesso viene menzionato nelle ricerche traduttologiche e che andrebbe messo in relazione anche e soprattutto alle persone che lo percorrono. Perché se è vero che quello è il luogo in cui il testo si trasforma, altrettanto vale allora anche per le persone che quel testo lo scrivono. A dircelo con immagini molto belle è la scrittrice tedesca Antje Rávik Strubel, che così riflette sul proverbiale passaggio da una sponda all'altra che la traduzione implica e sul modo in cui incide sulle persone coinvolte:

> [A]uch ist es oft so, als würde mein Text erst drüben in seine wahre Gestalt finden. In der unvertrauten Landschaft ist er für mich deutlicher erkennbar. Er ist eben nicht mehr das Gleiche. Figuren, die quisquiglie sagen, wenn sie Kinkerlitzchen meinen, haben sich schon verwandelt. In Sprachen wie dem Italienischen, derer ich nicht mächtig bin, kann ich die neue Gestalt nur ahnen. Doch im Gespräch, im Beantworten ganz spezieller Fragen, in der Diskussion über ein Wort, eine Bedeutung entsteht ein Umriss, ergibt sich eine flüchtige Erscheinung, eine Luftspiegelung, die nur wie im Traum noch ans Original erinnert, entworfen im Dialog zwischen der Übersetzerin und mir[60].

60. [Spesso mi sembra che il mio testo trovi la sua vera forma solo sull'altra sponda. In quello scenario estraneo mi si rivela con maggiore chiarezza. Non è più lo stesso di prima. I personaggi che dicono *quisiquilie,* intendendovi *Kinkerlitzchen*, si sono trasformati. Nelle lingue che non padroneggio, come l'italiano, posso solo intuirne la forma nuova. Eppure, dialogando con chi traduce, rispondendo a precise domande e discutendo attorno a una parola e un significato, si configura un profilo, una fugace apparizione, un miraggio che solo vagamente, come in un sogno, ricorda l'originale, e che nasce attraverso il dialogo tra me e la traduttrice] (trad. nostra). Antje Rávik Strubel, *Über den Fluss und in die Sprache. Über-*

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Visto da questa prospettiva, lo spazio non può essere altro che autoriale, tema questo che Magris ha sempre ribadito con forza nelle sue riflessioni sul tradurre[61]. Che ciò non escluda anche momenti e aspetti di ambiguità, concorrenza, tensione, fa parte del gioco, poiché la traduzione, come ci ricorda Nasi[62], è «un atto che ha a che fare con la vita, che è incontro, che è complessità e interrogazione di sé e dell'altro, di sé nell'altro, fatta di costrizioni e di libertà, di vincoli ed evasioni, di rispetto e consapevolezza».

Una delle cose che più mi hanno colpito approfondendo il rapporto di Magris con i traduttori è quello che traspare in un certo senso tra le righe o a margine dei loro scambi, ovvero il rapporto di amicizia e affetto che si sviluppa man mano che si sviscerano aspetti del testo di partenza e di quello tradotto. Sono quei passaggi da «egregio» a «gentile» e poi a «cara» in apertura delle lettere, o dal saluto cordiale all'abbraccio in chiusura, assieme a piccole incursioni nelle proprie vite, nei loro aspetti più o meno belli, a farci percepire la profonda umanità di questo tipo di scambi. Le lettere diventano allora esempi di quello che Angela Raspin[63] chiama «the physical survivals of a life», quasi a ricordarci, ancora una volta, il legame indissolubile tra vita e traduzione.

Dobbiamo allora augurarci che gli scambi fra chi scrive e chi traduce vengano raccolti, archiviati e studiati, anche se a scrivere e tradurre sono nomi meno noti. E anche e soprattutto se a farlo sono le donne. Ricordo a tal proposito che nel 2024 il "Premio italo-tedesco per la traduzione letteraria", istituito nel 2008, è stato ridenominato per intitolarlo a due grandi traduttrici cui la letteratura tedesca e italiana devono tantissimo: Lavinia Mazzucchetti (1889-1965), traduttrice di Gottfried Keller, Stefan Zweig, Thomas Mann e tanti altri, e la qui più volte ricordata Ragni Maria Gschwend (1935-2021), voce tedesca di autori quali Italo Calvino, Carlo Emilio Gadda, Italo Svevo, Fulvio Tomizza, oltre che di Claudio Magris. Nel 2022 l'Archivio letterario Sulzbach-Rosenberg ha preso in carico, grazie alla donazione del figlio, il materiale che dal 1955 al 2020 ha accompagnato la lunga attività traduttiva di Gschwend: la sua corrispondenza con autori e editori, i suoi manoscritti, appunti relativi al lavoro di ricerca, audiocassette. Un piccolo grande passo

Setzen von einem Ufer zum anderen, Erlanger Übersetzerwerkstatt, 2024 https://uebersetzerwerkstatt-erlangen.de/ueber-den-fluss-und-in-die-sprache/.

61. Claudio Magris, *Un po' complice, un po' rivale: il traduttore è un vero coautore*, in Ilide Carmignani (a cura di), *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, Nardò, Besa Editrice, 2014.

62. Franco Nasi, *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 12.

63. Angela Raspin, *Private Papers*, in Brian Brivati, Julia Buxton, Anthony Seldon (eds.), *The Contemporary History Handbook*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1996, pp. 219.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

per aprire le strade agli archivi delle traduttrici letterarie e per fare in modo che diventino oggetto di studio dei Literary Translator Studies. Se potessi suggerire un titolo per la sezione dell'archivio contenente la corrispondenza di Gschwend con Magris, sceglierei il motto che lei stessa ha proposto intervenendo ad un convegno dedicato alla traduzione dell'autore triestino: "Traduttori di Magris di tutto il mondo, unitevi!".

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Claudio Magris: His Presence in English

by Anne Milano Appel

Claudio Magris's presence in the anglophone world was initially launched with the publication of *Danube: A Sentimental Journey from the Source to the Black Sea*[1]. I had not yet read it when some years later Magris appeared at the Italian Cultural Institute in San Francisco. I missed the presentation, but the postcard announcement with his photo made me eager to read him. Since I was in Rome those months, I went to the Feltrinelli on Largo Argentina to find his books. I read *Danubio*, then I doggedly pursued him until I was able to make contact thanks to a case of mistaken identity: a helpful colleague of his who had the same surname. It was the beginning of what over the years grew into a rewarding collaboration.

Before focusing on the work we shared, I would like to offer a glimpse of the Magris I came to know. Behind the *intellettuale europeo* whose complex narratives are perceived as challenging and daunting, there is Magris the author-translator, whose generosity of spirit toward his translators is endless. And there is the gentle man with an engaging, self-deprecating sense of humor, someone you can enjoy chatting with over a glass of wine.

Magris the writer-translator has often expressed the view that the translator is a «co-author-accomplice, maybe at times rival». He has said: «When I present the translation of one of my books in another country, I start by holding up my Italian text and saying "This one I wrote myself", then I show the translated volume and say "This one *we* wrote"». He is «fascinated by the idea that [his] book will become something else while at the same time remaining itself». In an interview I did with him in 2017, he affirmed that «the relationship between author and translator is one of identity and difference.

1. Claudio Magris, *Danube*, trans. by Patrick Creagh, London-New York, Harvill-Farrar, Straus & Giroux, 1989.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

The translator is in every sense the co-author of the book; he makes it live in another language, but by so doing makes it become something different»[2].

Magris is exceptionally unstinting toward his translators. He works closely with them and is always available to answer their questions. He once described an illuminating example of this:

> Sometimes the dialogue with a translator is not limited to a single word or to a single clarification. For instance – though it is just one case among many – the Dutch translator of *Danube*, Anton Haakman, asked me: 'What do you mean by *uncertainty of the evening*?', referring to a phrase in the book. And I wrote him a page or two, as though to let him follow along and experience with me the feeling of that evening, that particular sense of disquiet or uncertainty...[3]

In our work together I found his intervention – only when sought, never imposed – extremely helpful in enabling me to «follow along» and experience the author's thought process and feelings. This is what makes it possible for a translator to get inside the author's head and understand what drives his work.

Convinced of the importance of translation on a variety of levels, Magris has voiced concern about the insufficient regard currently afforded the craft and by association the translator: «Today, unfortunately, we have lost the high regard in which translation had been held in past centuries, when it was considered a true literary genre. Vincenzo Monti is more valued in Italian literature for his translation of the *Iliad*, which influenced poetic meter and language, than for his own works; John Dryden considered his translation of the *Aeneid* to be his masterpiece. Borges, in the story "Averroës's Search", made translation a metaphor for the search for the absolute»[4].

The Magris we see in *Snapshots*[5] or in *Journeying*[6] is the engaging, sociable Magris, with a wry sense of humor, at times pungent, at times self-deprecating, always keen, and refreshingly affable. A very human Magris who is able to present cameos of professorial life with a certain irony, for example, when describing an eminent colleague who discreetly falls asleep at a ponderous conference session after a sumptuous lunch:

2. Anne Milano Appel, *Writing as Witness: A Conversation with Claudio Magris* (https://yalebooks.yale.edu/2017/04/13/writing-as-witness-a-conversation-with-claudio-magris/, 15.11.2015).

3. Claudio Magris, private correspondence.

4. *Ibidem*.

5. Claudio Magris, *Snapshots*, trans. by Anne Milano Appel, New Haven, Yale University Press, 2019.

6. Id., *Journeying*, trans. by Anne Milano Appel, New Haven, Yale University Press, 2018.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

It is early afternoon, the heavy torpor of the Danubian plains is in the air, and lunch was robust. Beside me, an eminent jurist falls asleep discreetly; the folded arms and reflectively tilted head could easily be indicative of absorbed contemplation, and perhaps others, seated farther away, aren't aware of his slumber[7].

Or who is capable of portraying the ambivalence of life as a couple, as in a scene where a man's wife scolds him for swimming in the sea when it's so cold:

«Don't tell me you're going to take a swim with the water so cold, and no sun, totally oblivious as usual!» The man raises his head, opens his mouth to reply, then changes his mind and retraces his steps, sadly turning his back to the sea. … His eyes, which meet mine for a moment as I walk by him on my way to the water, are veiled and remind me of those of a lion I once saw in a circus, staring at the people in front of its cage with a resigned awareness of not being able to devour them...[8].

My favorite incident occurs on a rocky strip of beach where Magris is recognized only because of his dog Jackson:

It is therefore not so strange when someone, lying in the sun or coming out of the water, is occasionally recognized and maybe, even if he is not Hemingway, asked to sign a book. But the other day things unfolded in a different, more gratifying way. «*Xe Suo 'sto can*, is this your dog?» a lady asked in dialect, pointing to Jackson, my little Brussels Griffon, essential companion of my life who also loves the sea, although, over the years, more and more calmly. To my affirmative answer, the lady replied, «Then you must be Claudio Magris». Now, thanks to Jackson, I too know who I am[9].

Humor and humanity come through in *Journeying* as well. Among the travels described in *Journeying* is a visit to Vienna that Magris shared with Marisa Madieri and Alberto Cavallari, both of whom are now gone: «These magical moments of companionship carry within them the conscious sadness of brevity, … [of the] chance to be together». At one point someone takes a picture of him and Cavallari exiting a pub, which to their surprise appears in the newspaper the following day. Under a big headline, the photo's caption reads: *On a Secret Mission?* The article goes on to report:

The noted German scholar and Austrian expert Professor Doktor Claudio Magris leaves the Hofburg, followed by his assistant Alberto Cavallari, until recently

7. Id., *Snapshots*…, cit., p. 33.
8. Ivi, p. 110.
9. Ivi, p. 130.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

editor of the «Corriere della Sera». According to rumors circulating in usually well-informed circles, the two are said to be in Vienna on a secret mission, to shed light on the intrigue behind the Reder affair[10].

The «secret mission» is, of course, pure fabrication on the part of an ambitious journalist.

As noted previously, Magris's English presence, now firmly established, is initially owed to the work of my late colleague Patrick Creagh, whose acclaimed translation of *Danube* preceded my own translations: *Blindly*, in 2010, 2012; *You Will Therefore Understand*, in 2011; *Blameless*, in 2017; *Journeying*, in 2018, and *Snapshots*, in 2019, nearly all from Yale University Press.

Danube, originally seen as an enchanting, literary celebration of a region by one of the most authoritative voices on Mitteleuropa culture, turned out to be «striking in its prescience»[11], a testimony to the old Europe that would no longer be, and the new Europe that was being defined by historic events. The reshaping of European borders and the resulting multiple identities carry forward in Magris's subsequent works. *Blindly* and *Blameless* go a step further than testifying, committed as they are to exposing the injustices of the world through their narrative. Though we prefer to close our eyes to the disquieting things around us, to look through the spyglass untroubled, blindfold securely in place, Magris is determined to rip off the blindfold and clear our vision. Unlike the judge in *Blameless* who declares that there is *non luogo a procedere*, no cause to prosecute, Magris feels compelled to attest to the truth.

In the aforementioned interview with Magris to mark the publication of *Blameless*, the English translation of *Non luogo a procedere*[12] which like *Blindly*[13] before it tells a story of wrongs inflicted and endured, I asked him if he thinks of himself as an author-witness, determined to rip off the blindfold and reveal the senselessness of war, cruelty and oppression. I prefaced the question with Galileo's admonition, «Non basta guardare, occorre guardare con occhi che vogliono vedere»; it is not enough to look, one must look with eyes that want to see. His reply:

10. Claudio Magris, *Journeying*…, cit., p. 119-120. The supposed «intrigue» regarding Reder refers to the fact that Reder, a Nazi officer responsible for heinous war crimes and then pardoned by Italy, had been received with honor in Austria.

11. Richard Flanagan, *Why Claudio Magris's Danube is a Timely Elegy for Lost Europe*, in «The Guardian», October 22, 2016 (https://www.theguardian.com/books/2016/oct/22/why-claudio-magriss-danube-is-a-timely-elegy-for-lost-europe, 02.11.2025).

12. Claudio Magris, *Blameless*, trans. by Anne Milano Appel, New Haven, Yale University Press, 2017.

13. Id., *Blindly*, trans. by Anne Milano Appel, Toronto, Hamish Hamilton-Penguin Canada, 2010.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

> I recognize myself fully in this quotation from Galileo. Though I do not in the least overrate my capacities and chances in struggling against injustice, lies, cruelty and oppression, I believe this is the primary duty of every man, however modest his powers, and therefore the writer's duty as well. I believe that every life deserves respect and that it is the job of the writer—let us say it is my instinctive vocation—to go in search of every life, however unimportant … In this sense I think I can say 'yes' to your question—I do feel I am a witness, albeit one who is at times dismayed and uncertain, sometimes passionate and furious, on occasion enchanted[14].

1. *Blindly*

In a Letter to his translators, Claudio Magris wrote that his first vague idea for this book can be traced back to a visit to Antwerp, in 1988, for the presentation of the Dutch translation of *Danube*.

> I was struck by some of the figureheads I saw, by those eyes gazing beyond, dilated, wide open, almost as if seeing catastrophes that others cannot see. In some confused way, I felt that the enormity which the figureheads seemed to see approaching from the sea had to do with a story that I had been carrying around inside me for years, or rather with a longstanding interest in a tragic story that had actually taken place[15].

The story was that of Goli Otok, the island in the Northern Adriatic where Tito set up a gulag following the Second World War. The narrator in *Blindly*, a fictional figure who lived through history's tempest, is one of the many political prisoners who were deported to Goli Otok, including several thousand Italian workers from Monfalcone, a small town near Trieste.

Magris says that he first tried writing the story in the form of a linear novel, but abandoned this approach when he realized that it was not possible to tell that horrific, tangled, lacerated, story, that delirious nightmare, in an orderly way. The gaze of figureheads who see catastrophes is not a gaze that imposes order. It was only by merging the story with that of Jørgen Jørgensen, the Danish seaman who took part in the early British colonization of Australia and Tasmania, and with the myth of the Argonauts that «from that

14. Anne Milano Appel, *Writing as Witness: A Conversation with Claudio Magris*…, cit.

15. Claudio Magris, *Lettera ai traduttori di Alla cieca*, 2008. Referenced in Anne Milano Appel, *Translator's Afterword*, in Claudio Magris, *Blindly*, New Haven, Yale University Press, 2012. The genesis is also told in *Writing as Witness: A Conversation with Claudio Magris*, cit., and in Claudio Magris, *Narrating history, inventing history: the making of Blindly*, in «Journal of European Studies», 42, 4, 2012 (https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0047244112460005?journalCode=jesa, 16.11.2025).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

sea scanned by the figureheads» *Blindly* was born: the delirious monologue of a voice in which other voices converge, intermingle and overlap, like the waves of a storm-tossed sea[16].

The stylistic elements employed by the author serve to heighten the effect while at the same time temper the stormy delirium. Recurring images and persistent imagery, such as the fire in the royal palace, the figurehead, Nelson's blind eye, and so on, are carefully orchestrated to impose order. They act as leitmotifs throughout the work, and the author was quite clear about the fact that they should be described with the same words and expressions each time, creating a kind of linguistic refrain. The interaction of the words, their relationships to one another, and their rhythmic pattern was important to maintain, since the configuration often reveals subliminal meanings operating below the semantic level and contributes to a certain emotional mood. Somewhat like the chord progression in Pachelbel's Canon, each repetition offers a slight variation on the previous one.

When the narrative erupts into a river of words, a flood, a sea – a stream of consciousness and flow of associations that becomes a torrent, it is the nocturnal voice we hear. And when that torrent seems like a delirious, seething monologue, shouted from the bottom of an abyss that may or may not yield up its mysteries, it is the diurnal voice that must prevail. As Magris himself puts it: «It is a book in which two types of writing alternate, what the great Argentine writer Ernesto Sábato has called "diurnal" and "nocturnal"»[17]. In the diurnal mode, the author, while freely inventing characters and situations and allowing the characters to speak in conformance with their own logic, in some way expresses a sense of a world that he shares, articulating his own feelings and values, and fighting the good fight for the things in which he believes and against those he considers evil. The diurnal writing strives to make sense of things, to place each and every experience, no matter how painful, in a totality that embraces it and frames it in a broader context. It is a voice that attempts to bring order and clarity where there is chaos and darkness. By contrast, the second type of writing, the nocturnal mode, is the voice of chaos, and confronts the most unsettling truths which dare not be confessed openly, and which the author himself rejects as loathsome and despicable. When our perceptions flounder in this oceanic maelstrom, this veritable vortex of voices that is almost impenetrable, and we are diverted, derailed, the recurring themes and imagery become a kind of lifesaver, something to hold onto, like beads on a rosary or the skirts of a figurehead, as we grope our way along.

16. *Ibidem*.
17. Anne Milano Appel, *Translator's Afterword*…, cit.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Sustained ambiguity is another characteristic of the narrative: a certain uncertainty and doubt as to which names refer to actual historical figures and which are fictional. The opening sentence itself plunges the reader into confusion on two counts: «My dear Cogoi, to tell the truth I'm not so sure that no one is able to write a man's life as well as he can, even though I was the one who wrote that». The name Cogoi itself (which appears again later on) recalls a saying in Triestine dialect, «caro Cogoi, semo cagai», which literally means "siamo cagati", "we're in deep shit", "we're fucked". And there is no way to know for sure that the words "no one is able to write a man's life as well as he can", initially paraphrased and later cited, are actually drawn from Jørgen Jørgensen's autobiography, printed in the *Hobart Town Almanack* (*A Shred of Autobiography*, Part One, January, 1835; Part Two, April, 1838). Add to that the fact that all language is intrinsically ambiguous, that the speaker (or speakers) rarely orients the reader, and that there is no reliable timeline of events so that settings and events must be inferred. The protagonist's multi-reality, which crosses time and space boundaries, means that in a sense the narrator's voice is duplicitous: the "I" is problematic narratively speaking since it is more than one. Moreover the speaker himself struggles to distinguish between memory, reality, fantasy, lies and truth, consequently it is unclear which events are "real" and which occur in the landscape of his mind.

Ever sensitive to his translators and the challenge posed to them, Magris recognized that this maelstrom of voices «certainly represents a great challenge for those who translate the book – those who become in some ways a co-author, and who are obliged to seek out that order which nonetheless underlies the turmoil and storm of events and gives them meaning, purport and direction...». In this stormy sea, the lifesaver that keeps the translator afloat is Magris's willingness to become an active participant in the translation process. Translating Magris became a form of «closelaboration»[18] because the author seemingly anticipated every question, every uncertainty, every curiosity that the translator might experience. He did this in the aforementioned 48-page Letter which he sent to each of the translators of *Blindly*, ranging in scope from a general account of how he came to write the book to explanations of very specific details, references to citations and sources, indications of when an apparent quotation is a quasi-quotation, when he has paraphrased it freely or added to it, and when we may feel free to follow his lead. Along the way he offered his translators some very clear guidelines, chief among them:

18. See Ead., *On Translating Magris*, in «Forum Italicum», 47, 3, 2013, pp. 617-632.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

> As always where there is some difficulty, whether regarding general structure or individual sentences, I, as you know, believe that translation should not explain, facilitate, or blunt the difficulties of the original text, which for that matter are… the difficulties of comprehension that each of us quite frequently has. For this reason, it's best to run the risk of not being understood than to assume the tone of a Ciceronian guide… who benevolently takes the reader by the hand and explains things to him, smoothing the way[19].

In the words of the gravestone carver, one of the narrative voices in *Blindly* who composes inscriptions to be carved on headstones, *Blindly* can be said to be an expanded commemorative stone, a *lapide dilatata*. By contrast, *You Will Therefore Understand*[20], the streamlined novella that follows the expansive, densely written *Blindly*, could not be more different in terms of form. Spare, essential, minimalist, it is lapidary: a few brief lines carved simply and incisively on the marble[21]. In a sense, both books share an affinity with the *donna-scudo*, a tradition that harks back to the *donna-schermo*, the «screen lady» of Dante's *Vita Nuova*, and reappears in the donna-polena (ship's figurehead) of *Blindly*. Such a figure can at times be a lifesaver, literally and figuratively. The poet's wife in *You Will Therefore Understand* is the great man's shield against the world, the figurehead at the prow of his ship, the woman who has the power to save. With her, he is safe, sheltered from life's slings and arrows[22]. In *Blindly*, the *donna-scudo* is Maria: «Yes, women are our great shield and we hold it up between us and life, to take life's blows. My great shield, Maria Marie Mariza – as long as I carried the shield I was safe, but I was afraid, I dropped it – I fled, the shield abandoned on the ground…»[23].

2. *Blameless*

Like *Blindly*, *Blameless* is a complex narrative, with multiple interwoven threads that range back and forth through history. And like the obsessive arms collector in *Blameless*, Claudio Magris is also a collector in search of the truth. Though the arms collector is at first driven by a mania to collect objects

19. Claudio Magris, *Lettera ai traduttori di* Alla cieca.

20. Claudio Magris, *You Will Therefore Understand*, trans. by Anne Milano Appel, in «Quaderni d'Italianistica», XXXII, 2011, pp. 7-25.

21. See Anne Milano Appel, *Plowing Magris' Sea*, in «Forum Italicum», 40, 2, 2006.

22. See Ead., *Mirror Images of Remembrance in Marisa Madieri's* La conchiglia *and Claudio Magris's* Lei dunque capirà*: A Translator's Notes*, in «Quaderni d'Italianistica», XXXII, 2011, pp. 37-47.

23. Claudio Magris, *Blindly*…, cit., p. 205.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

that will expose the atrocities and horrors of war, his obsession progresses to a desire to go in search of the names written on the walls of the Risiera by those held prisoner there: not the «names of the executioners or their victims, both well known, but names of possible accomplices, people of good Triestine society who came to visit the Nazi torturers, people with no trace of blood on their hands, but who had no problem shaking hands that were covered in it. Those names, mysteriously erased from the walls of the Risiera soon after the Liberation, perhaps recorded by the protagonist in his notebooks that disappeared equally mysteriously, are the object of a search which is the product of a desire for human truth, not sterile obsession»[24]. The *Risiera*, a tangible example of evil in the novel, is a rice factory in Trieste, which functioned as a Nazi concentration camp during World War II. Used to detain and execute political prisoners, it also served as a transit camp for Jews who were later deported to Auschwitz. In the novel's final image, men are dumped like garbage into the sea: «throwing garbage into the sea is a crime and so is throwing men in, but the judge declares there is no cause to prosecute»[25]. The ironic tone has an undercurrent of bitterness at times: «We are all anti-Nazi; at least after '45»[26]. And: «who thinks about it anymore, water under the bridge, now we are friends again, as one, allies»[27].

Blameless is primarily a hymn to peace, a plea to eliminate war, and a condemnation of those who condone evil: «This is hell; general amnesty, absolution before trial, the decision not to prosecute. Ignorance is not a mitigating factor, but an aggravating one»[28]. The true offenders are those who overlook, who ignore, who tolerate evil – those who turn a blind eye as Magris showed us in *Blindly*. «It doesn't matter if the traces disappear, the names of the victims and the executioners don't interest me, I know who they are, we already know who they are. It's those other names I want; not the hands with blood on them, but the ones that shook them, the clean hands of the true masters of the world»[29].

In *Writing as Witness*, Magris explains how *Blameless* came to be written:

> In the case of *Blameless* as well, the figure of the protagonist in particular—with his manic constructing of a universal War Museum, and his horrible death—revolved in my head for many years. But in 2009, in my speech of thanks for the Peace Prize conferred on me in Frankfurt, I began by recalling that eccentric

24. Anne Milano Appel, *Writing as Witness: A Conversation with Claudio Magris*…, cit.
25. Claudio Magris, *Blameless…*, cit., p. 338.
26. Ivi, p. 328.
27. Ivi, p. 331.
28. Ivi, p. 311.
29. Ivi, p. 337.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

> Triestine who had dedicated his life to the building of his vast, bizarre War Museum. At the end of my speech in the solemn atmosphere of the Paulskirche, I felt, I decided, that I would write a novel with this man as a starting point but expanded to include many other things. The teeming confusion was clarified; I saw that those objects, those weapons in the Museum, would be transformed into the story of the individuals who had held them, who had killed with them or been killed by them. Also impelling me to write was the strange, disquieting oblivion with which Trieste, my city, had for so long shrouded, in its desire to forget, the appalling story of the Risiera of San Sabba, the old rice factory where in the final two years of the Second World War the Nazis had imprisoned and murdered so many victims. A collective oblivion, a scraping away of the collective memory, an amputation of the city's hippocampus, and the nation's. History as neurosurgery[30].

The name of the individual who «liberally inspired» the book appears in the Author's Note to *Blameless*: «an individual of considerable prominence who actually existed, Professor Diego de Henriquez, a brilliant, uncompromising Triestine of vast culture and fierce passion, who dedicated his entire life (1909-1974) to collecting weapons and military materiel of all types to build an original, overflowing War Museum that might, by displaying those instruments of death, lead to peace». Though investigation concluded that de Henriquez died in an accidental fire, which destroyed a large part of his collections and documents, the museum now actually exists in Trieste as the War Museum for Peace.

Ultimately *Blameless,* too, represents an act of love and of faith: the author's attempt to remove the shroud and reveal the senselessness of wars, cruelty and oppression. Just as *Blindly* strove to find direction, *Blameless* seeks to abolish indifference – «absolution before trial, the decision not to prosecute»[31] – and to attest to truth. An ethical mission which, it seems to me, is particularly relevant in today's troubled world. The message is repeated in Magris's recollection of Diego de Henriquez's words «inviting the unknown person passing by his grave to hand over his sword to him, so that the sword might never strike again»[32].

Looking back on my collaboration with Magris I would unquestionably describe it as a strong, constructive, and productive partnership, based on mutual respect and esteem. And if I had to characterize his vision in a single image, reductive though that would be, I would go back to the figurehead. Its face impassive, the eyes unseeing, it is not clear whether the figurehead is a negative or a positive symbol – whether it points the way or, like events

30. Anne Milano Appel, *Writing as Witness: A Conversation with Claudio Magris…*, cit.
31. Ivi, p. 311.
32. Claudio Magris, *Author's Note*, in *Blameless*, cit.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

of history and men's actions, goes along *alla cieca*, indifferently. Some critics have viewed it as decidedly negative, suggesting that Magris has given us the only possible, terrifying depiction of the contemporary world as an irrational, sanguinary cesspool. At the other end of the spectrum, others have noted the positive aspects: a vindication of wrongs and a celebration of life. Clearly Magris's world – his sea – does not lend itself to binary distinctions. And in the stormy sea of injustices the figurehead is also a lifesaver, literally and figuratively, whose wooden skirts a shipwrecked seaman can grab onto in order to float to safety.

On a personal note, reflecting on what my work with Claudio Magris has given me, I am reminded of a phrase I read in a review of *A Different Sea*: «when we are finished, someone has left a gold ring in our pocket»[33].

33. Richard Eder, *An Abstract History of an Era and a Cracking Civilization: A Different Sea by Claudio Magris*, in «Los Angeles Times», October 2, 1995 (https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-09-ls-29713-story.html, 14.11.2025).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Notizie dall'archivio

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Gregor von Rezzori nel Fondo Magris

di Maria Giovanna Campobasso

Le occasioni di incontro con Claudio Magris (1939) scrittore, saggista, conferenziere, editorialista, corrispondente, *Doktorvater*, persino commensale, rivelano una propensione spiccata per l'aneddoto. Nel caso della «saggistica leggera», Magris posiziona strategicamente l'episodio, la parabola, la storiella, il ricordo, in apertura o in chiusura, così da sfumare la distanza tra l'autore e le cose sulla pagina[1]. Si tratta di un'architettura retorica che, al bisogno, alleggerisce già all'avvio argomenti impegnativi – questioni di poetica, l'innesto tra identità culturale e nazionale, l'estremismo ideologico. Di questa propensione è consapevole Gregor von Rezzori (1914-1998), che in una carta conservata nel Fondo Magris all'Archivio Vieusseux concerta con l'amico i contenuti di un'intervista sul «Corriere della Sera». Lo scambio anticiperà l'uscita in rivista dell'epilogo a *Blumen im Schnee* (1989) in traduzione[2]. La lettera, datata 25 aprile 1990, è battuta a macchina in italiano,

1. L'espressione «saggistica leggera» è un conio di Pellegrini che distingue così tra saggistica divulgativa e saggistica accademica (Ernestina Pellegrini, *La via obliqua di Claudio Magris: strategie e forme del racconto critico*, in Anna Dolfi, a cura di, *Saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 279-302, qui p. 280). Sull'aneddoto come artificio retorico nella saggistica non accademica di Magris si veda Zinato, che si concentra sul repertorio di *exempla* autobiografici estratti dai testi raccolti in *Dietro le parole* (1978), *Itaca e oltre* (1982) e *Utopia e disincanto* (1999) (Emanuele Zinato, *Una pallina di carta: strategie retoriche del saggismo di Claudio Magris*, in *Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana / Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico, Atti delle giornate di studio Zara*–Nona, 3-4 novembre 2006, a cura di Guido Baldassarri, Nicola Jakšić, Živko Nižić, Zadar, Monrepress Books, 2008, pp. 21-32). L'aneddoto alla base di *Per una storia del riso* in *Itaca e oltre*, in originale *Quello sgambetto fatto al sublime*, riguarda proprio Rezzori (Claudio Magris, *Per una storia del riso*, in Id., *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 2014, pp. 216-221, qui p. 221).

2. Claudio Magris, *Rezzori, la memoria salvata*, in «Corriere della Sera», *Inserto Cultura*, 3 giugno 1990. La versione italiana del capitolo è intitolata *Ritorno a Cernpol*. Il lascito Magris è stato consegnato dall'autore all'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux nel 2021.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

presenta qualche emendamento a penna blu e si chiude con poche righe manoscritte in lingua tedesca[3]. In apertura Rezzori propone:

> Anzitutto sarebbe divertente raccontare il nostro primo incontro. Descriverei la tua apparizione alla mia conferenza al Goethe e l'aiuto datoti dal Generale per rientrare in caserma. Tu potresti raccontare come in quegli anni a Trieste voi giovani studenti avevate dato i nomi di certi protagonisti dell'*Ermellino* per caratterizzare persone a voi conosciute[4].

L'intervista uscirà sul «Corriere» il 3 giugno, verrà ripubblicata in traduzione su *die horen* e sarà riproposta come prefazione della nuova edizione italiana dei *Memorien eines Antisemiten* (1979) per Guanda nel 2001[5]. Per la stesura definitiva Magris sintetizza, riordina, seleziona e scarta il materiale di partenza. Le pagine si articolano secondo le modalità proprie dell'intervista letteraria – al profilo biografico conciso dell'autore segue un colloquio denso e sorvegliato su questioni di poetica[6]. Magris riporta gli episodi menzionati; non, come suggerito nella missiva, prima di un «breve resoconto dei miei [di Rezzori] libri» ma dopo qualche notizia biografica, un paio di righe sul consolidamento della loro amicizia, sulla collezione di scarpe sempre lucidate di Rezzori e sulla persuasione comune che «il mondo sia un malinteso, un madornale disguido denso di sofferenze e non privo di seduzioni»[7]. Nell'intervista l'interruzione del «resoconto» segnala il cambio di genere testuale[8]. Alla domanda di Magris se questa loro solidarietà complice non sia un po' curiosa, Rezzori risponde di no:

> Del resto è stato così fin dal nostro primo incontro, dall'imprinting di quella sera a Roma, ricordi? Credo fosse il '65, tenevo una conferenza, anzi una lettura di alcune mie pagine al Goethe Institut; […] sei arrivato tu in divisa di soldato semplice, perché stavi facendo il servizio militare a Roma e, sebbene tu avessi già pubblicato

3. Su Rezzori, la lingua italiana e l'errore consapevole si veda Andrea Landolfi, *«In italiano è meglio». Gregor von Rezzoris italienische Sendung*, in «Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche», 54, 2002, pp. 59-71, qui pp. 65-67, e Andrea Landolfi, *Introduzione,* in Id. (a cura di), *Memoria e disincanto: attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 11-14, qui p. 11.

4. Gregor von Rezzori, *Lettera a Claudio Magris*, 25.10.1990, in *Lettere Varie* [Fondo Magris], 1990.

5. Claudio Magris, *Rezzori, La memoria salvata*…, cit.; Magris, Claudio, *Exeuropa – Gespräch mit Gregor von Rezzori*, in «die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik», 35, 1990, pp. 34-39.

6. Cfr. Federico Fastelli, *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, Roma, Carocci, 2019, pp. 26-37, in particolare pp. 29-31.

7. *Ibidem*.

8. Claudio Magris, *Rezzori, la memoria salvata*…, cit., p. 1.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

il *Mito absburgico*, non eri neanche caporale: ricordo che ci siamo messi a parlare dell'*Ermellino a Cernopol* e tu mi raccontavi come, a Trieste, tu e alcuni tuoi amici avevate dato i nomi di certi personaggi dell'*Ermellino* ad alcune persone che conoscevate, per caratterizzarle […]. Poi, siccome tu dovevi rientrare in caserma, [il generale] ti ha fatto accompagnare con la sua macchina, una di quelle grandi macchine blu del comando con la bandierina, e in caserma, da dove eri uscito poche ore prima, dopo aver ramazzato la camerata, ti hanno visto tornare con l'autista dal generale… come Cenerentola a mezzanotte, anche se saranno state le nove e mezzo. Potrebbe essere quasi una delle mie storie maghrebiniche…[9].

Il testo pubblicato segue la traccia predisposta nella lettera, e quindi, presumibilmente, risponde alle domande stilate in una missiva precedente. Magris chiarisce come i personaggi dello *Hermelin in Tschernopol* (1958) si erano trasformati in «categorie», in profili psicologici: «dicevamo, per esempio, quello là è un Turturiuk, quell'altro un Petresku»[10]. La strategia retorica a cui ricorre Magris in questa sede – i fatti esposti vanno in cortocircuito con l'argomentazione e si accompagnano ad una decodificazione sintetica, spesso di carattere pedagogico o ermeneutico – compare di frequente in coda ad aneddoti di incontri con intellettuali, soprattutto se più grandi d'età[11]. «Quel romanzo [*Ein Hermelin in Tschernopol*] non è solo un affresco della vecchia Europa centro orientale, è anche una parabola di quel continuo scambio tra il vero e il falso che confonde la nostra vita e il nostro stesso struggente desiderio», scrive[12]. Il Magris intervistatore trae dal caso particolare una lettura universale ed è Rezzori intervistato a raccontare per esteso l'episodio, non Magris: la deviazione rispetto al canovaccio rezzoriano prevede un rimescolamento del materiale che si spinge fino ad una riassegnazione delle parti.

1. Magris lettore di Rezzori

Ein Hermelin in Tschernopol è accolto positivamente in Italia, dove esce per Mondadori nel 1962. Tra i lettori entusiasti del romanzo in originale o

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*. A conferma della centralità del romanzo nel canone magrisiano, si prenda la presenza del testo nella biblioteca di guerra di *Non luogo a procedere* (2015): «Metamorfosi della bella guerra. Dalle file ordinate e perfette delle parate e delle marce al caos scomposto della battaglia alle file nuovamente ordinate e perfette dei cimiteri» (Claudio Magris, *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti, 2015, p. 89).

11. Emanuele Zinato, *Una pallina di carta: strategie retoriche del saggismo di Claudio Magris*…, cit., qui pp. 26-28.

12. Claudio Magris, *Rezzori, la memoria salvata*…, cit., p. 2.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

nella traduzione di Gilberto Forti c'è dunque un giovane Magris. La menzione del legame biografico tra Magris lettore e la diffusione in Italia dello *Hermelin* funge nello scambio sul «Corriere», come in altre occasioni, da elemento di transizione per discutere l'eredità letteraria della Mitteleuropa[13]. Con questo termine si intende «un'evocazione più che un concetto […] plasmabile a seconda dell'occasione», avvertirà poi Magris[14]; la scrittura di Rezzori, impegnata sul paradigma dell'antimodernità, sull'interferenza culturale e sul ricordo, trova spazio nella cristallizzazione di un'identità sovrannazionale che deve molto all'eredità ideologica dell'Impero. Sul «Corriere», ma non nella lettera, Rezzori accosta i suoi *Memorien* al *Mito absburgico* (1963), a *Lontano da dove* (1971) e a *Danubio* (1986) definendo quelli di Magris «racconti travestiti da saggi». I due autori si sarebbero avvicinati all'Austria degli Absburgo, un mondo dissoltosi generazioni prima di Magris, «senza coatte esaltazioni e negazioni, come hanno fatto e continuano a fare i ritardatari, ma semplicemente vedendone il significato»[15]. Rezzori ha trasfigurato in prosa letteraria, soprattutto nello *Hermelin in Tschernopol* e nei *Memorien*, l'atmosfera incantata dell'infanzia nell'Impero austroungarico senza ricorrere alle forme addolcite proprie dell'idillio nostalgico; questa, in sintesi, la lettura del primo Rezzori nel contesto del *Mito Absburgico*.

Il *Mito* osserva sotto un'unica grande lente i pezzi che compongono la scacchiera letteraria austrica tra Settecento e primo Novecento – in prima fila Grillparzer, Musil, Roth – nella loro tensione verso la costruzione – o decostruzione – dell'immagine di ideale pacatezza imperialregia. Nella schiera degli autori contemporanei in cui Magris riconosce un'interiorizzazione critica del mito trova posto anche Rezzori, che nel 1963 aveva cinquant'anni. Rezzori è originario di Černivci, una provincia storica della Romania, che durante la vita dell'autore è parte dell'Impero austroungarico (1775-1918), del Regno di Romania (1918-1940), dell'Unione Sovietica (1940-1991) e, dal 1991, dell'Ucraina. La narrativa rezzoriana ambientata a Tschernopol, città fittizia modellata su Černivci, e la persona stessa di Rezzori sono diventate ingredienti imprescindibili del processo di mitopoiesi che ha interessato

13. Magris ripropone gli episodi in Claudio Magris, *Mitteleuropa, Dialogo sull'impero degli ex*, in «Corriere della Sera», *Inserto Cultura*, 17 luglio 2001; Claudio Magris, *Una lettera*, in *Memoria e disincanto: attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*, a cura di Andrea Landolfi, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 205-207; Claudio Magris, *Gregor von Rezzori. L'uomo allo specchio*, in «Corriere della Sera», *Inserto Cultura*, 27 maggio 2007; Claudio Magris, *Gregor von Rezzori: Epigone, Precursore* (https://premiogregorvonrezzori.org/claudio-magris, 30.06.2025); Ida Bozzi, *Ironico Grisha, esule della vita. Magris racconta von Rezzori*, in «Corriere della Sera», 30 aprile 2018.

14. Claudio Magris, *Prefazione*, in Igor Fiatti, *Le sponde del crepuscolo: la Mitteleuropa attraverso la letteratura*, Torino, Aragno, 2021, pp. V-XI, qui p. VII.

15. Claudio Magris, *Rezzori, la memoria salvata*…, cit., qui p. 7.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

la Bucovina, il più giovane *Kronland* dell'Austria-Ungheria. Il padre di Rezzori, funzionario imperiale di famiglia austriaca, dunque di madrelingua tedesca, era un uomo che avrebbe vissuto volentieri nel Medioevo, ricorda il figlio; un monarchico convinto che dopo il 1918 sceglie per sé e la famiglia la cittadinanza romena perché indispettito alla sola idea di essere cittadino di una repubblica, anche se austriaca. In età adulta Rezzori vive tra la Germania, l'Austria, gli Stati Uniti e l'Italia, è poliglotta ma scrive in tedesco. Questa identità, che si traduce nell'assenza di una *Heimat*, si riverbera nell'interpolazione dell'elemento autobiografico nella finzione narrativa: è questa la chiave di lettura della sua scrittura con cui la stampa, ancora prima dell'accademia, decifra la sua produzione. Questo succede, più che in contesto germanofono, proprio in Italia, ma anche in Francia e negli Stati Uniti[16]. Alla radice della perplessità della critica tedesca nei confronti dei suoi romanzi sta, secondo Rezzori, il fraintendimento dell'impostazione della sua scrittura e la pretesa di vederlo impegnato solo nella satira[17]. Questo disguido è legato alle *Maghrebinische Geschichten* (1953) e al lavoro di Rezzori per i quotidiani tedeschi; per primo Magris riconosce allo «*Spiegel*-Titelbildheld» Rezzori un'abilità di taratura diversa rispetto alla letteratura di intrattenimento in cui lo incasellava la critica tedesca, puntualizza Corbea-Hoişie[18]. Quando nella nota alla prima edizione del *Mito* nei Reprints Einaudi Magris invita a sostituire il concetto di mito con «modello absburgico», pensa ad un «modello sperimentale del possibile e dell'assenza»; è il 1975 e ormai il mito absburgico si è già convertito in categoria storico-letteraria *tout court*. Il volume ha una grande diffusione in tutta Europa e svolge un ruolo determinante

16. Cfr. Tess Lewis, *Childhood Regained: Gregor von Rezzori's Autobiographical Fiction*, in «The Hudson Review», 65, 2012, pp. 159-164; Andrei Corbea-Hoişie, Andrea Landolfi, *Gregor von Rezzori. Notizen zum Roman* Ein Hermelin in Tschernopol *(Fragmente aus dem Nachlass)* in Andrea Landolfi, Cristina Spinei (hrsg.), *Gregor von Rezzori - Auf der Suche nach einer größeren Heimat: Studien und Materialien*, Iaşi-Konstanz, Editura Universitatii Cuza-Hartung-Gorre, 2013, pp. 447-456.

17. Bruce Wolmer, Gregor von Rezzori, *Gregor von Rezzori*, in «BOMB», 24, 1988, pp. 14-17, qui p. 15.

18. Andrei Corbea-Hoişie, *«Maghrebinien» – Ein Gedächtnisort ex negativo*, in «Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche», 54, 2002, pp. 11-24. Sulla risposta di Rezzori alla freddezza della ricezione tedescofona cfr. Andrea Landolfi, *Introduzione*…, cit., p. 11-12. Ancora oggi la critica tedesca identifica Rezzori con la raccolta, la cui ricezione accademica poco felice si è affiancata ad un successo di pubblico grandissimo. Cfr. Hans Neumann, *Rezzori lesen. Die rumänische Kodierung der* Maghrebinischen Geschichten, in Andrei Corbea-Hoişie, George Gutu, Martin Hainz (hrsg.), *Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas*, Iaşi-Bucarest-Konstanz, Editura Paideia-Hartung-Gorre Verlag, 2002, pp. 339-346, qui p. 344, e Andrei Corbea-Hoişie, Andrea Landolfi, *Gregor von Rezzori. Notizen zum Roman* Ein Hermelin in Tschernopol..., cit., qui p. 451.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

per la ridefinizione del canone letterario austriaco. È di fatto con il *Mito* che prende avvio la canonizzazione di Rezzori: indissolubilmente legato al mondo di ieri, Rezzori è animato da un'apertura europea distintamente absburgica ma affrancata, almeno in parte, dagli schemi della sua mitologia, così Magris. La Mitteleuropa immaginaria di Rezzori si presenta così in continuità non anacronistica con i suoi antecedenti[19]. Nell'arco di tutta la sua vita adulta Rezzori passa in Bucovina forse poco più di qualche settimana; tornare cinquantenne ai luoghi dell'infanzia, racconta, gli provoca un senso di inquietudine profonda che dissipa la sensazione di sogno che associava a quegli spazi[20]. La multietnicità era percepita come un tratto determinante dell'identità culturale della regione, che nel 1848 non era insorta, e nella narrazione caldeggiata dal governo la Bucovina diveniva riflesso del grande Impero in miniatura[21]. Eppure, già alle soglie della Grande guerra, l'area era teatro di tensioni tra le diverse etnie che la abitavano (principalmente romena e rutena nelle campagne, tedesca nelle città), seppure in misura minore rispetto ad altri territori periferici dell'Impero. Secondo Magris dopo il 1918 l'amministrazione austro-ungarica, che già si era dimostrata poco sensibile, ma tutto sommato adeguata, alle esigenze burocratiche del territorio, lascia il posto a quella romena, disordinata e spesso dispotica e corrotta. Questo strappo violento apre un periodo di crisi nella realtà storica della Bucovina a cui Rezzori attinge per rendere sulla carta in maniera convincente un nazionalismo spinto fino alla mitomania. Secondo Magris, nello *Hermelin* «la nostalgia non mitizza il perduto mondo di ieri né vagheggia impossibili ritorni», ma serve da mezzo di contrasto per chiarire le conseguenze sulla regione del crollo della Monarchia[22]. Con questo inciso, il *Mito* supera concisamente lo snodo della pluralità culturale come elemento biografico e narrativo e mette a fuoco la compresenza tra l'atmosfera incantata dell'infanzia e realismo storico nella Bucovina[23].

19. Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, in Id., *Opere*, vol. I, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2012, pp. 3-398, qui p. 322.

20. Gregor von Rezzori, *Lettera a Claudio Magris*, 25.10.1990, in *Lettere Varie* [Fondo Magris], 1990, pp. 9-18.

21. Steffen Höhne, *Konstruktion von Heimat und Region*, in Jacques Lajarrige, Fried Nielsen (hrsg.), *Gregor von Rezzoris* Tanz mit dem Jahrhundert, Berlin, Frank & Timme, 2018, pp. 17-30, qui p. 17. Per una panoramica in italiano sulla letteratura bucovina si veda Giulia Fanetti, *La Bukowina e la "letteratura etnografica" di lingua tedesca*, Roma, Sapienza University Press, 2023.

22. Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*…, cit., qui pp. 320.

23. Ivi, p. 329.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

2. La lettera come scritto preparatorio

Non è chiara la fase compositiva in cui si colloca la missiva di Rezzori. Ne segnala il carattere provvisorio la scelta lessicale dell'annotazione a penna che apre la lettera: «Grazie per le domande. Sono perfette. Schizzate soltanto le mie risposte»[24]. In alcune parti la rielaborazione di Magris si sovrappone allo scritto di Rezzori, mentre in altre si limita all'accenno di qualche punto fondamentale. La versione definitiva scompone e rimaneggia i lunghi paragrafi inviati da Rezzori e attribuisce con libertà le parti ai due autori. Sulle porzioni del testo che toccano i tratti comuni dell'indagine identitaria e letteraria dei due, i testi sono particolarmente vicini. Nell'arrangiare la materia disorganica provvista da Rezzori, scandita dal richiamo alle domande, Magris costruisce una conversazione fluida che imita una registrazione su cassetta poi battuta a macchina. Rezzori aveva aperto la lettera con un inciso, poi cancellato a penna, che tradisce il livello di autofinzione programmatica: «Ecco come immagino potrebbe svolgersi un dialogo tra noi due», scrive, verosimilmente in risposta alla sollecitazione di Magris. Rezzori progetta l'intervista in termini performativi: «Da qui, dopo un breve resoconto dei miei altri libri, io potrei interromperti per parlare di quello che hai scritto tu»; «Io ti risponderei»; «Tu, a questo punto, puoi sparare la tua seconda domanda […], Tu potresti ora farmi quest'altra domanda»[25]. Rezzori risponde plausibilmente all'invito a confezionare un dialogo ideale che introduca i lettori del «Corriere» all'estratto da *Blumen im Schnee* pubblicato in coda all'intervista. Magris si configura come l'interlocutore congeniale non solo in virtù della sua conoscenza profonda del lavoro di Rezzori o della sua posizione di rilievo sul «Corriere», ma anche per lo zoccolo duro di lettori che si affida a lui come arbitro del gusto in faccende di buona letteratura. Magris riceve un canovaccio su cui intervenire liberamente; il suo lavoro consiste a volte in un riarrangiamento del materiale di partenza, mentre in altre sembra limitarsi a una scrematura riservata, legata anche a fattori di spazio sulla pagina. Il passaggio sui «racconti travestiti da saggi», assente nella lettera, è indicatore di una fase di rielaborazione intermedia per mano di Rezzori tra la carta e la versione pubblicata oppure frutto di un'auto-interpretazione da parte di Magris. Verosimilmente la sezione sull'incontro a Roma, suggerita da Rezzori nella lettera e ampliata nell'intervista, è stata stesa concretamente da Magris: questo suggerisce la riproposizione per intero del passaggio, ma volto in

24. Gregor von Rezzori, *Lettera a Claudio Magris…*, cit., p. 1.
25. Ivi, pp. 1-3.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

prima persona, nella *lectio magistralis* del 26 maggio 2007 a Firenze in occasione del Premio Rezzori[26]. Quando si tratta di scritti altrui Magris parafrasa e sintetizza volentieri, mentre è solito riciclarsi sfiorando l'autoplagio. Il testo pubblicato sul «Corriere» è segnato da un'uniformità di ritmo, stile e tono, che è spia del controllo autoriale di una delle due voci sull'interezza del dialogo. Nell'espressione di Rezzori manca, per esempio, quello spirito di antagonismo canzonatorio distintivo anche delle sue interviste più amichevoli, mentre si coglie in filigrana la giocosità pacata che distingue quelle di Magris. Si prenda il passaggio in cui il Rezzori intervistato fa riferimento agli anni Settanta e Ottanta, in cui «si sono riscoperti Canetti, Sperber e altri, come se già allora, sia pure sul piano della poesia, si fosse superata solo la cortina di Ferro»[27]. La lettera prospettava una domanda retorica più concisa rispetto alla versione a stampa. Rezzori proponeva di domandare a Magris se non trovasse «significante la coincidenza dei nostri scritti con l'apparizione ~~scoperta~~ degli autori mitteleuropei come Canetti, Sperber ecc, cioè la riscoperta del [sic] Mitteleuropa, come se si fosse già allora superata spiritualmente la Cortina di Ferro»[28]. Nel rimaneggiare il passo, Magris elimina l'identificazione implicita tra gli interlocutori, Canetti e Sperber in un passo per certi versi più modesto, più nelle corde dell'autodefinizione pubblica di Magris. La missiva disvela la stratificazione dello scambio sul «Corriere» ma anche la paternità condivisa delle sezioni relative alle dichiarazioni di poetica; inquadrare questa carta come scritto preparatorio significa allora rinegoziare l'autorità del testo pubblicato. Quando Andrea Landolfi, voce italiana di Rezzori, interviene sinteticamente circa il loro lavoro di traduzione a quattro mani, insiste sull'assenza di qualsiasi nostalgia autoriale. Rezzori è pronto a mettere completamente in discussione il «grande totem del copyright», della versione definitiva; nel passaggio da una lingua all'altra modifica contenuto e struttura del testo, discute col traduttore scelte lessicali che

26. «L'ho conosciuto nel '65, a Roma. Lui teneva una conferenza, anzi una lettura di alcune pagine al Goethe Institut, in via del Corso; era come si dice una bella serata, tante persone del bel mondo e del mondo della cultura e sono arrivato in divisa di soldato semplice, perché stavo facendo il servizio militare a Roma e, sebbene avessi già pubblicato il Mito absburgico, non ero neanche caporale. Ricordo anche l'imbarazzo di un generale, che non sapeva se darmi del tu, come si usava con i soldati da parte degli ufficiali, o trattarmi con più rispetto, e intanto stava zitto mentre noi parlavamo in tedesco. Poi, siccome dovevo rientrare in caserma, mi ha fatto accompagnare con la sua macchina, una di quelle grandi macchine blu del comando con la bandierina, e in caserma, da dove ero uscito poche ore prima, dopo aver ramazzato la camerata, mi hanno visto tornare con l'autista del generale… come Cenerentola a mezzanotte, anche se saranno state le nove e mezzo. Potrebbe quasi essere una delle storie maghrebiniche di Grisha» (Claudio Magris, *Gregor von Rezzori: Epigone, Precursore*…, cit.). Grisha è il nome con cui gli amici, incluso Magris, fanno riferimento a Rezzori.

27. Claudio Magris, *Rezzori, la memoria salvata*…, cit., p. 2.

28. Gregor von Rezzori, *Lettera a Claudio Magris…*, cit., p. 1.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

vengono poi integrate nelle riedizioni dell'originale[29]. La complicità con cui Rezzori affida a Magris il controllo autoriale su un testo di carattere biografico, seppur performativo, come l'intervista, è il prodotto di quel sentire comune di cui i due fanno menzione sul «Corriere»[30].

3. Rezzori nel *Mito Absburgico*

Nel febbraio del 1962, sei anni dopo l'uscita tedesca dello *Hermelin in Tschernopol*, Magris conclude il lavoro alla tesi di laurea, che rielaborerà nel *Mito absburgico*, pubblicato per Einaudi nel 1963. Nella tesi di laurea, di Rezzori non c'è traccia; compare invece proprio in coda al libro, insieme a Heimito von Doderer. L'ultimo capitolo, *Un mondo di ieri, un mito di oggi*, conta una settantina di pagine dedicate alla sopravvivenza del mito absburgico negli anni che seguono la frantumazione dell'Impero[31]. Proprio la proliferazione nel primo dopoguerra di letteratura di intrattenimento firmata da scrittori di «piccola levatura» che fanno uso di tutti gli stilemi del mito spogliandolo al contempo del sovraccarico ideologico che lo aveva caratterizzato durante la Grande guerra, è prova tangibile del bisogno diffuso di continuare a comprare e leggere romanzi e pièce teatrali che presentino i connotati con cui il pubblico aveva familiarizzato durante gli anni di propaganda imperiale[32]. Magris estende questo discorso ai grandi della letteratura postbellica. Soprattutto in questo caso, continua Magris, si può parlare di mito proprio perché il concetto non ha a che fare con un fenomeno contemporaneo: si tratta del ritratto di una civiltà restituito non dallo «sguardo» della contemporaneità, ma da «memoria e nostalgia». Nella «stagione [più] suggestiva e interessante» della letteratura austriaca, scrive, si cristallizzano nello stesso frangente il rimpianto per un ordine incorruttibile ma anche una forte presa di distanza dagli Absburgo come macchina politica[33]. L'intuizione felice del giovane Magris, il mito fondativo dell'Impero, si traduce in un paradigma fecondo anche per l'interpretazione della letteratura degli anni Sessanta perché permea così profondamente l'autopercezione di un'intera civiltà da comprendere la produzione non solo affine al discorso governativo ma

29. Andrea Landolfi, *Dalla Bucovina al Valdarno, passando per Vienna. Gregor von Rezzori tra le lingue*, (https://www.youtube.com/watch?v=wTsf9v-prvc, 30.06.2025), 2023, min. 1.14.35.

30. Claudio Magris, *Rezzori, la memoria salvata*, in «Corriere della Sera», cit., p. 1.

31. Qui Magris ripropone il titolo del capitolo già adottato nella tesi di laurea.

32. Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, in Id., *Opere*, cit., qui p. 252.

33. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

anche quella che ne contesta l'eredità spirituale e culturale. Questa formula si applica in primo luogo a Joseph Roth, attorno a cui prende forma *Lontano da dove*, che Magris concepisce come la prosecuzione ideale del *Mito*[34]. Rezzori viene dunque accostato implicitamente a Roth; i due riescono nel compito difficile per gli scrittori austroungarici di trasfigurare in forma poetica ma lucida e realistica l'assetto storico-sociale dell'Austria-Ungheria[35]. Il romanzo di Rezzori sembra difatti suggerire «la possibilità di inserire i temi e le forme poeticamente e storicamente valide della civiltà absburgica nella letteratura contemporanea»[36]. Magris propone una lettura della prosa rezzoriana in termini di trasfigurazione ex-negativo, a tratti tragicomica, della matrice letteraria absburgica; la scrittura di Rezzori è allacciata alla tradizione ma libera dal suo giogo, e in virtù di questa condizione inedita arriva a porsi in continuità produttiva, «non anacronistica» con essa[37].

Magris si esprime anche con convinzione circa quelle che giudica debolezze costitutive del primo Rezzori in una lettura parallela a quella condotta sulla scrittura giovanile di Roth, erede quasi nostalgico e invecchiato del mito absburgico[38]. Nelle *Maghrebinische Geschichten* del 1953 Magris riconosce un'impostazione neobarocca, ne apprezza l'eleganza spiritosa, ma le giudica sostanzialmente prive di «vera sostanza umana e poetica»[39]. All'Archivio Vieusseux Claudio Magris ha consegnato una copia dattiloscritta della tesi di laurea e due prime edizioni del *Mito Absburgico*[40]. Alcuni capitoli dei due testi a stampa, d'ora in poi Copia I e Copia II, contengono interventi

34. Di questo dà notizia lo stesso Magris al lettore nella prefazione del 1988, *Vent'anni dopo*, rielaborata per l'edizione del 1996 in *Trent'anni dopo* (Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna…*, cit., qui p. 390 e p. 398).

35. Arriva alla stessa conclusione Spinei, che scrive sulla invalidità del mito absburgico di Magris come categoria analitica per lo studio dello *Hermelin in Tschernopol* senza però citare le pagine dedicate agli scritti di Rezzori. Lo studio presenta alcuni dei problemi tipici della ricezione accademica del *Mito absburgico*, tra cui l'accusa esplicita di aver glorificato, e quindi frainteso, la costruzione ideologica che sta alla base del mito absburgico (Spinei, Cristina, *La monarchie réorchestrée: L'Hermine souillée de Gregor von Rezzori et la réécriture du mythe de Habsbourg*, in «Transylvanian Review», 29, 2020, pp. 135-151, qui p. 145). Luigi Reitani, Claudio Magris, *Di un Mito. Con Claudio Magris*, in Luigi Reitani (a cura di), *40 anni di* Mito absburgico*. Mostra della Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi" di Udine e del Musil-Institut dell'Università di Klagenfurt*, Udine, Biblioteca Civica V. Joppi, 2003, pp. 13-23, qui pp. 21-22.

36. Ivi, p. 322.

37. Ivi, pp. 318-319.

38. Ivi, pp. 268-276.

39. Ivi, p. 319.

40. Le due copie del *Mito absburgico* e il dattiloscritto della tesi di laurea sono stati inseriti in fase di ordinamento del Fondo Magris nella sottoserie *Avantesto Mito absburgico*. Sulla tesi Magris corregge solo errori di battitura.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

sostanziali sui contenuti, sulla struttura e sull'apparato critico[41]. Le correzioni (aggiunte, riformulazioni e tagli) vengono segnalate a penna sul testo (Copia I) per poi essere ribattute a macchina, stampate e incollate in caso di revisioni più estese (Copia II). Nelle correzioni a bordo pagina il giudizio categorico sulle *Maghrebinische Geschichten* viene stemperato ma resta inalterato nella sostanza, tanto che questa sezione doveva chiamarsi *Neobarocco e vento dell'Est*[42]. Le *Maghrebinische Geschichten* non sono più una raccolta senza valore poetico, bensì un'opera che non ha saputo coniugare forma e contenuto. A penna e poi a macchina Magris segnala che i racconti «ricreano un'ennesima volta un'immagine favolosa della Cacania in chiave sudesteuropea» ma si risolvono, «nonostante la loro spiritosa eleganza, in un intarsio arguto ma fatuo, in quel gratuito neobarocco pressoché esaurito»[43]. «Barocchegiante» è il termine che usa Magris per connotare positivamente l'*Ödipus siegt bei Stalingrad* (1954) sul *Piccolo* il 6 giugno 1964. L'eccesso della forma questa volta si addice a un romanzo che raggiunge notevoli risultati sul piano individuale, psicologico e stilistico. «L'inesauribile magia linguistica» rischia però di compromettere la tesi di fondo: non è per pigrizia e vacuità che la nobilita prussiana, a cui Rezzori fa «il verso», accoglie il nazionalsocialismo, ma «per motivi ben più profondi», per «collusioni concrete» intrinsecamente legate alla cultura tedesca. L'eccedenza di ironia e di esperimento linguistico subordina necessariamente l'*Ödipus* allo *Hermelin in Tschernopol*, dove Rezzori per Magris ha invece trovato il «suo mondo poetico»[44].

41. Si tratta forse delle modifiche pensate per l'edizione tedesca di cui Magris fa menzione nella corrispondenza con Einaudi del 1965. Nessuno degli emendamenti è stato accolto nelle versioni tedesche e italiane del saggio (Ernestina Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere,* vol. I, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2012, pp. XII-LXX, qui p. CXVII).

42. In uno scambio con André Aciman del 1991 Rezzori mette a tema proprio l'accusa mossagli dalla critica tedesca di fare ricorso a uno stile barocco. Rezzori risponde su due fronti: sul primo, riconoscendo la stonatura di una prosa ottocentesca in un romanzo del Novecento come tratto costitutivo della propria scrittura; sul secondo, associando il dominio dell'aggettivo sul sostantivo e la pregnanza filosofica al bel romanzo e della lingua tedesca, facendo ricorso allo stereotipo della postura cerebrale dello scrittore tedesco (Gregor von Rezzori, André Aciman, *Conversations with Gregor von Rezzori*, in «Salmagundi», 90-91, 1991, pp. 12-32, qui p. 27).

43. Claudio Magris, *Mito Absburgico - Copia II*, in *Avantesto Mito Absburgico* [Fondo Magris], 1963, qui pp. 327-328.

44. Claudio Magris, *Edipo vince a Stalingrado*, in «Il Piccolo: giornale di Trieste», 6 giugno 1964.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

4. Il «Corriere» per Rezzori

Le carte di Magris che dimostrano una continuità di interesse verso i postumi dell'Austria absburgica sono tante e sparse per tutto l'archivio. Il lavoro su questo fronte prosegue anche al di fuori degli spazi accademici, vira verso la saggistica di scuola lukacsiana e prende corpo negli scambi pubblici e privati con e sulle figure idealmente vicine al mondo della Vecchia Austria. Magris scrive di Rezzori più volte sul «Corriere», anche per ricordarlo dopo la sua scomparsa[45]. Nei diversi interventi compare, a volte tra le righe, «l'esperienza dell'ex», un'espressione che ricorre nella prosa rezzoriana ambientata in Bucovina[46]. Nell'intervista del 1990 Rezzori definisce l'essere ex «un stato d'animo dell'uomo moderno». Qui Magris chiarisce l'espressione chiamando in causa l'associazione tra Rezzori e l'ex capitale di un ex ducato ceduto dall'ex Impero Ottomano all'ex Impero absburgico, poi città ex romena e «forse un giorno ex sovietica»[47]. La lettera parafrasa la domanda di Magris, se questa condizione possa essere stimolo o ostacolo alla scrittura, e Rezzori si propone di rispondere che «noi altri, con le nostre esperienze concrete e quindi facilmente descrivibili, abbiamo espresso un sentimento quasi caratteristico della mentalità moderna; quello dello spaesamento, della perdita di un mondo, del disorientamento con tutte le sue conseguenze». Questa sensibilità fa del sentirsi "ex" un vantaggio per lo scrittore[48]. Sulla fecondità di questa condizione anfibia, Magris si era già espresso una decina di anni dopo l'uscita del *Mito* in un trafiletto del settembre 1977 sull'European Forum Alpbach[49]. Rezzori fa capolino in un passaggio vivacissimo di un report altrimenti educatamente deluso. Una «tavola rotonda irrimediabilmente fallita» ha messo di fronte al pubblico le figure di spicco dell'avanguardia antiviennese che alla stampa piace dipingere come giovani scapigliati, «adolescenti irrisolti». I tre del Gruppo di Graz, Wolfgang Bauer, Gert Jonke e Peter Daniel Wolfkind, sono «timidi aggressivi», «simpaticamente impacciati, […] ottimi padri di famiglia dietro i sofferenti furori verbali». Il trio fino ad allora

45. Id., *Viene dalla provincia la nuova avanguardia*, in «Corriere della Sera», *Inserto Cultura*, 19 settembre 1977; Id., *Mitteleuropa, Dialogo sull'impero degli ex*..., cit.; Id., *Gregor von Rezzori. L'uomo allo specchio*…, cit.; Id., *Gregor Von Rezzori: Epigone, Precursore*…, cit. Si veda anche l'intervista a Magris in Ida Bozzi, *Ironico Grisha, esule della vita. Magris racconta von Rezzori*…, cit.

46. Gregor von Rezzori, *Ritorno a Cernopol*, in «Idra», 1, 1990, pp. 163-180, qui p. 163.

47. Claudio Magris, *Rezzori, la memoria salvata*…, cit., p. 2.

48. Gregor von Rezzori, *Lettera a Claudio Magris…*, cit., p. 2. Il passaggio resta pressoché inalterato nell'intervista, Magris, Claudio, *Rezzori, la memoria salvata*…, cit., p. 2.

49. Claudio Magris, *Viene dalla provincia la nuova avanguardia*…, cit. L'episodio è riproposto in Id., *Gregor von Rezzori: Epigone, Precursore*…, cit.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

aveva negato qualsiasi identità di gruppo e accusato il capitalismo e la pubblicità di voler necessariamente affibbiare delle etichette alla poesia; il loro manifesto viene presentato con un senso di superiorità da uno dei membri ma smascherato nei suoi elementi «tipicamente austriaci». Tra questi spicca la dinamica paradigmatica dell'erede che sempre si rivolta contro la tradizione. La realtà del distacco generazionale si concretizza nella figura di Rezzori, che siede all'altro capo del tavolo. Solo a lui Magris dedica qualche inciso sulla poetica: nomina *Ein Hermelin in Tschernopol*, pubblicizza l'uscita imminente del *Tod meines Bruders Abel* (1976) e sintetizza in un intermezzo narrativo personalità e scrittura di Rezzori:

> Rezzori sedeva in disparte, accettando sorridendo d'essere trascurato dal pubblico a favore dei tre di Graz. Alla loro adolescenza irrisolta egli opponeva l'incredula saggezza dello scrittore che sa di essere un epigono e riesce talora a dire con grande verità la condizione epigonale che ci investe tutti; opponeva la risolta malinconia di chi vive nell'inautentico e sa cogliere a tratti, nelle sue opere e nelle sue pagine più alte, la fatale inautenticità della nostra vita contemporanea […]. [Rezzori] dissimulava la sua intelligenza poetica anziché ostentarla. Se si fosse trovato ad un tavolo da gioco o ad una festa anziché ad una tavola rotonda, probabilmente avrebbe vuotato, a poker, il portafoglio o sedotto le mogli o amiche degli altri tre. [...] Trattato ovvero trascurato dal pubblico come un professore, non se ne stupiva e non gli veniva in mente di esibire i propri problemi[50].

L'intermezzo narrativo sostituisce per intero il giudizio di valore nel trafiletto, dove mancano le formule di apprezzamento per Rezzori usate nel *Mito*. In quella sala su un autore che con *Der Tod meines Bruders Abel* ha scritto «l'odissea dell'io che si disperde e si dissimula qua e là nelle sue esperienze disgregate» non si poggia nessuna aureola da poeta, insiste Magris. Il pubblico si infiamma di più per la proposta «istantanea» e quindi «ingenua» di una letteratura che brucia in un attimo, promette di cambiare il mondo ma resta freddo davanti ad una fantasia poetica che nella rassegnazione riscalda di più ma senza illusioni messianiche. Nell'intervento sul «Corriere» dell'ottobre 1977, *Chi scrive d'avventura cerca la sua identità*, Rezzori ricompare[51]. L'articolo verte sull'autobiografismo nel romanzo d'avventura e chiama in causa l'autenticità della scrittura di Rezzori. Magris ripropone alcune formule dell'intervento sul Gruppo di Graz nel riconoscere in *Der Tod meines Bruders Abel*: l'impianto del romanzo d'avventura si palesa quando Rezzori descrive «l'odissea dell'io diviso che si frantuma e si dissemina nell'esperienza, lasciando irrecuperabili brandelli di se stesso nei luoghi e

50. *Ibidem.*
51. In *Dietro le parole* (1978) Magris rinomina il testo *L'avventura senza nome*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

nei momenti della sua storia». La vita resta un elemento latente «nella mobilità di quella continua fuga, di quella dispersiva resistenza alla falsa universalità»[52]. Nel 1984 questo inciso viene riproposto *verbatim* nell'*Anello di Clarisse*[53]. Il ritorno su Rezzori è un esempio di quei tentativi di scrivere la «continuazione e la conclusione del cammino iniziato col *Mito absburgico*» culminati in *Lontano da dove*, nell'*Anello di Clarisse* e in *Danubio*. Nella prefazione al *Mito* del 1986, dal titolo *Vent'anni dopo*, Magris segnala che, se potesse tornare indietro, riscriverebbe e amplierebbe

> certamente l'ultimo capitolo, quello dedicato al grande romanzo conoscitivo austriaco 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[54].

5. *Lettere Varie*

Di Gregor von Rezzori l'Archivio conserva solo una missiva. L'assenza o la presenza di una carta può essere sintomo del grado di grafomania di uno degli interlocutori o dipendere da fattori puramente accidentali – le lettere, i fax, le e-mail, banalmente, si perdono. Questo è quanto ha puntualizzato lo stesso Magris in chiusura della Tavola Rotonda dedicata al Fondo in occasione del convegno *Claudio Magris Intellettuale Europeo* (Padova, 17-18 dicembre 2024)[55]. La collocazione della lettera all'interno del Fondo, invece, è specchio di una volontà autoriale. Magris conserva infatti la carta nel raccoglitore *Lettere Varie 2*, dove è riposta in ordine alfabetico una selezione della corrispondenza inviata da intellettuali italiani e stranieri. Tra questi figurano Elias Canetti, Volker Braun, Tankred Dorst, Peter Handke, Marlen Haushofer, Hans Erich Nossack, Günther Schatzdorfer, Johannes Urzidil. La sottoserie spicca nella miscellanea della corrispondenza conservata nel Fondo in quanto si tratta di uno dei rari casi di ordinamento d'autore, ossia uno di cui Magris ha condotto o commissionato l'ordinamento. L'atto di raccogliere in un'unica sede la corrispondenza di questo calibro implica la vo-

52. Ripubblicato come Claudio Magris, *L'avventura senza nome*, in Id., *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 625-634, qui p. 633.

53. Claudio Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984.

54. Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*…, cit., p. 398.

55. L'inciso commentava, oltre all'intervento sulle carte di Rezzori, le riflessioni condotte sulla serie *Corrispondenza* nel Fondo Magris e sul carteggio Magris-Fortini, circa i quali si vedano rispettivamente i contributi in questo volume di Antonio D'Ambrosio ed Elisa Caporiccio.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

lontà di lasciare alla posterità, indirizzando lo studio dei ricercatori che accedono al Fondo Magris, una traccia del proprio posizionamento nella scena culturale internazionale. Cedere il proprio archivio personale ad una istituzione pubblica significa esercitare un alto livello di controllo sulla propria autostoricizzazione, soprattutto se, come nel caso di Magris, si predispone il proprio lascito in vita. Se l'archivio può colmare lo spazio tra l'opera pubblicata e quanto la precede – uno scritto preparatorio, uno scambio con la casa editrice – o quanto la segue – appunti per una seconda edizione o documenti relativi alla ricezione –, lo studio del lascito si traduce in esperienze di produzione di senso potenzialmente autentiche. Per Magris che sceglie di consegnare i propri scritti si mette in moto necessariamente un processo di selezione consapevole del materiale, tanto più significativo se si tratta di scritti inediti. Al momento della donazione, e ancora prima della raccolta del materiale dal 1961 a oggi, Magris ha scelto in che forma e posizione collocare le sue carte[56]. Nella disposizione temporanea del Lascito la serie archivistica di *Danubio* occupa cinque scaffali, quella del *Mito absburgico* solo una cartellina, Magris non ha consegnato nessuno scritto preparatorio di *Lontano da dove* e dell'*Anello di Clarisse*. Una lettura preliminare della corrispondenza e degli avantesti conservati nel Fondo non lascia dubbi sulla prevalenza del materiale relativo all'attività di romanziere, saggista ed editorialista su quello del germanista. Se questa disparità si deve certamente all'orientamento della sede che ospita il Lascito e a fattori semplicemente cronologici e biografici, è anche rivelatrice del profilo intellettuale che Magris si propone di tramandare quando affida la propria memoria storica all'Archivio. La lettera di Rezzori si consegna al visitatore del Vieusseux un Magris studioso della Mitteleuropea che ancora si lascia, anzi esprime la volontà di non farsi studiare come accademico ma alla luce dei propri rapporti umani prima che intellettuali.

56. Sul concetto di *Nachlassbewusstsein* cfr. Carlos Spoerhase, *Neuzeitliches Nachlassbewusstsein. Über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivarischen und philologischen Interesses an postumen Papieren*, in Kai Sina, Carlos Spoerhase (hrsg.), *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie. 1750–2000*, Göttingen, Wallstein, 2017, pp. 22-48.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Nazione ed Europa nell'avantesto di Danubio. *Riflessioni sui lavori in corso*

di Gabriele Bacherini

1. Premessa

Chi scrive è membro dell'unità di ricerca che il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università degli Studi di Firenze ha istituito nell'ambito del PRIN *Claudio Magris, intellettuale europeo. Ricognizione d'archivio, studio critico e valorizzazione del Fondo all'Archivio Bonsanti di Firenze*. Tale progetto è condotto con la collaborazione del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova, e mira, come da titolo, alla catalogazione e allo studio del complesso dei fondi d'archivio di Claudio Magris e Marisa Madieri, custodito dal Gabinetto Scientifico Letterario Giovan Pietro Vieusseux presso il proprio Archivio contemporaneo "Alessandro Bonsanti" di Palazzo Corsini Suarez a Firenze. I lavori si trovano al momento nel pieno del secondo anno di svolgimento. Ne consegue una premessa, come suol dirsi, obbligatoria: questo saggio si ricollega all'intervento tenuto in occasione del primo dei due convegni internazionali previsti dal PRIN, il 17 e 18 dicembre 2024 presso il Palazzo del Capitanio di Padova, con lo scopo di aggiornare il pubblico sullo stato delle ricerche. Tale contributo, dunque, non nutre l'ambizione di portare all'attenzione del lettore risultati definitivi. Si proporranno invece raggiungimenti parziali, ma non per questo di minore interesse scientifico, e li si correderà di considerazioni altrettanto provvisorie, ma, si spera, ugualmente apprezzabili. Lo scritto analizzerà l'avantesto di *Danubio*, senza dubbio il più corposo, vario e probabilmente anche il più significativo tra quelli depositati all'archivio "Bonsanti"; operazione già possibile malgrado il regesto non sia del tutto ultimato.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

2. Osservazioni preliminari sul complesso di fondi Magris-Madieri

Tanto l'uomo quanto l'autore Magris affondano le proprie radici in alcuni, specifici luoghi. Prima di tutto, *ça va sans dire*, Trieste; tra le altre città, spicca senz'altro Firenze, nonostante l'opera magrisiana sia ambientata a più di una distanza dal capoluogo toscano. Addentro in una sorta di "linea" di personalità triestine che hanno animato il *côté* moderno e contemporaneo della città del giglio, l'intellettuale giuliano ha partecipato alla vita culturale fiorentina fin dalle giovanili esperienze vissute di fianco a Madieri. Firenze lo ha ricambiato con la costante attenzione, da lui stesso bonariamente definita «recidiva»[1], che le cattedre di comparatistica e germanistica del locale ateneo hanno manifestato per la sua opera, osservata da studiose e studiosi quali Ernestina Pellegrini, principale esegeta magrisiana, Maria Fancelli, la triestina Rita Svandrlik, Federico Fastelli e Diego Salvadori. Tale impegno scientifico ha mosso l'università fiorentina all'organizzazione del convegno internazionale *Firenze per Claudio Magris* il 3 maggio 2019 e alla pubblicazione dei relativi atti nell'omonimo volume di due anni successivo[2]. Tale opera, parallela a quella di non minore rilievo condotta dalla allora direttrice del Gabinetto Vieusseux, Gloria Manghetti, ha definitivamente motivato lo scrittore a donare l'archivio personale proprio alla città di Firenze, preferita a numerosi altri enti e località ovviamente propostisi. È da questa serie di considerazioni che deriva, e che ben si può comprendere, l'importanza non solo scientifica del dotare di un'organizzazione quanto più esatta ed esauriente possibile tale complesso di fondi.

La considerevole mole di materiale archivistico, che ripercorre non solo l'intera opera di Magris fin dalla sua prima fase produttiva, quanto pure i contatti dello scrittore con buona parte della società politica e culturale del Novecento, aveva già fruito di un regesto preliminare, realizzato da Salvadori circa due anni prima dell'inizio delle attività del PRIN. Ne forniscono traccia un saggio pubblicato dalla rivista del Vieusseux[3] e l'elenco di consistenza e primo ordinamento per serie redatto nello stesso anno dallo studioso. Dalla sua preziosa opera di consultazione iniziale si apprende che la documentazione è pervenuta a Firenze in sessantasei scatole, recanti indicazioni

1. Maurizio Costanzo, *Magris, il suo archivio al Vieusseux*, in «La Nazione», 26 novembre 2001, www.lanazione.it/firenze/cronaca/magris-il-suo-archivio-al-vieusseux-79969989.

2. Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021.

3. Diego Salvadori, *«Nella polvere e nell'oblio di qualche archivio». Ricognizioni preliminari dal fondo Claudio Magris*, in «Antologia Vieusseux», 83, 2022, pp. 53-67.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

manoscritte dell'autore – non sempre esatte – circa il materiale che in esse era disposto.

La prima ricognizione effettuata all'inizio dei lavori del PRIN ha rilevato che Salvadori aveva posizionato la documentazione in oltre venti armadietti, disposti su tre dei quattro lati della Sala della Capriata, all'ultimo piano di Palazzo Corsini Suarez. Per quanto riguarda il fondo inerente a Magris, si contano all'archivio "Bonsanti":

- 353 unità archivistiche (UA)[4] di trascrizioni di interventi ed estratti da contributi critici apparsi in volume o in rivista;
- 305 UA di opere narrative, saggistiche e teatrali di Magris, in originale o traduzione;
- 95 UA di recensioni e saggi critici sull'opera dell'autore triestino;
- 65 UA di volumi a stampa di natura miscellanea, cioè a dire non direttamente concernenti l'attività di Magris;
- 42 UA di corrispondenza epistolare;
- 25 UA di ritagli di giornale recanti copia degli articoli di fondo scritti da Magris per il «Corriere della Sera» tra il 1958 e il 2019, e i materiali di preparazione ad alcuni dei saggi e delle conferenze cui egli ha presenziato;
- 8 UA di traduzioni delle opere di Magris, e di studi e riflessioni dell'intellettuale giuliano sulla pratica del tradurre;
- 4 UA di materiale preparatorio a lezioni tenute in qualità di docente universitario;
- 3 UA di adattamenti teatrali delle sue opere saggistico-narrative;
- 1 UA di sceneggiature originali;
- 17 UA di materiale di vario altro genere, non aggregabile in una specifica tipologia archivistica;
- 213 pezzi di materiale audiovisivo – CD-ROM, DVD, VHS e audiocassette recanti registrazione multimediale delle sue apparizioni pubbliche, ivi incluse quelle radiotelevisive[5];
- e soprattutto, 389 UA di avantesti.

4. Occorre precisare, al fine di rendere l'idea delle effettive dimensioni, che per "unità archivistica" si intende ogni singola aggregazione ponderata di materiale d'archivio della medesima tipologia e inerente alle medesime tematiche – volumi a stampa, supporti audiovisivi, corrispondenza epistolare o cosiddette "carte sciolte", cioè a dire appunti e stesure mano – o dattiloscritti, stampati da internet o fotocopiati, ritagli di giornali e riviste, lacerti da volumi, ecc. – e non deve essere confusa con la effettiva natura del contenitore, che invece prende il nome di "unità di conservazione" (cfr. Paola Carucci, Maria Guercio, *Manuale di archivistica*, Roma, Carocci, 2011, pp. 88-90). Va da sé, pertanto, che una singola unità archivistica possa ricomprendere numerosi documenti.

5. Giunti da Trieste in un secondo momento all'interno di altre tre scatole di trasporto; per tale ragione, il materiale in questione non è annoverato nel regesto preliminare redatto da Salvadori nel 2022.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Relativamente al fondo Madieri, già ordinato – ma non catalogato – da Magris prima dell'invio, si enumerano invece:

- 16 UA di volumi e materiale bio-bibliografico a stampa;
- 8 UA di saggi e scritti critici sull'opera dell'autrice fiumana;
- 6 UA di corrispondenza;
- 2 UA di materiale bio-bibliografico invece "sciolto" – per lo più interviste e testi di interventi pubblici tenuti da Madieri;
- 2 UA di materiale documentario relativo alla fondazione e alla gestione del Centro di aiuto alla vita, da lei istituito;
- 10 UA di altri nuclei tematici non aggregabili;
- 24 pezzi di materiale audiovisivo.

I due fondi, indipendenti ma in continua comunicazione a cominciare dalla sezione epistolare, si riuniscono in un complesso documentario[6] di milletrecentocinquantuno unità archivistiche, milletrecentosette delle quali facenti parte del solo fondo Magris. Il materiale catalogato è stato organizzato in diciotto suddivisioni archivistiche. Questo contributo si concentrerà, come detto, sulla sesta serie, quella degli avantesti.

Per prima cosa, è opportuno chiarire il significato di "avantesto". Tipologia archivistica tanto prismatica quanto complessa da identificare con precisione, nel caso di specie essa ha richiesto alcune interlocuzioni con il personale dell'archivio "Bonsanti" prima di poterla collocare adeguatamente nel sistema di catalogazione in uso presso il Gabinetto Vieusseux, non tutti i fondi custoditi dal quale risultano altrettanto ricchi di documentazione di questo genere. Il vocabolario Treccani fornisce la seguente definizione: «nella critica letteraria, l'insieme degli scritti – dagli abbozzi alla forma compiuta, fino agli ultimi ritocchi – che precedono la stesura definitiva di un testo e ne documentano l'elaborazione, offrendo utili indicazioni sullo sviluppo degli orientamenti tematici e formali dell'autore»[7]. Risulta dunque evidente, fin dall'utilizzo del sostantivo "scritti", il limite di una definizione che non evidenzia a dovere l'aspetto peculiare di un avantesto, ovvero la sua natura fortemente *ibrida*. Come per il concetto di unità archivistica menzionato in precedenza, anche all'interno di questo vasto "contenitore" archivistico possono trovare destinazione – chiaramente, su scala ben più ampia – non solo le bozze preliminari di un'opera, ma, eventualmente, ogni altra categoria documentaria, laddove il suo utilizzo sia stato finalizzato all'acquisizione di

6. Cfr. Paola Carucci, Maria Guercio, *Manuale di archivistica*, cit., pp. 77-83 per una distinzione teorica tra il concetto di "fondo" e le differenti tipologie di "complesso di fondi" o "fondo complesso".

7. Istituto della Enciclopedia italiana, *Avantèsto*, in *Vocabolario on line Treccani*, https://www.treccani.it/vocabolario/avantesto/#google_vignette (ultimo accesso: 28.2.2026).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

informazioni utili, se non fondamentali, per la genesi del testo. Una delle spie di tale lavoro dal chiaro interesse filologico è spesso rappresentata dalla presenza di quelle che, non solo nelle discipline archivistiche e biblioteconomiche, prendono il nome di *postille autografe*, per convenzione distinte in "mute" e "verbali": sottolineature, evidenziazioni grafiche o, nel secondo caso, aggiunte, emendamenti e altro genere di modifiche e annotazioni apportate di proprio pugno dall'autore al testo altrui, nel momento dello studio. L'atto dello scrivere, dunque, nell'avantesto non si limita alla stesura dell'opera, ma interessa anche la natura del materiale bibliografico e l'opera di prelievo delle nozioni necessarie da quest'ultimo.

3. Per un'Europa unita e "unica": l'avantesto di *Danubio*

Sono quindici, al momento, le aggregazioni di documentazione preparatoria che il Gabinetto Vieusseux custodisce presso l'archivio "Bonsanti", ciascuna corrispondente a un'opera di Magris: dal *Mito absburgico*, l'esordio di notevole successo del 1963, a *Croce del Sud* del 2020. Quasi trecentonovanta unità archivistiche che coprono poco meno di sessant'anni di attività dell'intellettuale giuliano, contribuendo a documentare nel dettaglio la nascita e lo sviluppo di alcune delle opere più significative della letteratura contemporanea non solo italiana, con più spunti di assoluta novità rispetto a quanto la critica sul *corpus* magrisiano sia finora riuscita a sviscerare basandosi "solamente" sui lavori finiti. Quello di *Danubio*, come preannunciato, è senza ombra di dubbio l'avantesto più consistente, seppure incompleto[8]. Le ben centottantaquattro unità archivistiche complessive costituiscono da sole quasi il cinquanta per cento dell'intera dotazione di carte preparatorie disponibile al "Bonsanti". Esse ricomprendono anche la sottoserie dedicata ai lavori preliminari per *Danubio e post-Danubio*[9], il saggio che Magris

8. Tra il 1988 e il 2005, precedentemente alla stipula dell'accordo con il Gabinetto Vieusseux, Magris aveva donato al Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università degli Studi di Pavia ventuno unità archivistiche, riassunte in sette faldoni, contenenti alcune stesure manoscritte autografe – e documenti a esse collegati – di opere quali *Danubio* (Milano, Garzanti, 1986), *Stadelmann* (Milano, Garzanti, 1988) e *Alla cieca* (Milano, Garzanti, 2005). Inoltre, l'Archivio degli Scrittori e della Cultura regionale dell'Università degli Studi di Trieste custodisce, unitamente a una porzione minoritaria del lascito di Madieri, alcuni materiali relativi a *Un altro mare* (Milano, Garzanti, 1991): manoscritto, stesure, traduzioni in tedesco e in spagnolo, documenti preparatori in fotocopia, appunti e grafiche per la copertina.

9. Claudio Magris, *Danubio e post-Danubio*, in «Rivista di studi ungheresi», 7, 1992, pp. 21-32.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

concepì a sei anni dalla prima pubblicazione di *Danubio*[10] e a tre dalla caduta del Muro di Berlino, evento spartiacque per la teoria di nazioni toccate dal corso del fiume mitteleuropeo e da quello, parallelo, del romanzo-saggio odeporico. Proprio la riflessione a posteriori del 1992 offre preziose informazioni – di seguito riportate dai «Meridiani» di Pellegrini – sulla genesi dell'opera:

> Ricordo il giorno in cui ho avuto la prima idea di scrivere *Danubio*. Mi trovavo con Marisa e alcuni amici, da qualche parte tra Vienna e Bratislava, vicino alla frontiera slovacca, in uno splendido pomeriggio di settembre. Nel paesaggio che ci circondava era difficile distinguere il brillio delle onde del Danubio da quello delle foglie d'erba nelle cosiddette *Donauauen*; non era facile indicare precisamente dove e che cosa fosse il Danubio – e credo che questa incertezza, in chiave ironica e simbolica, abbia una grande importanza nel mio libro.
> Avevamo il sentimento di essere in armonia con quel brillio, con lo scorrere di quelle acque, col fluire della vita. D'improvviso, ho visto un'insegna, con una freccia: Museo del Danubio. Forse quello è il Danubio soltanto perché la scritta lo chiama così? – ci siamo chiesti. E quei prati, sono anch'essi il Danubio? E noi, in questo momento quasi felice che stiamo vivendo, siamo forse, senza accorgercene, anche noi elementi di un museo, di una qualche esposizione? E allora ecco la domanda grottesca: perché non andare avanti, vagabondando e bighellonando, sino al Mar Nero? E così sono cominciati quattro anni di viaggi, scrittura, letture, vagabondaggi, riscrittura, riflessioni, dopo i venti o venticinque anni già prima impiegati nell'analisi, nello studio e nell'interpretazione di parte di quel mondo, ma non nella sua narrazione e rappresentazione, come accade in *Danubio*[11].

La preziosa ricostruzione di Pellegrini fornisce ulteriori informazioni su questo viaggio nelle rigogliose Donau-Auen – le golene, periodicamente sommerse dalle acque del Danubio, che dividono il Viennese dal confine slovacco come dall'altrettanto vicina Bratislava, e che una quindicina d'anni più tardi sarebbero state elevate dal governo federale austriaco al rango di parco nazionale:

> Sappiamo che, all'inizio degli anni Ottanta, Alberto Cavallari, allora direttore del «Corriere della Sera», fece una proposta a Magris: «Vai a Vienna, gira per le strade e racconta quel che vedi». Alcuni mesi dopo, nel 1982, Magris andò in missione a Bratislava con lo stesso scopo, e scrisse due articoli per il giornale milanese che furono il primo seme – come ricorda Giorgio Strehler su «Il Piccolo» (1989) – di un «tenero, saggio e folle libro». Proprio rievocando quel viag-

10. Id., *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986.

11. Ernestina Pellegrini, *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, vol. I, Milano, Mondadori, 2012, p. 1574.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

gio in Slovacchia insieme alla moglie e ad alcuni cari amici (Beppino Bevilacqua, Paolo Bozzi, Francesca e Margherita von Breitenberg [sic]), Magris fa risalire la prima intuizione del libro a Marisa Madieri «che quasi sempre aveva le giuste intuizioni, prima di me, anche per quel che riguarda i miei libri» […] Anche gli altri compagni di viaggio avrebbero contribuito alla sua ideazione, confermando la natura "corale" del libro[12].

I «quattro anni di viaggi, scrittura, letture, vagabondaggi, riscrittura, riflessioni» menzionati da Magris ebbero dunque inizio da un duplice viaggio: quello realmente intrapreso nella campagna austro-slovacca, dove le acque del Danubio e le fronde della vegetazione circostante sembrano unirsi in un unico movimento; e quello metaforico, socioculturale e politico più che letterario, cui l'autore diede avvio con il sostegno della moglie e degli amici, cercando di rendere un altro genere di immagine unitaria, a sua volta frutto di una commistione tra elementi all'apparenza eterogenei. Particolarmente interessante in questo senso fu il contributo di Beppino Bevilacqua, che nel resoconto di Pellegrini «racconta di aver discusso con l'amico la possibilità di trasformare gli appunti di quel viaggio attraverso l'Europa spaccata in un grande libro-utopia sull'unificazione»[13]. Già in *Danubio e post-Danubio*, Magris aveva del resto chiosato come segue: «Credo che molto di quanto ho scritto sia nato dal desiderio di togliere questo aggettivo 'altra', di far capire che anche quella è Europa»[14].

Combinando gli esiti dell'ordinamento preliminare operato nel 2022 da Salvadori con quelli della catalogazione attualmente in atto nell'ambito del PRIN, il tanto vasto quanto eterogeneo avantesto di *Danubio* e di *Danubio e post-Danubio* custodito dall'archivio "Bonsanti" risulta comprendere:

- 162 volumi, riviste e cataloghi a stampa, corrispondenti come detto ad altrettante UA;
- 6 UA di opuscoli, *dépliant*, *brochure*, fotografie, cartoline postali, guide di viaggio e cartine geografiche dell'area danubiana;
- 4 UA di stesure preliminari fotocopiate – in origine dattiloscritte, con modifiche aggiunte in seconda battuta sotto forma di postille autografe – e di ulteriori materiali fotocopiati, dattilo- e manoscritti, recanti note, aggiunte, correzioni e altri generi di documentazione preparatoria;
- 3 UA di carte sciolte;
- 3 UA di estratti da altri volumi;
- 3 UA di ritagli e fotocopie da articoli di giornale;

12. Ivi, p. 1575.
13. *Ibidem*.
14. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

- 3 UA di altro materiale dedicato all'opera: illustrazioni, copia di una tesi dottorale e una VHS.

La quantità di materiale complessivamente presente nell'avantesto di *Danubio* e di *Danubio e post-Danubio*, come già si può notare, è senza dubbio significativa. Basti considerare, a mero titolo esemplificativo, che nessuna delle altre aggregazioni documentarie di preparazione alle opere di Magris avvicina per consistenza quella relativa al romanzo-saggio del 1986 e al contributo per la «Rivista di studi ungheresi» del luglio 1992: scorrendo i risultati della catalogazione degli altri avantesti già operata insieme ai colleghi del PRIN, le maggiori quantità di materiale preliminare sono difatti riscontrabili nelle agglomerazioni di studio e ricerca che hanno preluso alla pubblicazione, da parte di Magris, di *Alla cieca*[15], di *Non luogo a procedere*[16] e di *Croce del Sud*[17]. Gli avantesti di queste opere, tuttavia, si compongono rispettivamente di "appena" centouno, sessanta e quarantasei unità archivistiche. Le carte preparatorie alle altre undici opere oscillano tra le sei – nell'unico caso della documentazione che ha preluso alla scrittura di *Polene*[18] – e la singola UA.

Le motivazioni di tale discrepanza possono essere molteplici. Si può immaginare, come causa principale, che non tutto il materiale preliminare di certi lavori sia effettivamente pervenuto a Firenze per un fisiologico fenomeno di smarrimento di talune componenti – condizione comune a questo genere di aggregazioni archivistiche, spesso fatte di carte "volanti" nel senso letterale della parola – avvenuto in precedenza alla stipula dell'accordo con il Gabinetto Vieusseux. Ad esempio, risulta complesso ipotizzare che un'opera del valore del *Mito absburgico*[19], nella quale un giovane Magris analizza la scrittura austriaca, finanche nelle sue voci meno celebrate, con il piglio del veterano e una profondità e un'originalità mai eguagliate dalla stessa critica di lingua tedesca, possa effettivamente circoscrivere il proprio avantesto a tre sole unità archivistiche[20]. In assenza di informazioni di prima mano come di indizi chiari al riguardo, corre tuttavia l'obbligo di limitare l'analisi al materiale realmente presente sugli scaffali dell'archivio "Bonsanti"; peraltro, appare viepiù improbabile che gli avantesti delle altre opere possano avere perduto, nel tempo, una quantità di materiale tale da avere

15. Claudio Magris, *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2005.
16. Id., *Non luogo a procedere: romanzo*, Milano, Garzanti, 2015.
17. Id., *Croce del Sud. Tre vite vere e improbabili*, Milano, Mondadori, 2020.
18. Id., *Polene. Occhi del mare*, Milano, La nave di Teseo, 2019.
19. Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.
20. Per quanto di assoluto pregio scientifico: una copia della tesi di laurea discussa con Leonello Vincenti nel 1961 e due della conseguente monografia, recanti annotazioni e aggiunte probabilmente adoperate per un'edizione tradotta della stessa.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

potuto permettere loro di avvicinare, se non addirittura di eguagliare o superare, le dimensioni di quello di *Danubio*, che può dunque essere ritenuto senza tema di smentita l'avantesto di gran lunga più consistente tra quelli relativi alle opere di Magris.

Ancor più delle sue ragguardevoli dimensioni costitutive, sono tuttavia la quantità e la qualità degli interventi operati da Magris ad attestare l'ulteriore peculiarità della documentazione preparatoria a *Danubio* rispetto al resto del materiale documentario custodito dall'archivio "Bonsanti", benché questo sia caratterizzato da un elevato interesse scientifico complessivo. Oltre che per la consueta – e comunque cospicua – mole di carte sciolte, di estratti e ritagli da volumi a stampa e quotidiani, di materiale iconico e multimediale, nonché di alcune pur parziali stesure, l'avantesto di *Danubio* colpisce infatti per il livello di minuzia raggiunto dalla documentazione relativa ai luoghi della narrazione e ai loro usi e costumi, non solo prima di approcciarsi alla scrittura dell'opera, ma anche in seguito – nel caso del sotto-avantesto di *Danubio e post-Danubio*.

Uno dei più eminenti esperti del genere archivistico dell'avantesto, Cesare Segre, sottolinea nei suoi due principali studi in materia come esso racchiuda in sé ogni forma di tentativo preliminare dell'opera finita[21] e, nel fare ciò, vada inevitabilmente a ibridarsi con l'opera stessa, che del resto non potrà mai essere considerata del tutto conclusa, essendo frutto della maturazione propria oltre che di quella dell'autore, delle interferenze tra un testo e l'altro, dei vari momenti della correzione e della riflessione sul già fatto[22]. L'analisi del filologo piemontese, chiarificatrice per molti aspetti, lamenta forse l'unico limite – almeno nell'ottica di questo contributo – di focalizzarsi prevalentemente sulle fasi evolutive della documentazione "scritta", per descriverla con la limitata accezione fornita a questo termine da Treccani; ancor più significativa per comprendere la complessa configurazione delle carte preliminari di *Danubio* risulta dunque essere la riflessione operata alcuni anni prima da Jean Bellemin-Noël. Essa, difatti, tiene in considerazione non soltanto i vari momenti della stesura, quanto pure la contestuale, inevitabile azione dell'autore che si fa ermeneuta, ricercando materiale utile al proprio lavoro in ogni dove, costruendo così una sorta di personale *dossier* documentario e *de facto* valicando i confini della mera dimensione testuale[23]. Questa variante interpretativa della natura stessa dell'avantesto viene sottolineata,

21. Cesare Segre, *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica*, in Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, Francisco Amella Vela (a cura di), *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, Firenze, Franco Cesati, 1996, p. 16.

22. Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 82-83.

23. Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972, p. 15.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

nel ripensare alle carte appena sistemate al "Bonsanti", anche da Salvadori, che elegge proprio l'eterogeneo sistema documentario di *Danubio* a pietra di paragone per tale complessità[24]. Lo studioso aggiunge l'esatta trascrizione delle parole che Magris, tra molti altri temi toccati a proposito del proprio archivio, dedicò alla sua personale concezione di "avantesto" il 25 novembre 2021 presso il Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, quando, in presenza delle massime autorità cittadine, venne ufficialmente sancito il passaggio delle sue carte a Firenze. Vale la pena di riportare quella breve ma illuminante riflessione:

> questo materiale, questa carta, non è soltanto fatta di libri pubblicati, stampati [...] [e] c'è una cosa che mi ha colpito, oltre ai libri, le traduzioni, i libri nelle varie lingue, la critica dei vari paesi, ci sono cose che mi hanno colpito ancora di più che venissero raccolte, quello che si chiama l'avantesto, cioè ogni tanto anche piccoli oggetti (una foglia, un pezzo di giornale che si è trovato, un'immagine, due righe, una scritta su un muro [...]). Il senso proprio che la vita che più comune, che non ha di per sé, che non sembra avere un particolare valore, ma che ha una sua in qualche modo immortalità[25].

L'avantesto, dunque, si manifesta come controparte letteraria di quella fase preparatoria che è propria di ogni genere d'arte, dal bozzetto dello scultore e del pittore alla più moderna *demo* del musicista: è la rappresentazione plastica, per quanto fisiologicamente confusa ed eterogenea nella forma, dell'opera letteraria che si fa tale, nel proprio percorso genetico. Il quale non sempre, anzi, invero quasi mai assume una direzione univoca, quasi mai adopera un'unica metodologia, quasi mai proviene da una sola fonte. Tale moto necessita di sostentarsi con sempre nuovo carburante, che nel caso dell'avantesto assume la forma di ulteriori nozioni, informazioni e conoscenze, le quali vanno progressivamente a integrare quelle già acquisite, mentre all'esterno del processo creativo il mondo subisce altrettante rivoluzioni. Come ben si può immaginare, tale processo si adegua perfettamente al periodo storico e sociale di piccole e poi sempre più grandi rivoluzioni che, nell'Est Europa, caratterizzò gli anni successivi alla genesi di *Danubio*. È forse per questa ragione che, più che al processo pratico e stilistico di stesura e ri-stesura comunque testimoniati dai pur contenuti depositi pavesi e triestini, l'avantesto di questa opera guarda alla collezione di riviste, cataloghi, opuscoli e ogni altro genere di fonte "non ortodossa" – ma solo all'apparenza meno qualificata di una monografia saggistica, che per la sua laboriosa gestazione fatica a seguire la successione di eventi che un'opera

24. Diego Salvadori, *«Nella polvere e nell'oblio di qualche archivio»*, cit., pp. 61-62.
25. Ivi, p. 62.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

come quella di Magris si propone di "rappresentare" e "narrare" – sugli aspetti storici, culturali, politici, folkloristici, paesaggistici, talora meramente turistici, della lunga teoria di terre, e di nazioni che le abitano, attraversate dal grande cordone ombelicale della Mitteleuropa. Una teoria di luoghi e genti che va dalle sorgenti nel cuore della Foresta Nera all'ampio delta che si getta nel Mar Nero, dal Baden-Württemberg alla Bessarabia. Terre, lingue, culture e *Weltanschauungen* differenti, però più unite di quanto esse stesse possano tutt'ora ritenere; molto più di quanto poté quella cultura di lingua tedesca che tuttavia – e di ciò Magris è perfettamente consapevole – fu necessaria agli Asburgo per conseguire una effettiva unità, facendo di Vienna, per la Mitteleuropa del Medioevo e dell'età moderna, quel che per l'antichità era stata la *civitas* romana.

Nel momento in cui questo saggio viene consegnato, la catalogazione dell'avantesto di *Danubio* volge al termine, affrontando gli ultimi faldoni di carte, estratti, ritagli e altro materiale "sciolto"[26]. I centosessantadue volumi presenti, invece, sono già stati esaminati. Si è pertanto in grado di quantificare gli interventi di selezione del materiale operati da Magris su tale genere di fonti. Le opere a stampa postillate dall'autore triestino risultano essere ottantanove. Numeri già di per sé interessanti, se si considerano quelli, piuttosto inferiori, che la catalogazione operata con i colleghi ha fatto emergere dagli altri tre avantesti di particolare consistenza presenti al "Bonsanti": le carte di *Croce del Sud* contano infatti ventuno volumi postillati da Magris su quaranta complessivamente presenti a scaffale[27], quelle di *Non luogo a procedere* sedici su quarantadue e quelle di *Alla cieca*, addirittura, solo tre su novantuno. Ovvero, rispettivamente il 52,5%, il 38,1% e il 3,3% del totale. L'avantesto di *Danubio* ne ricomprende invece il 54,94%, al netto degli ulteriori numerosi testi presenti tra le "carte sciolte" in fotocopia, anch'essi frequentemente postillati.

Quelle messe a confronto sono tipologie d'opera certamente differenti, ma i numeri presentati rimarcano con la loro fredda chiarezza quella che è sempre stata una delle qualità motrici della scrittura magrisiana: la prassi del minuzioso saggista che si presta all'animo del grande narratore, quell'umiltà del porsi dinanzi alla materia di studio mai fine a se stessa, ma anzi produttrice di contenuto; e che è di certo riscontrabile nell'intima esigenza di formare se stessi nei minimi dettagli, anche quando, come in questo caso, si ha

26. Dei quali non fanno parte le lettere dedicate all'opera, che Magris ha aggregato alle altre missive ricevute quell'anno e che sono state da noi indicizzate a parte.

27. Come per l'avantesto di *Danubio*, nel momento in cui questo saggio viene consegnato anche il materiale preparatorio di *Croce del Sud* non è stato completamente catalogato; tuttavia, i volumi a stampa sono già stati analizzati e permettono dunque un raffronto con gli altri avantesti.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

a che fare con una materia della quale si è unanimemente riconosciuti maestri fin dai propri studi accademici. Al tempo stesso, questa preparazione così dettagliata evidenzia anche un'altra peculiarità dell'architettura tematico-stilistica di Magris: la capacità di essere sempre presenti al tempo presente, di carpirne i cambiamenti, di coglierne le sfide, aggiornando il proprio bagaglio di conoscenze per interpretare correttamente un presente che si modifica e contro-modifica con estrema rapidità. In questo caso di specie, le notizie relative a una Mitteleuropa post-*Wende* che muove sempre più all'opposto di quella ritratta a suo tempo in un *Mito* invece quasi coevo alla costruzione del Muro, quando il ricordo dello svanito ordine asburgico serviva per opporsi al disordine e all'assenza di certezze del momento.

Di ulteriore interesse risultano le macroaree tematiche poste da Magris al centro di questi interventi di selezione del materiale: l'insospettabile scontro istituzionale *made in Germany* sulla effettiva posizione della sorgente tra le cittadine di Furtwangen im Schwarzwald e di Donaueschingen, che sembra quasi avvicinare l'austerità del Baden-Württemberg e l'incanto della Foresta Nera alle turbe del nostrano "campanile", per lo più animate da questioni di lana caprina; il ruolo che le acque del Danubio giocarono fin dal Medioevo nel permeare le città di Ulma, Ratisbona e Passavia di quei saperi "esterni" che le avrebbero rese tre culle della cultura europea, non solo di quella tedescofona; i secoli di storia e sapere custoditi nei monasteri e castelli via via incastonati come perle nella collana di bucolici declivi coltivati della Wachau, la stessa valle che trentatré anni più tardi avrebbe fornito a Magris l'ambientazione di quell'elogio del "non tempo" che per più di un aspetto è da considerarsi una costola dell'opera del 1986[28]; la Vienna ben conosciuta del "Café Central", come pure la *caput mundi (mittel-)europaei* che sfugge allo sguardo di molti, bastione di difesa dall'islamizzazione permeato proprio dai tanti secoli di scontri con l'Islam, e poi approdo dei primi battelli a vapore che condussero gli austriaci di metà Ottocento alla scoperta di un Levante politicamente parte dello stesso impero, ma per lo più sconosciuto negli usi; e d'altro canto le monografie che ritraggono palazzi, teatri e musei di Bratislava, di Budapest e di tutte quelle metropoli a est della grande capitale, cui esse guardavano come riferimento culturale; contestualmente, gli sforzi quotidiani dei Croati del Burgenland, degli Svevi del Banato, dei Sassoni di Transilvania e di gran parte delle minoranze etniche del vecchio impero per riaffermare le proprie radici culturali nella contingenza di quel mosaico sempre più frammentatosi tra la sconfitta bellica del 1918 e il crollo politico-ideologico del 1989; per concludere sul vasto delta nel Mar Nero, varcando la porta d'Oriente ma pur sempre all'ombra delle rovine di Istros e

28. Cfr. Claudio Magris, *Tempo curvo a Krems: cinque racconti*, Milano, Garzanti, 2019.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

di quell'ellenismo che aveva dato i natali alla cultura occidentale. Ciascuna di queste terre e culture, come altre ancora, ha beneficiato di un'attenta selezione del materiale preparatorio da parte di Magris, dalla scelta dei testi a quella dei brani dei medesimi da porre in evidenza, per poi rielaborarli all'interno della propria opera *in fieri*.

4. Dal testo (altrui) alla postilla, dalla postilla al (proprio) testo

L'avantesto di *Danubio* riporta le postille con cui Magris ha selezionato il materiale nelle più disparate tipologie di volumi: ad esempio, se ne trovano tracce in un insospettabile numero dedicato dal noto periodico di viaggio tedesco «Merian» alle bellezze del Baden-Württemberg[29]; nella riedizione contemporanea del diario odeporico di un commerciante norimbergense nella Baviera del Biedermeier[30]; nell'opuscolo della casa museo di Adalbert Stifter a Linz[31]; in una raccolta di saggi sul "lascito culturale" degli ottomani assedianti alla città di Vienna[32]; nella ristampa d'oggi dell'albo che, poco prima della Grande Guerra, i fotografi di corte asburgici avevano dedicato alla co-capitale Budapest[33]; e nel libello del Museo storico-archeologico rumeno di Costanza sulle rovine di Istros[34]. Sono questi solo alcuni esempi del caleidoscopio di fonti bibliografiche da cui Magris attinge a piene mani per costruire quello che, del resto, è a tutti gli effetti il racconto di un'entità caleidoscopica: la Mitteleuropa e il suo articolato modello sociopolitico e culturale da cui l'autore intende derivare le nozioni costitutive di una vera, per quanto ipotetica, *unità plurale* europea. Tali esempi rendono tuttavia una prima idea della vastità e dell'eterogeneità del materiale presente al "Bonsanti", finora quasi sconosciute a una comunità scientifica impossibilitata ad accedere alle carte.

29. «Merian: Die Donau von Ulm bis Passau», 8, 32, 1979.

30. Horst P. Heller (hrsg.), *Passauer Briefe eines Nürnberger Handlungsreisenden. Reisebericht aus dem Biedermeier*, Passau, Verlag Passavia, 1982.

31. Otto Jungmair, *Adalbert Stifters Linzer Wohnung*, Graz, Stiasny-Verlag, 1958.

32. Christine Wessely (hrsg.), *Aus Österreichs Wissenschaft: Die Türken – und was von ihnen blieb/The Turks – and What They Left to Us*, Wien, Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1978.

33. György Klösz, Lajos Mesterházy, Ervin Seenger (éds.), *Budapest Anno… Photographies en atelier et à l'extérieur par l'Institut d'Art photographique de György Klösz, photographe de la Cour*, Budapest, Révai-Offset, 1984 [1914].

34. Mihai Bucovală, *Histria*, Bucureşti, Le Musée d'histoire nationale et d'archeologie Constantza, 1981.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

È sufficiente una rapida ricerca sul catalogo bibliotecario *online* dell'Università di Firenze per comprendere in quale direzione si sia mossa, al momento, la critica sull'opera. I risultati restituiscono centoventitré contributi saggistici, quasi tutti dedicati a un'analisi linguistica di scelte traduttive, o a un'indagine stilistica del genere letterario cui maggiormente accostare un'opera che tuttavia rifugge tale incasellamento, oppure ancora a un *focus* tematico sulla visione magrisiana di questo o quel luogo; esami nel complesso utili e significativi, ma quasi mai dedicati, salvo due soli casi, al rapporto tra il concetto di nazione e l'idea magrisiana di un'Europa già allora modificata da quella spinta dei nuovi nazionalismi, all'epoca solo iniziale ma oggi di prima attualità, che avrebbe posto fine alla contrapposizione tra blocchi. Magris, con la consueta profondità d'osservazione, rivendicava la centralità di questo *topos* già dieci mesi prima della caduta del Muro, parlando a «El País» in occasione di una visita alla sede madrilena dell'Istituto italiano di cultura:

> El propósito de este viaje, es salvar lo posible, saltar por encima de lo que ha impedido el desarrollo de las particularidades, pero liberándose de la propia obsesión por lo propio. El libro debe dar la sensación de que hay una cultura europea que todavía está por venir, que se está formando. [...] Hoy la palabra Mitteleuropa se ha convertido en el modo de pensar en una Europa realmente diversa y liberada de las ideologías de dominio[35].

Andando *giù per il Danubio*, come Péter Esterházy[36] sottotitolò anni dopo un altro mirabile – per quanto dissimile – esempio di scrittura transdanubiana, Magris costruisce, saggio dopo saggio, narrazione dopo narrazione, l'apparente paradosso di un percorso che sfocia nelle sorgenti di una nuova Europa; le stesse che, epoche prima, avevano almeno parzialmente superato pangermanesimo e panslavismo, formando la Mitteleuropa d'Asburgo. Un'idea, insomma, antica ma di assoluta attualità. Peraltro, quegli unici due saggi dedicati al superamento dei *topoi* della frontiera e della "*altra* Europa", muovono da una prospettiva d'indagine eminentemente sociologica, utilizzando più lo strumento della politologia che quello della filologia critica, e non prendono dunque in esame i compromessi stilistici cui Magris è ricorso per dare vita a un linguaggio tanto attuale quanto l'idea che intendeva sviluppare. Tale linguaggio, osserverebbe Alfonso Berardinelli, non poteva che

35. Alejandro Gándara, *Claudio Magris, un viaje a la memoria*, in «El País», 16 gennaio 1989, www.elpais.com/diario/1989/01/16/cultura/600908404_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRART&o=cerrado.

36. Péter Esterházy, *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn: giù per il Danubio*, trad. it. di Mariarosaria Sciglitano, Milano, Garzanti, 1995.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

essere quello della saggistica, che nel Novecento «serpeggia e si diffonde più incontrollatamente che mai», assecondando l'indole solipsistica di un secolo che è stato di crisi e di conseguente rimescolamento dei generi letterari maggiori[37]. Questo linguaggio, tuttavia, in Magris subisce una ulteriore modifica e si piega utilmente alla narrativa, ibridandosi con essa e raccogliendo gli stilemi di una forma particolarmente gettonata dalla scrittura tardo novecentesca soprattutto d'area tedescofona – dunque ben nota allo studioso triestino: il romanzo-saggio. L'idea è quella di operare una scelta linguistica pragmatica e raggiungere la più ampia platea possibile, educandone quella parte che, lamenta Magris in *Danubio e post-Danubio*, ancora riteneva che Praga si trovasse a est di Vienna per il solo fatto di essere stata inclusa nel blocco socialista[38]. A donare concretezza a quest'intuizione giunge il materiale postillato, che arricchisce di saperi specialistici una prosa già ricca di conoscenza generale.

Un saggio di questo genere, dedicato a un lavoro ancora in corso d'opera, non può, come detto, prevedere "conclusioni" degne di tale nome. Le si potranno formulare solo al termine della successiva fase di studio, che nei mesi a venire prevederà un'analisi ancor più specifica. Essa ricercherà le tracce del materiale postillato tra le pieghe del testo di Magris, comprendendo, tra riformulazioni e citazioni, come queste nozioni di Mitteleuropa abbiano formato l'opera forse più "europea" della letteratura contemporanea.

37. Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 17-27.

38. Claudio Magris, *Danubio e post-Danubio*, cit., p. 22.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Percorsi di lettura nella corrispondenza di Claudio Magris

di Antonio D'Ambrosio

Era il 25 novembre 2021 quando, nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze, in occasione della presentazione del secondo volume delle *Opere* nei «Meridiani» Mondadori[1] e degli atti del convegno *Firenze per Claudio Magris* svoltosi due anni prima[2], Claudio Magris confermò la volontà di donare gli archivi suo e della moglie Marisa Madieri[3] all'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux[4], che oggi li conserva nella Sala della Capriata a Palazzo Corsini-Suarez, in compagnia dei Fondi Mario Luzi e Alberto Arbasino. A un primo ordinamento del

1. Magris, Claudio, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, vol. II, Milano, Mondadori, 2021.

2. Cfr. Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021. Per festeggiare i suoi 80 anni, il 3 maggio 2019 Claudio Magris ricevette nell'aula magna dell'Università di Firenze la cittadinanza onoraria, rinvigorendo quel legame invisibile, ma persistente, viscerale, della città con la cultura triestina che durava da inizio Novecento. Lo testimoniano anche il convegno e la mostra *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*, organizzati a Palazzo Strozzi nel 1983 dal Comune di Firenze e dal Gabinetto Vieusseux, allora diretto da Marino Raicich, in occasione del centenario della nascita di Umberto Saba, che tra il settembre 1943 e l'inizio del 1944 si era rifugiato nel capoluogo toscano per salvarsi dalle persecuzioni razziali. Ma già ai tempi della «Voce» di Papini e Prezzolini giungevano a Firenze i fratelli Stuparich, Scipio Slataper, Carlo Michelstaedter.

3. La vicinanza dei due nuclei, a un tempo intima e intellettuale, è tale che vengono identificati come Complesso di Fondi Claudio Magris-Marisa Madieri, in cui ogni Fondo si distingue comunque per proprie specificità. La delibera di accettazione della donazione è del 28 settembre 2020.

4. «Uno dei luoghi a me più cari 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 Raicich, che tra l'altro organizzò il memorabile convegno e l'omonima mostra Triestini a Firenze» (lettera di Claudio Magris al Consiglio di Amministrazione del Gabinetto Vieusseux del 26 luglio 2020, in Gloria Manghetti, *Per Claudio Magris*, in *Firenze per Claudio Magris*, cit., p. 18).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Fondo Magris si è dedicato Diego Salvadori, approntando un indice di consistenza che distingue 13 serie[5]:

I. Opere di Claudio Magris
II. Interventi ed estratti di Claudio Magris
III. Claudio Magris giornalista
IV. La critica su Claudio Magris
V. Lettere a Claudio Magris
VI. Avantesti (suddivisa in 15 sottoserie)
VII. Magris traduttore e tradotto
VIII. Sceneggiature originali
IX. Adattamenti
X. Magris docente
XI. Volumi miscellanei
XII. Varie
XIII. Audiovisivi

Si tratta di un nucleo assai ricco per quantità[6] e qualità della documentazione, che da una parte conferma la statura di Magris quale autore-ponte tra l'Europa mediterranea e la Mitteleuropa, quale scrittore prolifico, colto, eticamente e politicamente impegnato – aspetti già intuibili di per sé da un'ingenua lettura delle sue opere; dall'altra addirittura amplifica la percezione del suo profilo internazionale, poiché dà prova di una fitta trama di relazioni umane che scavalca confini geografici e culturali, in cui il nostro sa muoversi con disinvoltura favorendo il dialogo fra tradizioni letterarie, sistemi di pensiero, identità diverse, e contribuendo alla costruzione di uno spazio intellettuale composito. A dimostrarlo, soprattutto la serie V riguardante la corrispondenza in entrata, ordinata da Magris in persona prima della donazione al Bonsanti in 42 unità archivistiche, costituite da 38 registratori e 4 fascicoli[7]; finora sono state inventariate 9891

5. L'archivio di Marisa Madieri, invece, già ordinato da Magris, è organizzato in 8 serie: I. Su Marisa Madieri; II. Lettere; III. Marisa Madieri e la ricezione della sua opera; IV. Marisa Madieri e il C.A.V.; V. Volumi e materiali a stampa di Marisa Madieri; VI. Volumi e materiale a stampa su Marisa Madieri; VII. Altri nuclei tematici; VIII. Audiovisivi. Cfr. Diego Salvadori, *«Nella polvere e nell'oblio di qualche archivio». Ricognizioni preliminari dal Fondo Claudio Magris*, in «Antologia Vieusseux», XXVIII, 83, 2022, pp. 53-67.

6. Occupa ben 34 metri lineari.

7. Cui andrebbero pure aggiunti i fascicoli della serie VII: si tratta della corrispondenza con i traduttori, anch'essa piuttosto consistente, traccia tangibile dell'attiva presenza di Magris nell'operazione traduttiva delle sue opere. Ma su questo specifico aspetto non mi soffermerò: sono intervenuto sull'argomento al convegno ADI *Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella letteratura italiana* (Palermo, 12-14/09/2024) con la comunicazione *Oltre la frontiera. Appunti su Claudio Magris tradotto*, di prossima pubblicazione nei relativi atti. Sul rapporto di Magris con i traduttori rimando a Barbara

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

missive, che coprono un arco cronologico di ben 57 anni a partire dal 1963[8], anno del libro di esordio[9]. All'interno dei singoli registratori le lettere sono disposte cronologicamente, dalla più recente alla più antica: il periodo cui si riferisce ogni faldone è indicato sul dorso, e comprende solitamente un biennio. Solo quattro quelli con differente aggregazione, per mittenti o tematica: «Lettere relative a Mito asburgico e altro (italiano e tedesco)», «Lettere varie (Canetti, Singer, Montale, Zanzotto, Fortini, Urzidil, La Capria, Dorst, Rezzori, Bobbio)», «Lettere Marin Tampiellini», «Lettere Donatella, Gianni, Giorgio, Particolari»[10]. Un problema tuttavia va segnalato: i registratori sono tutti ad anelli e la maggior parte delle missive non è collocata in cartelline trasparenti[11], bensì inserita direttamente negli stessi anelli, per cui presenta una doppia foratura che talvolta ne compromette la leggibilità.

Finora si è proceduto alla schedatura dei mittenti – per identificare immediatamente gli intellettuali in contatto con Magris –, cui sta seguendo la fascicolazione per ciascuno di essi, secondo le abitudini dell'istituto conservatore. Il fine cui aspira il lavoro è l'implementazione di un regesto digitale, ospitato sul sito di *ARCHEU – Immagini d'Europa attraverso archivi pubblici e privati*, un'unità di ricerca nata in seno al Dipartimento di Formazione, Lingua, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università di Firenze, col compito di valorizzare i fondi archivistici di personalità di spicco che promuovono «immagini inedite d'Europa»[12]. Al suo interno, principalmente per impulso di Ernestina Pellegrini, si è costituito il Gruppo Magris, che già prima della donazione al Bonsanti aveva felicemente compulsato l'archivio dell'autore triestino[13]. Rispettando gli standard di descrizione archivistica[14], il regesto si propone di coniugare l'illustrazione del dato diplomatico con la sua interpretazione, proponendosi, in seguito, di

Ivančić, *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Claudio Magris*, Bologna, Bononia University Press, 2013.

8. A queste si aggiungano 50 lettere a lui indirizzate conservate nel Fondo Madieri, ulteriore evidente spia del legame intenso che intercorre tra i due nuclei.

9. Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.

10. Non è affatto escluso che ulteriori missive di un autore o relative a un tema qui menzionato siano collocate in altri registratori.

11. Come invece avviene, per esempio, nel registratore di «Lettere varie», in cui ogni cartellina contiene tutte le missive di un singolo mittente.

12. https://www.archeu.unifi.it/vp-538-catalogazione-del-complesso-di-fondi-magris-madieri.html/ (ultima consultazione il 30 giugno 2025).

13. Si vedano i due volumi dei «Meridiani» Mondadori (Claudio Magris, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, vol. I, Mondadori, Milano 2012 e vol. II, cit.).

14. E seguendo anche le esigenze del Bonsanti.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

comunicare direttamente con il sistema di archiviazione digitale del Vieusseux, favorendo così da una parte lo studio incrociato dei dati, dall'altra la loro esegesi.

La fisionomia dell'archivio di Claudio Magris non si discosta molto dagli altri numerosi accolti a Palazzo Corsini-Suarez: si tratta difatti di un archivio prevalentemente[15] cartaceo, tipico di un intellettuale formatosi nel Novecento, in cui però, nell'ultimo decennio, i tradizionali biglietti, lettere, cartoline si alternano a stampe di mail, che contribuiscono a incrementare la mole di carta. Tale abitudine pone la questione della salvaguardia degli oggetti *born digital*: è noto che gli account di posta elettronica sono legati a un certo periodo di funzionamento, soggetto all'uso; una volta disattivati, il loro contenuto verrà perso, se non già archiviato precedentemente. Ma quandanche venisse archiviato per tempo, insorgerebbe comunque il problema dell'obsolescenza dei software, non sempre in grado di leggere file generati anche non molto tempo addietro. Magris fronteggia questa criticità nella maniera più ovvia, ma anche la più insidiosa, giacché, nell'impossibilità di stampare tutta la corrispondenza digitale, una parte di conoscenza è destinata all'oblio. È chiaro allora che l'autore ha operato un'autoselezione, un "autoscarto", vagliando a monte gli interlocutori la cui conversazione andasse necessariamente preservata; ha fissato, insomma, la propria «volontà d'archivio», ossia quella volontà «che si esplica nel desiderio di lasciare una immagine di sé complementare a quella data dall'opera finita»[16], un autoritratto creato ad arte, se si vuole, attraverso *quod superest* di un processo di scelta certosina.

Naturalmente, lo stesso discorso potrebbe applicarsi alla corrispondenza cartacea; sfogliandola però nel suo insieme, soprattutto per il contenuto nitidamente intimo di alcune missive, si potrebbe affermare con una certa sicurezza che si è conservata completa. E credo per una ragione: Magris vive, sì, a cavallo tra due secoli, ma rimane un intellettuale saldamente ancorato alla mentalità novecentesca, di cui condivide l'affezione (anche materiale) al documento cartaceo, alla lettera in particolare[17]: se questa, infatti, è il mezzo della "passionalità", della relazione fisica con l'interlocutore, la mail, per contro, è il mezzo dell'impersonalità, dell'identità negata, della comunicazione fredda e indistinta.

15. La serie XIII consta di vhs, audiocassette, dvd, cd.

16. Paola Italia, Monica Zanardo, *Introduzione*, in *Volontà d'archivio. L'autore, le carte, l'opera*, a cura di Paola Italia, Monica Zanardo, Roma, Viella, 2023, pp. 16-17.

17. Spesso la struttura epistolare viene utilizzata come espediente narrativo, per cui si veda almeno il romanzo *Alla cieca* del 2005.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Quale immagine, allora, ci lascia Magris attraverso la sua corrispondenza? Quella di un «archiviòmane»[18], si potrebbe dire, un individuo, cioè, che con meticolosità e in autonomia conserva e ordina le proprie carte, nelle quali ha costruito l'io che vuole la società accolga.

Ora, per leggere il *mare magnum* della corrispondenza[19] – dunque per "leggere" Magris –, fatti salvi i problemi indotti dal *ductus* dell'autore, in alcuni casi involuto ed enigmatico[20], e dalle vicissitudini postali[21] in cui spesso i destinatari si imbattono, è percorribile più di una strada, tutte certamente valide, ma non esaustive.

Rispettando la volontà dell'autore, innanzitutto si può intraprendere una lettura "annalistica", che segua il flusso cronologico, l'ordine delle lettere. Sfogliando ad esempio l'ultima parte del registratore «Lettere sett. 83-dic. 86» e la prima di «genn. 87-sett.88», rinveniamo materiale utilissimo sulla ricezione immediata di *Danubio*, uscito nel marzo 1986, a segnare «il definitivo giro di boa, il passaggio alla narrativa vera e propria», ma per la sua natura effettivamente ancora ibrida, «insieme diario di viaggio e autobiografia intellettuale»[22], l'editore Garzanti lo colloca nella collana

18. Mi rifaccio all'affermazione di Gadda, «io sono un archiviòmane» (Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, in Carlo Emilio Gadda, *Opere. Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli, vol. II, Milano, Garzanti, 1992, p. 585).

19. I testi inediti manoscritti e dattiloscritti, provenienti tutti dal Fondo Magris, vengono trascritti nell'ultima lezione ricostruibile, rispettandone le particolarità grafiche, adeguando gli accenti all'uso moderno, rendendo il corsivo col sottolineato, ricorrendo alla barra verticale | per indicare l'a capo riga. Ringrazio tutti gli eredi e il personale dell'Archivio Bonsanti per la disponibilità a studiare questi documenti e rimango a disposizione per quanti non mi è stato possibile rintracciare. Non potendo reperire le persone comuni, ne è stata omessa la firma, sempre composta dal solo nome di battesimo.

20. Cfr. ad esempio la lettera dattiloscritta del 17 gennaio 2007 di Javier Marías, che si scusa per il ritardo con cui risponde all'ultima di Magris, ma confessa di non capire quasi mai la sua mano, tanto da implorarlo a usare la macchina da scrivere; addirittura, in questa occasione è stato costretto a chiedere a una sua amica italiana di passaggio a Madrid di trascrivere la lettera per sapere cosa dicesse.

21. Cfr. ad esempio la lettera manoscritta del 18 gennaio 1988 di Luigi Riceputi, che si lamenta della lentezza con cui le Poste gli consegnano le lettere di Magris.

22 Claudio Magris, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, vol. II, cit., pp. CXXVIII-CXXIX.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

«Saggi blu», limitandone così la reale, poliedrica identità[23], sulla quale il dibattito è stato particolarmente vivace[24].

Carlo Sgorlon scrive a Magris un biglietto l'8 ottobre, dove, anche se «seguito a preferire di gran lunga la tua saggistica al racconto» («una alternativa da cui io non posso prescindere perché, per quanto *modesto*, per quanto *popolare*, *risaputo*, *povero di idee*, *scontato*, sono narratore nato, e per me narrare è come respirare»), confessa: «l'istinto mi dice […] che *Danubio* sarà un libro bellissimo», rispetto a *Illazioni su una sciabola*, appena dell'anno precedente, deludente per

> 1) il titolo (vuoi mettere gli altri?) 2) l'eccesso di filologia 3) il gran parlare di preti, canoniche, seminari, per cui a momenti si ha l'impressione di trovarci in un romanzo paternalistico cattolico dell'Ottocento. 4) l'invenzione del prete-relatore. 5) Il clima di continua requisitoria e di giudizio.

23. Magris stesso lo definisce un «romanzo sommerso», il risultato di «un processo latente di preparazione semiconsapevole» (Claudio Magris, *Danubio e post-Danubio*, in «Rivista di studi ungheresi», VII, 21-32, 1992, p. 21), del passaggio da una fase esclusivamente critica a un'altra più aperta a sperimentare nuovi generi, in cui condensa le ricerche critiche precedentemente avviate.

24. Molteplici e variegate, di fatti, le definizioni della critica: Lorenzo Mondo («La Stampa», 17 dicembre 1986) lo aveva definito «racconto critico», «affascinante bric-à-brac culturale» che sfocia in un'«epica sbrindellata»; Guido Davico Bonino parlava di «romanzo-saggio» («Illustratofiat», dicembre 1986), Oreste del Buono di «romanzo critico» in cui il protagonista «lungo il fiume che tiene insieme il suo mondo, si porta dietro il bagaglio di citazioni e di fisime, ma raccoglie anche, strada facendo, immagini usate, vecchie prefazioni, locandine teatrali, chiacchiere di stazione, poemi estemporanei, iscrizioni funebri, ritagli di giornale, liste di osterie e avvisi parrocchiali» («Corriere della Sera», 18 novembre 1986). Tra i detrattori del suo statuto di romanzo, Bruno Schacherl legge *Danubio* come l'opera dell'«impossibilità», «un romanzo che sa di non essere tale o al massimo di poter essere il romanzo di un romanzo che non sarà mai scritto», è una «possibile autobiografia per idee», metafora «del travaglio dell'uomo europeo di questo secolo» («Rinascita», 13 dicembre 1986); per Lucio Villari è «la cronaca di un viaggio fatta avendo sul grembo, come un caldo e confortevole *plaid*, la letteratura», anzi, un vero e proprio «libro di viaggio», redatto per «riuscire a superare, seguendo le linee ondulate di un fiume, tutte le barriere, le interdizioni, le interruzioni tra passato e presente, fra immaginazione e realtà che la geografia e la poesia non hanno mai rispettato, ma che anche la storia ci consegna perentoriamente, come un mondo di volontà e di rappresentazioni immodificabili» («la Repubblica», 5 dicembre 1986). Offre una pluralità di definizioni invece Gian Luigi Beccaria, chiamandolo «autoritratto», «un saggio sul plurale, sul metamorfico: la civiltà tedesca trascinata in lunga odissea verso oriente, terre e luoghi che non sono più Occidente e ancora non sono Oriente», «romanzo-saggio» che nei dettagli fa intravedere «l'epicità del quotidiano» («L'indice dei libri del mese», febbraio 1987). Arduino Agnelli nega addirittura «l'abito critico», che si sovrappone alla «sagacia storiografica», per lasciare il posto a un'«Odissea dello spirito» nutrita da un «sapere enciclopedico» («il Messaggero», 3 dicembre 1986).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

E infatti, nella recensione uscita su «Il Piccolo» il 23 novembre 1986, definisce *Danubio* un'«Odissea», un «viaggio sentimentale» che si sviluppa in «pagine grandiose, un po' tumultuose, epiche e risonanti».

Anche Giorgio Cabibbe riflette sul genere letterario di appartenenza:

> Il libro appartiene a un genere tra il diario di viaggio e il *reportage* giornalistico in cui hai dato così eccellenti prove con quella tua virtù o istinto di riassorbire sempre il giornalismo nella letteratura, ch'è lo stigma dei veri scrittori. Ma questa volta mi sembra ci sia qualcosa di più intimo, di più personale, di più gelosamente soggettivo; come se tu avessi scritto solamente per te stesso, per fissare una sensazione, un'immagine, un concetto, di qua e di là da qualsiasi impegno pubblicistico. Il pregio del *Danubio* è nello scattare dell'invenzione artistica quanto meno se ne avverte la ricerca, quanto più essa sgorga inopinatamente dallo svolgersi del discorso interiore. E riaffiora insieme, potenziata, la caratteristica più tua, intendo della *tua letteratura*: la tendenza a muovere dalla contemplazione di un paesaggio, da un riferimento storico, da un richiamo letterario, magari da un aneddoto fortuito, per concludere a una riflessione morale, per riportarci alle realtà essenziali della vita che si celano pur nelle apparenze delle piccole cose o abitudini di ogni giorno. Né con ciò rifulgono meno le tue doti di critico e di saggista, per le quali entrerai di diritto nella storia letteraria di questo secondo cinquantennio del Novecento[25].

Al di là della natura composita, colpisce il critico il sentimento personale, privato, solipsistico addirittura, che traspare dal testo, che prende forma a partire dalle porzioni più infime (non in senso morale, chiaramente) della realtà, il vero motore di questa narrazione fluviale. Impressioni che si riverberano anche nella recensione uscita sulla «Nuova Antologia» nel dicembre 1987, in cui riconosce a Magris «il merito […] di allargare il discorso dal particolare aneddotico alla meditazione generale, di trasferirlo in un ambito filosofico».

Un *mélange* di «stupore» e «protesta» anima invece il parere di Giuliano Baioni, che discorda con Magris a proposito del capitolo *Suleika*:

> Di fronte a tuo *Danubio* non so proprio dirti se sia bello o brutto. So solo che l'ho letto di un fiato con un senso di stupore, di meraviglia e, perché no, di invidia per la libertà con la quale tu, che senti la vita come scandalo, sai costruire l'assurdo della storia accomunando Maria Antonietta, l'Hotel Goldene Traube e Joseph Mengele.[26] In qualche punto però il mio stupore ha dovuto cedere alla protesta in nome di Goethe: non credo proprio che Marianne abbia preferito tacere e penso invece che abbia avuto l'intelligenza di tacere sapendo benissimo

25. Lettera dattiloscritta del 6 novembre 1986.
26. Si riferisce all'incipit del capitolo *Il Kitsch del male*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

che solo la prevaricazione maschile del vecchio l'aveva fecondata. Una vecchia tesi, lo so, ma, dominato come sono dal senso dello stupore per il genio del vecchio, non posso partecipare al tuo dolore per Marianne: le è andata bene[27].

L'attrice e poetessa tedesca Marianne Jung aveva avuto una relazione con Goethe, che la cantò col nome Suleika nel *Divano occidentale-orientale*, l'ultima sua opera scritta tra il 1814 e il 1819, in cui alcuni componimenti sono attribuibili a lei. Rispetto a Baioni, Magris sostiene che la *damnatio memoriae* letteraria alla quale Marianne è stata condannata altro non è che una «prevaricazione maschile, un caso tipico e quasi estremo di appropriazione, da parte dell'uomo, dell'opera della donna; il lavoro che reca il nome di un uomo è spesso, come in questo caso il libro di Goethe, anche espropriazione del lavoro femminile».

Come Mario Luzi[28], Antonio Tabucchi[29] e Giorgio Caproni[30], ha letto il libro «con enorme interesse e partecipazione» Vittorio Coletti: «a mio giudizio è il migliore dei tuoi e in assoluto uno dei saggi più belli e originali che mi sia capitato di leggere. […] il Danubio fa del saggio davvero un'opera d'arte»[31], estromettendolo inequivocabilmente dal territorio del romanzo. Anche Pietro Citati lo giudica «molto bello. Ho imparato moltissime cose. E, soprattutto, ho ammirato i fatti di stile: il fraseggio – che mescola cultura, viaggio, osservazioni, morale, musica delle mente e qualcosa d'altro, di più – l'ozio, l'impalpabile, come insegnò a tutti il *Tristram Shandy*»[32].

Ma il giudizio più partecipato lo pronuncia Raffaele La Capria, che insiste sulla natura proteiforme del testo:

Caro Magris,
ho letto con la lentezza che si addice al lento corso di un fiume il tuo bellissimo libro fluviale. Diario di viaggio, bildungsroman, autobioschizografia, memoriale, quaderno di appunti, biographia literaria… ora questa ora quella forma esso assume per sfuggire a tutte e diventare alla fine metafora del puro desiderio di narrare, anzi di rendere narrabile tutta la materia e i materiali di cui ti sei servito nella tua stagione di critico. E così saluto il tuo ingresso in questo nuovo territorio che ti sei conquistato e sul quale ora cammini con austro-ungarica levità. Solo ora, leggendo il tuo libro, capisco quella domanda che mi facesti in una lettera

27. Lettera manoscritta del 13 dicembre 1986.
28. Nella breve lettera manoscritta datata Natale 1986, Luzi apprezza moltissimo il libro, che ha riservato al meritato *otium* di fine anno.
29. Nella lettera manoscritta del 17 gennaio 1987 considera *Danubio* un libro magnifico, la cui lettura è stata, oltre che un piacere, un'importante esperienza culturale.
30. Nella lettera manoscritta del 6 giugno 1987 si definisce un suo grande ammiratore, che reputa *Danubio* un libro stupendo.
31. Lettera dattiloscritta del 15 novembre 1986.
32. Lettera manoscritta del 23 novembre s.a. (ma 1986).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

che mi inviasti tempo fa: se poteva la scrittura della mente combinarsi con quella del cuore. Ed è appunto quello che hai fatto, è appunto quello che avviene nel sottile, fascinoso fluire della tua narrazione. Perché tutto qui si tiene nel difficile equilibrio tra coscienza e abbandono, intelletto ed emozione; lo stesso che ti fa scrivere (a pag. 198) "dinanzi a quella lepre, provo un sentimento di vergogna" – e quel che precede. Anche tu sai addentrarti come il tuo Freud "nei gorghi delle ambivalenze", sai guardare a volte la vita come fa Francesca dalle lunghe ciglia mentre (a pag. 282) succhia il suo gelato, e sai capire il "rinnegato amore per l'avanguardia" di Lukács. Bravo! Un saluto e un applauso

Raffaele La Capria[33]

La fluvialità della diegesi combacia con la sinuosità naturale dello scorrere del fiume, l'ingegno della scrittura con le ragioni più intime dell'io: per Magris, d'altronde, essa è un mezzo a un tempo di guerra e pace, di aspro scontro e salvezza eterna, per gli altri e per sé[34].

Molte anche le persone comuni, che si premurano di scrivergli sia per complimentarsi per i felici risultati raggiunti, sia per commentare quanto letto, sia perché nella sua opera riescono finalmente a riconoscersi, a vedere legittimata la loro identità. C'è chi, ad esempio, considera la pubblicazione di *Danubio* «un evento importantissimo»: «ho avvertito una profonda consonanza interiore con la tematica che il titolo evocava e ho deciso che avrei dovuto acquistare l'opera. La lettura ha confermato l'esperienza intuitiva iniziale»[35]. Chi, invece, pur interessato, ha riscontrato qualche difficoltà[36]; chi lo ritiene «un libro affascinante, ricco di spunti e di ritratti

33. Lettera manoscritta del 23 gennaio 1987, conservata nel registratore «genn. 87-sett. 88».

34. «Credo anch'io che si scriva per lottare contro l'oblio, nel desiderio – forse patetico ma appassionato – di fermare, di salvare le cose e soprattutto i volti amati dall'abrasione del tempo, dalla morte. Scrivere è anche un tentativo di costruire un'arca di Noè per salvare tutto ciò che si ama, per salvare – desiderio vano e impossibile, donchisciottesco ma inestirpabile – ogni vita. Desiderio vano e impossibile perché quell'arca è una barchetta fragile e sconquassata e presto affonderà, eppure non si smette di scrivere. Si scrive anche per tante ragioni: talvolta per fare ordine, talvolta per disfare un ordine precostituito; per difendere qualcuno, per aggredire qualcuno. E per amore, per paura, per protesta, per distrarsi dall'impossibilità di vivere, per esorcizzare un vuoto, per cercare il senso della vita» (Claudio Magris, Paolo Di Paolo, *Inventarsi una vita. Un dialogo*, Milano, La nave di Teseo, 2022, pp. 35-26)

35. Lettera dattiloscritta del 16 febbraio 1987.

36. «Egregio Professore, | la base del suo libro Il Danubio è per pochi lettori e per di più storicamente eruditi, ma sicuramente non per la massa media che si interessa di letteratura. | Personalmente, se pure con difficoltà, perché spesse volte ho dovuto ricorrere al vocabolario, mi sono molto interessato, ma non posso dire divertito, anche pensando che molti non l'avranno finito di leggere, rifiutandosi di ritornare ai grandi studi universitari per una lezione sulla vecchia, anzi vecchissima, Mitteleuropa» (lettera dattiloscritta del 16 febbraio 1987).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

indimenticabili»[37]; chi, infine, trova sollievo solo nella sua lettura persino da un letto di ospedale:

> La prego di voler accogliere questa lettera, essa è l'unica forma che le circostanze mi permettono di esprimere a Lei il mio grazie, perché, vede, "Danubio" è per me compagno del momento in cui la coscienza si riappropria del vivere e del suo desiderio. […] ho imparato ad adeguare le mie funzioni logiche al tempo lento della notte.
> […]. Io ho l'immensa fortuna di poter fare della notte il momento felice in cui il corpo […] concede un risveglio alla mente: ed ecco, preso nelle parole del Suo fiume, ascolto il raccontare delle città dai nomi sconosciuti e dei luoghi amati, e la pena e il timore si placano a poco, e i sussurri di questa notte non intaccano la malia, alla fine anch'essi si fondono nelle parole, diventano, al mio sentire, una loro parte[38].

Un secondo itinerario di lettura perseguibile è "per fascicoli", ossia per mittenti, privilegiando l'analisi di una conversazione a due rispetto alla prospettiva cronologico-tematica. Dei quattro sopra menzionati, solo il «Fascicolo Einaudi»[39], conservato in una cartellina gialla, è un'aggregazione d'autore completa e coerente: si tratta delle fotocopie delle lettere dei/ai funzionari di Casa Einaudi provenienti dall'Archivio di Stato di Torino, che ne conserva i documenti; si contano 44 pezzi epistolari redatti tra il 1962 e il 1980, 26 di Magris e 18 di einaudiani. Tra costoro[40], si instaura un'amicizia intensa con Guido Davido Bonino, che si evince già dagli incipit di alcune lettere («Caro Claudiotto», «Caro Guidotto»), e con Giulio Bollati, alle cui *Memorie minime*[41], postume, Magris scriverà un'accorata prefazione definendolo «un fratello maggiore», la cui morte «è una grave perdita per l'editoria e per tutta la cultura italiana».

37. «Mi capita di trovare un libro che mi tocca profondamente, restituendomi la concentrazione assoluta con cui i bambini leggono le favole […]. Io voglio solo ringraziarla per aver avuto l'idea (che a rigor di termini non è merito suo…), averci creduto e aver sudato quelle 430 pagine» (lettera manoscritta del 2 aprile 1987).

38. Lettera manoscritta del 19 marzo 1987.

39. Gli altri tre sono: un fascicolo contenente la stampa del carteggio di Claudio Magris e Biagio Marin; una valigia blu contenente un fascicolo intestato «Senato della Repubblica» con indicazione autografa «Nuove lettere (da 2019 a 2020)» e altre missive di varia datazione e mittenti; un fascicolo con due opuscoli di lettere di studenti di scuola elementare, stampati e rilegati, *Claudio Magris e la gente di Villanterio e Gerenzago. Lettere (2017). VOL. III* e *Claudio Magris e la gente di Villanterio, Gerenzago e Napoli. Lettere (2011-2012). VOL. IV*.

40. Tra cui si annoverano Giulio Bollati, Italo Calvino, Carlo Carena, Paolo Fossati, Agnese Incisa, Daniele Ponchiroli, Renato Solmi.

41 Giulio Bollati, *Memorie minime*, pref. di Claudio Magris, Milano, Archinto, 2001, poi Torino, Bollati Boringhieri, 2024.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

L'interesse di questo carteggio sta nel ruolo multiforme che Magris ricopre, non solo autore (Einaudi, si ricordi, lo tiene a battesimo[42]), ma anche traduttore e letterato-editore[43], che collabora attivamente alle scelte della casa editrice. Nell'autunno del 1962, ad esempio, Calvino gli aveva chiesto, per marzo, la traduzione di *Strudlhofstiege* (*La scalinata*) di Heimito von Doderer, con cui Magris era in contatto. Il 18 ottobre oppone a Davico un rammaricato rifiuto (Doderer è «un autore che ovviamente mi sta a cuore») per i troppi impegni[44], e soprattutto perché il testo è talmente complesso che nemmeno la versione cui stava lavorando Ervino Pocar gli sarebbe d'aiuto: la difficoltà principale non starebbe tanto nella resa semantica, quanto nella restituzione efficace del ritmo del periodo, che richiede tempo[45].

Ancora. Nell'estate successiva, Davico interpella Magris circa una scelta di dieci poeti tedeschi in vista del varo di una nuova collana, che vorrebbe accogliere i "moderni": il professore si chiede se tra questi vadano annoverati solo i rappresentanti della *fin de siècle* oppure tutti i canonici (Rilke, George, Hofmannsthal, Benn, Brecht), per i quali è disposto a consigliare pure sulla scelta dei testi; se poi la collana prevedesse anche i contemporanei, per presentare la lirica tedesca nel suo sviluppo storico, suggerirebbe Bachmann, Enzensberger, Eich e Celan.

Nel settembre 1967, sempre Davico gli chiede un elenco del ciclo Sandokan-Yanez di Emilio Salgari: ne fornisce uno filologicamente ineccepibile, undici testi in ordine cronologico seguendo non la data di pubblicazione, bensì la progressione della *fabula*. È questa una delle testimonianze della passione per lo scrittore veronese, che affascinava Magris sin da bambino, quando la zia Maria gli leggeva *I misteri della jungla*

42. Cesare Cases, che aveva ricevuto in lettura la tesi di Magris sul mito absburgico da Giorgio Melchiori, suo secondo relatore e consulente di Einaudi, elogia «la capacità sintetica», «il buono stile», «il coraggio civile» del testo, «fondato su una quantità di letture di prima mano»: «un'opera veramente eccezionale che va senz'altro pubblicata» (lettera a Renato Solmi del 28 aprile 1962, in Claudio Magris, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, vol. II, cit., p. CVI).

43. Cfr. Alberto Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 14: «*homme de lettres* in senso generale», è da considerarsi «una categoria critica, grazie alla quale introdurre sguardi nuovi sulla creazione dei testi, sul loro registro linguistico e stilistico, sulle modalità della loro pubblicazione, sulla definizione della loro edizione, infine sulle particolarità della loro trasmissione a un lettore»; un intellettuale, insomma, in grado di orientare la politica culturale (e testuale) di una casa editrice, sulla base di gusti e proposte personali.

44. Grazie a una borsa di studio dovrà trasferirsi in Germania, facendo la spola con Trieste per non perdere il posto di assistente straordinario.

45. La prima traduzione italiana della *Scalinata* risale al 1964 a cura di Ervino Pocar per Einaudi. Di Doderer Magris redigerà una nota alla traduzione del 1983 di *L'occasione di uccidere*, curata da Aldo Busi per Garzanti.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

nera. Salgari è stato un fondamentale maestro di vita, che gli ha insegnato a scavalcare l'apparenza, a non temere il diverso, a guardare sé nell'altro:

> Dalla fantasia adolescente e improbabile di Salgari ho imparato l'amore per la realtà, il senso dell'unità della vita e la familiarità con la varietà di popoli, civiltà, abiti, costumi, diversi ma vissuti come differenti manifestazioni dell'universale-umano; ho appreso pure che gli scrittori fanno vedere il mondo aldilà delle loro convinzioni, perché da Salgari non ho recepito l'ardore guerresco, che lo rese poi caro al Ventennio fascista, bensì un senso di fraterna uguaglianza di tutti i popoli della terra […].
> Forse Salgari, con le sue iperboli di cui sorridevamo già allora e i suoi zaffiri grossi come una nocciola, ha insegnato a me e ai miei amici che si può sorridere e ridere di ciò che si ama, ma senza il dileggio altezzoso che distrugge l'amore, bensì con quella lieta e affettuosa partecipazione che lo intensifica. […] Salgari ci mostrava che l'avventura dello spirito è il viaggio dell'individuo il quale fa la sua sortita, incontra il diverso, lo straniero, e diventa se stesso in questo incontro che gli rende il mondo familiare[46].

Il rapporto con Einaudi svela anche il retroscena editoriale relativo all'edizione delle poesie di Biagio Marin, con cui il nostro condivideva un intenso rapporto: l'amicizia, avviata nel 1958 e documentata fino alla morte del poeta da uno scambio epistolare di ben 264 pezzi, si cementa con la curatela magrisiana della raccolta *La vita xe fiama. Poesie 1963-1969*. Stando ai fatti, tra la fine del 1968 e l'inizio del 1969 Einaudi avrebbe proposto a Magris di occuparsi dell'opera del poeta di Grado (la lettera purtroppo non è conservata), per il quale si tratta di «una nuova speranza di vita; vuol dire anche la possibilità di pensare alla stampa dei tanti versi che attendono la loro destinazione. Perché, ad onta di tutto, io ho ancora bisogno di affermarmi, di impedire che la mia opera cada in dimenticanza, prima che il suo valore sia più chiaramente accertato. […] la mia intima lirica, mi sembra onesta, mi sembra autentica, "echt" [*pura – n.d.r.*]»[47]. Inizialmente indirizzata alla «esteriormente molto modest*a*» «Collezione di poesia», Marin riflette sul numero di poesie, almeno 120, in parte inedite: «io farò la prima scelta, o meglio detto, la mia proposta, tu farai una seconda proposta. Poi, o le fondiamo in una sola, o le mandiamo separate, lasciando a Davico la scelta finale»[48]. Dapprincipio, si ha quasi l'impressione che Marin spinga per la pubblicazione a prescindere dalla scelta testuale, demandata alla

46. Claudio Magris, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, vol. II, cit., pp. 1447-1448.

47. Claudio Magris, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin 1958-1985*, a cura di Renzo Sanson, Milano, Garzanti, 2014, p. 252.

48. Ivi, p. 254.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

decisione ultima dell'editore: gli importerebbe di più, insomma, salvarsi dall'oblio, esistere letterariamente, a costo di piegarsi alla volontà del mercato, sacrificando il proprio valore artistico.

Magris si impegna con l'amico Guidotto a preparare la scelta di testi per giugno[49]. E se in un primo momento il poeta suggerisce Sanguineti come prefatore[50], in caso di indisponibilità lo propone a Magris: «significherebbe un tuo maggiore avvicinamento a me e alla mia opera. Un'opera che sta lì come un masso erratico in una pianura, e che si lascia stare là, nel suo isolamento. Te la raccomando: la raccomando alla tua amicizia, al tuo affetto»[51].

Tutto procede speditamente, almeno fino a luglio: lo scrittore triestino rimanda la consegna «*sine die*» per l'incertezza nella scelta dei testi[52], sollecitando il risentimento dell'amico. Il 4 luglio Magris cerca di appianare la situazione:

> Caro Marin,
> gli equivoci si fanno sempre più frequenti, fra noi, ed io ne soffro e sto male. Quello che ti chiedo è solo di pensare anche a gli altri, anche a me, alla vita difficile e tesa che conduco […]. E di notte, o a sera, leggo, rileggo e leggo le tue poesie, scelgo e scarto, e paragono e rileggo, per il volume einaudiano. Che tu mi accusi di infischiarmene, di lavorare male, di trascurarti, eccetera. Debbo dire che la tua lettera mi ha abbattuto e umiliato. […]
> Vuol dire che ho sbagliato, e te ne chiedo scusa. Ti prego però di ricordarti che non esisti solo tu, che al mondo non esistono solo le tue poesie e che dinanzi a certi doveri di carità quotidiana devono passare indietro anche Goethe e Leopardi. […] Continuerò il lavoro per il volume einaudiano, ma la tua lettera mi ha tolto ogni slancio e mi ha mortificato. Io ti voglio bene, e tu sei un sole per me, e m'hai mortificato. Pazienza[53].

Pace fatta. Come prefazione ai 197 componimenti alla fine antologizzati – scrive Marin il 9 ottobre 1969 – «non mi dispiacerebbe, e in questo sempre d'accordo con te, che venisse usato il breve saggio di Pasolini come

49. Lo afferma nella lettera a Guido Davico Bonino del 20 febbraio 1969.

50. Cfr. la lettera di Marin a Magris del 28 febbraio 1969 (Claudio Magris, *Ti devo tanto di ciò che sono…*, cit., p. 256). Sanguineti lo aveva inserito nella sua antologia di poesia italiana (*Poesia italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969, 2 voll.).

51. Claudio Magris, *Ti devo tanto di ciò che sono…*, cit., p. 257.

52. *Ibidem*.

53. Ivi, pp. 259-260.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

presentazione. Se mi scriverai a Roma il risultato del tuo intervento, te ne sarò grato»[54]. Il testo si intitolerà *Appunti per un saggio su Biagio Marin*[55].

Il 2 aprile 1970 Magris propone a Davico quattro titoli – *Al de là de la diga*, *Un sogno solo*, *Gera la lus d'oro*, *In questa dolse fin de la stagion* –, tutti scartati, perché troppo circoscritti: l'8 aprile, infatti, Davico riporta la proposta di Roberto Cerati, infine approvata, *La vita xe fiama*, dal sapore più universale.

Se al posto di seguire la *fabula* del fascicolo approfondissimo una specifica questione, vedremmo svilupparsi una rete che, forse inaspettatamente, intreccia più interlocutori. Ad esempio, seguendo ancora il rapporto con Marin, dieci anni dopo, Magris torna a occuparsene introducendo una delle ultime raccolte, *Nel silenzio più teso*, curata da Edda Serra per Rizzoli, discutendone stavolta con Pietro Citati, dal 1977 direttore di «BUR-poesia». In una lettera da Parigi, datata 13 marzo 1979, oltre a lamentare la difficoltà di lettura della grafia di Magris, Citati elogia l'introduzione, «bellissima», suggerisce la scelta di un titolo non dialettale e, soprattutto, non banale come *Poesie* (tra le proposte, tratte tutte dai versi del poeta, *Un mare deserto*, *Nel silenzio più teso*, *A me l'ombra*, *L'ala leggera*, *In ascolto teso*, *Senza più brama*). Purtroppo, reputa inaccettabile il commento, troppo «lezioso e liricheggiante», perciò ha provveduto a tagliarlo, mantenendo solo quegli appunti davvero utili.

Se il commento di Serra abbisogna di un editing che avvicini il testo alla comunità di lettori della collana – da qui pure la necessità di un titolo appropriato per la raccolta – il saggio di Magris, *Io sono un golfo*, è invece valido e adeguato: nella voce del poeta riconosce tensioni e contraddizioni della sua epoca, trasformate in un discorso lucido e coerente; radicato in una

54. Ivi, p. 261.

55. Pasolini individuava il cardine della poesia di Marin, animata dall'insolubile dialettica tra bene e male, in una «monotonia […] ossessiva»: «la tecnica di Marin è un'invariante» (Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia a cura di Nico Naldini, tomo I, Milano, Mondadori, 1999, p. 2525), che «pretende di scavalcare la propria biografia, coi suoi inevitabili drammi, vissuti, prosaici, non qualificati ad essere di per sé materia poetica», certo «dell'inalterabilità» di quest'ultima (ivi, pp. 2524-2525). Ciò che vi riscontra è la «tensione generatrice» (ivi, p. 2526): «l'ossessione di Marin, inconscia, è la descrizione dell'atto generatore come mito calato nell'azzurro e nel bianco di un paese di mare, e quella conscia, è il raggiungimento aprioristico dell'assolutezza della poesia, proprio come materiale linguistico». Da questa prospettiva, Marin è ascrivibile alla linea petrarchesca della nostra tradizione, per «la povertà lessicale del dialetto» (ivi, p. 2527); ma il suo è un petrarchismo «romantico», che «allarga in campo semantico ciò che restringe in campo lessicale»: «crea il suo mondo *per sottrazione*, riducendolo ai segni essenziali», dilatando «il microcosmo gradese a macrocosmo che imiti, ma *per essenzialità*, il macrocosmo religioso»; insomma, «dilatazione attraverso riduzione». «Non c'è nulla da dire di una poesia bella di B. M., se non che è bella: come di uno stupendo materiale eterno, una pietra, l'oro» (ivi, p. 2529).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

generazione segnata dalla crisi, Marin riesce a trascenderla, proiettando la poesia su valori assoluti[56].

Solo in alcuni, sporadici casi, Magris stesso ha raggruppato le missive per argomenti. Nel registratore «Lettere Donatella, Gianni, Giorgio, Particolari» il titolo manoscritto di una sezione, *Matti vari*, fa già intuire il contenuto dei materiali che contiene. Un solo assaggio: una lettera con data topica «Altissimo: 1979» altera alcuni versi dal *Progetto di opere future* di Pasolini:

> […] Accese
> dunque queste espressionistiche candele agli altari
> del Sesso, tornerò alla Religione[57].

sostituendo «CESSO» a «Sesso».

Il *Progetto* è tratto da *Poesia in forma di rosa* (1964), dalla seconda fase della poesia di Pasolini, in cui la dialettica tra autobiografia e ideologia che animava la stagione degli anni Cinquanta entra in crisi: la letteratura ormai non ha più senso nella società di massa perché non sa condividerne le esigenze, tanto che la materia di questa raccolta non potrà che essere fatta di «Temi, Treni e Profezie, di Diari, e Interviste e Reportages e Progetti in versi» – così nel risvolto autoriale di copertina[58]. Se in Pasolini la tensione al sublime passa attraverso la redenzione dal peccato carnale, la variante "matta", pur dettata da follia, non fa che acuire questo passaggio: la purezza è raggiungibile solo dopo un tragico ec-cesso, un affondo nella materia, nella colpa, un'esperienza liminale, insomma, un rito paradossale che è a un tempo atto di profanazione e di redenzione.

56. «Nelle sue parole improvvisate che nascevano da un impavido confronto con l'ombra della morte e si concatenavano in una limpida architettura sintattica e intellettuale, le dissonanze e le contraddizioni centrifughe di una civiltà – che Marin riassumeva in sé quale suo figlio, ma per trascenderla verso valori proiettati oltre il tempo e la sua persona – sembravano diventare elementi costitutivi di una nuova unità, non ripiegata sul crepuscolo di ieri ma aperta al domani. La voce di Marin era la voce di una generazione maturatasi prima della Grande guerra, esperta della crisi ma non incrinata da essa; insediata per così dire naturalmente nell'universale e nella totalità. […] era una voce che parlava con l'umiltà ma con la sicurezza di chi parla non in nome proprio, ma in nome di un'oggettiva trascendenza dell'immediato» (Biagio Marin, *Nel silenzio più teso*, introduzione di Claudio Magris, scelta e note a cura di Edda Serra, trad. it. a fronte di Giovanni Battista Pighi e Edda Serra, Milano, Rizzoli, 1980, p. 20).

57. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1249-1250.

58. Non si dimentichi che proprio a partire dagli anni Sessanta Pasolini avvia la carriera di regista cinematografico (*Accattone* è del 1961): il cinema gli sembra la sola alternativa alla letteratura, incapace di mettersi in discussione ed evadere la propria funzione tradizionale.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Incontri e «lettere da lontano». Franco Fortini e Claudio Magris

di Elisa Caporiccio

I rapporti tra Claudio Magris e Franco Fortini si costruiscono, nel corso degli anni, per così dire «da lontano», attraverso reciproche letture, richiami critici e recensioni, in un dialogo tra le rispettive visioni del fare letterario.

Si costruiscono e ricostruiscono, inoltre, attraverso lettere private – e non, come nel caso della lettera pubblica indirizzata da Franco Fortini «A Claudio Magris» su «L'Espresso» nel 1987[1]. Il dialogo epistolare intercorso tra i due intellettuali, testimoniato dalle trentatré missive pervenuteci[2], si estende per più di un ventennio, dall'ottobre del 1970 al settembre 1991. Coprendo, dunque, un arco cronologico piuttosto ampio, la corrispondenza tra Magris e Fortini restituisce l'immagine di un saldo sodalizio intellettuale: dalla lettura incrociata dei fascicoli emerge uno scambio fecondo, vivace, talvolta non

1. Franco Fortini, *Lettere da lontano. A Claudio Magris*, in «L'Espresso», 26.04.1987.

2. Il carteggio tra i due autori è costituito da 15 missive inviate da Franco Fortini a Claudio Magris (12 manoscritte, 3 dattiloscritte) e da 18 missive indirizzate, viceversa, da Magris a Fortini (17 manoscritte, 1 dattiloscritta). Le prime sono conservate in due fascicoli, *Lettere da Franco Fortini a Claudio Magris*, all'interno del Fondo Claudio Magris, parte del complesso di fondi Claudio Magris-Marisa Madieri, generosamente donato dallo scrittore triestino all'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieusseux di Firenze. Le lettere, comprese nella 'Serie V. Corrispondenza' (sottoserie V.1 'Lettere a Claudio Magris'), sono al momento in corso di inventariazione. Si ringrazia il professor Claudio Magris per aver concesso l'autorizzazione allo studio e alla pubblicazione di tali documenti epistolari, insieme all'istituto conservatore. Le missive di Claudio Magris a Franco Fortini, invece, sono custodite presso l'Archivio Franco Fortini della Biblioteca umanistica dell'Università di Siena, diretto dal Centro interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini, all'interno del fascicolo con segnatura 'F1 Magris'; l'Archivio conserva, inoltre, anche il fascicolo 'F1 Fortini', che ospita le minute di tre missive inviate da Fortini a Magris: si tratta, rispettivamente, delle lettere del 28 agosto 1982, del 5 aprile 1987 e del 18 dicembre 1989. Ringrazio sentitamente il Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini nella persona del professor Niccolò Scaffai e l'Archivio nella persona di Elisabetta Nencini per avermi permesso la consultazione e lo studio di questi materiali. Si ringraziano, infine, gli eredi di Franco Fortini per aver autorizzato la pubblicazione delle missive qui citate e trascritte.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

esente da toni più perentori ma sempre basato su una profonda stima reciproca. Pur nel numero contenuto di documenti di cui si compone, il carteggio getta luce su molteplici nodi critici e permette di approfondire vicinanze e distanze tra le poetiche dei due autori. Nel corso di questa conversazione i temi toccati sono numerosi e di varia natura: dalle osservazioni su diverse traduzioni approntate da Fortini, all'interessante rispondersi tra un capitolo di *Danubio* con una poesia di *Paesaggio con serpente*; dai riferimenti a Lukács e alla ricezione italiana della sua opera, al nodo del confine tra biografia e poetica; dai rapporti con il «Corriere», alle prese di distanza rispetto alle posizioni di alcuni poeti e intellettuali contemporanei. Del fitto dialogo tra i due autori, dunque, si propone in questa sede una prima presentazione e un possibile attraversamento.

Lo scambio epistolare, come si diceva poc'anzi, prende avvio nell'ottobre del 1970, precisamente il 22, per iniziativa di Franco Fortini, che, con sorridente e garbata ironia, desidera ringraziare Magris per il generoso giudizio sulla sua traduzione, da poco pubblicata, del *Faust*:

> Caro Magris,
> mi perdoni il ritardo con cui la ringrazio delle generose parole che ha voluto usare per la mia traduzione del *Faust*. Goethe si scusa di non poterlo fare; ma credo – in confidenza – che le sue riserve siano abbastanza gravi.
> Fuor di scherzo, non ho bisogno di dirle quanto piacere abbia avuto di quel suo giudizio[3].

Il riferimento è all'articolo *Faust per noi*, uscito a firma di Claudio Magris sul *Supplemento letterario* del «Corriere della Sera» la settimana precedente[4]. Merita citare l'avvio del contributo magrisiano, che si apre riflettendo sul problema della (in)traducibilità di un'opera letteraria: «tradurre, diceva un vecchio testo scolastico che aveva pochi rivali fra i manuali per l'insegnamento del tedesco, è impossibile ma necessario»[5], scrive l'autore riferendosi

3. Franco Fortini a Claudio Magris, Milano 22 ottobre 1970, lettera, ms., Fondo C. Magris (le date delle singole missive sono state uniformate secondo il sistema: luogo, giorno in cifre, mese in lettere, anno in cifre). La traduzione del *Faust*, che, su invito di Sereni, impegnò Fortini per ben sei anni, uscì nel giugno del 1970 nei Meridiani Mondadori (Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, introduzione, traduzione con testo a fronte e note a cura di Franco Fortini, Milano, Mondadori, 1970 [1808]); in merito alla scelta di affidare tale impresa a Fortini, con le implicazioni sul piano politico-culturale che essa implicava, e sul ruolo giocato da Cases, si vedano almeno Michele Sisto, *Cesare Cases e le edizioni italiane del* Faust, in «Studi Germanici», 12, 2017, pp. 107-178 (in particolare le pp. 151-166) e Cesare Cases, *Laboratorio Faust. Saggi e commenti di Cesare Cases*, a cura di Roberto Venuti e Michele Sisto, Macerata, Quodlibet, 2019.

4. Claudio Magris, *Faust per noi*, in «Corriere della Sera», 15 ottobre 1970.

5. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

al manuale a cura di Cosciani e Devescovi. Il problema «sempre arduo della traduzione, o meglio della traducibilità di un'opera poetica», secondo Magris, emergerebbe «in tutta la sua complessità» nel caso delle trasposizioni dalla letteratura tedesca, «i cui capolavori sembrano esigere in modo particolare, per essere realmente compresi, la conoscenza diretta del mezzo linguistico originale»; tale ragione, dunque, potrebbe spiegare come mai, a differenza di altre figure come Amleto, Macbeth o Don Chisciotte, quella di Faust non sia in fondo mai divenuta in ambito italiano «un patrimonio acquisito alla coscienza comune»[6]. Con la sua «recente e splendida traduzione», Fortini – affiancato nell'impresa, com'è noto, da Ruth Leiser e dalla consulenza di Cesare Cases – sa avvicinare il testo al pubblico di quei lettori italiani non in grado di leggerlo in lingua originale: la sua «innovatrice resa» del *Faust* riesce, infatti, a preservare la costitutiva «molteplicità di piani e di stili dell'opera», senza incorrere nell'errore di costringere la sua «carica proteiforme»[7] entro un'univoca e riduttiva dimensione interpretativa. A differenza dei tentativi che lo avevano preceduto e che pure avevano raggiunto esiti molto alti, nella versione di Fortini la traduzione «coincide con l'interpretazione»: trasmettendo l'idea di un poema aperto, mobile, «in perpetuo divenire», egli propone al lettore «un *Faust* che conclude una civiltà e contemporaneamente ne apre un'altra», e così facendo coglie la grandezza incommensurabile di quell'opera, ultima «grande sintesi»[8] del mondo occidentale e al contempo rappresentazione del suo crollo.

Con un tono che, come si è visto, concede spazio all'ironia – chiamando in causa anche lo stesso Giovita Scalvini, primo traduttore in lingua italiana della tragedia goethiana – Fortini apre dunque il dialogo con il più giovane scrittore triestino: e se in questa prima occasione si limiterà a ringraziare l'interlocutore per il lusinghiero giudizio sul proprio operato, successivamente il carteggio testimonia l'instaurarsi di un confronto attivo tra i due, attraverso lo scambio di opinioni e consigli chiesti da Fortini sulle proprie traduzioni in corso. È il caso del complesso e lungo lavoro sulle opere di Kafka: in un passaggio della missiva del 28 agosto 1982, Fortini racconta di essere del tutto assorbito dallo sforzo di doversi misurare con le *Metamorfosi* e con le ben quattro traduzioni già esistenti dell'opera, e si interroga per altro su un possibile titolo alternativo, *La mutazione*:

> In questi mesi, su irrespingibile incarico einaudiano sto traducendo i racconti (editi in vita) di K[afka] e sudo (anche sulle ben quattro traduzioni già esistenti) sulle *Metamorfosi* (ma non sarebbe più corretto *La mutazione*?).

6. *Ibidem*.
7. *Ibidem*.
8. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

> Ebbene, ti confesso che dopo aver amato appassionatamente K[afka] dal 1937, oggi – pur senza minimamente dubitare della sua grandezza – ne sento i limiti, il partito preso, il feroce volontarismo, la sua incapacità di uscire dalla deliberata figura mentale di sé che è, di ogni suo rigo, e l'incapacità di essere messo in scacco dalla immaginazione anzi proprio dalla "fantasia"…[9]

Analogamente, in un'aggiunta manoscritta posta sul margine superiore della lettera del 25 giugno 1986, Fortini chiede a Magris di leggere la versione, a cui sta lavorando, dei racconti di Kafka e di fornirgli un proprio giudizio sulla faticosissima impresa e sul suo «colore interpretativo»:

> Ti vorrei chiedere un favore. Puoi dare un'occhiata (non più di un'occhiata) alla nuova versione dei racconti di Kafka e dirmi (con brutalità, se necessario) che ti pare del tentativo e del "colore" interpretativo? Laboriosissima scommessa la mia, come immagini[10].

In tali contesti, come si può vedere, emergono significative riflessioni sugli autori oggetto di traduzione. Il caso di Kafka, appena citato, è particolarmente eloquente: entrambi si interrogano sulla statura dello scrittore, riconoscendone l'indubbio valore e avvertendone tuttavia i limiti. «Vorrei parlare con te di Kafka», scrive Magris nel *post-scriptum* di una lettera del 25 settembre 1982, confessando che si tratta di un discorso a lungo condotto con sé stesso – e su cui, ora, aspetta di confrontarsi con Fortini:

> P.S.: vorrei parlare con te di Kafka. Anch'io penso che egli sia grande, ma forse non grandissimo, non capace di uscire da sé. Ma è un discorso lungo, che da tempo faccio tra me[11].

D'altronde, la missiva del 28 agosto 1982 prendeva le mosse da un vivo confronto scaturito da un articolo pubblicato da Magris sul «Corriere» nello

9. Franco Fortini a Claudio Magris, Ameglia 28 agosto 1982, lettera ds. con correzioni e aggiunte a margine mss., Fondo C. Magris; la missiva è edita nella *Cronologia* del Meridiano delle *Opere* di Claudio Magris, vol. II (Claudio Magris, *Opere*, a cura di Ernestina Pellegrini, vol. II, Milano, Mondadori, 2021, pp. CXXV-CXXVI). Come sopra indicato, inoltre, presso l'Archivio Fortini è conservata minuta ds. della medesima lettera, che ne testimonia una versione successiva e "in pulito", in cui non si registrano varianti di particolare rilievo critico (Archivio F. Fortini, F1 Fortini - Magris 1986).

10. Franco Fortini a Claudio Magris, Milano 25 giugno 1986, lettera, ms., Fondo C. Magris.

11. Claudio Magris a Franco Fortini, Trieste 25 settembre 1982, lettera, ms., Archivio Fortini, F1 Magris 1982.09.25.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

stesso giorno, relativo all'assegnazione del premio Goethe a Jünger[12]. Se tale riconoscimento portò a non poche polemiche in Germania, al contrario in quegli anni Jünger era celebrato nel nostro Paese da diversi esponenti della sinistra «ufficiale»; ciò, secondo Magris, andava letto quale reazione naturale al precedente, angusto clima culturale imposto da quell'area italiana che, attraverso il modello di un rigido e «gretto» razionalismo, aveva comportato l'esclusione o la «mistificazione» di numerosi autori, compresi l'opera e il pensiero di Kafka e del giovane Lukács. L'«amichevole censura» di Fortini non tarda ad arrivare:

> Caro Magris,
> permetti a una vecchia stima e ammirazione una amichevole censura? Sul «Corriere», per Jünger, dici che la «sinistra ufficiale imponeva un falso e gretto modello razionalistico che misconosceva la fantasia e impediva ad esempio di amare Kafka». Non mi pare che questo risponda al vero. Non rappresentavo certo la «sinistra ufficiale» quando, fin dal 1947, sul *Politecnico* scrivevo su Kafka, proprio in replica a certe tendenze francesi (*Faut-il brûler Kafka?*); ma non ero solo io, c'erano le posizioni di E. Paci o di G. Baioni e […] non direi che la «sinistra ufficiale» italiana abbia «misconosciuto la fantasia» o abbia «impedito di amare Kafka».
>
> […] Quel che mi pare, tuttavia, meno buono è favorire un luogo comune, quello per il quale ci sarebbe stata un'età indefinita («fino a pochi anni fa») di «gretto razionalismo» e di «ideologismo». È quel che sento ripetere dappertutto. Trovo che questo è da dimostrare, almeno per l'Italia, dove, semmai, era proprio la «sinistra ufficiale» (se eccettui il periodo Alicata-Salinari, e forse Petronio, comunque anteriore al 1956), a esagerare, come di poi ha, per calcolo, sempre esagerato, in «larghezza» e «comprensione» per i più appassionati «irrazionalismi»: pensate agli anni Sessanta di – pur nel loro contrasto – Sanguineti e Pasolini; all'appoggio dato alle Nuove Avanguardie. Dì piuttosto che era semmai proprio il marxismo «critico» e non ufficiale, anzi osteggiato dalla ufficialità (Cases, Solmi, Fortini, «Ragionamenti», «Quaderni Piacentini») e combattere le interpretazioni irrazionalistiche o mistiche; che, da destra, erano, su Kafka, maggioritarie in Europa o, più in generale, sulla grande letteratura del primo trentennio del secolo[13].

12. Claudio Magris, *Jünger: uno scrittore tutto da bruciare?*, in «Corriere della Sera», 28 agosto 1982.

13. Franco Fortini a Claudio Magris, Ameglia, 28 agosto 1982, lettera, ds. con correzioni e aggiunte a margine mss., Fondo C. Magris.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Nella sua risposta, Magris ringrazia Fortini per le obiezioni che gli ha mosso, certamente utili per fuggire dal rischio, sempre presente, della «semplificazione grossolana»[14]. Tuttavia, l'intellettuale triestino tiene a circoscrivere la misura e le «proporzioni» di una critica che, a ben vedere, non riguarda le ragioni di fondo dell'articolo: le posizioni di Magris sono, nella loro sostanza, concordi con quelle fortiniane, coincidendo con queste ultime nella fondamentale difesa di quella comune «cultura che ci è cara»[15].

Il confronto sui principi e sulla pratica della traduzione si lega non solo a considerazioni su autori oggetto di condiviso interesse, ma anche a giudizi e riflessioni sulle rispettive opere. Nel 1982, nella collana einaudiana dei Supercoralli, viene pubblicato *Il ladro di ciliegie (e altre versioni di poesia)*: nel luglio dello stesso anno, Magris scrive che la lettura del volume lo ha profondamente colpito:

> Caro Fortini,
> sono stato una settimana in vacanza, in compagnia del tuo *Ladro di ciliegie*, e desidero dirti, di nuovo, quanto mi è piaciuto, quanto mi ha segnato. Come Baudelaire, anche tu dai a questi versi il nome tuo[16].

Due lettere di alcuni anni prima (una del 26 aprile e l'altra del 14 maggio del 1978), invece, ospitano le considerazioni dell'autore triestino sulla raccolta *Questioni di frontiera.* Già nella prima missiva Magris scrive emblematicamente che a interessarlo era, ed è, «il punto di vista della totalità»:

> Ho letto *Questioni di frontiera*. È un libro bellissimo. A me premeva soprattutto il punto di vista della totalità[17].

Nella seconda lettera, tale riflessione viene precisata e ulteriormente approfondita: solo dopo aver letto «da cima a fondo» il libro fortiniano, arriva ad affermare Magris, solo attraverso quelle pagine, egli è riuscito a cogliere il significato profondo degli anni appena trascorsi, e a comprendere dove si situi l'equilibrio tra «totalità e individuo»:

14. Claudio Magris a Franco Fortini, Trieste 25 settembre 1982, lettera, ms., Archivio Fortini, F1 Magris 1982.09.25.

15. *Ibidem*.

16. Claudio Magris a Franco Fortini, 8 luglio 1982, lettera, ms., Archivio Fortini, F1 Magris 1982.07.08.

17. Claudio Magris a Franco Fortini, Trieste 26 aprile 1978, biglietto, ms., Archivio Fortini, F1 Magris 1978.04.26.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Caro Fortini,
ho letto da cima a fondo – prima l'avevo solo sfogliato – *Questioni di frontiera* e sento il bisogno di scrivere subito per dire quello che il libro mi ha dato. Credo di aver capito appena adesso il senso di questi ultimi nostri anni e, soprattutto, credo di aver capito appena adesso, dopo questo libro, la via giusta fra epica e tragedia, fra totalità e individuo[18].

Nella missiva immediatamente successiva, datata 18 giugno 1980, è invece Fortini a ringraziare Magris per l'invio della voce *Narrativa* redatta per Treccani; entro una materia tanto vasta e «imprendibile», inevitabili sono gli «assenti», tra cui, osserva Fortini, Arguedas con i suoi *I fiumi profondi:*

Caro Magris,
grazie di avermi inviato l'estratto di questo *Narrativa,* che mi pare uno sforzo straordinario (e, a quanto ho potuto finora leggere, riuscitissimo) di dominare una materia imprendibile. E grazie, naturalmente, della generosa attenzione a qualche mia nota critica. Quando penso alla ostinata guerra che quasi tutti mi fanno, la stima di gente come lei diventa un motivo di vita. Soprattutto quando capisco che è anche verso nomi di vivi e di morti a me cari, da Noventa a Perlini, e altri ancora[19].

In questa lettera, e ancor più nella risposta che segue, inizia a delinearsi un orizzonte comune tra i due intellettuali, nel concorde riferimento a una serie di autori, contemporanei o di generazioni passate, riconosciuti da entrambi come modelli a cui guardare e con cui porsi in dialogo costante. Tra questi, i nomi che ricorrono con più frequenza e assumono maggior rilievo all'interno del carteggio sono quelli di Giacomo Noventa – in particolar modo nelle lettere scritte da Fortini, come si è visto –, e di Lukács, specialmente del primo Lukács, cui va ad aggiungersi – questa volta soprattutto nelle missive inviate da Claudio Magris –, quello di Tito Perlini, di cui l'intellettuale triestino ricorda i numerosi scambi e le fitte conversazioni.

A questi punti di riferimento, inoltre, Magris affianca un altro modello: quello dello stesso Franco Fortini, il quale siede su questi «spalti» ideali, accanto a «Perlini, al giovane Lukács, e ad altri». Così scrive Magris, ringraziando il maestro per le parole entusiaste nei confronti del suo *Narrativa*; lo sguardo che guida e orienta quello sforzo critico, si legge nella lettera dell'8 luglio 1970, proviene proprio da quell'orizzonte condiviso:

18. Claudio Magris a Franco Fortini, Trieste 14 maggio 1978, biglietto, ms., Archivio Fortini, F1 Magris 1978.05.14.

19. Franco Fortini a Claudio Magris, Milano 18 giugno 1980, lettera, ms., Fondo C. Magris.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Caro Fortini,
grazie per la tua lettera. (Poiché a Rhêmes ci siamo dati del tu, mi permetto di farlo anche ora. Forse Goethe non approverebbe, ma…). Sono felice che la *Narrativa* ti sia piaciuta. È stato uno sforzo assai grande, ma l'ho fatto con una quasi gioiosa tensione.
Probabilmente ora la amplierò un po', per farne un libretto einaudiano. Arguedas, purtroppo, è un buco, uno degli imperdonabili buchi. *I fiumi profondi* sono un grandissimo libro.
Sono felice che il libretto ti piaccia, perché lo *spiritus rector* che lo regge o vorrebbe reggerlo è uno sguardo che proviene dai tuoi spalti, dagli spalti dove ci sono Perlini, il giovane Lukács e altri, con te[20].

Il confronto sulle opere dell'uno e dell'altro si sviluppa e approfondisce nelle successive missive. Di particolare rilievo critico sono le considerazioni espresse da Magris in una lettera del 2 aprile del 1985, a proposito delle fortiniane *Insistenze:* scrivendo da München, racconta di aver letto il volume con enorme interesse e grande coinvolgimento, poiché gli scritti che lo compongono rappresentano le «schegge di un naufragio, le insegne di una battaglia», politica e intellettuale, che Fortini – non da solo, fortunatamente – continua a ingaggiare impavidamente, nonostante le infauste previsioni di vittoria:

Caro Fortini,
ho letto, durante questi giorni tedeschi, le tue *Insistenze*, realmente con grande emozione, soprattutto perché mi sembrano le pur impavide schegge di un naufragio, le insegne di una battaglia che tu, (non solo tu) continui a combattere senza cedere, ma che al contempo mi sembra che tu, ogni tanto, consideri almeno per adesso già combattuta e finita male. In questo senso il libro è la più alta resa dei conti dopo gli anni terribili appena trascorsi[21].

Nella lettera di risposta, di poche settimane dopo, Fortini si interroga su un dubbio scaturito dalla decifrazione della grafia magrisiana: indeciso se la lezione fosse «non solo tu combatti» o «ma solo tu combatti», sceglie di propendere per la prima ipotesi: non può essere l'unico, d'altronde, in una battaglia che trova, nei suoi principi fondanti, una profonda consonanza con quella portata avanti dallo stesso Magris.

20. Claudio Magris a Franco Fortini, 8 luglio 1980, biglietto, ms., Archivio Fortini, F1 Magris 1980.07.08.
21. Claudio Magris a Franco Fortini, München 2 aprile 1985, lettera, ms., Archivio Fortini, F1 Magris 1985.04.02.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Caro Magris,
grazie della tua lettera così appassionata. Tutte le «battaglie» intellettuali, ci spiegava Hegel, non possono non essere perdute; e tutte le esistenze hanno la cattiva abitudine di finir male. Per quanto è delle altre battaglie (quelle vere), non sono che episodi in «una guera granda», diceva Noventa.
Hai dunque ragione; ma io non ho torto. E ti risponderei meglio se un dubbio, mosso dalla tua grafia, non mi immobilizzasse: tu scrivi: «… Di una battaglia che (…tu solo) continui a combattere…». Dove ho messo i puntolini hai scritti «ma» o hai scritto «non»?
Dopo aver riflettuto debbo concludere che, in ogni caso, la verità è che «non» sono solo io. Perché, fosse vero che solo io la combatto ancora, bisognerebbe considerare combattenti fino a ieri solo quelli che scrivono, i pubblicitari piuttosto che i pubblicisti; noi, insomma. Ma, così fosse, tu mi esporresti ad un delirio di orgoglio! No, meglio credere che «non» sono solo, soprattutto perché ci sono, né solo in Italia, quelli che non scrivono libri, non collaborano ai giornali e tuttavia conducono le loro «battaglie».
E finalmente perché non credo che la mia sia stata e sia solo una battaglia ideologico-politica; o almeno spera di non esserlo nei suoi principi (e nella sua fine); e, in questi, non crede di esser troppo diversa da quella che tu hai combattuto e, nei tuoi momenti migliori, tuttavia combatti[22].

È forse all'altezza dello scambio di opinioni su *Danubio* che incontriamo il punto di maggior vicinanza tra le due scritture. Il 30 ottobre 1986, Fortini riceve il volume magrisiano e, sfogliandolo, si imbatte in una curiosa coincidenza con una propria poesia, intitolata *Lukács* e compresa in *Paesaggio con serpente*, nata proprio a partire dalla medesima fotografia descritta nel paragrafo magrisiano *La biblioteca sul Danubio*. Si tratta di una delle ultime immagini che ritrae Lukács, «ottantaseienne, in piedi accanto alla sua scrivania coperta di libri e di carte, sullo sfondo della sua grande biblioteca, nella casa sul Danubio al quinto piano del n. 2 della *Belgràd Rakpart* di Budapest»[23]. Inaspettato incontro, dunque, certamente non privo di significato:

Carissimo Magris,
ricevo un quarto d'ora fa il tuo *Danubio*; da ammattire dalla voglia di leggerlo tutto e subito. Domenica ho un viaggio in treno abbastanza lungo.
Apro a caso la pagina 290.
E (non potendo né volendo mandartela in fotocopia) ti rimando a una mia poesia proprio su "quella" foto. Si intitola *Lukács*, è a p. 21 di *Paesaggio con serpente*.

22. Franco Fortini a Claudio Magris, Milano 16 aprile 1985, lettera, ms., Fondo C. Magris.
23. Claudio Magris, *Danubio* (1986), in Id., *Opere*, a cura di Ernestina Pellegrini, vol. I, Milano, Mondadori, 2012, p. 1184.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

È stata recentemente pubblicata in ungherese, sul quotidiano del partito, credo, a Budapest.
L'incontro nostro in quella foto *significa* qualcosa. Che cosa?[24]

I due autori sembrano corrispondersi l'un l'altro, come testimonia anche l'invio, alcuni mesi dopo, da parte di Fortini, di una propria versione della poesia *Dalla Fonte all'Oceano* di Endre Ady:

Caro Magris,
ritrovo tra vecchie carte l'adattamento che quarant'anni fa ebbi a compiere di una versione altrui – non rammento a chi dovuta – di una poesia di Ady. Probabilmente la conosci; e non ho ora qui una copia del tuo *Danubio* per riscontrare se, onnivoro come sei, tu non l'abbia già citata…Mi pare, per motivi che non è necessario spiegarti, adatta alle feste che Trieste, leggo, ti ha fatto o sta per farti al rinnovato «Tommaseo». È un mio contributo a quelle[25].

Segue, subito dopo, la prova di traduzione della poesia di Ady. Come sopra indicato, i documenti epistolari attestano, in questo caso, due versioni differenti della missiva e del componimento in oggetto. Nella minuta conservata presso l'Archivio Fortini, al testo dattiloscritto di accompagnamento alla poesia si aggiungono alcune righe manoscritte a inchiostro nero (nel margine inferiore della pagina, richiamate nel corpo principale con un asterisco), che vengono poi accolte nella missiva ricevuta da Magris (qui segnalate con l'uso del sottolineato). Quest'ultima risulta essere, dunque, una versione in pulito, dattiloscritta, con firma ms. autografa. Per quanto riguarda la resa dei versi di Ady, nella copia inviata a Magris si registrano alcune varianti testuali rispetto alla prima redazione: il quarto verso recita «la schiuma ne recano fino all'Oceano», accogliendo il «ne» manoscritto a inchiostro nero del documento senese, e sostituendo «portano» con «recano»; al nono verso, la lezione iniziale «La voglio questa audacia triste» diviene «Io questa audacia triste la voglio»; infine, nel verso conclusivo si passa da «e la sua foce è al grande santo Oceano» a «e trova foce al grande santo Oceano». Tuttavia, Fortini continua evidentemente, in seguito, a lavorare sulla propria copia, intervenendo ancora sulla traduzione da Ady: le correzioni apportate, questa volta con inchiostro rosso, indicano soprattutto inversioni e spostamenti di sintagmi all'interno dei singoli versi. Queste ultime varianti non trovano riscontro nel documento presente nel Fondo Magris; sono, invece, tutte coincidenti con la versione della poesia archiviata da Fortini in uno dei due

24. Franco Fortini a Claudio Magris, 30 ottobre 1986, lettera, ms., Fondo C. Magris; si rende con il corsivo il sottolineato usato dall'autore per enfatizzare il verbo «significa».
25. Franco Fortini a Claudio Magris, Milano 5 aprile 1987, lettera, ds., Fondo C. Magris.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

famosi *floppy disk* provenienti dal computer Macintosh su cui l'autore, negli ultimi anni, salvava e ordinava in precise cartelle numerose poesie non incluse nelle raccolte già date alle stampe[26]: su questi materiali (e, per il caso specifico qui esaminato, sulle cartelle 04. *Traduzioni e parodie* e <010>. *Versioni e parodie*) si basa Mengaldo per la traduzione di Ady pubblicata a testo nel volume postumo delle *Poesie inedite* (dove, per altro, il quarto verso recupera la lezione attestata dalla minuta, «la schiuma portano fino all'Oceano», e lo stesso avviene per il verso finale)[27].

Nella sua risposta, Magris ringrazia l'amico e maestro per l'invio della poesia, che non conosceva:

> Caro Fortini,
> grazie! Non conoscevo la poesia, è bellissima – forse più per meriti di Fortini che di Ady – con quel verso «io lo raggiungo, l'Oceano»![28]

Particolarmente interessante, inoltre, il gruppo di missive, più nutrito, dell'anno successivo, che fa seguito alla menzionata lettera aperta indirizzata da Fortini a Magris tramite le colonne de «L'Espresso» in data 26 aprile 1987. Anche in questo caso, l'occasione di dialogo – pubblico, che poi prosegue nella forma privata – è una riflessione scaturita da *Danubio*: «Caro Magris», scrive infatti Fortini, «mi indirizzo a te perché, leggendo il tuo *Danubio*, mi sono persuaso che sei una delle pochissime persone cui la nostalgia non impedisce la lucidità»[29]. Fortini sceglie di rivolgersi all'intellettuale triestino, dunque, quale rappresentante di tutti coloro che, con sguardo lucido e disincantato verso la contemporaneità, svolgono attività di comunicazione pubblica – scrittori, giornalisti, opinionisti. L'informazione – o meglio «la

26. Donati da Ruth Leiser nel 1997, i due *floppy disk* sono conservati sempre presso l'Archivio Fortini (F 3d Versi), insieme alla stampa degli indici alfabetici approntati dall'autore. Al riguardo, si vedano almeno: Luca Lenzini, *Don't save! Fortini, un Mac e le cose ultime*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 19, 2016, pp. 97-101; Francesco Diaco, *Tra le poesie 'scartate' di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 1, 2017, https://www.ospiteingrato.unisi.it/tra-le-poesie-scartate-di-franco-fortini/; Emmanuela Carbé, Mariangelo Giglio, Pietro Orlandi, *et al.*, *Il mio sommario dunque è tutto qui? Per Franco Fortini*, in *Diversità, equità e inclusione: sfide e opportunità per l'informatica umanistica nell'era dell'intelligenza artificiale,* proceedings del XIV Convegno Annuale AIUCD2025, a cura di Simone Rebora, Marco Rospocher, Stefano Bazzaco, AIUCD, Verona 2025, pp. 658-662.

27. Si vedano l'*Introduzione* e soprattutto le *Note* (specie le pp. 51-52) dello stesso Mengaldo in Franco Fortini, *Poesie inedite*, a cura e con introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1995. La versione fortiniana del testo di Ady viene infatti pubblicata inizialmente in tale sede (p. 43), ed è ora compresa in Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, pp. 825-826.

28. Claudio Magris a Franco Fortini, Trieste 16 aprile 1987, lettera, ms., Archivio Fortini, F1 Magris 1987.04.16.

29. F. Fortini, *Lettere da lontano*…, cit.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

distruzione dell'informazione» e «della sua efficacia» attraverso lo stesso «sistema delle informazioni» – è infatti la questione al centro dell'articolo, volto a rilevare quanto un sapere «non inquinato» sia ormai un «prodotto raro e carissimo»[30].

Di ritorno in Italia, Magris legge la lettera a lui rivolta e ringrazia Fortini per averlo scelto quale interlocutore di una riflessione aperta su un argomento fondamentale, quello, appunto, del «nodo che ci stringe nell'inganno, ogni giorno»:

> Carissimo Fortini,
> Ho trovato, tornando in Italia, la tua lettera – e sono felice che tu mi abbia scelto quale interlocutore e destinatario di una lettera pubblica e aperta su un tema centrale, sul nodo che ci stringe nell'inganno, ogni giorno.
> Ti sono tanto grato per questa prova di vicinanza e d'amicizia; come vedrai, te ne ringrazio anche pubblicamente, riprendendo il tuo discorso sull'informazione, a proposito di un altro esempio. Sì, a me preme molto che la nostalgia sia pura, che non induca a indorare la pillola, a ottundere l'orrore, né presente né passato[31].

A testimonianza dello stretto sodalizio instauratosi tra i due autori, il dialogo viene ripreso anche in sede pubblica: il 10 maggio 1987 Magris prosegue la conversazione, traslandola sulle pagine del «Corriere». Lo spunto di partenza è altro rispetto a quello della lettera con cui si apriva il confronto: Fortini, infatti, prendeva le mosse dal caso di un avvocato francese che aveva volontariamente tradito un suo cliente imputato di terrorismo; l'esempio, uno tra i molti possibili, serviva all'autore per denunciare, «con quella sua aspra forza che gli proviene dall'amore della verità», «la manipolazione dell'informazione, l'inganno del sapere organizzato e propinato, contro il quale egli chiamava a raccolta […] il nostro povero sapere di ingannati, la coscienza di venire turlupinati che permette di resistere al falso perché lo smaschera in quanto tale»[32]. Nella risposta alla lettera fortiniana, Magris prende invece ad esempio il «polverone ideologico» sollevatosi a partire dall'episodio avvenuto alla clinica milanese Mangiagalli il 16 aprile dello stesso anno, con la conseguente accusa mossa al dottor Brambati di aver violato la legge 194; al di là del diverso caso di cronaca scelto come punto di partenza, la riflessione verte sempre, in una

30. *Ibidem*.

31. Claudio Magris a Franco Fortini, Trieste 2 maggio 1987, lettera, ms., Archivio Fortini, F1 Magris 1987.05.02.

32. Claudio Magris, *Quel personaggio minimo che non può parlare*, in «Corriere della Sera», 10 maggio 1987.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

prosecuzione del dialogo avviato da Fortini, sul tema del «sapere ingannevole», dell'informazione parziale che, attraverso i continui tentativi di sviare dalla verità, «aiuta a non guardare in faccia la Medusa»[33].

Man mano che il carteggio va avanti, dunque, i rapporti tra i due autori si intensificano, sempre guidati da un sentimento di reciproca ammirazione. Se nelle lettere dei primi anni è soprattutto Magris a rivolgersi al più affermato poeta come a un punto di riferimento e modello che sorregge i suoi primi sforzi critici e narrativi, successivamente lo stesso Fortini riconoscerà nell'intellettuale triestino, come si è visto, un destinatario e interlocutore privilegiato, eleggendolo persino, in un caso, a suo testimone. Mi riferisco, nello specifico, alla lettera che Fortini scrive a Magris il 18 dicembre del 1989, decidendo di confidarsi con l'amico in merito al rifiuto ricevuto dal «Corriere» di pubblicare un proprio articolo sul conflitto israeliano-palestinese, che sarà poi pubblicato dal «Manifesto». Nelle righe finali della lettera, Fortini indica esplicitamente Magris quale suo «teste a futura memoria»:

> Caro Magris,
> considerando la mia età ho pensato di parlarti della vicenda che nel mese di maggio scorso mi ha indotto a interrompere (terza volta in quindici anni) la collaborazione al «Corriere».
> Ne fu causa il rifiuto di pubblicare – sul medesimo tema non era la prima occorrenza – uno scritto poi apparso sul «Manifesto» dove, firmandomi Lattes Fortini, chiedevo agli ebrei italiani e ai loro amici di pronunciarsi pubblicamente su quel che accade in Israele. […] Ne ricevo una sorta di *damnatio memoriae*, da tutte le parti. O di coperte calunnie.
> Mi divido fra orgoglio e rabbia.
> […]
> Questa lettera non ti chiede nulla. Non imbarazzarti a rispondermi. Ti ho scelto come teste "a futura memoria". Consentimi di abbracciarti.
> Tuo
> Franco Fortini[34]

I non semplici rapporti con la direzione del «Corriere» sono oggetto anche di altre missive del carteggio: già il 3 marzo 1978 Fortini chiedeva a Magris quali fossero le ragioni che lo avevano indotto, dopo aver inizialmente maturato la sua medesima decisione, a restare al giornale a seguito delle dimissioni di Piero Ottone. Nella lettera del 26 aprile 1978, inoltre, Magris fa riferimento a un articolo di Fortini dal titolo *Le firme supplici*, pubblicato alla fine del 1977 su «Problemi dell'informazione»: nel testo in

33. *Ibidem*.
34. Franco Fortini a Claudio Magris, Milano 18 dicembre 1989, lettera, ds. con firma ms., Fondo C. Magris.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

questione, Fortini prendeva le mosse dalla sostituzione di Ottone con Franco Di Bella per «riflettere sull'uso politico che le direzioni dei quotidiani hanno fatto, negli ultimi trent'anni, dei propri collaboratori esterni»[35].

Il dialogo epistolare tra Claudio Magris e Franco Fortini, come si è cercato di mostrare ripercorrendo alcuni momenti di questo denso scambio, apre a molteplici possibilità di riflessione, che consentono di approfondire l'opera e il pensiero di due intellettuali il cui sguardo critico, proveniente «dagli stessi spalti», sa leggere nelle contraddizioni del presente e, attraversandole, concilia – per citare Magris – l'utopia col disincanto. Già nella recensione dedicata a *Poeti del Novecento* per il «Corriere», d'altronde, Magris riusciva acutamente a cogliere la tensione che muove, al fondo, la poetica dell'autore: in quell'«eccellente libro», Fortini esprime il suo «lucido furore profetico, che gli permette di scorgere nella poesia […] un significato che la oltrepassa e cioè l'interpretazione del nostro presente e l'anticipazione, incredula o appassionata, di un futuro forse più libero»[36]. La parola fortiniana si misura con il proprio tempo, osserva Testa, vive di un costante confronto con il corso del mondo[37]; ed «è soltanto nel rapporto continuo con il corso del mondo che può darsi forma quell'unità, o meglio quel processo mai concluso di unificazione, che conferisce senso all'esistenza»[38], afferma Magris in un dibattito del 1985 con Villani, Freschi e Sini, dal titolo *Quale totalità*. Lo «scambio» tra «pensiero e poesia», prosegue l'intellettuale triestino, è garante di quella grande «lezione di verità» che solo la letteratura può offrire, a patto di «collocarla», «rispettando la sua autonomia», sempre entro «una comprensione generale del mondo»[39]. Il tema del dibattito dell'85 ci riporta alla domanda di senso su quale sia la «via giusta» tra epica e tragedia, tra individuo e totalità, su cui Magris riflette costantemente e a cui risponde, come si è visto, proprio *Questioni di frontiera*:

> Ci sono due forme fondamentali di discorso davanti alla morte, ha scritto Fortini nelle sue geniali *Questioni di frontiera* (Einaudi), uno dei libri che più ci aiutano

35. Daniele Balicco, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 56.

36. Claudio Magris, *Poeti e non poeti del Novecento*, in «Corriere della Sera», 21 agosto 1977.

37. Si veda Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, p. 77 e sgg.; anche Testa osserva come la poesia fortiniana adotti, quale «prospettiva nei riguardi del reale», quella «della distanza, della non immedesimazione, della telescopica mira del passato per scorgere da lì allegorie e istanze del futuro» (ivi, 78).

38. Claudio Magris, *Quale totalità: dibattito con Antonio Villani, Marino Freschi e Carlo Sini*, Napoli, Guida, 1985, p. 66.

39. Ivi, pp. 67-68.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

> a capire il nostro destino in questi ultimi anni: c'è il discorso epico e quello tragico, […] quello che ha sempre in mente la continuità storica e la possibile soluzione del conflitto, da affermare anche in punto di morte, e quello che si prefigge la frattura morale col corso del mondo, la negazione del tempo storico e l'esempio di una irriducibile opposizione etica[40].

Così scrive Magris sulla terza pagina del «Corriere», riprendendo le considerazioni già espresse in forma privata nelle lettere indirizzate, pochi mesi prima, a Fortini. Se, prosegue l'autore, la prima soluzione coincide «in termini hegeliani» con «una concezione del reale quale unità che si riuniva e perpetua nel divenire storico», la seconda è per contro «una visione che infrange la storia nell'attimo tragico o utopico, nella solitudine dell'individualità»[41]: queste due possibili posture di fronte al mondo esterno sono a ben vedere «anche i due modi essenziali in cui ha parlato al mondo […] la grande letteratura»[42]. In un'importante missiva inviata a Fortini l'11 settembre 1984, ringraziandolo per il suo giudizio su *L'anello di Clarisse*[43], Magris riconosce quale «punto fondamentale» di quel volume proprio la dialettica tra particolare e universale, la questione della «perdita del centro» e della totalità; di qui la necessità, scrive l'autore triestino, di «precisare» e chiarire continuamente «il punto dal quale valutare e vedere le cose»: «il centro da cui parlo, da cui parliamo»[44].

40. Claudio Magris, *Tutta la vita contro il nulla*, in «Corriere della Sera», 8 giugno 1978.
41. *Ibidem*.
42. *Ibidem*.
43. Si veda Franco Fortini, *L'anello di Clarisse*, in «Panorama», 3, 1984, p. 24, dove il critico scrive: «il saggio introduttivo di *L'anello di Clarisse*, "Grande stile e totalità", fa storia di un secolo di "perdite del centro"; il saggio di chiusura, "La nuova innocenza", conflitta mirabilmente con il presente».
44. Claudio Magris a Franco Fortini, Trieste 11 settembre 1984, lettera, ms., Archivio Fortini, F1 Magris 1984.9.11.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Gli autori

Anne Milano Appel ha tradotto testi di numerosi autori italiani per case editrici americane e britanniche. Suoi lavori più brevi sono apparsi in molte riviste letterarie. Tra i premi che ha ricevuto, l'Italian Prose in Translation Award, il John Florio Prize for Italian Translation, e il Northern California Translation Award. Il suo lavoro su Claudio Magris include le traduzioni di *Alla cieca*, *Lei dunque capirà*, *Non luogo a procedere*, *L'infinito viaggiare* e *Istantanee*, con saggi su «Harper's Magazine», «Granta», «Quaderni d'Italianistica», «Yale Press Log», e altre riviste.

Gabriele Bacherini (Università degli Studi di Firenze) ha partecipato come borsista di ricerca al PRIN Claudio Magris, intellettuale europeo. Germanista e comparatista, in precedenza si era occupato dei legami tra politica, arte e letteratura in autori e autrici come C. Wolf, H. Böll, W.S. Burroughs, A. Langer e P. Handke, e delle neoavanguardie tedescofone e anglo-americane. Gli esiti di questi studi si leggono su riviste come «LEA», «Studi Germanici» e «Between», e nella monografia *Frammenti di massificazione* (Firenze University Press, 2020).

Sergio Bozzola è professore di Linguistica italiana presso l'Università di Padova, dove si è laureato con Pier Vincenzo Mengaldo nel 1990. Principali linee di ricerca: la prosa letteraria tra Cinque e Seicento (*Tra Cinque e Seicento. Tradizione e anticlassicismo nella sintassi della prosa letteraria*, 2004; *Purità e ornamento di parole. Tecnica e stile dei* Dialoghi *del Tasso*, 1999); la tradizione della lingua poetica italiana (*La lirica. Dalle origini a Leopardi*, 2012); metrica, sintassi e lingua poetica tra Otto e Novecento (*Seminario montaliano*, 2006; *L'autunno della tradizione*, 2016); lingua ed espressione dell'alterità nelle prose di viaggio (*Retorica e narrazione del viaggio. Diari, relazioni, itinerari fra Quattro e Cinquecento*, 2020); la lingua e lo stile di Calvino (*Forme e figure della saggistica di Calvino*, con Chiara De Caprio, 2021).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Maria Giovanna Campobasso è docente a contratto di cultura tedesca all'Università di Milano. Dopo un dottorato internazionale tra l'Università di Palermo e l'Università di Düsseldorf in letteratura tedesca, ha vinto una borsa post-doc Ernst Mach per l'Università di Innsbruck. È stata assegnista in letteratura tedesca all'Università di Bologna e di Padova. Lavora principalmente sull'estetica teatrale di lingua tedesca tra Settecento e Ottocento, la ricezione della Prima guerra mondiale nella letteratura austriaca e la ricerca d'archivio per la letteratura epistolare. Ha scritto soprattutto su Friedrich Hebbel, Karl Kraus, J. R.M Lenz e sulla ricezione della cultura tedesca in Claudio Magris e Carlo Denina.

Elisa Caporiccio è assegnista di ricerca in Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Firenze, all'interno dell'unità di ricerca del PRIN 2022 'Claudio Magris, intellettuale europeo. Ricognizione d'archivio, studio critico e valorizzazione del Fondo all'Archivio Bonsanti di Firenze'. Si occupa principalmente delle scritture in prosa del secondo Novecento, di critica e teoria letteraria; gli esiti delle sue ricerche si leggono su «Quaderni del '900», «Poli-femo», e nella monografia *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano* (Firenze University Press, 2022). Sta attualmente lavorando sul carteggio tra Claudio Magris e Franco Fortini, e su quello tra Claudio Magris e Guido Ceronetti.

Antonio D'Ambrosio si è formato tra Roma Sapienza, Firenze e Parigi. È stato professore a contratto alla Sapienza e assegnista di ricerca all'Università di Padova nell'ambito del PRIN Claudio Magris intellettuale europeo. Collabora con le riviste «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» e «Avanguardia». Si occupa di letteratura italiana del Novecento, dal modernismo al neorealismo, con un particolare interesse per la valorizzazione degli archivi e delle biblioteche letterari, la storia dei testi (filologia d'autore e critica delle varianti), l'editoria, la società culturale.

Hermann Dorowin, professore ordinario di Letteratura Tedesca, ha insegnato nelle università di Firenze, Torino e Perugia. Fra i suoi interessi di ricerca spiccano: la letteratura comparata, la letteratura austriaca, il teatro di lingua tedesca e le forme brevi della prosa. Autore di uno studio sulla *Kulturkritik* europea fra le guerre (*Retter des Abendlands*, 1991), ha poi scritto su Walter Benjamin, Giaime Pintor, Alfred Polgar, Elias Canetti, Ingeborg Bachmann, Peter Handke, Christoph Ransmayr e altri autori e ha curato edizioni con testo a fronte di opere di Heinrich von Kleist, Georg Büchner e Jura Soyfer.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Federico Fastelli è professore associato di Critica letteraria e Letterature comparate all'Università di Firenze. Si occupa di storia e teoria delle avanguardie, di rapporti tra letteratura, media e giornalismo, di Visual Studies. Fa parte dei comitati editoriali di prestigiose riviste scientifiche, tra cui «Comparatismi», «Poli-Femo», «Symbolon», «Lea. Lingue e letterature d'oriente e d'occidente». Dirige, con Ernestina Pellegrini e Diego Salvadori, la Collana Editoriale "L'uno e il molteplice. Studi di Letterature Comparate e Teoria della Letteratura" della Florence Art Edizioni. Tra le sue pubblicazioni: *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani* (Società Editrice Fiorentina, 2011), *Il Nuovo Romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953–1973)* (Firenze University Press, 2013), *Epica dell'ottobre. John Reed, la rivoluzione e il mito dei Dieci giorni che sconvolsero il mondo* (Pàtron, 2018), *L'intervista letteraria. Teoria e storia di un genere trascurato* (Carocci, 2019), *Imagetext. Frammenti per un'iconologia della letteratura* (Florence Art, 2023).

Barbara Ivančić è docente di Lingua tedesca e Traduzione all'Università di Bologna. I suoi studi vertono sul tema della traduzione letteraria nell'epoca dell'IA, sul ruolo del corpo nel processo traduttivo e sul rapporto fra plurilinguismo e traduzione. Traduce testi letterari e saggistici dal tedesco in italiano. Fresco di stampa il suo *Tradurre senza il corpo. La traduzione letteraria al tempo dell'intelligenza artificiale* (Meltemi, 2026).

Luigi Marfè è professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Padova. È autore di *Oltre la 'fine dei viaggi'* (2009), *Introduzione alle teorie narrative* (2011), *'In English clothes'. La novella italiana in Inghilterra* (2015), *'Un altro modo di raccontare'. Poetiche e percorsi della fotoletteratura* (2021) ed *Effetto Faust* (2025). È nel comitato direttivo di «Cosmo: Comparative Studies in Modernism».

Riccardo Morello è professore ordinario di Letteratura Tedesca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne dell'Università degli Studi di Torino. Si occupa in particolare di Letteratura Austriaca Moderna e Contemporanea, di Letterature e Culture dell'area mitteleuropea, teatro e dei rapporti tra musica e letteratura. Ha pubblicato studi sul Settecento (Goethe, Möser, Schiller), sulla letteratura del periodo Biedermeier (Stifter, Gotthelf e Grillparzer) e del Novecento (Celan, Kraus, Bernhard, Thomas Mann, Améry, Bachmann, Soyfer). Inoltre, collabora a progetti di ricerca di ambito comparatistico, storico-musicale e intorno all'ebraismo.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Davide Papotti è professore di geografia presso il Dipartimento DUSIC dell'Università di Parma, dove insegna "Geografia culturale", "Geografie letterarie" e "Globalizzazione e geopolitica". Ha studiato presso l'Università di Parma, la University of Virginia (USA), la University of Chicago (USA) e l'Università di Padova (dottorato di ricerca in "Uomo e ambiente", 2002). Si occupa di rapporti fra geografia e letteratura, di geografia del turismo e di geografia culturale del fiume Po. Fra le sue pubblicazioni i volumi, con Marco Aime, *L'altro e l'altrove. Antropologia, geografia e turismo* (Einaudi, 2012) e *Confini. Realtà e invenzioni* (Gruppo Abele, 2023).

Ernestina Pellegrini (Università di Firenze). I suoi interessi di studio sono prevalentemente orientati nell'ambito delle Letterature comparate e degli Studi di Genere. Fra gli autori a lungo studiati, Claudio Magris e Luigi Meneghello. Del primo ha curato i due volumi delle *Opere* nei Meridiani Mondadori (2012 e 2021) e ha dedicato due studi complessivi: *Epica sull'acqua* (2003) e *Le storie di Claudio Magris. Da "Alla cieca" a "Croce del Sud* (2025).

Simone Rebora è professore associato di Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università di Verona. I suoi principali interessi di ricerca sono gli studi sulla ricezione e i metodi computazionali per l'analisi del testo letterario.

Giovanni Salvagnini Zanazzo è dottorando in teoria della letteratura e letterature comparate presso l'Università di Padova, in cotutela con l'Université Paris Nanterre. Il suo progetto di ricerca indaga le rappresentazioni 'negative' della soggettività nella letteratura italiana e francese del Novecento. Ha pubblicato saggi sulla ricezione del Giappone nella letteratura francese del Novecento, su autori italiani e francesi (Landolfi, Manganelli, Blanchot) e su questioni di teoria letteraria.

Beatrice Simion è dottoranda del programma PhD Double Degree in *Italian Studies* tra le Università Alpen-Adria di Klagenfurt e Ca'Foscari di Venezia. Il suo progetto *Claudio Magris: linguistic and stylistic features in a transitional type of composition* intende indagare il profilo stilistico dell'autore triestino, con particolare riferimento ai fenomeni linguistici e retorici del suo laboratorio creativo.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Bibliografia

Adams, Hazard, *Titles, Titling, and Entitlement to*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 46, 1, 1987, pp. 7-21.

Albertazzi, Silvia, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla* World Literature, Roma, Carocci, 2013.

Allemann, Beda, *Elias Canetti – ein Ohrenzeuge*, in *Hüter der Verwandlung. Beiträge zum Werk von Elias Canetti*, Frankfurt am Main, Hauser, 1985, pp. 237-244.

Ambrosini, Richard, *Le storie di Conrad. Biografia intellettuale di un romanziere*, Roma, Carocci, 2019.

Anokhina, Olga, *Vladimir Nabokov and His Translators*, in Anthony Cordingley, Céline Frigau Manning (eds.), *Collaborative Translation: from the Renaissance to the Digital Age*, trans. by Nicholas Manning, London, Bloomsbury, 2017, pp. 111-129.

Appel Milano, Anne, *Plowing Magris's Sea: Blindly, with Eyes Wide Open*, in «Forum Italicum», 40, 2, Fall 2006, pp. 558–571.

—, *Mirror Images of Remembrance in Marisa Madieri's* La conchiglia *and Claudio Magris's* Lei dunque capirà*: A Translator's Notes*, in «Quaderni d'Italianistica», XXXII, 2011, pp. 37-47.

—, *Translator's Afterword*, in Claudio Magris, *Blindly*, New Haven, Yale University Press, 2012.

—, *A Conversation with Claudio Magris*, on the occasion of the publication in English of his novel *Blindly* by the Margellos World Republic of Letters, Yale University Press, 2012.

—, *On Translating Magris: 'Closelaboration' with a Difference*, in «Forum Italicum», 47, 3, November 2013, pp. 617-632.

—, *Writing as Witness: A Conversation with Claudio Magris*, (https://yalebooks.yale.edu/2017/04/13/writing-as-witness-a-conversation-with-claudio -magris/, 15.11.2015).

Baioni, Giuliano, Bevilacqua, Giuseppe, Cases, Cesare, Magris, Claudio (a cura di), *Il romanzo tedesco*, Torino, Einaudi, 1973.

Balicco, Daniele, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Macerata, Quodlibet, 2018.

Barjonet, Aurelie, Razinsky, Liran (eds.), *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Littell's* The Kindly Ones, Amsterdam, Rodopi, 2012.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Barnouw, Dagmar, *Significato e metamorfosi. Il problema dell'obiettività nelle scienze umane in Canetti e Lévi-Strauss*, in «Nuovi argomenti», 40-42, 1974, pp. 294-331.
Baumsteiger, Rachel, Siegel, Jason T., *Measuring Prosociality: The Development of a Prosocial Behavioral Intentions Scal*e, in «Journal of Personality Assessment», 101, 3, 2019, pp. 305-314.
Bellec, François, *Les usagers du blanc des cartes*, in Jean-Robert Pitte (éd.), *Apologie pour la Géographie. Mélanges offerts à Alice Saunier-Seïte*, Paris, Société de Géographie, 1997.
Bellemin-Noël, Jean, *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972.
Belpoliti, Marco, *Sanlorenzo / Polene, le donne del mare*, in «Doppiozero», 5 marzo 2020.
Berardinelli, Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.
Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
Biagini, Enza, *L'io nello sguardo dell'altra. L'arte del monologo di Claudio Magris*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021, pp. 211-252.
Blixen, Karen, *Vinter-Eventyr*, København, Gyldendal, 1942.
Bloch, Ernst, *Erbschaft dieser Zeit* (1935), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1962, trad. it. *Eredità del nostro tempo*, a cura di Laura Boella, Milano, il Saggiatore, 1992.
Bodei, Remo, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
Boitani, Piero, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, il Mulino, 1992.
Bollati, Giulio, *Memorie minime*, pref. di Claudio Magris, Milano, Archinto, 2001.
—, *Memorie minime*, pref. di Claudio Magris, Torino, Bollati Boringhieri, 2024.
Bollettieri, Rosa Maria, Zanotti, Serenella, *The Avant-textes of Translations: A Study of Umberto Eco's Interaction with His Translators*, in «Translation Studies», 10, 3, 2017, pp. 263-281.
Bonavero, Piero, *L'approccio transcalare come prospettiva di analisi. Il contributo della geografia alla ricerca economica e sociale*, Milano, Istituto di Studi su Popolazione e Territorio dell'Università Cattolica, 2005.
Borges, Jorge Luis, *Historia de la noche*, Buenos Aires, Emecé, 1977.
Bozzi, Ida, *Ironico Grisha, esule della vita. Magris racconta von Rezzori*, in «Corriere della Sera», 30 aprile 2018.
Bredekamp, Horst, *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp, 2010, trad. it. *Immagini che ci guardano*, Milano, Cortina, 2015.
Bucovală, Mihai, *Histria*, Bucureşti, Le Musée d'histoire nationale et d'archeologie Constantza, 1981.
Büchner, Georg, *Woyzeck*, a cura di Hermann Dorowin, trad. it. di Claudio Magris, Venezia, Marsilio, 1988.
Cadioli, Alberto, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017.
Calabrese, Stefano, Conti, Valentina, *L'educazione sentimentale: Empatia e neuronarratologia*, in «Comparatismi», 9, 2024, pp. 343-369.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Calaresu, Emilia, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, FrancoAngeli, 2004.
Campodonico, Pierangelo, *Storie di polene*, Genova, Tormena, 1997.
Canetti, Elias, *Die Blendung. Roman,* Frankfurt am Main, Fischer, 1965.
—, *Auto da fé*, trad. di Luciano e Bianca Zagari, Milano, Garzanti, 1967.
—, *La commedia della vanità*, trad. di Bianca Zagari, prefazione di Claudio Magris, con uno scritto di Luciano Zagari, Torino, Einaudi, 1975.
—, *Das Gewissen der Worte. Essays*, Frankfurt am Main, Fischer, 1975.
—, *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932-1994*, hrsg. Sven Hanuschek, Christian Wachinger, München, Fischer, 2018.
Cao, Maggie M., *The End of Landscape in Nineteenth-Century America*, Oakland, University of California Press, 2018.
Carbè, Emmanuela, Giglio, Mariangela, Orlandi, Pietro, *et al.*, *Il mio sommario dunque è tutto qui? Per Franco Fortini*, in Simone Rebora, Marco Rospocher, Stefano Bazzaco (a cura di), *Diversità, equità e inclusione: sfide e opportunità per l'informatica umanistica nell'era dell'intelligenza artificiale*, proceedings del XIV Convegno Annuale AIUCD2025, AIUCD, Verona 2025, pp. 658-662.
Carel, Marion, *La polifonia linguistica*, in «Trasposition», 1, 2011, pp. 1-16.
Carmignani, Ilide, *Part Accomplice, Part Rival: the Translator is a True Co-Author: An interview with Claudio Magris*, trans. by Anne Milano Appel, in «Absinthe: New European Writing», ed. by Dwayne Hayes, March 2007.
Carucci, Paola, Guercio, Maria, *Manuale di archivistica*, Roma, Carocci, 2008.
Cases, Cesare, *Laboratorio Faust. Saggi e commenti di Cesare Cases*, a cura di Roberto Venuti e Michele Sisto, Macerata, Quodlibet, 2019.
Cases, Cesare, Chiarini, Paolo, Masini, Ferruccio, Magris, Claudio, *Dopo Lukács. Un bilancio in quattro conversazioni*, a cura di Paolo Chiarini e Aldo Venturelli, Bari, De Donato, 1977.
Chesterman, Andrew, *The Name and Nature of Translator Studies*, in «Hermes: Journal of Language and Communication Studies», 42, 2009, pp. 13-23.
Conley, Tom, *The Self-Made Map: Cartographic Writing in Early Modern France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
Conrad, Joseph, *The Nigger of the "Narcissus"*, London, Heinemann, 1897.
Corbea-Hoişie, Andrei, Maghrebinien – *Ein Gedächtnisort ex negativo*, in «Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche», 54, 2002, pp. 11-24.
Corbea-Hoişie, Andrei, Landolfi, Andrea, *Gregor von Rezzori. Notizen zum Roman* Ein Hermelin in Tschernopol *(Fragmente aus dem Nachlass)*, in *Gregor von Rezzori - Auf der Suche nach einer größeren Heimat: Studien und Materialien*, a cura di Andrea Landolfi, Cristina Spinei, Iaşi-Konstanz, Editura Universitatii Cuza-Hartung-Gorre Verlag, 2013, pp. 447-456.
Cordingley, Anthony, Montini, Chiara, *Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline*, in «Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies», 14, 2015, pp. 1-18.
Cordingley, Anthony, Manning, Céline Frigau, *What Is Collaborative Translation?*, in Anthony Cordingley e Céline Manning Frigau (eds.), *Collaborative*

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Translation: From the Renaissance to the Digital Age, London, Bloomsbury, 2017, pp. 1-30.
Costa, Giancarlo, *Polene*, Trieste, Mursia, 2005.
Costanzo, Maurizio, *Magris, il suo archivio al Vieusseux*, in «La Nazione», 26 novembre 2001.
Davison, Claire, *Translation as Collaboration: Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S. S. Koteliansky*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014.
De Jonge, Julia, Demichelis, Serena, Rebora, Simone, Salgaro, Massimo, *Operationalizing Perpetrator Studies. Focusing Readers' Reactions to* The Kindly Ones *by Jonathan Littell*, «Journal of Literary Semantics», 51, 2, 2022, pp. 147-161.
Debray, Régis, *Vie et Mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, trad. it. *Vita e morte dell'immagine*, Arezzo, Magonza, 2020.
Di Falco, Davide, *Diceria del cosacco. Figure del dubbio e della complessità in* Illazioni su una sciabola *di Claudio Magris*, in *Fatti e Finzioni*, Atti del XXIII Convegno annuale della MOD, Napoli 15-17 giugno 2022, Pisa, Ets, 2024, pp. 645-652.
Diaco, Francesco, *Tra le poesie 'scartate' di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 1, 2017.
Die Donau von Ulm bis Passau, in «Merian», 8, 32, 1979.
Dolfi, Anna, Papini, Maria Carla (a cura di), *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Vitale, Antonio Tabucchi*, Roma, Bulzoni, 1988.
Dorowin, Hermann, *Claudio Magris e i miti della Grande Austria*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021, pp. 101-108.
Dupré, Natalie, *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in* Danubio *di Claudio Magris*, Firenze, Cesati, 2009.
Dyer, Robert, *Matoas, the Thraco-Phrygian name for the Danube, and IE root *madu̯*, in «Glotta», 52, 1974, pp. 91-95.
Eberharter, Markus, *Translator Biographies as a Contribution to Translator Studies: Case Studies from Nineteenth-century Galicia*, in Klaus Kaindl, Waltraud Kolb, Daniela Schlager (eds.), *Literary Translator Studies*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2021, pp. 73-89.
Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*. *Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2001.
Eder, Richard, *An Abstract History of an Era and a Cracking Civilization: A Different Sea by Claudio Magris*, in «Los Angeles Times», 2 febbraio 1995.
Ercolino, Stefano, *Negative Empathy: History, Theory, Criticism*, in «Orbis Litterarum», 73, 3, 2018, pp. 243-262.
Ercolino, Stefano, Fusillo, Massimo, *Empatia negativa: Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022.
Esterházy, Péter, *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn: giù per il Danubio*, trad. it. di Mariarosaria Sciglitano, Milano, Garzanti, 1995.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Fancelli, Maria, *Essere germanista*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2012, pp. LXXXVI-LXXXVII.
Fanetti, Giulia, *La Bukowina e la "letteratura etnografica" di lingua tedesca*, Roma, Sapienza University Press, 2023.
Fastelli, Federico, *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, Roma, Carocci, 2019.
Ferrari, Angela, *Linguistica del testo. Principi, fenomeni e strutture*, Roma, Carocci, 2014.
Flanagan, Richard, *Why Claudio Magris's* Danube *is a Timely Elegy for Lost Europe*, in «The Guardian», 22 ottobre 2016.
Flinker, Noam, *The Poem as Map. John Donne and the 'Anthropomorphic Landscape' Tradition*, in «Applied Semiotics/Sémiotiques appliquée», 8, 3, 1999, pp. 207-215.
Foi, Maria Carolina, *Diventare Claudio Magris: come un germanista scopre il suo meridiano letterario*, 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*, Berlin, Freie Universität, 2018, pp. 27-36.
Forer, Pip, *A Place for Plastic Space*?, in «Progress in Human Geography», 2, 2, 1978, pp. 230-267.
Fortini, Franco, *Le firme supplici*, in «Problemi dell'informazione», 4, 1977, pp. 483-487, poi in Id., *Insistenze*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 105-107.
—, *L'anello di Clarisse*, in «Panorama», 3, 1984, p. 24.
—, *Lettere da lontano. A Claudio Magris*, in «L'Espresso», 26 aprile 1987.
—, *Poesie inedite*, a cura e con intr. di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1995 (seconda ed. ivi, 1997).
—, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.
Fusillo, Massimo, *Sull'empatia negativa: Macbeth secondo Verdi*, in Raffaella Bertazzoli, Cecilia Gibellini (a cura di), *Shakespeare: un romantico italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, pp. 183-193.
—, *Guardare il male a distanza. Empatia negativa, paura, catarsi*, in «Psiche», 1, 2019, pp. 285-298.
Gadda, Carlo Emilio, *Giornale di guerra e di prigionia*, in Id., *Opere. Saggi giornali favole e altri scritti II*, a cura di Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli, Milano, Garzanti, 1992.
Gándara, Alejandro, *Claudio Magris, un viaje a la memoria*, in «El País», 16 gennaio 1989.
Ghersi, Giorgia, *Prove del sé. Forme del saggio personale contemporaneo*, Pisa, Pacini, 2025.
Giancotti, Matteo, Marfè, Luigi, Violi, Patrizia (a cura di), *La memoria degli oggetti*, Milano, Mimesis, 2023.
Gibson, Clark C., Ostrom, Elinor, Ahn, T.K., *The Concept of Scale and the Human Dimensions of Global Change: A Survey*, in «Ecological Economics», 32, 2, 2000, pp. 217-239.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Ginzburg, Carlo, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni storici», 2, 1994, pp. 511-539.
—, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
Glissant, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1995.
Goethe, Johann Wolfgang, *Faust* (1808 e 1832), introduzione, traduzione con testo a fronte e note a cura di Franco Fortini, Milano, Mondadori, 1970.
Governatori, Licia, *Claudio Magris. L'opera saggistica e narrativa*, Trieste, Lint, 1999.
Grendi, Edoardo, *Il paesaggio è uno stato d'animo*, in «Hérodote Italia», 4, 1981, pp. 15-17.
Groff, Claudio, *Tradurre Grass con Grass*, in Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli (eds.), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, proceedings of the International Conference, Università per Stranieri of Siena, Münster, Lit Verlag, 2011, pp. 151-157.
Gschwend, Ragni Maria, *Schneeberg – Snežnik – Nevoso. Auf beschwerlichen Pfaden durch die* Microcosmi *von Claudio Magris*, in Dietmar Hertel, Felix Mayer (hrsg.), *Diesseits von Babel. Vom Metier des Übersetzens*, Köln, SH Verlag, 2008, pp. 93-99.
Hanuschek, Sven, *Elias Canetti. Biographie*, München-Wien, Carl Hanser, 2005.
Harrison, Thomas, *In the Wake of Musil and Conrad: The Story of History in Claudio Magris'* Alla cieca, in «Compar(a)ison: An International Journal of Comparative Literature», 1-2, *Narrative and Reflection*, ed. by Stefano Ercolino and Christy Wampole, 2015, pp. 171-185.
Hawthorne, Nathaniel, *Drowne's Wooden Image*, in «Godey's Magazine and Lady's Book», XXIX, July 1844, pp. 13-17, trad. it. *La polena di Drowne*, in Giancarlo Costa, *Polene*, Trieste, Mursia, 2005, pp. 200-205.
Heller, Horst P. (hrsg.), *Passauer Briefe eines Nürnberger Handlungsreisenden. Reisebericht aus dem Biedermeier*, Passau, Verlag Passavia, 1982.
Hermans, Theo, *Shall I Apologize Translation?*, in «Journal of Translation Studies», 5, 2001, pp. 1-17.
Hersant, Patrick, *Author-translator Collaborations: A Typological Survey*, in Anthony Cordingley, Céline Frigau Manning (eds.), *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*, London, Bloomsbury, 2017, pp. 99-110.
Höhne, Steffen, *Konstruktion von Heimat und Region*, in Jacques Lajarrige, Fried Nielsen (hrsg.), *Gregor von Rezzoris* Tanz mit dem Jahrhundert, Berlin, Frank & Timme, 2018, pp. 17-30.
Huss, Joanna Trzeciak, *Collaborative Translation*, in Helly Washbourne, Ben Van Wyke (eds.), *The Routledge Handbook of Literary Translation*, London, Routledge, 2018, pp. 389-405.
Ishaghpour, Youssef, *Elias Canetti. Metamorfosi e identità* (1990), a cura di Andrea Borsari, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
Italia, Paola, Zanardo, Monica (a cura di), *Volontà d'archivio. L'autore, le carte, l'opera*, Roma, Viella, 2023.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Ivančić, Barbara, *Dialogue between Translators and Authors: The Example of Claudio Magris*, in Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli (eds.), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, proceedings of the International Conference, Università per Stranieri of Siena, Münster, Lit Verlag, 2009, pp. 157-175.
—, *Tra le non virgole di* Alla cieca*. Osservazioni sulla traduzione di* Alla cieca *e sul rapporto tra Claudio Magris e i suoi traduttori*, in «Quaderni d'Italianistica», 2011, pp. 83-111.
—, *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Claudio Magris*, Bologna, Bononia University Press, 2013.
—, *Caro amico, ti scrivo. Sul rapporto fra autori e traduttori*, in «tradurre. pratiche, teorie e strumenti», 17, 2019, https://rivistatradurre.it/caro-amico-ti-scrivo/.
—, *Diamo spazio ai Translator Studies. Il traduttore come soggetto e oggetto di studio*, in Nadzieja Bąkowska, Alberto Alberti (a cura di), *Lezioni di Traduzione 1*, Bologna, Ams Acta by University of Bologna Digital Library, 2022, pp. 105-122.
Jesi, Furio, *Composizione e antropologia in Elias Canetti*, in «Nuovi argomenti», 40-42, 1974, pp. 332-354.
Jungmair, Otto, *Adalbert Stifters Linzer Wohnung*, Graz, Stiasny-Verlag, 1958.
Kaindl, Klaus, *(Literary) Translator Studies: Shaping the Field*, in Kaindl, Klaus, Kolb, Waltraud, Schlager, Daniela (eds.), *Literary Translator Studies*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2021, pp. 1-41.
Kaindl, Klaus, Kolb, Waltraud, Schlager, Daniela (eds.), *Literary Translator Studies*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2021.
Keen, Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2007.
Kidd, David C., Castano, Emanuele, *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, in «Science», 342, 6156, 2013, pp. 377-380.
Klösz, György, Mesterházy, Lajos, Seenger, Ervin (hrsg.), *Budapest Anno… Photographies en atelier et à l'extérieur par l'Institut d'Art photographique de György Klösz, photographe de la Cour*, Budapest, Révai-Offset, 1984 [1914].
Knott, Marie Luise, *Was Übersetzer hinterlassen*, in «Babelwerk», 2024.
—, *Nomaden der Mehrsprachigkeit*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 08.02.2020.
Kuiken, Don, Jacobs, Arthur M. (eds.), *Handbook of Empirical Literary Studies*, Berlin and Boston, De Gruyter, 2021.
Landolfi, Andrea, *«In italiano è meglio». Gregor von Rezzoris italienische Sendung*, in «Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche», 54, 2002, pp. 59-71.
—, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Memoria e disincanto: attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 11-14.
—, *Dalla Bucovina al Valdarno, passando per Vienna. Gregor von Rezzori tra le lingue*, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=wTsf9v-prvc/ (ultimo accesso: 30.06.2025).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Lenzini, Luca, *Don't save! Fortini, un Mac e le cose ultime*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 19, 2016, pp. 97-101.
Letawe, Céline, *Günter Grass and His Translators: From a Collaborative Dynamic to a Controlling Apparatus?*, trans. by Nicholas Manning, in Anthony Cordingley, Céline Frigau Manning (eds.), *Collaborative Translation: from the Renaissance to the Digital Age*, London, Bloomsbury, 2017, pp. 132-146.
Levi, Primo, *Tradurre ed essere tradotti* [1985], in Primo Levi, *Opere complete*, vol. II, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2016, pp. 886-890.
Levin, Harry, *The Title as a Literary Genre*, in «The Modern Language Review», 72, 4, 1977, pp. XXIII-XXXVI.
Lévy, Bertrand, *Genève, ville littéraire: de la topophobie à la topophilie*, in «Revue des sciences humaines», 284, 2006, pp. 135-149.
Levy, Jacques, *Carte*, in Jacques Lévy (éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, pp. 128-132.
Lewis, Tess, *Childhood Regained: Gregor von Rezzori's Autobiographical Fiction*, in «The Hudson Review», 65, 2012, pp. 159-164.
Littell, Jonathan, *Les Bienveillantes: Roman*, Paris, Gallimard, 2006.
Lopate, Philipp, *To Show and to Tell. The Craft of Literary Nonfiction*, Detroit, Free Press, 2013.
Magris, Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.
—, *Edipo vince a Stalingrado*, in «Il Piccolo: giornale di Trieste», 6 giugno 1964.
—, *Faust per noi*, in «Corriere della Sera», 15 ottobre 1970.
—, *Gli elettroni impazziti*, in «Nuovi Argomenti», *Nuova serie*, 40-41-42, 1974, pp. 261-293.
—, *Poeti e non poeti del Novecento*, in «Corriere della Sera», 21 agosto 1977.
—, *Viene dalla provincia la nuova avanguardia*, in «Corriere della Sera», *Inserto Cultura*, 19 settembre 1977.
—, *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1978.
—, *Tutta la vita contro il nulla*, in «Corriere della Sera», 8 giugno 1978.
—, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982.
—, *Jünger: uno scrittore tutto da bruciare?*, in «Corriere della Sera», 28 agosto 1982.
—, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984.
—, *Illazioni su una sciabola* (1984), Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985.
—, *Quale totalità: dibattito con Antonio Villani, Marino Freschi e Carlo Sini*, Napoli, Guida, 1985.
—, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986.
—, *Quel personaggio minimo che non può parlare*, in «Corriere della Sera», 10 maggio 1987.
—, *Claudio Magris: scrittura e frontiere*, in Anna Dolfi, Maria Carla Papini (a cura di), *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Vitale, Antonio Tabucchi*, Roma, Bulzoni, 1988.
—, *Stadelmann*, Milano, Garzanti, 1988.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

—, *Danube: A Sentimental Journey from the Source to the Black Sea*, trans. by Patrick Creagh, London-New York, Harvill-Farrar, Straus & Giroux, 1989.
—, *Rezzori, la memoria salvata*, in «Corriere della Sera», *Inserto Cultura*, 3 giugno 1990.
—, *Un altro mare*, Milano, Garzanti, 1991.
—, *Danubio e post-Danubio*, in «Rivista di studi ungheresi», 7, 1992, pp. 21-32.
—, *Le voci*, in «Nuovi argomenti», 47, luglio-settembre 1993.
—, *A Different Sea*, transl. by M.S. Spurr, New York, HarperCollins, 1994.
—, *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997.
—, *Exeuropa – Gespräch mit Gregor von Rezzori*, in «die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik», 35, 1999, pp. 34-39.
—, *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, Milano, Garzanti, 1999.
—, *Fra il Danubio e il mare. I luoghi, le cose e le persone da cui nascono i libri*, Milano, Garzanti, 2001.
—, *Mitteleuropa, Dialogo sull'impero degli ex*, in «Corriere della Sera», *Inserto Cultura*, 17 luglio 2001.
—, *Conrad: nascere è cadere in mare*, in «Corriere della Sera», 12 agosto 2003.
—, *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2005.
—, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005.
—, Excerpts from *Blindly*, trans. by Anne Milano Appel, in «Journal of Italian Translation», 1, 2, Fall 2006.
—, *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Milano, Garzanti, 2006.
—, *Lei dunque capirà*, Milano, Garzanti, 2006.
—, *Una lettera*, in Andrea Landolfi (a cura di), *Memoria e disincanto: attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 205-207.
—, *Davanti alla legge*, in «Nuova Antologia», 2241, gennaio-marzo 2007, pp. 186-208.
—, *Gregor von Rezzori. L'uomo allo specchio*, in «Corriere della Sera», *Inserto Cultura*, 27 maggio 2007.
—, *L'autore e i suoi traduttori*, in Marcella Bertuccelli (a cura di), *La traduzione d'autore*, Pisa, Plus, 2007, pp. 37-53.
—, *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Milano, Garzanti, 2008.
—, *Dialoghi dagli anglo-bengalesi agli anglo-giamaicani: Claudio Magris e Sergio Perosa discutono la moda letteraria delle doppie patrie*, in «Corriere della Sera», 17 luglio 2009.
—, *In difesa di ogni cultura minacciata*, in «Corriere della Sera», 1 ottobre 2009.
—, *Blindly*, trans. by Anne Milano Appel, Toronto, Hamish Hamilton-Penguin Canada, 2010.
—, *Scoprire le radici per aprirsi al mondo*, in «Corriere della Sera», 23 febbraio 2011.
—, *You Will Therefore Understand*, trans. by Anne Milano Appel, in «Quaderni d'Italianistica», XXXII, 2011, pp. 7-25.
—, *Narrating History, Inventing History: the Making of* Blindly, in «Journal of European Studies», 42, 4, 2012.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

—, *Opere*, vol. I, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2012.
—, *Reflections on Blindly*, in «The Threepenny Review», Spring 2013.
—, *Antigone creola*, in *Le conferenze a classi riunite anno accademico 2011-2012 – Atti dei Convegni Lincei*, 281, Roma, Scienze e Lettere, 2014.
—, *Un po' complice, un po' rivale: il traduttore è un vero coautore*, in Ilide Carmignani (a cura di), *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, Nardò, Besa Editrice, 2014.
—, *Ti devo tanto di ciò che sono. Carteggio con Biagio Marin 1958-1985*, a cura di Renzo Sanson, Milano, Garzanti, 2014.
—, *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti, 2015.
—, *Istantanee*, Milano, La Nave di Teseo, 2016.
—, *Blameless*, trans. by Anne Milano Appel, New Haven, Yale University Press, 2017.
—, Excerpt from *Blameless*, trans. by Anne Milano Appel, in «Granta», 140, *State of Mind*, September 14, 2017.
—, *Journeying*, trans. by Anne Milano Appel, New Haven, Yale University Press, 2018.
—, *Claudio Magris's Darkly Humorous Travels, Four Anecdotes From the Triestine Writer*, in «Literary Hub», February 27, 2019.
—, *Polene. Occhi del mare*, Milano, La nave di Teseo, 2019.
—, *Tempo curvo a Krems: cinque racconti*, Milano, Garzanti, 2019.
—, *Snapshots*, trans. by Anne Milano Appel, New Haven, Yale University Press, 2019.
—, *Croce del Sud. Tre vite vere e improbabili*, Milano, Mondadori, 2020.
—, *Curving Time in Krems*, trans. by Anne Milano Appel, in «Harper's Magazine», June 2021.
—, *Opere*, a cura di Ernestina Pellegrini, vol. II, Milano, Mondadori, 2021.
—, *Prefazione*, in Igor Fiatti, *Le sponde del crepuscolo: la Mitteleuropa attraverso la letteratura*, Torino, Aragno, 2021, pp. V-XI.
—, *Gregor von Rezzori: Epigone, Precursore*, https://premiogregorvonrezzori.org/claudio-magris/ (ultimo accesso: 30.06.2025).
Magris, Claudio, Di Paolo, Paolo, *Inventarsi una vita. Un dialogo*, Milano, La nave di Teseo, 2022.
Magris, Claudio, Levi della Torre, Stefano, *Democrazia, legge e coscienza*, Torino, Codice, 2010.
Marenco, Franco, *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno*?, in «La Modernità letteraria», 1, 2008, pp. 15-22.
Marfè, Luigi, *«I gomitoli del tempo». La poetica dello spazio nell'opera di Claudio Magris*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021, pp. 177-188.
Marin, Biagio, *Nel silenzio più teso*, intr. di Claudio Magris, scelta e note a cura di Edda Serra, trad. it. a fronte di Giovanni Battista Pighi e Edda Serra, Milano, Rizzoli, 1980.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

McHale, Brian, *Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts*, in «PTL», 3, 1978, pp. 249-287.
Melville, Herman, *The Figure-Head*, in Id., *Collected Poems of Herman Melville*, ed. by Vincent P. Howard, Chicago, Packard, 1947, pp. 197-198.
Meneghelli, Donata, *Il valore degli oggetti. Segni, spoglie, scarti nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, nottetempo, 2024.
Mengaldo, Pier Vincenzo, *Claudio Magris*, in *Profili critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 112-117.
—, *Giudizi di valore*, in Claudio Magris, *Il Mito absburgico*, Torino, Einaudi, 1999.
—, *Introduzione*, in Claudio Magris, *Utopia e disincanto*, Milano, Rizzoli, 2001.
Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago UP, 1994, trad. it. *Pictorial turn*, Palermo, :duepunti, 2008.
Möhring, Hans-Ulrich, *Vom Schweigen meines Übersetzers*, München, Fahrenheit, 2008.
Morpurgo Tagliabue, Guido, *Deduzioni letterarie dalla famiglia Magris*, in «Aut Aut», 222, 1987, pp. 127-133.
Mortara Garavelli, Bice, *La parola d'altri. Prospettive d'analisi del discorso riportato*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.
Muehrcke, Phillip C., Muehrcke, Juliana O., *Le carte geografiche e la letteratura*, in Fabio Lando (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etaslibri, 1993, pp. 81-103.
Munday, Jeremy, *The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-making*, in «Target», 1, 2013, pp. 125-139.
—, *Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns*, in «Translator: Studies in Intercultural Communication», 1, 2014, pp. 64-80.
Nasi, Franco, *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*, Macerata, Quodlibet, 2021.
Natale, Massimo, *Com'è fatto* Danubio *di Claudio Magris*, in «Stilistica e metrica italiana», 19, 2019, pp. 201-246.
Neumann, Hans, *Rezzori lesen. Die rumänische Kodierung der* Maghrebinischen Geschichten, in Andrei Corbea-Hoişie, George Gutu, Martin Hainz (hrsg.), *Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas*, Iaşi-Bucarest-Konstanz, Editura Paideia-Hartung-Gorre Verlag, 2002, pp. 339-346.
Norton, Peter, *Ship's Figureheads*, London, Newton Abbot, 1976.
Nussbaum, Martha C., *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
Orengo, Nico, *Magris e i due poli di un amore*, in «La Stampa», 26 febbraio 1997.
Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
Orsenna, Érik, *Deux étés*, Paris, Fayard, 1997.
Orwell, George, *Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault. Correspondance inédite 1934-1935*, edité par Marie-Annick Raimbault, intr. par

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Marie-Annick Raimbault, édition bilingue établie par Céline Place et Madeleine Renouard, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2006.
Paccagnini, Ermanno, *Prefazione*, in *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997, pp. I-XII.
Padoa, Fabio, *Prefazione*, in Giovan Battista Pellegrini, *Toponomastica Italiana,* Milano, Hoepli, 1990.
Papotti, Davide, *Il fiume e la sua mappa. La carta geografica come principio narrativo in* Danubio *di Claudio Magris*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cartografia», 48, 2010, pp. 139-140, 287-302.
Pareschi, Silvia, *Fra le righe. Il piacere di tradurre*, Bari, Laterza, 2024.
Pascual-de-Sans, Angel, *Sense of Place and Migration Histories: Idiotopy and Idiotope*, in «Area», 2004, pp. 348-357.
Pasolini, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia a cura di Nico Naldini, tomo I, Milano, Mondadori, 1999.
—, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2003.
Pellegrini, Ernestina, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1997 e 2003.
—, *La via obliqua di Claudio Magris: strategie e forme del racconto critico*, in Anna Dolfi (a cura di), *Saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 279-302.
—, *Il peso della storia nell'opera narrativa di Claudio Magris*, in Claudio Griggio e Antonio Ferracin (a cura di), *Omaggio a Claudio Magris*, Udine, Università di Udine, 2015, pp. 49-60.
—, *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, vol. I, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1529-1620.
—, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. II, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2021, pp. XI-LXXXVIII.
Pellegrini, Ernestina, Fastelli, Federico, Salvadori, Diego (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021.
Peraldo, Emmanuelle, *Introduction*, in Ead. (ed.), *Literature and Geography: The Writing of Space throughout History*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2016, pp. 1-18.
Pinckney, Pauline A., *American Figureheads and Their Carvers*, New York, Norton, 1940.
Pinotti, Andrea, Salgaro Massimo, *Empathy or Empathies? Uncertainties in the Interdisciplinary Discussion*, in «Gestalt Theory», 41, 2, 2019, pp. 141-158.
Premack David, Woodruff, Guy, *Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind?*, in «Behavioral and Brain Sciences», 1, 4, 1978, pp. 515-526.
Pym, Anthony, *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome, 1998.
—, *Humanizing Translation History*, in «Hermes: Journal of Language and Communication Studies», 42, 2009, pp. 23-48.
Raspin, Angela, *Private Papers*, in Brian Brivati, Julia Buxton, Anthony Seldon (eds.), *The Contemporary History Handbook*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1996, pp. 219-229.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Rávik Strubel, Antje, *Über den Fluss und in die Sprache. Über-Setzen von einem Ufer zum anderen*, Erlanger Übersetzerwerkstatt, 2024 https://uebersetzerwerkstatt-erlangen.de/ueber-den-fluss-und-in-die-sprache/ (ultimo accesso: 20 febbraio 2026).
Rebora, Simone, *Sulla «via obliqua» di Claudio Magris. Finzione, reportage e (auto)biografia*, in A. Barbieri, E. Gregori (a cura di), *Commixtio. Forme e generi misti in letteratura*, Padova, Esedra, 2017, pp. 151-162.
—, *Magris Likes it Bad? Reflections on Ethics in a European Perspective*, in «The European Legacy», 27, 7-8, 2022, pp. 744-758.
Rebuffo, Luciano, *Polene italiane*, Roma, Edindustria, 1960.
Reinhardt, Jelena, *Attraversare la terra come in mare. Paesaggi ibridi sul Danubio di Claudio Magris tra Kafka e Canetti*, in «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», 24, 2019, pp. 169-183.
Reitani, Luigi, Magris, Claudio, *Genesi di un 'mito'. Colloquio con Claudio Magris*, in Luigi Reitani (a cura di), *40 anni di* Mito absburgico. *Mostra della Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi" di Udine e del Musil-Institut dell'Università di Klagenfurt*, Udine, Biblioteca Civica V. Joppi, 2003, pp. 13-23.
Rezzori, Gregor von, *Lettera a Claudio Magris*, 25.10.1990, in *Lettere Varie* [Fondo Magris].
—, *Ritorno a Cernopol*, in «Idra», 1, 1990, pp. 163-180.
Rezzori, Gregor von, Aciman, André, *Conversations with Gregor von Rezzori*, in «Salmagundi», 90-91, 1991, pp. 12-32.
Roggia, Carlo Enrico, *Plurivocità, polifonia e opacità dei testi*, in «Italiano Lingua Due», 1, 2022, pp. 617-632.
Salgaro, Massimo, Van Tourhout, Benjamin, *Why Does Frank Underwood Look at Us? Contemporary Heroes Suggest the Need of a Turn in the Conceptualization of Fictional Empathy*, in «Journal of Literary Theory», 12, 2, 2018, pp. 345-368.
Salone, Carlo, *Paradigmi e scale territoriali dello sviluppo: il ruolo delle regioni in una politica place-based*, in «Rivista Geografica Italiana», 119, 2012, pp. 151-174.
Salvadori, Diego, *L'atlante di Claudio Magris*, Bologna, Pàtron, 2020.
—, *«Nella polvere e nell'oblio di qualche archivio». Ricognizioni preliminari dal Fondo Claudio Magris*, in «Antologia Vieusseux», XXVIII, 83, 2022, pp. 53-67.
—, *Sinopie e frattali. Sondaggi preliminari nell'avantesto di* Microcosmi, in *Claudio Magris una voce europea*, «Il Portolano», 120-121, 2025, pp. 29-35.
Sanguineti, Edoardo (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, voll. I-II, Torino, Einaudi, 1969.
Schiavoni, Giulio, *Il luogo taciuto di Elias Canetti. Ermetismo e dovere*, in «Nuovi Argomenti», 40/41/42, 1974, pp. 355-383.
Schmidt-Dengler, Wendelin, *Ganz nah und dicht beisammen. Zum Ohrenzeugen*, in *Elias Canetti. Blendung als Lebensform*, hrsg. Friedbert Aspetsberger, Gerald Stieg, Königstein, Athenäum, 1985, pp. 80-87.
Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
—, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

—, *La genesi del testo: critica delle varianti e critica genetica*, in Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, Francisco Amella Vela (a cura di), *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, Firenze, Franco Cesati, 1996, pp. 11-21.
Shen, Lijiang, *On a Scale of State Empathy During Message Processing*, in «Western Journal of Communication», 74, 5, 2010, pp. 504-524.
Soja, Edward W., *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell, 2000.
Simonetti, Gianluigi, *Letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018.
Sgarbi, Giuseppe, *Lei mi parla ancora*, Milano, Skira, 2016.
Sisto, Michele, *Cesare Cases e le edizioni italiane del* Faust, in «Studi Germanici», 12, 2017, pp. 107-178.
Spinei, Cristina, *La monarchie réorchestrée: L'Hermine souillée de Gregor von Rezzori et la réécriture du mythe de Habsbourg*, in «Transylvanian Review», 29, 2020, pp. 135-151.
Spoerhase, Carlos, *Neuzeitliches Nachlassbewusstsein. Über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivarischen und philologischen Interesses an postumen Papieren* in Kai Sina, Carlos Spoerhase (hrsg.), *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie. 1750-2000*, Göttingen, Wallstein, 2017, pp. 22-48.
Stammers, Michael, *Figureheads and Ship Carving*, London, Chatham, 2005.
Stoichita, Victor I., *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008, ed. it. *Effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2006.
Taylor David, *Figureheads*, London, National Maritime Museum, 1992.
Testa, Enrico, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
Thirlwall, John C., *In Another Language: A Record of the Thirty-year Relationship between Thomas Mann and His American Translator, Helen Tracy Lowe-Porter*, New York, Knopf, 1966.
Tsang, Jo-Ann, Martin, Stephen R., *Four Experiments on the Relational Dynamics and Prosocial Consequences of Gratitude*, in «The Journal of Positive Psychology», 14, 2, 2019, pp. 188-205.
Tuan, Yi-Fu, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1974.
Turco, Angelo, *Territorio e territorialità*, in *Enciclopedia Italiana-VII Appendice*, 2007, https://www.treccani.it/enciclopedia/territorio-e-territorialita_(Enciclopedia-Italiana)/ (ultimo accesso: 20 febbraio 2026).
Vanderschelden, Isabelle, *Authority in Literary Translation: Collaborating with the Author*, in «Translation Review», 56, 1998, pp. 22-32.
Vinokur, Val, Réjouis, Rose, *On Collaborative Translation*, in Suzanne Jill Levine, Katie Lateef-Jan (eds.), *Untranslatability Goes Global*, New York, Routledge, 2018, pp. 18-29.
Vigliani, Ada, *Le mani nella terrina di Grass. Intervista a Claudio Groff*, in «tradurre. pratiche, teorie e strumenti», 4, 2013.
Weaver, William, *Pendulum Diary*, in «Southwest Review», n. 2, 1990, pp. 150-178.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Wessely, Christine (hrsg.), *Aus Österreichs Wissenschaft: Die Türken – und was von ihnen blieb/The Turks – and What They Left to Us*, Wien, Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1978.
Wolmer, Bruce, von Rezzori, Gregor, *Gregor von Rezzori*, in «BOMB», 24, 1988, pp. 14-17.
Xingjian, Gao, Magris, Claudio, *Letteratura e ideologia*, Milano, Bompiani, 2012.
Zanzotto, Andrea, *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti*, in «Testo a fronte», 8, 1993, pp. 60-73.
Zinato, Emanuele, *Una pallina di carta: strategie retoriche del saggismo di Claudio Magris*, in Guido Baldassarri, Jakšić Nicola, Nižić Živko (a cura di), *Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana / Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico*, Atti delle giornate di studio Zara-Nona, 3-4 novembre 2006, Zara, Zadar Morepress Books, 2008, pp. 21-32.
—, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2016.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Indice dei nomi

Achebe, Chinua 22
Aciman, André 167n
Ady, Endre 211, 212 e n
Agnelli, Arduino 192n
Albertazzi, Silvia 22 e n
Alfieri, Vittorio 23
Alicata, Mario 206
Alleman, Beda 41n
Ambrosini, Richard 83n
Amella Vela, Francisco 180n
Anam, Tahminà 24
Andrić, Ivo 21
Anokhina, Olga 131 e n
Appel Milano, Anne 10, 144n, 146n-148n, 150n-152n
Arbasino, Alberto 187
Arguedas, José María 208-209
Aspetsberger, Friedbert 41n
Auerbach, Erich 21

Bacherini, Gabriele 10-11, 35n
Bachmann, Ingeborg 46, 197, 218-219
Baioni, Giuliano 18, 39n, 193-194, 206
Baldassarri, Guido 157n
Baldi, Donatella 138
Balicco, Daniele 215n
Bandini, Fernando 201n
Bang, Herman 20
Barbieri, Alvaro 85n, 94n
Barjonet, Aurelie 72n
Barnouw, Dagmar 38 e n, 39
Baudelaire, Charles 117, 207
Bauer, Wolfgang 168
Baumsteiger, Rachel 79 e n
Bazzaco, Stefano 212n
Beccaria, Gian Luigi 47, 192n
Bellec, François 65n
Bellemin-Noël, Jean 180 e n
Belpoliti, Marco 92 e n, 128n
Benjamin, Walter 81, 218,
Benn, Gottfried 197
Berardinelli, Alfonso 185, 186n
Bertazzoli, Raffaella 71n
Bertuccelli, Marcella 136n
Bevilacqua, Beppino (Giuseppe Bevilacqua) 39n, 178
Bhabha, Homi 22 e n
Biagini, Enza 75 e n, 82n
Blanchot, Maurice 93 e n, 220
Blixen, Karen 90 e n
Bloch, Ernst 92 e n
Blum, Léon 29
Bobbio, Norberto 189
Bodei, Remo 87 e n
Boitani, Piero 82n
Böll, Heinrich 23, 217
Bollati, Giulio 10, 196 e n
Bollettieri, Rosa Maria 131 e n
Bonavero, Piero 58, 59n
Bonfatti, Emilio 45
Bonifazio, Massimo 41n
Borges, Jorge Luis 21, 65, 81 e n, 134, 144
Borsari, Andrea 39n
Bozzi, Ida 160n, 168n
Bozzi, Paolo 178
Bozzola Sergio 8
Braun, Volker 170

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Brecht, Bertolt 18, 23, 197
Bredekamp, Horst 88 e n
Breitenberg, Francesca von 178
Breitenberg, Margherita von 178
Brianese, Giorgio 97n
Brivati, Brian 141n
Broch, Hermann 21, 40
Brunngraber, Rudolf 45
Büchner, Georg 40, 135, 136n, 218n
Bucovală, Mihai 184n
Buffagni, Claudia 125n, 127n
Busi, Aldo 30n, 197n
Buxton, Julia 141n

Cabibbe, Giorgio 193
Cadioli, Alberto 197n
Caillois, Roger 45
Calabrese, Stefano 69 e n, 72
Calaresu, Emilia 111n
Calvino, Italo 141, 196n, 197, 217
Campailla, Sergio 94n-95n, 97n-98n, 100 e n
Camus, Albert 134
Canetti, Elias 9, 35 e n-44, 46, 65, 122, 164, 170, 189
Cankar, Ivan 45
Cappozzo, Valerio 98n
Cao, Maggie M. 63 e n
Campobasso, Maria Giovanna 10-11
Caporiccio, Elisa 10-11, 170n
Caproni, Giorgio 194
Carbé, Emmanuela 212n
Carel, Marion 115n-116 e n
Carena, Carlo 196n
Carmigniani, Ilide 141n
Carucci, Paola 174n-175n
Cases, Cesare 17 e n, 39 e n, 197n, 203n-204, 206
Castano, Emanuele 69 e n
Cavallari, Alberto 145, 177
Celan, Paul 161n, 197, 219
Céline, Louis-Ferdinand 8, 26-32, 60
Ceppa, Leonardo 45
Cerati, Roberto 200
Certeau, Michel de 96n
Chesterman, Andrew 131 e n
Chiarini, Paolo 17 e n
Coletti, Vittorio 194
Conrad, Joseph 65 e n, 82-85n, 90
Conti, Valentina 69 e n, 72
Conley, Tom 64 e n
Corbea-Hoișie, Andrei 161 e n
Cordingley, Anthony 130n-132 e n
Cosciani, Guido 204
Costa, Giancarlo 85n, 87 e n, 88n-89n, 91n
Costanzo, Maurizio 173n
Creagh, Patrick 143n, 146
Cuvier, Georges 52n

D'Ambrosio Antonio 10-11, 170n
Da Rin, Adriana 95n
Davico Bonino, Guido 10, 192n, 197-200
Davison, Claire 134n
Debray, Régis 92 e n
Del Buono, Oreste 192n
Deleuze, Gilles 98n
DeLillo, Don (Donald Richard DeLillo) 127
Demichelis, Serena 78n-79n
De Santis, Cristiana 131
Devescovi, Guido 204
Diaco, Francesco 212n
Di Bella, Franco 215
Di Falco, Davide 113n
Di Paolo, Paolo 195n
Doderer, Heimito von 42, 165, 197 e n
Dolfi, Anna 30n, 34n
Dorowin, Hermann 9, 19n-20 e n, 41n, 136n
Dorst, Tankred 170, 189
Dostoevskij, Fëdor 21, 73
Dryden, John 144
Dupré, Natalie 30n, 33n
Dyer, Robert 53n

Eberharter, Markus 131n, 133 e n
Eco, Umberto 126 e n, 131
Eder, Richard 153n

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Eich, Günter 197
Englander, Nathan 127
Enzensberger, Hans Magnus 197
Ercolino, Stefano 65n, 71 e n-74 e n, 80 e n
Esterházy, Péter 185n

Fancelli, Maria 20 e n, 173
Fanetti, Giulia 162n
Fastelli, Federico 18 e n-19n, 20n, 35n, 60n, 75n, 95n, 158n, 173 e n, 187n
Ferrari, Angela 111n, 117n
Fiatti, Igor 160n
Fiume, Valentina 95n, 98 e n
Flanagan, Richard 146n
Flinker, Noam 65n
Foi, Maria Carolina 16 e n, 47
Forer Pip 56n
Forti, Gilberto 160
Fortini, Franco (Franco Lattes) 170n, 189, 202 e n-216 e n, 218
Fossati, Paolo 196n
Franzen, Jonathan 127
Freschi, Marino 215 e n
Freud, Sigmund 195
Frigau Manning, Céline 131n-132 e n
Fritsch, Gerhard 46
Frühwald, Wolfgang 40 e n
Fusillo, Massimo 71 e n-74 e n, 80 e n, 91n

Gaber, Giorgio 96
Gadda, Carlo Emilio 141, 191n
Galilei, Galileo 147
Gándara, Alejandro 185n
Garzelli, Beatrice 125n, 127n
Gaspari, Gianmarco 191n
Gavazzeni, Franco 191n
Ghersi, Giorgia 116n, 118n, 120n
Giancotti, Matteo 87n
Gibellini, Cecilia 71n
Gibson, Clark C. 56n
Giglio, Mariangelo 212n
Ginzburg, Carlo 64, 86 e n, 135n
Giotti, Virgilio 33
Glissant, Édouard 8, 15, 22-23
Goethe, Johann Wolfgang von 10, 21, 30n, 48-49, 193-194, 199, 203 e n, 209, 219
Göpfert, Herbert 36 e n
Governatori, Licia 50n-51n, 57 e n, 121n
Grab, Hermann 45
Grass, Günther 90, 126-127n, 131 e n
Gregori, Elisa 85n, 94n
Grendi, Edoardo 59 e n
Grillparzer, Franz 46, 135, 160, 219
Groff, Claudio 127n
Grünbein, Durs 41
Guattari, Félix 98n
Guercio, Maria 174n-175n
Gutu, George 161n

Haakman, Anton 144
Hainz, Martin 161n
Halliday, Ian 139
Hamsun, Knut 20, 32
Hanuschek, Sven 35n, 36n, 38n, 41n
Handke, Peter 170
Hartley, Anthony 50n
Haushofer, Marlen 170
Hawthorne, Nathaniel 89 e n
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 210
Hemingway, Ernest 33, 145
Henriquez, Diego de 152
Hermans, Theo 130 e n
Hersant, Patrick 132n
Hesse, Hermann 21
Hitler, Adolf 29, 40
Hofmannsthal, Hugo von 37, 42, 45, 117, 197
Höhne, Steffen 162n
Howard, Vincent P. 91n
Hsün, Lu 18
Huss, Bernhard 16n
Huss, Joanna Trzeciak 132 e n, 134n

Ibsen, Henrik 20, 49, 135
Incisa, Agnese 196n
Isella, Dante 191n

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Ishaghpour, Youssef 39 e n, 41, 43 e n
Italia, Paola 190n
Ivančić, Barbara 10, 125n-126n, 135n-138n, 189n

Jacobs, Arthur 78n
Jackson, Mason 88n, 145
Jakobsen, Jens Peter 20
Jesi, Furio 38 e n
Jonge, Julia de 78 e n, 79n
Jonke, Gert 168
Jørgensen, Jørgen 83, 148-149
Joyce, James 49, 119
Jung, Marianne 194
Jünger, Ernst 206 e n
Jungmair, Otto 184n

Kaffka, Margit 45
Kafka, Franz 18, 20, 33, 35, 40, 42-43 e n, 49, 204-206
Kaindl, Klaus 130 e n-131 e n
Keen, Zusanne 70 e n, 77 e n
Keller, Gottfried 141
Kidd, David 69 e n
Kincaid, Jamaica 22
Kipling, Rudyard 18
Kleist, Heinrich von 135, 218
Klösz, György 184n
Knott, Marie Luise 135 e n
Kolb, Waltraud 130 e n-131n
Koteliansky, Samuel Solmonovich 134 e n
Krasznahorkai, László 47
Kraus, Karl 37, 40, 218-219
Krúdy, Gyula 45
Kuiken, Don 78n
Kureishi, Hanif 24

La Capria, Raffaele 18, 189, 194
Lajarrige, Jacques 162n
Landolfi, Andrea 158n, 160n-161n, 164-165n
Landolfi, Tommaso 220
Lahiri, Jhumpa 24
Lateef-Jan, Katie 132n
Laval, Pierre 26
Le Breton, David 99n
Leiser, Ruth 204, 212nn
Lenzini, Luca 212n
Letawe, Céline 131 e n
Lewis, Tess 167n
Levi, Primo 21, 128 e n
Levin, Harry 53n
Levine, Suzanne Jill 132n
Lévy, Bertrand 38n, 51n
Lévy, Jacques 63n
Lipps, Theodor 71
Littell, Jonathan 72 e n, 78n, 79n
Lopate, Philipp 118n, 121n
Lowe-Porter, Helen Tracy 126 e n
Lukács, György 10, 17 e n, 195, 203, 206, 208-210
Lussault, Michel 63n
Luzi, Mario 187, 194 e n

Madieri, Marisa 7, 11, 85, 138, 145, 172-173, 175, 178, 187n-189n, 202n
Mandela, Nelson 22
Manghetti, Gloria 173, 187n
Mann, Thomas 21, 84, 126 e n, 141, 219
Manning, Nicholas 131n, 132 e n
Mansfield, Katherine 134 e n
Marenco, Franco 20 e n
Marfè, Luigi 9, 19 e n, 60 e n, 63 e n, 64n, 87n, 98n
Marías, Javier, 191 n
Marin, Biagio, 196n, 198 e n-201 e n
Martin, Stephen R. 78 e n
Masini, Ferruccio 17 e n
Massarotti Piazza, Vanna 49n
May, Karl 121
Mazzucchetti, Lavinia 141
McHale, Brian 112 e n
Meneghelli, Donata 87n
Meneghello, Luigi 220
Melchiori, Giorgio 197n
Meli, Marco 11
Melville, Herman 83, 91 e n, 117
Mengaldo, Pier Vincenzo 19 e n, 27 e n, 33n-34n, 84 e n, 95n, 212 e n, 217

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Mengaldo, Elisabetta 11
Mesterházy, Lajos 184n
Michelstaedter, Carlo 9, 94 e n-95 e n, 97 e n-100 e n, 102, 104 e n, 105-107, 187n
Mitchell, William J. T. 90 e n
Möhring, Hans-Ulrich 129 e n, 132
Moicher, Mendele 45
Mondo, Lorenzo 192 n
Montale, Eugenio 189
Monti, Vincenzo 144
Montini, Chiara 130n
Moretti, Franco 21
Morisseau-Leroy, Félix 23-24
Mortara Garavelli, Bice 110, 111n, 114 e n
Munday, Jeremy 133 e n-135 e n
Muehrcke, Juliana O. 63n
Muehrcke, Philip C. 63n
Musil, Robert 20, 35, 37, 42, 49, 160

Nabokov, Vladimir 129, 131 e n
Naldini, Nico 200n, 201n
Nasi, Franco 141 e n
Natale, Massimo 26n, 30n, 32n
Nelva, Daniela 41n
Nencini, Elisabetta 202
Neruda, Jan 45
Neruda, Pablo 33
Neumann, Hans, 161n
Nicola, Jakšić 157n
Nielsen, Fried 162n
Nieves Muñiz Muñiz, Maria de la 180n
Nievo, Ippolito 21
Nižić, Živko 157n
Nossack, Hans Erich 170
Noventa, Giacomo (Giacomo ca' Zorzi) 208, 210
Nussbaum, Martha 70 e n-71, 77

Orengo, Nico (Nicola Orengo) 121 e n
Orlandi, Pietro 212n
Orlando, Francesco 87n
Orsenna, Érik 129 e n, 132
Orwell, George 17, 129 e n
Ostrom, Elinor 56n
Ottone, Piero 214-215

Paci, Enzo 206
Padoa, Fabio 53 e n
Pampaloni, Geno 19
Papini, Giovanni 187n
Papini, Maria Carla 30n, 34n, 105n
Papotti, Davide 9, 61n, 65n
Pareschi, Silvia, 127e n
Paris, Albert 45
Pascual-de-Sans, Angel 55 e n
Pasolini, Pier Paolo 60, 199, 200n, 201 e n, 206
Pastureau, Jean 132
Pastureau, Marie-Noëlle 132
Paternolli, Giovanni (Nino Paternolli) 95
Paz, Octavio 134
Pellegrini, Ernestina 8, 11, 15n, 18n-20n, 26 e n, 33 e n, 50n, 51 e n, 54n, 60n, 61, 63 e n-64 e n, 74n-75n, 76 e n, 81n, 82 e n, 94n-95n, 96 e n, 97n, 108n, 157n, 162n, 167n, 173 e n, 177 e n, 178, 187n, 189 e n, 191n, 197n-198n, 205n, 210n, 219
Pellegrini, Giovan Battista 53 e n
Peraldo, Emanuelle 63n
Perlini, Tito 208-209
Pessoa, Fernando 33
Pétain, Philippe 26-27, 29
Petronio, Giuseppe 206
Piazzesi, Sandro 82n
Pighi, Giovanni Battista 201n
Pinotti, Andrea 78n
Pinotti, Giorgio 191n
Pistelli, Maurizio 97n
Pitte, Jean-Robert 65n
Place, Céline 129n
Pocar, Ervino 197 e n
Poe, Edgar A. 83
Ponchiroli, Daniele 196n
Ponte Di Pino, Oliviero 96n
Pontiggia, Giuseppe 132
Prezzolini, Giuseppe 187n

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Pym, Anthony 130 e n, 133 e n

Ragni, Maria Gschwend 139 e n, 141
Raicich, Marino, 187n
Raimbault, Marie-Annick 129 e n
Raimbault, René-Noël 129 e n
Raspin, Angela 141 e n
Razinsky, Liran 72n
Rebora, Simone 9, 73n, 74n, 78n-79n, 85 e n, 94n, 212n
Reinhardt, Jelena 43n
Reitani, Luigi 19 e n, 166n
Réjouis, Rose 132n
Renouard, Madeleine 129n
Rezzori, Gregor von 10, 157 e n-168 e n, 169-170 e n, 171, 189
Riceputi, Luigi 191n
Rilke, Rainer Maria 20, 197
Rispoli, Marco 11
Roggia, Carlo Enrico, 111n, 113n
Rolland, Romain 23
Rospocher, Marco 212n
Rossi, Michele 7
Roth, Joseph 20, 35, 46, 160, 166
Ruiz, Raúl 41

Saba, Umberto (Umberto Poli) 119, 187n
Sábato, Ernesto 136, 148
Said, Edward 22
Saiko, George 45
Salgari, Emilio 49, 83, 197-198
Salgaro, Massimo 73n, 78n-79n
Salinari, Carlo 206
Salone, Carlo 56n, 181
Salvadori, Diego 11, 18n, 19 e n, 20n, 60n, 62n, 75n, 82n, 95n, 108, 109n, 173 e n-174 e n, 178, 181 e n, 187n, 188 e n, 219
Salvagnini Zanazzo, Giovanni 9
Sanguineti, Edoardo 30n, 199 e n, 206
Sanson, Renzo 198n
Sartre, Jean-Paul 134
Scaffai, Niccolò 202n
Scalvini, Giovita 204
Schacherl, Bruno 192n
Schatzdorfer, Gunther 170
Schiavoni, Giulio 38e n
Schlager, Daniela 130 e n, 131n
Schnitzler, Arthur 135
Schreber, Daniel Paul 36
Schuh, Franz 41
Schumpeter, Joseph 34
Sciglitano, Mariarosaria 185n
Sealsfield, Charles 45
Sebald, Winfried G. 84
Seenger, Ervin 184n
Segre, Cesare 110n, 114 e n, 180 e n, 200n
Seldon, Anthony 141n
Serra, Edda 200, 201n
Sgarbi, Giuseppe 91n
Sgorlon, Carlo 192
Shen, Lijiang 78n
Siegel, Jason T. 79 e n
Silesius, Angelus 70
Silone, Ignazio 17
Simion, Beatrice 10
Simonetti, Gianluigi 22n
Sina, Kai 171n
Sini, Carlo 215 e n
Singer, Isaac Bashevis 8, 48, 189
Sisto, Michele 41n, 203n
Siti, Walter 200n, 201n
Slataper, Scipio 119, 187n
Sofocle 23
Solmi, Renato 196n, 197n, 206
Sontag, Susan 41
Sperber, Manès 161n, 164
Spinei, Cristina 161n, 166n
Spoerhase, Carlos 171n
Stammers, Michael 85n
Stieg, Gerald 39, 41n, 43 e n
Stifter, Adalbert 45, 184, 219
Stoichita, Victor I. 89 e n
Strehler, Giorgio 178
Strubel, Antje Rávik 140 e n
Stuparich, Carlo 187n
Stuparich, Giani 187n
Suleika (Marianne Jung) 193-194

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Svandrlik, Rita 173
Svevo, Italo (Aron Hector Schmitz) 33, 35 e n, 42, 49, 119, 141
Szymborska, Wisława 48

Tabucchi, Antonio 30n, 194
Tagliabue, Guido Morpurgo 45, 51 e n
Taglietti, Cristina 82n
Tagore, Rabindranath 21
Taylor, David 85n
Testa, Enrico 215 e n
Terzoli, Maria Antonietta 191n
Theweleit, Klaus 41
Thirlwall, John 126 e n
Tolstoj, Leo 40
Tomizza, Fulvio 141
Tsang, Jo-Ann 78 e n
Tuan, Yi-Fu 51 e n
Turco, Angelo 52n

Urzidil, Johannes 58, 170, 189

Vanderschelden, Isabelle 127 e n, 132, 137 e n
Van Tourhout, Benjamin 73n
Vargas Llosa, Mario 16
Vela, Claudio 191n
Venuti, Roberto 203n
Vermorel, Claude 23
Vertone, Saverio 45
Vigliani, Ada 127n
Villani, Antonio 215 e n
Villari, Lucio 192n
Vincenti, Lionello 179n
Vinokour, Val 132n
Vujica, Peter (Peter Daniel Wolfkind) 168

Wachinger, Christian 36n
Walcott, Derek 22, 24
Walser, Robert 42
Washbourne, Helly 132n
Weaver, William 126 e n
Wells, Liz 51 e n
Wessely, Christine 184n
Westphal, Bertrand 98n
Wolmer, Bruce 161n
Woolf, Virginia 134 e n
Wyke, Ben Van 132n

Xingjian, Gao 16, 18n, 70 e n

Zagari, Bianca 35 e n, 39 e n
Zagari, Luciano 36, 39 e n, 40
Zanardo, Monica 190n
Zanotti, Serenella 131 e n
Zanzotto, Andrea 8, 128 e n, 189
Zaoui, Pierre 99n
Zinato, Emanuele 87n, 157n, 159n
Zweig, Stefan 46, 141

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Critica letteraria e linguistica

Ultimi volumi pubblicati:

ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, *Il magnifico parassita.* Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana (disponibile anche in e-book).

LAURA SALMON, *I meccanismi dell'umorismo.* Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dovlatov (disponibile anche in e-book).

MARCO SUCCIO, *Dal Movimiento alla Movida.* Il romanzo spagnolo dal franchismo a oggi (1939-2011).

ELISA MANCA, *Il "sardomuto".* Strategie semantico-argomentative nelle parole di Enrico Berlinguer (disponibile anche in e-book).

STEFANO BALLERIO, *Sul Conto dell'Autore.* Narrazione, scrittura e idee di romanzo.

LAVINIA SPALANCA (a cura di), *Il sogno del centauro.* I sovvertimenti di Pasolini tra pedagogia e linguaggi (disponibile anche in e-book).

MICHELA GARDINI (a cura di), *Il traduttore come personaggio di finzione* (disponibile anche in e-book).

ALESSANDRA CATTANI, *Grazia Deledda e la Russia.* Riflessioni letterarie e linguistiche sulla traduzione russa di Elias Portolu (disponibile anche in e-book).

SIMONETTA FALCHI, *L'Ebreo Errante.* Gli infiniti percorsi di un mito letterario (disponibile anche in e-book).

VANESSA PIETRANTONIO, *Archetipi del sottosuolo.* Sogno, allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo.

ANTONINA NOCERA, *Angeli sigillati.* I bambini e la sofferenza nell'opera di F. M. Dostoevskij (disponibile anche in e-book).

ELISABETTA MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani.* Narrazioni e riscritture.

FABIO LA MANTIA, SALVATORE FERLITA, ANDREA RABBITO, *Il dramma della straniera.* Medea e le variazioni novecentesche del mito.

GIUSEPPE POLIMENI (a cura di), *Una di lingua, una di scuola.* Imparare l'italiano dopo l'Unità. Testi autori documenti.

VINCENZO CAPUTO (a cura di), *Imitazione di ragionamento.* Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento (disponibile anche in e-book).

FEDERICA FREDIANI, RICCIARDA RICORDA, LUISA ROSSI (a cura di), *Spazi segni parole.* Percorsi di viaggiatrici italiane.

EDOARDO ESPOSITO, *Metrica e poesia del Novecento.*

LAURA A. COLACI, *Politologia del linguaggio italiano e tedesco.* Metafore concettuali e strategie retorico-narrative al Parlamento Europeo (disponibile anche in e-book).

VINCENZO CAPUTO (a cura di), *L'Io felice.* Tra filosofia e letteratura (disponibile anche in e-book).

PAOLA CADEDDU, *Variazioni sul ritmo.* Da Paul Valéry ad Amélie Nothomb (disponibile anche in e-book).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628





ti è piaciuto?

Comunicaci il tuo giudizio su:

www.francoangeli.it/opinione



VUOI RICEVERE GLI AGGIORNAMENTI
SULLE NOSTRE NOVITÀ
NELLE AREE CHE TI INTERESSANO?



ISCRIVITI ALLE NOSTRE NEWSLETTER

SEGUICI SU:



FrancoAngeli
La passione per le conoscenze

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Vi aspettiamo su:

www.francoangeli.it

per scaricare (gratuitamente) i cataloghi delle nostre pubblicazioni

DIVISI PER ARGOMENTI E CENTINAIA DI VOCI: PER FACILITARE LE VOSTRE RICERCHE.



Management, finanza, marketing, operations, HR
Psicologia e psicoterapia: teorie e tecniche
Didattica, scienze della formazione
Economia, economia aziendale
Sociologia
Antropologia
Comunicazione e media
Medicina, sanità





Architettura, design, arte, territorio
Informatica, ingegneria
Scienze
Filosofia, letteratura, linguistica, storia
Politica, diritto
Psicologia, benessere, autoaiuto
Efficacia personale
Politiche e servizi sociali

FrancoAngeli

La passione per le conoscenze

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835198628

Questo libro è il primo di due volumi che raccolgono le ricerche svolte nell'ambito del progetto «Claudio Magris, intellettuale europeo. Ricognizione d'archivio, studio critico e valorizzazione del fondo all'Archivio Bonsanti di Firenze» (Prin 2022), che ha coinvolto unità di ricerca dell'Università di Firenze e dell'Università di Padova. L'esame delle carte, finora inedite, del Fondo Claudio Magris e Marisa Madieri, che comprende sessant'anni di corrispondenze e gli avantesti di molti libri, offre una visione rinnovata dell'opera dell'autore, mostrando la fitta rete dei rapporti editoriali e delle relazioni intertestuali che da essa si dirama. L'insistenza sul tema della frontiera, la disposizione a mescolare generi e forme, la stratificazione di livelli intertestuali, l'interazione tra il discorso letterario e quello storiografico sono solo alcuni degli aspetti che rendono la scrittura di Magris uno spazio di indagine ideale entro cui verificare le nuove prospettive degli studi di comparatistica letteraria. L'esame dell'archivio permette inoltre di riflettere, anche in termini teorici, su questioni al centro della filologia d'autore: i percorsi genetici della creazione, la co-autorialità delle traduzioni, la volontà di autoarchiviazione dello scrittore. Nella spola tra l'opera e l'archivio, il volume include saggi che esplorano le diverse strade percorse dalla scrittura di Magris, così varia e multiforme, eppure, al tempo stesso, espressione di uno stile e di un immaginario profondamente unitari.

Luigi Marfè è professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Padova. Tra le sue pubblicazioni, *Oltre la fine dei viaggi* (2009), *Introduzione alle teorie narrative* (2011), *In English Clothes. La novella italiana in Inghilterra* (2015), *Un altro modo di raccontare. Poetiche e percorsi della fotoletteratura* (2021), *Effetto Faust* (2025). È nel comitato direttivo della rivista «Cosmo: Comparative Studies in Modernism».

Federico Fastelli è professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Firenze. È autore delle monografie: *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani* (2011), *Il Nuovo Romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità* (2013), *Epica dell'ottobre. John Reed, la rivoluzione e il mito dei Dieci giorni che sconvolsero il mondo* (2018), *L'intervista letteraria. Teoria e storia di un genere trascurato* (2019), *Imagetext. Frammenti per un'iconologia della letteratura* (2023).

FrancoAngeli
La passione per le conoscenze