Claudio Magris
intellettuale europeo

II
DIALOGHI E PROSPETTIVE

a cura di
Federico Fastelli, Luigi Marfè,
Gabriele Bacherini, Elisa Caporiccio,
Marco Meli, Diego Salvadori



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., Milan, Italy. ISBN 9788835198642



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., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Claudio Magris
intellettuale europeo

II
DIALOGHI E PROSPETTIVE

a cura di
Federico Fastelli, Luigi Marfè,
Gabriele Bacherini, Elisa Caporiccio,
Marco Meli, Diego Salvadori

Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Volume pubblicato con i fondi del Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università degli Studi di Firenze 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 B53D23023220006) 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. Federico Fastelli.



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., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Indice

Introduzione, di *Federico Fastelli* e *Luigi Marfè*	pag.	7
Prospettive	»	13
«Demolire vagheggiando». Claudio Magris e il *Mito absburgico*, di *Renate Lunzer*	»	15
Trascrivendo il visibile. Claudio Magris e la descrizione, di *Diego Salvadori*	»	26
I colori e i loro significati: da *Alla cieca* a *Croce del Sud*, di *Ulla Musarra-Schrøder*	»	38
Il corpo fonico della scrittura, di *Ernestina Pellegrini*	»	52
Zone di contatto. Antropoletterature in Magris, di *Pietro Clemente*	»	68
Fiction e non-fiction in *Croce del Sud*, di *Federico Fastelli*	»	76
Corrispondenze. Sul dialogo epistolare tra Claudio Magris e Guido Ceronetti, di *Elisa Caporiccio*	»	89
«Consuntivi» epistolari. Giuseppe Bevilacqua sull'opera di Claudio Magris, di *Gabriele Bacherini*	»	104
Marisa Madieri, terra e patria in una scrittrice esule: lo sradicamento, di *Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado*	»	121

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

A più voci. Dialoghi con/su Claudio Magris pag. 133

La voce di Magris, di *Paolo Di Paolo* » 135

Una conversazione » 138

Una composizione per il teatro musicale con Claudio Magris. Un viaggio dalla *Mostra* al *Thümmel oder die Verlöschung des Wortes*, di *Fabio Nieder* » 142

Alla cieca, tra immagini e parole. Claudio Magris tra letteratura e vita vissuta, di *Danilo De Marco* » 148

Su *Le storie di Claudio Magris* di Ernestina Pellegrini » 153

Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*. Da *Alla cieca* a *Croce del Sud*, di *Enza Biagini* » 155

«Nebeneinander»: Claudio Magris, i generi della scrittura e il racconto della storia, di *Luigi Marfè* » 162

Sulle *Storie* di Claudio, di *Federico Fastelli* » 169

Interventi di Claudio Magris » 177

«Mi affascina ciò che è davvero esistito». Interventi alle due giornate del convegno, di *Claudio Magris* » 179

Gli autori » 191

Bibliografia » 195

Indice dei nomi » 203

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Introduzione

di Federico Fastelli e Luigi Marfè

Con questo secondo volume di studi si conclude il lavoro del progetto PRIN *Claudio Magris, intellettuale europeo. Ricognizione d'archivio, studio critico e valorizzazione del fondo all'Archivio Bonsanti di Firenze*, finanziato dal MUR nell'ambito del bando 2022 e condotto, tra il 17 ottobre 2023 e il 28 febbraio 2026, dalle unità di ricerca dell'Università di Firenze e dell'Università di Padova. Il libro che qui si presenta nasce dunque al termine di un itinerario condiviso, nel quale l'indagine d'archivio, la riflessione critica e la valorizzazione pubblica del Fondo Claudio Magris e Marisa Madieri si sono intrecciate in modo continuo, alimentandosi reciprocamente.

Come il primo volume, anche questa raccolta prende forma a partire dagli interventi delle studiose e degli studiosi che hanno partecipato alle giornate di studio previste dal progetto, a Padova (17 e 18 dicembre 2024) e a Firenze (25 e 26 settembre 2025). In entrambe le occasioni convegnistiche, il confronto sulle molte direzioni delle ricerche in corso e sulle nuove prospettive aperte dai materiali depositati da Magris presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieusseux si è svolto alla presenza dell'autore. La sua partecipazione, straordinaria per disponibilità, intensità e attenzione al lavoro altrui, ha rappresentato non soltanto un'occasione di dialogo diretto con uno dei maggiori scrittori europei contemporanei, ma anche un momento di confronto umano e intellettuale di eccezionale valore.

Se il primo volume si era concentrato sullo stile e sulle forme dell'opera di Magris, sull'importanza decisiva delle traduzioni nella circolazione internazionale dei suoi libri e sui primi sondaggi condotti tra le carte del vastissimo Fondo Claudio Magris e Marisa Madieri conservato al Bonsanti, questo secondo volume prosegue e al tempo stesso amplia quel percorso. I saggi qui raccolti intendono infatti restituire la ricchezza e la varietà delle prospettive critiche che attraversano oggi il dibattito sull'opera dello scrittore triestino, documentando insieme l'avanzamento delle ricerche d'archivio compiuto dalle due unità di ricerca. La parte conclusiva del libro si apre poi a una

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

sezione di testimonianze e dialoghi che mostra la vitalità del confronto intellettuale nato attorno ai suoi libri. Chiudono la raccolta due interventi dello stesso Magris, la cui presenza conferisce a queste pagine un significato ulteriore: non soltanto per il valore delle sue parole, ma anche perché esse testimoniano, ancora una volta, la generosità e la lucidità con cui lo scrittore ha accompagnato il lavoro critico sviluppatosi intorno alla sua opera.

La prima sezione, intitolata *Prospettive*, raccoglie studi che interrogano l'opera di Magris da punti di vista teorici inediti e che, proprio per questo, hanno l'ambizione di indicare possibili linee di indagine tanto sulla sua produzione saggistica quanto su quella più propriamente creativa. Ne risulta un quadro mosso, nel quale il confronto con i testi si apre di volta in volta alla storia delle idee, alla teoria della descrizione, agli studi sul colore, al rapporto fra letteratura, suono e musica, all'antropologia, alla riflessione sui generi, alla ricerca d'archivio e alla ricostruzione dei rapporti intellettuali.

In apertura, Renate Lunzer torna sul *Mito absburgico*, il libro d'esordio con cui Magris, come è noto, ha profondamente rinnovato la percezione italiana ed europea della letteratura austriaca moderna. Il saggio ricostruisce la dialettica tra demolizione e fascinazione che attraversa il *Mito*, mostrando come la denuncia dell'alienazione ideologica conviva con l'attrazione per una civiltà percepita, fin dall'inizio, come parte del "passato prenatale" dello scrittore triestino. Ne emerge il ritratto di un giovane germanista che, muovendosi tra Lukács e l'irredentismo democratico triestino, contribuisce in modo decisivo a definire le coordinate culturali e letterarie della Mitteleuropa.

Diego Salvadori, nel secondo saggio, si concentra invece sulla pratica della descrizione nell'opera di Magris, interpretandola come una vera e propria educazione al vedere. Dalle sorgenti del Danubio agli spazi minimi e laterali di *Microcosmi*, la descrizione non appare mai come semplice ornamento, ma come dispositivo conoscitivo: una forma di sospensione, messa a fuoco e trascrizione del reale, capace di portare alla luce la complessità del mondo e le sue possibilità nascoste.

A questo intervento si lega, per intima contiguità, quello di Ulla Musarra-Schrøder, dedicato alla rappresentazione dei colori e dei loro significati, da *Alla cieca* a *Croce del Sud*. Il suo contributo mostra come, nella narrativa magrisiana, la dimensione cromatica non abbia soltanto una funzione percettiva o figurativa, ma si leghi ai destini dei personaggi, alla memoria, alla violenza della storia, alle forme della perdita e della sopravvivenza. Il blu, il bianco, il nero, il rosso e le loro metamorfosi appaiono così come elementi strutturanti di un immaginario in cui l'esperienza sensibile si carica di valore etico ed epistemologico.

Il saggio di Ernestina Pellegrini affronta un versante del tutto inesplorato del macrotesto dello scrittore, quello che la studiosa chiama il "corpo fonico"

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

della sua scrittura, collocandone l'opera nel campo dei rapporti tra letteratura, suono e musica. Muovendo dagli studi internazionali su "sound and literature" e "sound studies", Pellegrini interroga la musicalità della prosa magrisiana, il ruolo decisivo delle diverse lingue, dei dialetti, delle voci, dei ritmi e delle risonanze che attraversano i suoi testi. La scrittura di Magris vi appare come un organismo sonoro, nel quale la memoria storica e quella individuale si depositano anche nella materia acustica della parola.

Pietro Clemente propone quindi una lettura antropologica dell'opera magrisiana, individuando in essa zone di contatto tra letteratura, antropologia, memoria, viaggio e racconto delle culture. Il suo contributo insiste sui paradigmi spazio-temporali e sulla soggettività del linguaggio, mostrando come Magris sappia attraversare mondi, comunità, margini e forme di vita senza ridurli a oggetti esotici, ma restituendone narrativamente la densità storica e umana.

Il saggio di Federico Fastelli analizza *Croce del Sud* come "trattato immaginario" dell'estremo Sud, interrogando il rapporto fra fiction, non-fiction, biografia e archivio. Le tre vite vere e improbabili di Benigar, de Tounens e Suor Angela Vallese mostrano come la realtà, senza essere romanzata, possa apparire già eccedente e romanzesca. Attraverso il confronto con alcune fonti esplicite del volume, come il Juan José Saer de *Il fiume senza sponde*, e con altre opere di Magris, il saggio sostiene che la finzione non coincida con l'invenzione, ma con una forma di interrogazione del reale.

L'eccezionale ricchezza del Fondo Claudio Magris e Marisa Madieri, e in particolare della serie archivistica delle corrispondenze – quarantadue unità che interessano un lungo arco cronologico compreso tra il 1955 e il 2020, per un totale di oltre 10.000 documenti – è al centro degli studi di Elisa Caporiccio e Gabriele Bacherini. Caporiccio ripercorre il dialogo tra Claudio Magris e Guido Ceronetti attraverso il ricco carteggio intercorso tra i due, che comprende 239 lettere scritte tra il 1980 e il 2008. Ne emerge un rapporto intellettuale fondato su molte affinità e altrettante divergenze, aperto al confronto sulla relazione tra tensione spirituale e attività artistica: un dialogo nel quale si incontrano due diverse posture intellettuali e stilistiche, da un lato la vocazione dialogica di Magris, dall'altro la scrittura aforistica, visionaria e spesso dolorosamente concentrata di Ceronetti.

Bacherini si concentra invece sulle lettere di Giuseppe Bevilacqua a Magris, leggendole come veri e propri "consuntivi" critici sull'opera dello scrittore triestino: non semplici giudizi occasionali, dunque, ma momenti di bilancio nei quali affiorano questioni decisive sulla fisionomia stilistica magrisiana, sul suo rapporto con la tradizione germanistica, sulla volontà di tenere insieme descrizione, riflessione, memoria e responsabilità civile, con particolare riferimento a *Danubio* e *Microcosmi*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Infine, nell'ultimo intervento di questa sezione, Pedro Luis Ladrón de Guevara restituisce un appassionato e ricco profilo intellettuale di Marisa Madieri, con specifico riferimento allo sradicamento nella scrittura di un'autrice esule. La presenza di Madieri, già essenziale per comprendere la vicenda biografica e intellettuale di Magris, acquista qui un rilievo autonomo, attraverso una riflessione sui luoghi, sulla memoria dell'esodo, sull'appartenenza e sulla possibilità di ritrovare una patria nella scrittura.

A più voci. Dialoghi con/su Claudio Magris è il titolo della seconda sezione del volume, che accoglie interventi di natura più testimoniale, espressamente pensati come in dialogo con Magris. Dopo la messa a fuoco critica della prima parte, questa sezione restituisce il movimento vivo degli incontri, delle conversazioni, delle collaborazioni artistiche e delle letture che l'opera di Magris continua a generare. Il volume assume così anche la forma di uno sguardo plurale, nel quale la riflessione scientifica si accompagna alla memoria personale, all'esperienza dell'amicizia, alla pratica della conversazione e all'attraversamento di linguaggi diversi.

Paolo Di Paolo riflette sulla voce di Magris, anche a partire da una conversazione pubblicata su «la Repubblica» in occasione dell'uscita di *Dura un attimo il giorno*. Il suo intervento restituisce il tono di un incontro in cui tornano alcuni nuclei centrali dell'opera magrisiana: Trieste, l'editore Einaudi, la scrittura a mano, il rapporto tra vita e letteratura, la guerra, la memoria, l'amicizia, la necessità di non assolutizzare la letteratura pur riconoscendole un compito irrinunciabile.

Fabio Nieder racconta la genesi di una composizione per il teatro musicale nata in dialogo con Magris e dedicata alla figura di Vito Timmel/Viktor von Thümmel. Il contributo documenta un'esperienza di collaborazione artistica in cui la parola dello scrittore entra in rapporto con il suono, la scena, la partitura e una diversa idea di teatro, confermando la disponibilità dell'opera magrisiana a essere attraversata da altri linguaggi.

Danilo De Marco propone una testimonianza che intreccia immagini e vita vissuta, muovendosi tra incontri, fotografie, viaggi, amicizie e memorie personali. Il suo testo, oltre a testimoniare la lunga amicizia tra De Marco e Magris, mostra come la lettura dei libri dello scrittore triestino possa diventare esperienza biografica e come i personaggi, i luoghi e le domande della sua opera continuino a risuonare nella vita di chi li attraversa.

Segue, sempre in questa sezione, un dialogo tra Enza Biagini, Luigi Marfè e Federico Fastelli sul recente volume di Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*. Enza Biagini si sofferma sul valore di un libro che prosegue una lunga fedeltà critica all'opera dello scrittore triestino, mettendo in luce la capacità di Pellegrini di cogliere insieme la dismisura narrativa, l'energia conoscitiva e l'impossibile disimpegno civile della sua scrittura. Luigi Marfè

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

riflette sul rapporto tra generi della scrittura e racconto della storia: la categoria del *Nebeneinander* permette di descrivere la compresenza, nell'opera di Magris, di forme diverse – narrativa, saggistica, teatro, traduzione, critica, giornalismo. Non si tratta di una semplice varietà esteriore, ma di un modo di pensare la storia come intreccio di piani, tempi, destini e possibilità. Fastelli si concentra sul metodo di Pellegrini, fondato a suo avviso sul rispetto del testo, sull'accostamento imprevisto di brani distanti dell'opera di Magris e sull'inclusione dell'io critico nel processo di trasmissione del senso. La produzione recente di Magris è interpretata come una costellazione narrativa unitaria, in cui racconto, storia, memoria, tempo e spazio agiscono contro l'oblio, restituendo alla letteratura il compito di salvare possibilità negate e voci sommerse.

Conclude il volume la trascrizione degli interventi di Claudio Magris alle giornate di Firenze. La loro presenza rende queste pagine particolarmente preziose, non soltanto per il valore dell'attività autoesegetica dello scrittore, ma anche perché permette di cogliere il dialogo vivo tra l'autore e la comunità critica che da anni accompagna la sua opera. Rispondendo ai contributi di Renate Lunzer, Marco Meli, Ernestina Pellegrini, Pietro Clemente, Maria Giovanna Campobasso e Pedro Ladrón de Guevara Mellado, Magris torna su alcuni nodi essenziali del proprio percorso: il rapporto, insieme critico e affettivo, con il mondo asburgico; la distanza che separa l'impianto conoscitivo del *Mito absburgico* dalla forma più libera e imprevedibile di *Danubio*; l'importanza degli scritti apparentemente laterali, nei quali spesso si depositano intuizioni decisive; il legame fra archivio, memoria e vita; la funzione del racconto come esplorazione delle possibilità non realizzate dell'esistenza. Ne emerge un pensiero che non si limita a spiegare retrospettivamente i propri libri, ma li riattraversa, li mette in relazione con nuove domande, ne illumina passaggi decisivi e accoglie nelle letture altrui ulteriori possibilità di senso.

In conclusione, questo secondo volume conferma la vastità del cantiere aperto dal progetto sul Fondo Claudio Magris e Marisa Madieri. Le carte, i carteggi, gli avantesti, le testimonianze e le traduzioni non costituiscono soltanto materiali di supporto alla ricerca, ma sono strumenti che consentono di ripensare l'intera opera di Magris come un sistema mobile di relazioni: tra letteratura e storia, tra Europa e mondo, tra memoria individuale e memoria collettiva, tra fedeltà al vero e invenzione narrativa.

Desideriamo infine esprimere la nostra gratitudine a quanti hanno reso possibile questo percorso di ricerca e di confronto. Un ringraziamento particolare va a Michele Rossi, direttore del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieusseux, per l'attenzione costante, il sostegno istituzionale e la fiducia con cui ha accompagnato il progetto e il lavoro condotto sul Fondo Claudio Magris e Marisa Madieri, favorendo le condizioni perché l'indagine archivistica potesse tradursi anche in un'occasione condivisa di studio, valorizzazione e dialogo.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

La nostra riconoscenza più profonda va a Claudio Magris: alla disponibilità, rara e preziosa, con cui ha preso parte alle giornate di Padova e di Firenze; e soprattutto alla generosità con cui ha continuato ad accompagnare il confronto critico nato intorno alla sua opera, aprendolo a nuove possibilità di senso senza mai orientarlo in modo prescrittivo, e confermando così, anche nel rapporto con chi lo legge e lo studia, quella tensione al dialogo che attraversa potentemente la sua scrittura.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Prospettive

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

«Demolire vagheggiando». Claudio Magris e il Mito absburgico

di Renate Lunzer

1. Strutture portanti: lo specifico austriaco della letteratura austriaca moderna

Nell'estate del '63, l'eminente critico di ascendenza austro-ungarica François Bondy si ritrovò fra le mani un libro sull'Austria, tanto erudito quanto avvincente nella scrittura, di un certo Claudio Magris. Bondy ne fu talmente incuriosito da voler incontrare quanto prima l'autore. Il libro era intitolato *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*[1] e indagava le strutture portanti di una mentalità collettiva, o più precisamente, prendeva in esame lo specifico austriaco della letteratura austriaca moderna. Più che un saggio di critica letteraria, il testo era una storia culturale dell'Austria degli ultimi due secoli, considerata da un'originale prospettiva sociologica ispirata alle categorie lukácsiane[2], confortata cioè dall'idea che un'opera d'arte debba rispecchiare adeguatamente la realtà. Seguendo la pista della decadenza, il giovane Magris rinviò sul banco degli imputati gran parte degli scrittori austriaci per mistificazione ideologica. Da categoria orientativa gli servì, appunto, la teoria del rispecchiamento, senza menzionare espressamente questo termine. Il «mito absburgico» e le sue trasposizioni letterarie risultarono in tal senso dei tentativi di evasione da una crisi epocale. Ad ogni modo, sotto la posizione

1. Cfr. Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963. Numerose riedizioni e ristampe sono state pubblicate nel corso dei decenni successivi.

2. Magris fece parte di una giovane, critica generazione di intellettuali italiani, che iniziò a liberarsi dal pluridecennale dominio degli schemi di pensiero mutuati dal neoidealismo, soprattutto dalla sua estetica soggettivistica. Nell'ambito di questa «grande sprovincializzazione» (Alberto Arbasino, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008, p. 155), era di fondamentale importanza la ricezione dell'opera di György Lukács, cui diede impulso soprattutto il germanista e traduttore di Lukács, Cesare Cases. Nella sua traduzione uscirono nel 1953 *Il marxismo e la critica letteraria*, nel 1957 *Il significato attuale del realismo critico* e *La lotta fra progresso e reazione*. L'edizione italiana de *Il romanzo storico* (1963) conteneva un'introduzione firmata da Cases.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

apparentemente critica e polemica, assunta a priori dall'autore verso il suo oggetto di ricerca, rifulsero in controluce quei valori della civiltà danubiana[3] che – a ben guardare – esercitavano su di lui un grande fascino. La data di nascita di questa antica tradizione austriaca di fuga da un confronto dialettico con la realtà, Magris la fa coincidere con la data di morte del Sacro Romano Impero della nazione germanica, cioè con la rinuncia alla corona del *Reich* da parte di Francesco II d'Asburgo, il quale – com'è noto – dal 1804 governò, come Francesco I, un impero austriaco, uno stato plurinazionale che in virtù della sua problematica composizione aveva bisogno di un'ideologia, di un efficace elemento coesivo. Fu allora che nacque l'ideale di uno stato sovranazionale, il mito paternalistico dei «miei popoli», un surrogato dell'ormai perduto universalismo absburgico di tradizione medievale-feudale, atto a neutralizzare il concetto di nazione sorto dalla Rivoluzione Francese. I proclami del sovrano scandivano dunque «Ai miei popoli», perché «potevano esserci molti popoli ma non nazioni»[4]. Questo «mito absburgico», capace di avvincere non solo Franz Grillparzer e Adalbert Stifter, oppure Stefan Zweig e Franz Werfel, ma ancora un Robert Musil o un Heimito von Doderer, non aveva avuto una genesi spontanea ma era, così l'autore, soprattutto «un sapiente, efficacissimo strumento di un'accorta *alienazione* politica, lo sforzo di trovare una *raison d'être* a una compagine statale sempre più anacronistica e di distrarre in tal modo le energie dalla concreta percezione della realtà»[5].

2. Tre elementi costitutivi

A costituire il «mito absburgico» erano, secondo Magris, sostanzialmente tre componenti: anzitutto la concezione religiosa di un impero fondato «nel

3. Al progressivo declino del neoidealismo e dello storicismo andava associandosi la possibilità di operare un confronto ad ampio raggio con la cultura e la letteratura mitteleuropea. Risale a questo sviluppo, per esempio, il consenso che suscitò un romanziere così "analitico" e introspettivo qual era Italo Svevo; ed è sempre di questo periodo anche l'edizione italiana dell'*Uomo senza qualità* di Musil, che svolse una funzione quasi catalizzatrice. Certo, già prima i singoli elementi della formula «civiltà danubiana» erano in buona parte noti, ma il concetto come tale cominciò veramente a circolare solo a partire dalla ricezione di Robert Musil. Sempre in questi anni è da registrare la riabilitazione della letteratura austriaca *fin de siècle*, cui contribuì in modo fondamentale lo storico fiumano della letteratura Ladislao Mittner, nonché la fondamentale opera del suo allievo Giuliano Baioni su Kafka. Infine, nel 1966, apparve l'innovativo studio sulla *Dissoluzione dell'Austria-Ungheria* di Leo Valiani, pure lui nato a Fiume.

4. Joseph Roth, *La marcia di Radetzky*, trad. it. di Laura Terreni e Luciano Foà, Milano, Adelphi, 1987 [1934], p. 170.

5. Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., p. 16.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

segno di un'idea superiore»[6], benché ciò richiedesse il *sacrificium nationis* e la «rinuncia all'eccitante abbandono agli istinti del proprio sangue»[7]. Elemento, quindi, adatto a mascherare l'assenza di un centro statale dinamico. Una delle strategie messe in atto per difendere i precari valori della monarchia danubiana si esprimeva nella tattica del procrastinare e del lasciar sbriciolare i conflitti, tattica altrimenti nota come *fortwursteln*. Tuttavia, se si mutava questo immobilismo reazionario in «statica grandiosa» – a questo punto Magris cita Franz Werfel come esempio paradigmatico – il processo di mitizzazione non consisteva più tanto «in un travisamento della realtà storica, ma nell'accettare come un bene ideale una condizione negativa»[8]. Con la sua palpitante celebrazione dell'immobilismo absburgico, un poeta come Werfel – ma si potevano citare benissimo anche Roth e altri – colse però anche un obiettivo dato storico, spiega Magris, perché la monarchia danubiana era davvero amministrata dalla migliore burocrazia d'Europa, preparata «con […] discrezione e abilità a smussare cautamente ogni punta»[9]. Traspaiono già qui, nell'introduzione, le ambivalenze di Magris stesso che lavora con un concetto – «mito» – definito negativamente e connotato positivamente.

Un ulteriore elemento del mito Magris lo scorse, appunto, nella mentalità burocratica e in special modo nel personaggio del burocrate, nel "cittadino togato", cittadino per antonomasia della monarchia danubiana, che nel suo insieme non aveva sviluppato una borghesia industriale dai tratti dinamici. Magris vi vide incarnata l'«essenza dell'impero», la panacea politica contro le incalzanti forze centrifughe delle nazioni, contro il tempo e la storia: «Senso dell'ordine e della gerarchia, avversione a ogni titanismo e rinuncia ad ogni attiva trasformazione delle cose»[10] venivano sublimati nel personaggio di questo "Antifaust" austriaco. Ad ogni modo, pur condannandone il paternalismo, anzi, schierandosi dalla parte di un liberalismo dinamico, Magris ha saputo evocare brillantemente questo "tipo" in Bancbano, consigliere

6. Franz Werfel, *Nel crepuscolo di un mondo*, trad. it. di Cristina Baseggio, introduzione di Mara Gelsi, Milano, Mondadori, 1980 [1937]. Magris (*Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., p. 18) cita l'edizione del 1950, indicando p. 13. La prefazione all'originale tedesco *Aus der Dämmerung einer Welt*, scritta nel 1936 da Werfel di proprio pugno e intitolata *Über die Bedeutung des kaiserlichen Österreich*, è andata perduta insieme al manoscritto tedesco che la conteneva. La Baseggio la tradusse dall'edizione inglese (Id., *Twilight of a World*, trans. by Helen Tracy Lowe-Porter, New York, Viking Press, 1937). Questa prefazione, anteposta, appunto, all'edizione inglese, fu anteposta altrettanto all'edizione italiana a opera di Baseggio sotto il titolo de *L'impero austriaco*, in Id., *Nel crepuscolo di un mondo*, cit., pp. 11-37.

7. Ivi, p. 19.

8. Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., p. 20.

9. Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, vol. I, trad. it. di Anita Rho, Gabriella Benedetti e Laura Castoldi, Torino, Einaudi ("Gli struzzi"), 1957 [1956], p. 36.

10. Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., p. 22.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

del re nel dramma *Un fedele servitore del suo signore* di Franz Grillparzer, aggiungendo alcune pagine memorabili al capitolo su questo classico drammaturgo. Strettamente connesso al tema del burocrate, era il mito dell'imperatore Francesco Giuseppe, che incarnava la variante dell'*eroica mediocritas* consacrandosi alla «prammatica del servizio [e] costringendosi all'impersonalità, all'ordine e alla regola»[11].

Quale terzo motivo del «mito absburgico», Magris individuò l'edonismo, volta a volta sconsiderato o venato di malinconia, raffinato o triviale, di cui si beava l'uomo austriaco: questa *joie de vivre* feacio-cattolica allignava, specialmente a Vienna, all'opera e a teatro, nelle sale da ballo, nei caffè e nelle osterie, come dimostrò l'autore con dovizia di citazioni, a cominciare dall'illuminista tedesco protestante Friedrich Nicolai, fustigatore del grossolano materialismo degli austriaci, sempre pronti a dilettarsi tra polli fritti e belle donne. Ma nemmeno Magris, allora ovviamente in una fase "protestante", riuscì a dissimulare la propria idiosincrasia nei confronti di tale pratica d'evasione dilagante nella *felix Austria*. Gustosissimi il suo giudizio su Johann Strauss, il «Nervendämon», definito «la più tipica voce dell'età francogiuseppina, uno dei più validi sostegni dell'alienazione godereccia e musicale»[12], oppure il suo verdetto sull'operetta *Die Fledermaus*, «l'acme e il punto finale del paganesimo austriaco, epicureo cattolico ed apolitico»[13].

Questo tentativo di denunciare l'alienazione politico-ideologica ed estetica di due secoli di storia austriaca con l'ausilio di principi lukácsiani opportunamente adottati, lo si poteva e si voleva, dall'altra parte, intendere quale celebrazione della cultura sincretica dell'epoca francescogiuseppina. Come risulta da molte spiegazioni successive di questa discrepanza, fornite dallo stesso Magris, l'Austria e il suo declino gli servirono anche da metafora. Da metafora del crollo di qualcosa di più grande, di un'immagine del mondo basata sull'ordine e sull'armonia e, di rimando, da metafora della crisi dell'epica, del raccontare secondo modelli riconoscibili e validi per tutti. Uno dei tratti fondamentali del *Mito* era infatti il desiderio «di dominare la proliferazione del molteplice in una laconica unità di significato»[14]. Per contro, il disordine, il disagio della civiltà, registrato con lucido disincanto dai più radicali pensatori appartenuti a quel mondo, dunque da Sigmund Freud, Ernst Mach, Hermann Broch, Franz Kafka, Karl Kraus, ma anche dall'Hofmannsthal della *Lettera di Lord Chandos*, non trovano molto spazio in questo primo, ma in molti posteriori lavori di Magris. Un decennio più tardi lo

11. Franz Werfel, *Nel crepuscolo di un mondo,* cit., pp. 24-25.

12. Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., p. 186.

13. Ivi, p. 187.

14. Id., *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984, p. 4.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

scrittore "ammette" di non aver reso giustizia a quella dimensione della «civiltà danubiana che […] si era misurata in modo paradigmatico con la scissione dell'individuo, con il frammentario, con il grande tema europeo del nichilismo»[15]. Alla visione del nichilismo nella letteratura austriaca Magris avrebbe dedicato una complessa analisi ne *L'anello di Clarisse*.

3. *Der Wegweiser*

Ma torniamo al *Großkritiker* François Bondy che, come raccontò egli stesso, era «così affascinato dall'analisi scrupolosa […] e dalle molte singolari interpretazioni»[16], proposte da Magris nel *Mito*, da recarsi a Torino dall'autore. Qui le aspettative del critico furono tanto confermate quanto confutate perché, se «non si stupì che Magris provenisse dal porto-emporio absburgico di Trieste»[17], si stupì invece non poco quando incontrò l'autore in carne ed ossa. Bondy s'era atteso un anziano testimone dell'epoca del *finis Austriae*, ma a venirgli incontro fu una recluta «di poco più di vent'anni» che, smilza e asciutta, sembrava ancora più giovane. «Il tema della sua tesi di abilitazione [sic.] aveva evidentemente a che vedere con la sua conoscenza personale dei residui della tradizione absburgica»[18], arguiva allora Bondy più cauteloso e colse anche pienamente nel segno mostrando come l'autore oscillasse tra critica e fascinazione, «come se la stessa persona intenta a indagare un mito in modo critico e illuminante si fosse alla fine fatta giocare da questo mito»[19].

In ogni caso il saggio del germanista triestino, contrassegnato di disinvoltura "irredentista" e di distanza liberatoria, arrivò come un fulmine catalizzatore al di là delle Alpi. Senza alcuna esagerazione si può dire che Magris, con questo quadro prospettico epocale di storiografia letteraria indicò alla germanistica austriaca e tedesca la strada del riorientamento; cioè, diede uno spunto importantissimo al processo di una definizione innovativa della letteratura nazionale austriaca. A partire dagli anni Cinquanta, la germanistica austriaca, di

15. Id., *Razionalità del negativo*, in Paolo Chiarini e Aldo Venturelli (a cura di), *Dopo Lukács. Un bilancio in quattro conversazioni: Cases, Chiarini, Magris, Masini*, Bari, De Donato, 1977, p. 121.

16. Ci riferiamo alle pp. 2 sgg. del dattiloscritto che raccoglie un intervento di Bondy sulla traduzione tedesca del *Mito absburgico*, tenuto il 12 febbraio 1967 per lo Hessischer Rundfunk di Francoforte sul Meno (archivio privato di Claudio Magris, Trieste).

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*.

19. Id., dattiloscritto, cit., p. 2.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

orientamento prevalentemente *grossdeutsch* nel periodo tra le due guerre[20], concentrò tutti i suoi sforzi nel delimitare diversamente il proprio campo d'indagine[21] una volta portata a buon fine la *damnatio memoriae* delle concezioni "storico-biologiche" di Josef Nadler *et consortes*[22]. Poté così risorgere la meno compromessa, universalistica "idea austriaca" imperniata sulla struttura profonda dell'"ordo", morale ed estetico, per com'era stata elaborata nella cerchia raccolta intorno a Hofmannsthal e Leopold von Andrian.

Per l'Italia lo strepitoso successo del *Mito absburgico* significò scoprire la Mitteleuropa quale "categoria spirituale". Non fu solo Magris, ma prevalentemente Magris ad aver dato impulso all'intensa congiuntura austriaca dei due decenni successivi, sviluppatasi su più piani: dall'interesse suscitato nel vasto pubblico per l'arte e la letteratura austriaca, fino all'interesse dei filosofi per l'Austria, modello per una teoria della modernità. Mentre la "Vienna intorno al 1900", la "Grande Vienna", veniva svilita a mito triviale e nostalgico ad opera dell'incessante commercializzazione – fenomeno che dovette suscitare non poco fastidio in Magris – egli compiva lunghe ricerche negli "archivi del negativo" della letteratura austriaca, dove la totalità dialettica era stata decostruita, e denunciata la crisi del *logos*, la frattura tra significante e significato. Una serie di saggi a proposito di questo argomento, del rapporto tra "grande stile" e nichilismo nella letteratura moderna, confluì, si è già detto innanzi, ne *L'anello di Clarisse*. Nella stessa epoca anche Massimo Cacciari[23] provava a traversare diagonalmente la Vienna fine secolo come il luogo di un "moderno" ben più radicale, ben più penetrante di ogni

20. Cfr. Sebastian Meissl, *Germanistik in Österreich*, in Franz Kadrnoska (Hrsg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Wien/München/Zürich, Europaverlag, 1981, pp. 475-496.

21. Cfr. Albert Berger, *Zur Funktion des Begriffs der „österreichischen Literatur"*, in Sigurd Paul Scheichl, Gerald Steg (Hrsg.), *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Band 21: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts – Französische und österreichische Beiträge. Akten der Jahrestagung 1982 der französischen Universitätsgermanisten (A. G. E. S.) in Innsbruck*, Innsbruck, s.e., 1986, pp. 26-27.

22. I nazionalsocialisti attaccarono radicalmente il concetto di letteratura austriaca, definendola letteratura di una "stirpe" tedesca anziché di una nazione specifica. Gli strumenti teorici usati per questa interpretazione erano stati forniti dalla *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* ("Storia della letteratura delle stirpi e delle terre tedesche") scritta dal germanista austriaco Josef Nadler. Riguardo alla questione se esista o meno una letteratura nazionale austriaca è sempre valido il saggio di Wendelin Schmidt-Dengler, *Austria: "pathos dell'immobilismo"*, in Roberto Cazzola, Gian Enrico Rusconi (a cura di), *Il «caso Austria». Dall'«Anschluss» all'èra Waldheim: G. Botz, A. Pelinka, J. Bunzl, S. Mattl, K. Stuhlpfarrer, O. Rathkolb, W. Schmidt-Dengler*, Torino, Einaudi ("Nuovo Politecnico"), 1988, pp. 188-211, anche se i parametri del problema hanno nel frattempo perso la loro bruciante attualità.

23. Cfr. Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano, Adelphi, 1980.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

avanguardia costruttivista e baldanzosa, dalla filosofia (Wittgenstein) alla pittura (Schiele) alla musica (Schönberg e Berg) alla letteratura (Musil, Hofmannsthal, Joseph Roth, Altenberg, Karl Kraus).

Quando io trent'anni dopo la pubblicazione del *Mito*, cioè negli anni '90, nel quadro di un mio progetto di ricerca, parlai con Magris dello stereotipo dell'«inventore dell'austrofilia in Italia»[24], che ormai gli era stato affibbiato, soprattutto da noi, lui osservò con rassegnazione: «Anche se scrivessi ora un'opera fondamentale sui nudi femminili, in Austria sarei sempre considerato esclusivamente uno specialista di letteratura austriaca»[25].

4. L'ispirazione irredentistica

Comunque, per rimettere questo stereotipo al suo posto, vorrei tornare ancora una volta alla dialettica centrale del libro, anzi, allo «zelo irredentista» di cui Johannes Hösle[26] "accusò", all'epoca della pubblicazione, lo *angry young man* Magris. Per il rinomato italianista tedesco, Claudio Magris appare esclusivamente come il brillante esponente di una classe intellettuale italiana radicalmente politicizzata, intenta a smascherare le illusioni dello statico mondo francescogiuseppino e la sua artificiosa «tarda estate»[27] servendosi di una critica dinamica. Il "mito" del triestino lo giudicò avveniristico benché o, meglio, proprio perché invita quasi ad ogni pagina alla contraddizione, e perché provenienza e prospettiva dell'autore permettono di infrangere a colpo sicuro certi schemi storico-culturali privi di vita. Coloro che considerano la letteratura austriaca o le faccende austriache in genere degli articoli di fede dovrebbero imparare da Magris che anche una grande eredità culturale deve essere sottoposta a un riesame se non si vuol divenire epigoni classicheggianti o «custodi d'un museo di polverosi ricordi del passato»[28]. Non senza ragione, ma perdendo un po' di vista la raffinata ambiguità del libro, Hösle afferma senza mezzi termini: «Con Claudio Magris, nato nel

24. L'espressione è di François Bondy.

25. Claudio Magris all'autrice, intervista del 15 luglio 1994, trascrizione in archivio privato di Renate Lunzer, Vienna.

26. Johannes Hösle, *Recensione a Claudio Magris,* Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna, in «Rivista di letterature moderne e comparate», XVIII, 1, marzo 1965, pp. 68-71.

27. Ricordiamo che il monumentale romanzo *Der Nachsommer* (*La tarda estate*) del 1857 richiede un lettore paziente e che i capitoli del ventenne Magris dedicati ad Adalbert Stifter (*Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, cit., pp. 151-168) non figurano tra i più riusciti dello studio. Magris ha poi fatto ammenda a Stifter altrove, per esempio in *Danubio* (Milano, Garzanti, 1986, pp. 137-138).

28. Johannes Hösle, *Recensione a Claudio Magris*, cit., p. 70.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

1939, […] l'irredentismo triestino è entrato nella sua ultima fase»[29]. Il critico tedesco, ottimo conoscitore della scena italiana, ebbe ben presente che l'autore appartenesse a una giovane generazione di intellettuali che, nel solco di un cambio di paradigma affermatosi verso la metà degli anni Cinquanta, si accostò a fenomeni sociali, culturali ed economici avvalendosi di nuovi strumentari: metodi sociologici o strutturalistici che si stavano gradualmente imponendo all'attenzione nell'Italia dell'epoca. Un ruolo di prim'ordine spettava, come menzionato sopra, alla ricezione dell'opera di György Lukács, improntata alla critica dell'ideologia e importata energicamente da Cesare Cases. Il giovane Magris era coinvolto nel dibattito in un modo particolare. Pur non essendosi mai riconosciuto nel marxismo, la concezione lukácsiana della totalità, l'idea che vi potesse essere «un'armonia fra progetto politico-sociale e utopia letteraria»[30], esercitò su di lui un grande fascino. Seguendo la teoria del rispecchiamento, si avvalse a più riprese del capo d'accusa dell'«alienazione» contro gli scrittori della «Cacania»[31], ovvero da arma offensiva contro le "sovrastrutture" ideologiche ed estetiche dell'universo austriaco al crepuscolo. Un mondo che era, tuttavia, al contempo una parte di sé, del suo «passato prenatale»[32], una presenza assorbita durante la giovinezza trascorsa a Trieste, città segnata dalla presenza austriaca. Questa costellazione lo mise in uno stato d'animo ambivalente: «*e difatti volev[o] anche demolirle, o volev[o] scoprirle e vagheggiarle nell'atto in cui le demoliv[o]*», come rilevò in una conversazione del 1977[33]. In nessun caso si può tralasciare la portata del debito di Magris nei confronti degli "irredenti-redenti"[34], dei grandi esponenti triestini della generazione del 1895, uomini socializzati nelle scuole e nelle università della *koiné* absburgica, che avevano poi messo a repentaglio la vita combattendo da volontari "disertori" nelle fila italiane durante la Prima guerra mondiale. Dopo il 1922 furono costretti – tragica beffa della Storia – a una dolorosa revisione della loro

29. Ivi, p. 71.

30. Magris, *Prefazione 1996. Trent'anni dopo* in Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1996 [1963], p. 9.

31. La traduzione tedesca – *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, trad. ted. di Madeleine von Pásztory, Salzburg, Otto Müller, 1966 – ha restituito il termine "alienazione", usato continuamente da Magris, ora con *Entfremdung* (= alienazione), ora con *Verfremdung* (= straniamento), creando così una inestricabile confusione.

32. Claudio Magris, *Mitteleuropa, primo amore*, in «Corriere della Sera», 4 settembre 1996.

33. Id., *Razionalità del negativo*, cit., p. 119. Il corsivo è mio.

34. Su questa tematica cfr. Renate Lunzer, *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani del '900*, presentazione di Mario Isnenghi, Trieste, Democrazia Sovrana Popolare (DSP) Venezia Giulia – Lint, 2009.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

platonica idea di un'Italia ispirata a Mazzini. Una portata emersa nel corso di un'intervista concessami dall'autore nel 1995:

> Sono cresciuto a Trieste tra i vecchi irredentisti democratici, contagiato dalle loro passioni, ma non dimentichiamo che la tradizione illuminata dell'irredentismo – non quella nazionalista di un Ruggero Fauro, ma quella dei Biagio Marin, Scipio Slataper, Giani Stuparich, Guido Devescovi – era rappresentata da una grande generazione triestina che ha vissuto l'irredentismo come profondo senso dell'apertura morale all'Europa, che ha creduto, a torto o a ragione, di dover costruire un'Europa eliminando le potenze del passato, ma che ha tanto amato quel mondo. E guardi, in fondo io ho capito la grandezza dell'Austria tramite gli ex-irredentisti come Marin e Devescovi che erano andati a rischiare la morte per combattere l'Austria; io ho avuto la fortuna di farmi insegnare l'amore per l'Austria dagli ultimi rappresentanti di questa grande stagione irredentista, democratica, poi antifascista, e quindi il loro irredentismo era molto più utile di qualsiasi nostalgia giallo-nera, perché solo la resistenza contro una seduzione è in grado di svelare il suo valore persistente. E questa lezione l'abbiamo imparata proprio dall'Austria, anche Joseph Roth ha detto di poter rimpiangere Francesco Giuseppe solo – sottolineerei questo "solo" – perché da giovane si era ribellato contro di lui, e di poter amare quell'Austria, perché lo aveva educato alla fedeltà attraverso la ribellione[35].

Per addentrarsi nella selva della letteratura austriaca, l'idea lukácsiana di una possibile conciliazione tra arte e vita offrì a Magris la chiave per coglierne il mito, «ossia i modi e le forme con le quali una civiltà si sforza di ridurre la pluralità del reale a un'unità»[36]. Ciò gli servì però anche a criticare il mito, sia per smascherarne la funzione di strumento di alienazione politica, sia per munirsi contro il «volto nostalgico e seducente dell'Austria felix»[37] e la falsificazione nostalgica dell'aquila bicipite. *La demolizione della "sovrastruttura" austriaca assunse così il particolare carattere di un atto d'amore negativo*[38]. Ma l'astuzia della ragione, per dirla con Hegel, colpì presto il triestino, fin dall'uscita della versione tedesca. «Il sì dissimulato nell'esplicito no», che nell'elegante testo italiano assicurava la complessità del messaggio "attraverso la musica e il gesto del linguaggio"[39], si rivelò in traduzione fonte di imprevedibili, più o meno fecondi equivoci…

35. Claudio Magris all'autrice, intervista del 20 luglio 1995, Trieste. Trascrizione in archivio privato di Renate Lunzer, Vienna.
36. Claudio Magris, *Prefazione 1996*, cit., p. 4.
37. Ivi, p. 6.
38. Il corsivo è mio.
39. Claudio Magris all'autrice, intervista del 15 luglio 1994, cit.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

5. Una manna per il «rinascimento austriacista»

La storia della ricezione del *Mito absburgico*, che riscosse uno straordinario successo nei paesi germanofoni, sembra d'altronde anche dimostrare che un testo dal messaggio forte non possa essere svalutato nemmeno da una problematica traduzione. Benché, nell'ampia introduzione all'edizione tedesca del 1966, Magris avesse già smussato alcune delle "accettate" inferte alla sovrastruttura austriaca, la traduttrice si ritrovò dinanzi allo spinoso compito di rendere l'ambivalenza fondamentale insita nella nozione di mito. Comunque, ben lontana dal riuscirci, aveva già delle difficoltà sul piano referenziale e semantico. A parte il fatto già menzionato che traduceva il termine "alienazione" ora correttamente con *Entfremdung*, ora invece erroneamente con *Verfremdung*, in un variopinto disordine, le mancavano anche la preparazione storica e una certa cultura generale necessarie. Così, nel capitolo sul Biedermeier, il nome della capitale croata Zagabria veniva preso per un nome proprio di persona, di modo che all'ideologo del cosiddetto Movimento illirico, Ludevit Gaj, veniva accostato un compagno "Zagabria". Chi non poteva ricorrere all'originale italiano correva il rischio assai probabile di incappare in quel «fecondo equivoco» che gli avrebbe fatto vedere il libro *solo* come un tentativo demolitorio, un anti-mito «dell'essenza austriaca»[40] animato da spirito neoirredentista contro la metafisica austriaca dei costruttori della storia culturale a posteriori, nel senso di Robert Musil. Tuttavia, si trattava di un *misunderstanding* così fecondo da implicare accese reazioni e da dare un forte impulso alla ricerca austriacista.

Va ancora una volta precisato che l'uscita del libro avvenne in una congiuntura culturale favorevole: in Austria era ancora in corso, ancorché in una fase discendente, quel processo che lo scrittore Gerhard Fritsch ha chiamato «rinascimento austriacista»[41]. Venute ampiamente meno le fantasie *gesamtdeutsch* dopo il 1945, gli austriaci si accinsero al ripristino della loro …autocoscienza e autoaffermazione. Si era alla ricerca di tradizioni percepite come autoctone, di una "essenza austriaca", in particolare dopo il trattato di Stato del 1955[42]. La situazione era cambiata rispetto alla

40. Walter Weiss, *Österreichische Literatur – eine Gefangene des habsburgischen Mythos?*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 43, 2. Juni 1969, pp. 338-339.

41. Gerhard Fritsch, *Literatur*, in Otto Breicha, Gerhard Fritsch (Hrsg.), *Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*, Salzburg, Residenz, 1967, p. 7.

42. Il trattato di Stato fu firmato il 15 maggio 1955 a Vienna tra le potenze occupanti alleate – Francia, Regno Unito, Stati Uniti, Unione Sovietica – e il governo dell'Austria. Il trattato ristabilì un'Austria libera, sovrana e democratica; la base del trattato era la dichiarazione di Mosca del 30 ottobre 1943.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Prima repubblica, dove una parte degli austriaci aveva cercato di riscattarsi rimuovendo il passato asburgico. La Prima repubblica, a sua volta, con le sue discordie civili, non si prestava affatto alla *nation-building.* A questo punto non rimaneva altra possibilità che rifarsi al «grande retaggio»[43] della monarchia danubiana sovranazionale che permetteva anche di combinarsi con il crescente impegno mitteleuropeo degli intellettuali austriaci dinanzi alle sfide poste dalla cortina di ferro. Nella discussione corrente, il saggio del germanista triestino arrivò come una manna dal cielo, anche se per qualcuno un po' amarognola. Ad esso spettava il ruolo principale nel processo di una definizione innovativa della letteratura nazionale austriaca, benché presto anche altri contributi sarebbero arrivati dall'estero[44]. Malgrado l'impianto critico, il libro di Magris suscitò in molti specialisti un «vivo entusiasmo», come riferì Wolfgang Kraus, per molti anni direttore della Società letteraria austriaca, «perfino in un uomo così devoto alla monarchia come lo storico Adam Wandruszka»[45]. Magris divenne un «pioniere per diverse generazioni di accademici»[46]. Una volta messo da parte l'impianto critico, «ci si è concentrati in modo positivo unicamente sul materiale presentato, la gran mole di conoscenze specifiche contenute nella sua opera e sulla geniale descrizione degli ambienti e dell'atmosfera»[47]. Il libro non aveva pari quanto a «esaustività, decisione, colore e vivace linguaggio metaforico», proseguì Kraus, «era un'autentica trovata da parte di un giovane che aveva avuto una visione, un invito a nozze per la politica culturale austriaca. L'autore risultava inoltre molto simpatico come uomo e brillante come oratore. Lo si doveva quasi portare in trionfo in Austria…»[48]

43. Cfr. Otto Basil, Herbert Eisenreich, Ivar Ivask (Hrsg.), *Das große Erbe. Aufsätze zur österreichischen Literatur*, Graz/Wien, Stiasny, 1962.

44. Così Roger Bauer, *La réalité: Royaume de Dieu. Études sur l'originalité du Théâtre viennois dans la première partie du 19ème siècle*, München, Hueber, 1965, oppure Cedric E. Williams, *The Broken Eagle. The Politics of Austrian Literature from Empire to Anschluss*, London, Paul Elek, 1974.

45. Wolfgang Kraus all'autrice, intervista del 15 dicembre 1997, archivio privato di Renate Lunzer, Vienna.

46. Così Hans Haider, redattore culturale del quotidiano viennese «Die Presse», all'autrice; intervista del 28 novembre 1997, archivio privato di Renate Lunzer, Vienna.

47. Wolfgang Kraus all'autrice, intervista del 15 dicembre 1997, cit.

48. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Trascrivendo il visibile. Claudio Magris e la descrizione

di Diego Salvadori

In quella che è la produzione letteraria di Claudio Magris, la pratica descrittiva sfocia in un realismo soggettivo e ambiguo[1], tale da eleggere quest'ultima a educazione allo sguardo, coestensiva a un'idea di Letteratura che nell'aprire brecce sul Mondo ne porta a galla quelle che sono, volendo far nostre le parole dell'autore, «le possibilità realmente immanenti»[2]. D'altronde, l'atto stesso del descrivere pertiene lo spazio[3], l'asse paradigmatico del racconto, e nell'intessere una relazione tra l'oggetto extraletterario e il suo omologo linguistico obbedisce alla funzione epistemologica della scrittura, al suo spingersi oltre i *realia* – al pari di Enrico Mreule che «chiude gli occhi [e] vorrebbe andare aldilà della percezione del mondo»[4] – ma al tempo stesso afferrare, coi tralci prensili dei sensi, gli elementi che si danno all'osservazione – come Amedeo nelle prime pagine di *Danubio*, deciso a descriverne le sorgenti e a coglierne «la loro pura forma, la loro essenza, dopo aver sospeso e posto fra parentesi ogni teoria preconcetta»[5]. Descrivere, allora, come *epochè*: uno stadio di fluttuazione che chiama a raccolta tutti i destini possibili, in virtù della carica trasfigurante della rappresentazione stessa, che tenta un processo di avvicinamento alla realtà in cui lo scrittore si colloca e diviene copista, financo a dischiudere il senso ultimo del mondo trascritto. Lo si arguisce da un articolo che l'autore ebbe modo di licenziare nell'ottobre del 2011 per le pagine del *Corriere*, dal titolo *Il dio della letteratura è nei dettagli*, e che potremmo eleggere a *punctum* di una personale teoresi. Certo, scrive Magris, «è più facile descrivere che narrare»[6], non fosse altro perché

1. Cfr. Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1997, p. 26.
2. Lettera di Claudio Magris a Ernestina Pellegrini, cfr. Ivi, p. 41.
3. Pierluigi Pellini, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 19.
4. Claudio Magris, *Un altro mare: romanzo*, Milano, Garzanti, 2003 [1991], p. 97.
5. Id., *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986, p. 19.
6. Id., *Il dio della letteratura è nei dettagli*, in «Corriere della Sera», 12 ottobre 2011, p. 25.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

la descrizione pertiene al non-detto, agli «spazi bianchi fra le parole»[7] recalcitranti a qualsivoglia istanza rappresentativa. E sulla scia del Lukács di *Narrare o descrivere?*, l'autore indugia su quella che, a conti fatti, è sempre stata considerata come *ancilla narrationis*, non senza guardare agli "alfabeti" costitutivi del proprio libro invisibile:

> Lukács contrapponeva una scena di *Anna Karenina*, quale grande esempio di narrazione, ad una analoga di Zola in *Nanà*, esempio per lui di descrizione naturalistica che, sia pur letterariamente potente, rimane all'esterno della realtà, individuale e storica, più autentica. Ma proprio Zola avrebbe potuto fargli capire che, accanto alla descrizione esteriore, ne esiste una poeticamente grande e inquietante, che penetra profondamente nella realtà e che è un modo diverso di narrare, inventando pure nella fedele rappresentazione di oggetti e paesaggi, addentrandosi nei grovigli più tortuosi del reale e mettendone in luce l'incantevole o rabbrividente assurdità. La descrizione degli arredamenti, delle vesti, delle tende di Nanà dice la violenza, la seduzione, la vanità dell'eros non certo meno di quanto faccia il racconto delle vicende. Dalla letteratura barocca a d'Annunzio a Gadda, la descrizione ha offerto grandiosi quadri poetici dell'inesauribile, sensuale, angosciosa, folle proliferazione del mondo[8].

A conclusione dell'articolo, Magris riabilita la funzione primaria e germinale della *descriptio*, insiste sul divenire diegetico della stessa, chiama in causa il ruolo propulsivo di quei "dettagli" che, per dirlo con Barthes, assurgono a "effetti di realtà", al che «le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: nous sommes le réel»[9]. Da par suo, l'autore muove dalla contemporaneità letteraria e guarda a *Cattedrali* di Luca Doninelli[10], non senza però riallacciarsi al *pensum* di Gustave Flaubert:

> Si apra invece, anche a caso, uno splendido libro come *Cattedrali* di Luca Doninelli. Descrizioni di luoghi: i grandi magazzini Harrods, il Grand Central Terminal, il Forum des Halles, il Duomo di Milano e altri ancora. Descrizioni che diventano, che sono racconti; racconti del mondo e dunque di ognuno, degli amori degli stupori dei timori degli abbagli di ognuno. Lo scrittore si avvicina agli oggetti, li guarda, li tocca mentalmente o fisicamente, e ne sprigiona, come strofinando una lampada di Aladino, storie, figure grandi e minori, tragedie e commedie, particolari in cui si condensa l'enigma del mondo («il buon Dio è nei dettagli», dice Flaubert e ripeterà Mies van der Rohe). La vita appare un mercato talora indecente ma sempre sacro – cattedrale profana, ma cattedrale, in cui si entra

7. *Ibidem*.
8. *Ibidem*.
9. Roland Barthes, *L'Effet de réel*, in «Communications», 11, 1968, p. 88.
10. Cfr. Luca Doninelli, *Cattedrali*, Milano, Garzanti, 2011.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

scoprendo se stessi, come in uno specchio, nelle immagini del proprio volto rimandate dalle cose[11].

La descrizione sdipana e tiene insieme quelli che sono i grovigli del mondo: grovigli o garbugli di gaddiana memoria, tali da rendere il processo descrittivo, volendo citare un passo dal *Pasticciaccio*, un «punto d'incontro dei vitali compossibili»[12]. Già in *Illazioni su una sciabola*, del resto, la *descriptio* finiva per sovrapporsi all'atto stesso dell'*inventio*, restituendo di conseguenza un alterato regime di referenzialità:

> A parte il grado di colonnello, la descrizione che io ne do nella mia relazione contrasta con la figura di Krasnov; io parlo di una «fluente barba bianca», mentre una fotografia di quei mesi lo mostra con i capelli bianchi tagliati molto corti, dei baffi folti e paterni, ma senza barba […]. Non sono neanche più così certo della barba fluente di quel colonnello, non so se la ricordo perché l'ho vista veramente o perché l'ho scritta, se quell'ufficiale mi viene incontro dal passato […], o da queste righe della mia relazione che ho davanti[13].

Proprio per la sua natura epistolare, *Illazioni su una sciabola* rivendica l'*habitus* di descrizione narrativa *in fieri*, dove i lessemi «descrizione» e «descrivere» – i quali ricorrono a varie altezze nel testo – aprono descrizioni al secondo grado, parafrasanti e dal sapore metatestuale. Per quanto concerne il passo citato, abbiamo a che fare con due livelli descrittivi distinti – la relazione di Don Guido e la fotografia dell'atamano Pëtr Krasnov – che assurgono a ponte tra il mondo fattivo e la ri-figurazione di esso, portata avanti dalla scrittura e dalle illazioni suggerite dal titolo stesso del libro. Nondimeno, l'estratto sollecita tutta una serie di riflessioni circa il contrasto tra l'evidenza – cioè la logica mostrativa dell'immagine fotografica – e la carica evocativa del *logos*. Don Mario si interroga sulla relazione tra l'oggetto descritto e il suo omologo linguistico, al che quest'ultimo è come avvolto da un'aura fallace e privato – facendo nostra una felice formula di Ernestina Pellegrini – di ogni «possibile referenzialità rappresentativa»[14], ragion per cui la parola inventa, come ben si arguisce dal prosieguo del passo: «sono le parole, quelle lettere dell'alfabeto battute con la mia macchina da scrivere, che hanno inventato quell'immagine»[15]. La descrizione, pertanto, porta *ad*

11. Claudio Magris, *Il dio della letteratura è nei dettagli*, cit.

12. Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, Milano, Garzanti, 1989, p. 151. La prima edizione del romanzo di Gadda è del 1957.

13. Claudio Magris, *Illazioni su una sciabola*, Milano, Garzanti, 2013 [1984], p. 16.

14. Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua*, cit., p. 40.

15. Claudio Magris, *Illazioni su una sciabola*, cit., p. 17.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

visibilia invisibilia, apre l'ombrello di una finzione a cui lo stesso Krasnov sembra aver consegnato la sua identità. Va da sé che il descritto si opponga alla pretesa di farsi vedere, come si legge nella terzultima parte di *Danubio*, quando Magris, a proposito di Belgrado, scrive che essa «si sottrae al ritratto, le sue metamorfosi si lasciano vivere o evocare più che descrivere»[16]: le parole inventano l'immagine, la richiamano al mondo per suggestione della memoria e la trovano – se guardiamo all'*inventio* nel senso di "scoprire", "tirar fuori". I *realia* si trasferiscono, dunque, in uno spettro di dati in mutamento continuo, tali da rendere l'oggetto della descrizione dinamico, a tratti instabile, come nel caso di alcune città che popolano le topografie del romanzo sommerso. Si legga il seguente passaggio relativo a Subotica:

> Le case squillano con colori gialli e azzurri, diventano valve di conchiglia, sono percorse da decorazioni e ornamenti stravaganti, corone che assomigliano ad ananas, putti con enormi seni femminili, cariatidi giganti e barbute che nella parte inferiore trapassano in leoni, che a loro volta si dissolvono in un ondeggiare informe[17].

Nel nominare in modo selettivo tra le tante predicazioni possibili[18], la descrizione è un costrutto schematico purtuttavia mimetizzato nel testo. È inserto brado, guizzante, anche in virtù di un susseguirsi di coppie appositive che strutturano il passo su tre livelli: cromatico – «gialli» e «azzurri» –sinonimico – «decorazioni» e «ornamenti» – aggettivale – «giganti» e «barbute». La preminenza del descritto è sì assicurata dalla sua collocazione in sede iniziale, ma ciò non toglie che esso incorra in una serie di passaggi di testimone e, parimenti, di stato. Lo si evince dal corredo verbale che dalla deflagrazione tonale – lo squillare «con colori gialli e azzurri» – sfocia nel divenire dell'immagine stessa: un palinsesto iconico che per quanto rafforzato dall'accumulazione dei *nomina* – le «valve», le «decorazioni», i «putti», le «cariatidi», i «leoni» – si risolve in un iconico grado zero, alla stregua di colori stesi su tela senza rispettare il tempo di asciugatura e di conseguenza miscelati tra loro. Le descrizioni, in fondo, nutrono l'itinerario di soste lungo il Fiume dei destini, come nel caso della sorgente della Brigach, situata nelle pagine incipitali del libro:

> La targa, modesta e inapparisCente, non parla di Danubio; il luogo è tranquillo, grandi prati e un respiro di pace. Non c'è alcuna osteria ma soltanto una panchina,

16. Id., *Danubio*, cit., p. 335.
17. Ivi, p. 345.
18. Emilio Manzotti, *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, in «Nuova Secondaria», XXVII, 4, 2009, p. 25.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

> messa, è scritto, dalla *Landesbausparkasse*, dalla Cassa di Risparmio dell'edilizia regionale.
> La piccola sorgente esce dal terreno e si getta in uno stagno morto, sul cui fondo un tubo di ferro la raccoglie, la conduce nuovamente sottoterra e la fa uscire pochi metri più lontano, rivoletto che scorre a valle. Anche in questo caso, un piccolo danno a quel rudimentale tubo di ferro cambierebbe la fisionomia del Danubio…[19]

L'andamento, in tal caso, è concentrico, nel senso che la scrittura muove da un dettaglio specifico – «la targa» – e lo contrappone a una visuale plenaria e d'insieme che cerca di fare il vuoto in un'assenza cromatica. La seconda parte, *per contra*, è racchiusa da due sintagmi al diminutivo – «la piccola sorgente» e «rivoletto che scorre» – per poi farsi commentativa e presentare una variante possibile del descritto: «un piccolo danno a quel rudimentale tubo di ferro cambierebbe la fisionomia del Danubio…». Ne consegue la natura polifonica della *descriptio*: tappeto di voci dove ciascuna intona il proprio disegno melodico e di cui l'albero del Drago, situato tra le pagine di *Un altro mare*, si fa esempio decisamente eloquente. Leggiamo:

> L'albero s'inalza ma soprattutto si allarga e si espande, i rami si protendono di fianco per metri e metri, da un momento all'altro cadrà per troppa energia. Guai a dilatarsi nel mondo. Nel suo liceo austriaco [Enrico] ha imparato che bisogna stringersi, ridursi […]. Su quel tronco e i suoi rami il legno si spacca, tagli obliqui lo striano di rughe, spuntano barbe venerande e sopracciglia cespugliose, protuberanze oscene e mani callose, si slabbrano ferite; strabici occhi irridono, montagne franano e continuano a crescere, burroni scorrono giù per le sue vallate, una saliva cola da una lunga fessura sguaiata, gemme e rami umidi squarciano cortecce decrepite[20].

È l'occhio a guidare la partitura stilistica attraverso una visione espansa e in crescendo, poi destinata a privilegiare alcuni dati specifici, talvolta non mancando di indulgere in visuali ravvicinate. Si inizia andando dal centro al perimetro, seguendo i movimenti che il sintagma d'apertura propizia – «s'inalza», «si allarga», «si espande» – per poi focalizzarsi, come primo *close-up*, su un particolare della creatura arborea, e cioè i rami. A tale altezza, Magris problematizza il dettato, al che la descrizione si fa differenziale e commentata: differenziale, in quanto evoca un'incarnazione successiva o possibile dell'oggetto – «da un momento all'altro cadrà per troppa energia»; commentata, perché si introducono delle fasce testuali che chiosano il segmento descrittivo che le precede: «guai a dilatarsi nel mondo». Segue poi la

19. Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 43.
20. Id., *Un altro mare*, cit., p. 28.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

seconda visuale ravvicinata, stavolta sulla corteccia, articolabile in fasce testuali distinte, rispettivamente delimitate dal punto e virgola. Nella prima, le relazioni sinonimiche a distanza tra i vari sintagmi – «tagli» e «ferite»; «lo striano» e «si slabbrano» – contribuiscono alla resa corporea della pianta[21], a sua volta sostanziata dalla prefigurazione di un volto, come si evince dalla catena sineddotica «rughe», «barbe», «sopracciglia». Nella seconda, *per contra*, ha luogo un'effrazione al campo semantico del corpo umano, invece di una resa paesaggistica, come si arguisce dalla sineddoche «montagne», «burroni», «vallate». Il terzo *close-up*, infine, porta avanti la narrazione *in corpore* del vegetale – «una saliva cola da una lunga fessura» – per poi approdare al sintagma conclusivo, che da un lato tiene ben salda la visione dell'oggetto descrittivo per via di sineddoche – le «gemme» e i «rami» rimandano alla semantica vegetale – e dall'altro ribadisce la sua senescenza, come testimoniato dall'aggettivo «decrepite». Metterà conto rilevare un ultimo aspetto: la polifonia, spesso, investe anche il piano del significante, come ben dimostra l'andamento allitterativo del passo e, in particolare, della lettera *-r*, a livello verbale – «si allarga», «si protendono», «cadrà», «lo striano», «si slabbrano», «irridono», «franano», «crescere», «squarciano» – e di sostantivi – «albero», «rami», «energia», «rughe», «barbe», «sopracciglia», «burroni», «fessura» e «cortecce» – quasi a voler riprodurre visivamente la superficie coriacea e crettata dell'albero.

Gli esempi finora passati in rassegna dimostrano come, in Magris, la descrizione sia sinonimo di complessità: è divenire, è polimorfia, è propulsiva all'*enargheia* del testo. Nondimeno, il processo descrittivo risponde anche a una funzione scopico-narrativa, e questo accade quando lo scrittore si fa *reporter* e raccontatore di luoghi, come nel caso dell'*Infinito viaggiare*. Si guardi, a tal proposito, al tassello saggistico *In Bisiacaria*:

> Una palude, nell'isola della Cona, è una chiazza indifferenziata, ma a poco a poco lo sguardo individua e pone in primo piano innumerevoli realtà, il muso immobile di una rana a pelo d'acqua, i ghirigori di una biscia che scivola, non si capisce se nuotando o strisciando, sulla superficie melmosa. Fra gli oggetti si aprono lontananze e un canneto fissato a lungo con gli occhi abbagliati dal grande sole estivo subisce un processo analogo a quelle parole che, ripetute e ripetute più volte, finiscono per perdere il loro senso e diventare altre, risonanze di altri significati.
>
> Un viaggio senza un percorso e senza mete obbligate – perché, dopo tutto, in Bisiacaria non c'è quasi niente da vedere – è una scuola di percezione, spiega

21. Sulla resa antropomorfa del mondo vegetale e, nello specifico, sulla corporalità delle piante, cfr. Diego Salvadori, *Claudio Magris. Dal palinsesto alle carte*, Arcidosso (GR), Effigi, 2026, pp. 118-139.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

paziente Paolo Bozzi, maestro di questa scienza che insegna non come è fatto il mondo, ma come i nostri sensi lo afferrano. Percepire richiede tempo, lentezza, la libertà dell'ozio che permette di soffermarsi su un effetto di rifrazione della luce o su un carnoso fiore di oleandro; richiede di non essere assillati dalla fretta né da un risultato da raggiungere, ma di poter scialacquare il tempo, lasciarlo andare o buttarlo via come una fetta d'anguria appena assaggiata, che si getta con noncuranza, perché di anguria, bella rossa e grande, ce n'è ancora tanta, e basterà per macchiare la camicia con il sugo che schizza tra i denti[22].

Anche in tal caso, la descrizione si colloca su due livelli: alla messa a fuoco in progressivo del descritto – e cioè la palude – Magris affianca quelli che sono i movimenti dello sguardo che nello spazio familiarizza col *genius loci*: se il paesaggio, «mentre lo si attraversa, fugge, si sfalda e si ricompone come una sequenza cinematografica»[23], lo scrittore porta sulla pagina le dinamiche di questo gioco di «dissolvenze e riassestamenti»[24]. Il luogo, allora, come camera degli specchi: un gioco di rispondenze sensoriali dove la percezione si fa persuasiva e stacca, come tra le pagine di *Un altro mare*, il tempo presente dalle sue relazioni con il passato e il futuro[25]. Nondimeno, la chiusura del passo preconizza uno dei tasselli più suggestivi dell'*Infinito viaggiare,* e cioè *Il fiordo*. Come spesso accade, è il dato cromatico a tessere le fila del racconto, in una polarità tonale, emisferica, che riduce lo spettro percettivo a gradualità evanescente:

Il braccio più remoto del fiordo comincia a Midtfjord; il battello partito da Bergen, che prosegue il suo viaggio sino a Flåm, accosta in mezzo alle acque un ferry-boat e due o tre passeggeri, cui la solitudine del percorso precedente sembrava già troppo affollata di cose, trasbordano e cercano sul ponte qualche posto riparato dal vento. Il fiordo, procedendo verso Gudvangen, si stringe, il ferry-boat passa fra rocce grigie e verdastre, attraverso un paesaggio brullo che, sulla riva, diventa un breve bosco, folto e cupo. Il mondo ha due colori, verde e azzurro – verde scuro lungo le sponde, tenero come una foglia appena nata dove l'acqua s'increspa o denso come tronco marcito dove la corrente ristagna; blu fondo come notte e celeste che sembra una luce più che un colore. Nell'aria tersa e fresca, lavata dalle piogge del giorno prima, c'è ancora l'estate, quel brillio che la fa assomigliare alla brevità della vita, il piacere di stringere gli occhi guardando il sole[26].

22. Claudio Magris, *In Bisiacaria*, in Id., *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2018 [2005], pp. 135-136.
23. Id., *Prefazione*, in Ivi, p. VII.
24. *Ibidem*.
25. Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua*, cit., p. 133.
26. Claudio Magris, *Il fiordo*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. 192.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

«I colori sono un alfabeto del mondo»[27], per quanto la lingua, si legge in un passo di *Istantanee*, sia «impari alle loro gradazioni»[28]. La descrizione, in tal caso, prosegue per fasce, è delimitata da due sintagmi specifici – «il braccio più remoto del fiordo comincia»; «il fiordo, procedendo verso Gudvangen si stringe» – in nome di una cinetica narrativa che nell'animare il descritto si fa racconto e metadiscorso. «Le cose sfuggono all'occhio che vorrebbe impadronirsene, sono troppe e troppo diverse per essere catturate»[29], scrive Magris, il che induce l'autore a riflettere sulle strategie percettive e, in tal caso, sulle modalità predicative della *descriptio*, ferma restando una *climax* cromatica che quasi si azzera dinanzi alla poliedricità del mondo:

> Il fiordo ha le tinte della lontananza, una lontananza ritrosa e precisa. Lo sguardo crede di afferrare poche cose, rocce, una varietà piuttosto limitata di piante, qualche gabbiano, ogni tanto una solitaria casa sulla riva. In realtà le cose sono tante, sfuggono all'occhio che vorrebbe impadronirsene come un animale da preda ma le vede dileguare, troppe e troppo diverse per essere catturate: *le sfumature di colore* dell'acqua, gradazioni e trapassi di grigio, verde, blu, avorio, piombo, argento, il cui impossibile catalogo sarebbe un multiforme canzoniere; *le strisce di luce* bianca e abbagliante che ogni tanto tagliano l'acqua come sciabole, *l'oro bruno di un riverbero* che si inabissa in un minimo vortice, *la gola scura* in cui il ferry-boat avanza e che si schiarisce a poco a poco come fumo che si scioglie nel cielo. *La luce e la trasparenza dell'aria* che fanno risaltare le cose sfidano la capacità di vedere, di accorgersi dell'inesauribile superficie del mondo[30].

Il fiordo acuisce l'intensità percettiva poiché appartiene a quei paesaggi «che si presentano come fossero vuoti o quasi»[31] e che proprio per questo incrementano il grado di intensità descrittiva, ferma restando la consapevolezza che la scrittura non può esaurire le variabili del reale, quanto piuttosto ribadire un *vuoto positivo* – lo scarto tra soggetto percipiente e realtà percepita – destinato a essere riempito dalla scrittura, un po' come l'Io cavo del viaggiatore: un «recipiente che si lascia colmare dalle cose»[32]. Discorso a parte meriterebbero invece le pagine di *Microcosmi*: autoritratto che si accompagna a «descrizioni di descrizioni»[33], dove Magris si fa detective dello spazio[34] ed elegge, come da titolo, i luoghi a veri protagonisti di questo libro,

27. *Ibidem*.
28. Id., *Dimenticare i colori*, in Id., *Istantanee*, Milano, La nave di Teseo, 2016, p. 41.
29. Id., *Il fiordo*, cit., p. 193.
30. *Ibidem*; corsivi miei.
31. *Ibidem*.
32. Claudio Magris, *Cici e ciribiri*, in Ivi, p. 131.
33. Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua*, cit. p. 220.
34. Ivi, p. 221.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

in nome di una struttura «ibrida, descrittiva e narrativa»[35]. La *descriptio*, ora, fissa lo spazio alla pagina a mo' di "fondale", ma al tempo stesso lo mappa in modo circostanziato, come accade a Malnisio, nel capitolo *Valcellina*:

> Alle spalle di Malnisio, verso Aviano e Pordenone, la valle scende e si apre, ariosa e distesa; dall'altra parte, oltre Montereale, inizia, irta e scavata fra le rocce, la Valcellina vera e propria […][36].

La successione verbale – «scende», «si apre», «inizia» – si affianca a una deissi pronta a risolversi in una scrittura spazializzata – «alle spalle», «verso», «dall'altra parte» – al pari di una carta geografica in rilievo:

> Malnisio è incastonata fra i campi di granoturco […]. La campagna che inizia a pochi metri è lontana, la miseria contadina è stata spazzata via come lo sterco di mucca dalle strade. Adesso è la vista, il senso nobile, a cogliere nel decoro delle case la realtà del paese […].
> Dalla piazza, centro del paese, si diparte, in direzione del monte Sarodinis, la Calle Grande, oggi via Risorgimento e anticamente "vial maior" o "strada di sopra cortina", fossato e recinto dietro il quale i paesani si ritiravano quando c'erano minacce o invasioni nell'aria.
> La chiesa, nella piazza, è dedicata a san Giovanni Battista, e ha una plurisecolare storia di rifacimenti e restauri […].
> Nell'interno, il Cristo del Travo, di un anonimo intagliatore del Settecento, rende d'un tratto credibile […] l'azzardata ipotesi che ogni rozza chiesa […] sia un ricovero in cui ripararsi mentre si è in cammino verso nuove terre e nuovi cieli […].
> Sotto la cantoria dell'organo, due confessionali riecheggiano modelli della Controriforma […][37].

Per quanto Malnisio sia «incastonata», è la scrittura stessa a incapsulare il luogo tra le pieghe del testo, in nome di un restringimento di campo che, con fare cinematografico, muove dal generale al particolare. Un restringimento, si badi bene, assicurato dalla paragrafazione, che nel ripartire la *descriptio* per fasce testuali all'apparenza distanti ne ispessisce la fisionomia topografica, tanto che il luogo emerge dalla superficie della pagina scritta. Oppure, si prenda, sempre da *Microcosmi*, il passo relativo al mosaico pavimentale di Sant'Eufemia, la Basilica di Grado, dove la resa ecfrastica sviluppa in tal caso una narrazione al secondo grado:

35. Ivi, p. 218.
36. Claudio Magris, *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997, p. 37.
37. Ivi, pp. 39-40.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

> Il mosaico pavimentale di Sant'Eufemia […] ripete le ondulazioni del fondo marino, i disegni curvilinei che le onde imprimono alla spiaggia sabbiosa e allo specchio del mare. Onde fluiscono verso la riva e verso l'altare, si arrotondano, si arricciolano, ricadono e riprendono a fluire. L'armonia di quell'onda che scorre e ritorna, eterna nel suo fluttuare, echeggia nel canto antico sotto la basilica; anche la melodia è fuga e ritorno […].
> Un pesce nuota sul fondo del mosaico come su quello della laguna, il simbolo del signore che si è incarnato pure nel nutrimento quotidiano di chi arranca fra terra e mare. Qualche volta, quando la marea si ritira, un pesce rimane in una pozzanghera e i bambini lo mettono in un secchiello, lo prendono in mano e giocano felici con lui, ma il pesce si dibatte, le branche si alzano e si abbassano affannose, nessuno gli ha chiesto se gli va quel gioco e anche per il bambino qualcosa, almeno per un po', cambia, quando il pesce non si muove più[38].

Nell'istituire rimandi interni ad altre zone del libro – dal pesce rosso di *Giardino pubblico*, al cristogramma del capitolo conclusivo *La volta* – il passo procede lungo due piani staccati, in una sintesi comparativa che prende il largo seguendo i moti ondosi, dal centro al perimetro, tale da assicurare all'immagine un senso di inesausta continuità, di fuga e ritorno. La resa ecfrastica acquista allora un suo dinamismo proprio perché lo spazio della basilica non può prescindere dallo spazio equoreo, da quella laguna che, come un apparato vitale e pulsante, vibra sotto le fondamenta dell'edificio. Tra le altre cose, il pesce morente posto a chiusura del passo potrebbe condurci, in una risalita del macrotesto, nei territori di *Alla cieca*, dove i brani descrittivi spesso si fanno veri e propri *tableaux vivants*:

> La caccia alla balena è un bel quadro movimentato, una lotta fra colori. La balena emerge dal mare, dorso blunero ventre biancoceleste, lo zampillo sfreccia candido e azzurrino verso il cielo e si rompe in creste di spuma, il groppone si rituffa, ma l'arpione lo colpisce, fiori scarlatti si aprono nel mare, l'acqua ribolle in un rigurgito purpureo, l'imbrattatele dell'universo sciacqua il pennello insanguinato in mare e tutto ritorna calmo e blu, la baleniera rientra in porto con la bestia agganciata alla fiancata[39].

Il brano è cesellato, in apertura e chiusura, da due spie cromatiche ben distinte, il *blunero* del dorso e il *blu* del mare in bonaccia, là dove quest'ultima è da leggersi come *reductio*. La tavolozza della scrittura, in fondo, muove sì da un contrasto – una «lotta fra colori» bene esemplificata dalle forme univerbate poste all'inizio – ma sfocia in un'unica tonalità, mentre il cetaceo oggetto della descrizione va incontro a una reificazione e a uno

38. Ivi, p. 62.
39. Id., *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2006, pp. 80-81.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

svuotamento di senso. Un aspetto, quest'ultimo, ricavabile dal piano lessicale stesso: la balena cede il passo al derivato «baleniera», per poi farsi «bestia» nel paragrafo di chiusura. Nondimeno, il mare si arrossa in un susseguirsi d'immagini che hanno il compito di tenere alta la carica evocativa del passo, dove il sangue balugina solo a seguito di una *climax* aggettivale – «scarlatti», «purpureo», «insanguinato» – financo a farsi presenza assente. La descrizione è dinamica, è quadro – «l'imbrattatele dell'universo sciacqua il pennello», scrive Magris – e prefigura per certi aspetti il senso finale dell'opera: la sua cecità intrinseca. E sempre dalle pagine di *Alla cieca*, potremmo riprendere il seguente passaggio, relativo alla descrizione della costa nei pressi di Maingon Bay, in Tasmania:

> La costa, oltre quella spiaggia, risaliva di colpo, diventava un'alta e nerastra parete di basalto, a strapiombo sull'acqua, muraglia inaccessibile difesa da spuntoni aguzzi. Il fragore dei marosi arrivava dal largo, monotono, incessante; grandi onde s'infrangevano contro le rupi scure, qualche uccello scompariva nel polverio schiumoso, inghiottito da una nera voragine. Sopra il promontorio, che ora s'intravedeva chiaramente, si accumulavano nubi che salivano dal mare, fosche torri s'inalzavano verso il cielo, si disfacevano e crollavano nel vento; il sole le squarciava e dilagava nella breccia, la fiancata ardente dell'*Admiral Juhl*, colpita dalle bordate inglesi, si sgretolava in mare. Quelle torri lassù precipitavano, pareva di udirne lo schianto nel rimbombo delle ondate che battevano furiose la roccia[40].

Si tratta, indubbiamente, di una descrizione prototipica, soprattutto perché facilmente individuabile mediante una spia ben precisa, cioè la paragrafazione. Nella prima parte, la relazione sinonimica «parete»/«muraglia» istituisce un legame appositivo tra i due sintagmi, oltre a contribuire alla resa icastica del luogo, qui circoscritto dallo sguardo e subito percorso in tutta la sua imponenza. Successivamente, l'occhio indugia su altri elementi che entrano a contatto con l'oggetto descrittivo, privilegiando a un tempo il dato uditivo – il «fragore» – o visivo – «gli uccelli». La deissi guida la partitura del passo – «sopra il promontorio» – tale da consentire non solo la messa in risalto di un ulteriore dettaglio – «le nubi» – bensì l'attuazione del processo metaforico, equiparante quest'ultime a delle torri. Mette conto sottolineare come il brano porti a compimento l'azione durativa del verbo posto in apertura – «risaliva» – mediante la preposizione «sopra», nella seconda fascia descrittiva, e l'avverbio «lassù» in quella finale. Una vera e propria cinetica, cui potremmo contrapporre un movimento inverso, e cioè l'atto del precipitare, anch'esso ricavabile da specifiche spie lessicali che contribuiscono a

40. Ivi, p. 332.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

rafforzare la tensione interna al passo: dalla locuzione prepositiva «a strapiombo», all'aggettivo «inghiottito», passando poi per il sostantivo «voragine» e i verbi «crollavano» e «precipitavano». Descrizioni, dunque, come veri e propri microcosmi, atte a dischiudere una realtà che è «spesso più originale e inquietante del piccolo io narcisista»[41], pronta ad offrire quadri di quella «inesauribile, sensuale, angosciosa, folle proliferazione del mondo»[42]. Descrizione come polifonia e portato di una realtà che prolifera, nella consapevolezza che il percetto sfugge al percipiente ma al tempo stesso ritorna nelle parole, che estraggono e svolgono il codice genetico di mappe, luoghi, oggetti ed esistenze, per quanto le parole, volendo far eco al racconto eponimo di *Tempo curvo a Krems*,

> sono come l'aria e le stagioni, non appartengono ad alcuno. Gran confusione, troppo grande per la piccola testa che la contiene. L'universo in una noce, così facile da rompere, basta sbatterla con un po' di forza sul tavolo. Ma intanto il gheriglio matura, si fa più tenero e gustoso e anche sotto il guscio capisce e coglie qualcosa[43].

41. Id., *Il dio della letteratura è nei dettagli*, cit.

42. *Ibidem*.

43. Id., *Tempo curvo a Krems*, in Id., *Tempo curvo a Krems*, Milano, Garzanti, 2019, p. 53.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

I colori e i loro significati: da Alla cieca *a* Croce del Sud

di Ulla Musarra-Schrøder

Nel 2019, in un convegno a Trieste, un mio intervento era incentrato sulla tematica delle coste istriane come metafore topografiche nella narrativa di Claudio Magris. Mi ero soffermata soprattutto sulle metafore cromatiche in *Un altro mare*, *Microcosmi*, *Alla cieca* e *Non luogo a procedere*, metafore in cui sono presenti determinati colori vivaci, colori assoluti o puri, insieme ad un ricco spettro di colori composti, misti o sfumati. Cito come esempi due passi tratti da *Un altro mare*. Nel primo, i colori sono intensi, nitidi, contrastanti. Sono «colori assoluti, platonici, pietra bianca, terra rossa, acqua turchese con chiazze bluindaco sul fondo»[1]. Nel secondo, i colori sono misti. Nel «trascolorare» della sera si individuano cinque «salti di colore» di cui il più notevole è il penultimo: «dal verdeblu quasi nero esce una moneta di rame infuocato, che rotola e sparisce dietro una cortina grigiastra»[2].

In seguito, l'uso dei colori nella narrativa magrisiana e le loro funzioni tematiche e strutturanti hanno continuato ad affascinarmi e mi sono rivolta a testi in cui Magris dedica delle pagine importanti alla questione teorica dei colori: l'articolo *Un antidoto in difesa dell'esperienza sensibile*[3], la "istantanea" *Dimenticare i colori*[4] e *Le toppe di Arlecchino*[5], la *lectio magistralis* alla Milanesiana del 2020. Ma la questione è rilevante già in *Stadelmann*[6], opera teatrale in cui, intorno alla figura di Goethe, fa parte della trama principale. Nella narrativa recente di Magris, *Tempo curvo a Krems*[7] e *Croce del Sud*[8], alcune pagine sono dedicate a riflessioni d'ispirazione scientifica e filosofica sulla questione e sulla fisica dei colori. Una stazione nella storia del

1. Claudio Magris, *Un altro mare*, Milano, Garzanti, 2007 [1991], p. 64.
2. Ivi, p. 73.
3. Id., *Un antidoto in difesa dell'esperienza sensibile*, in «Corriere della Sera», 15 febbraio 2012.
4. Id., *Dimenticare i colori*, in Id., *Istantanee*, Milano, La nave di Teseo, 2016, pp. 39-41.
5. Id., *Le toppe di Arlecchino. Esistono i colori?*, Milano, La nave di Teseo, 2021.
6. Id., *Stadelmann*, Milano, Garzanti, 1988.
7. Id., *Tempo curvo a Krems*, Milano, Garzanti, 2019.
8. Id., *Croce del Sud: tre vite vere e improbabili*, Milano, Mondadori, 2020.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

dibattito sul problema dei colori è la polemica di Goethe contro Newton, che aveva sostenuto che i colori non erano una proprietà del mondo degli oggetti, ma solo lunghezze e frequenze d'onda di luce che arrivano ai nostri occhi e al nostro cervello, i quali le traducono nei colori che vediamo. Come dice Magris, Newton ha indubbiamente ragione e la polemica di Goethe è «sbagliata», anche se le sue obiezioni aprono delle prospettive affascinanti. Scrive Magris: «Ma – obietta Goethe – noi non vediamo numeri che indicano frequenze d'onda; vediamo rossi papaveri, verdi foreste, tramonti viola e l'esperienza dei colori, dell'emozione e del significato che essi evocano per un individuo o una cultura è un'esperienza reale»[9]. Nella *Farbenlehre*, Goethe aveva fatto dei riferimenti ai suoi esperimenti con i colori, quello ad esempio dell'influsso della luce e dell'ombra sui riflessi su un muro di alcune stoffe rosse e blu incendiate, esperimento che Paolo Bozzi, musicologo, psicologo e studioso della fenomenologia della percezione, amico di Magris e personaggio danubiano, aveva ripetuto per Magris e alcuni studenti in un'aula universitaria a Trieste. Nella lettura della *Farbenlehre* citata da Magris, Bozzi, nella sua *Fisica ingenua*, aggiunge alle qualità degli oggetti come distinte da Galilei – quelle primarie come durezza, peso, grandezza, e quelle secondarie, cioè apparenza, sapori, odori, colori – delle qualità terziarie, «ossia dei sentimenti e dei valori che suscitano e destano, in noi, quel blu e quel rosso»[10].

Tra i colori come appaiono ai nostri occhi e i loro significati, tra la percezione e il significato, tra la nostra esperienza sensibile diretta e l'interpretazione di questa esperienza, ci possono essere molti gradi di distacco. E anche la parola, con la quale si traduce o interpreta l'esperienza sensibile – soprattutto nel caso della parola poetica – può evocare una pluralità di altri significanti e, di conseguenza, significati anche «trascoloranti» che deviano dai significati del dizionario[11]. Magris si riferisce a *L'autonomia del significante* di Gian Luigi Beccaria, ma si potrebbe anche pensare alla semiosi illimitata secondo Umberto Eco, alla teoria della catena d'interpretanti messa in moto da una prima esperienza sensoriale, interpretanti che possono allontanarsi da questa prima esperienza, ma che forse possono anche farla riemergere. Nei termini peirceani elaborati da Eco, la prima esperienza di un colore – rosso o porpora – che colpisce la nostra retina, è una *Firstness*, una qualità dell'oggetto che forse nelle fasi interpretative – della *Secondness* e della *Thirdness* – può disperdersi, ma che la poesia o certa letteratura può salvaguardare. Eco, per spiegare la *Firstness*, utilizza il termine peirceano della «iconicità

9. Claudio Magris, *Le toppe di Arlecchino*, cit., p. 13.
10. Ivi, p. 15.
11. Ivi, pp. 27-28.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

primaria», «momento iconico iniziale di un processo cognitivo». È una sensazione momentanea di un colore: «Esso (semplicemente) *è*»[12]. Mi sembra che anche in Magris la prima esperienza sensibile di un colore sia momentanea: «Il colore dice se stesso, dice un senso della vita che forse solo in quel momento si esprime in quel colore»[13]. Il colore – ma si potrebbe anche dire il sapore o l'odore – ha la supremazia sull'oggetto di cui è una proprietà. In tal senso si può affermare con Magris che il «colore dice e non dice»: dice se stesso ma non dice l'oggetto, ossia non de-nota l'oggetto, ma, aggiungerei, lo con-nota, in quanto è indissolubilmente legato ad esso[14]. In questo senso leggo anche l'aggiunta di Magris all'affermazione di Wittgenstein che gli oggetti sono incolori: «come se i colori non fossero una proprietà dell'oggetto bensì qualcosa che può essergli associato ma non stabilmente e non necessariamente allo stesso modo in momenti diversi»[15]. Un esempio sul piano sintattico di questa supremazia del colore, della sua priorità nei confronti dell'oggetto, lo troviamo nel passo in cui Don Guido in *Illazioni su una sciabola* riferisce come dalle alture della Carnia si veda in lontananza «quel blu del mare e il rosso di certe sere sull'orizzonte di quel mare»[16]. Qui, come in altri passi – «quel blu», ad esempio in *Tempo curvo a Krems*[17] – il colore è staccato dall'oggetto che solo in seguito, in un processo istantaneo, si concretizza come qualità del mare e dell'orizzonte. Ma al di là dell'oggetto o in una traiettoria che lo trascende, i colori evocano emozioni, trasmesse anche dalla memoria, dalla rimembranza, dall'immaginazione o dalle nostre idee[18]. Hanno perciò non solo un'esistenza sensoriale, concreta o reale, ma anche un'esistenza mentale. Sono «colori della mente», ossia una realtà oggettiva della mente. In *Sul fiordo* dell'*Infinito viaggiare*, Magris è molto esplicito a riguardo: «I colori sono un alfabeto del mondo, non solo il mare, il prato o il fuoco, ma anche sentimenti, parole, situazioni, perfino idee hanno dei colori»[19]; il fiordo infatti «ha le tinte della lontananza»[20]. E, come dice altrove, «percepiamo (con gli occhi, con la mente, col cuore) la passione di

12. Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 81-82.

13. Claudio Magris, *Le toppe di Arlecchino*, cit., p. 28.

14. Cfr. Ivi, p. 27.

15. Ivi, p. 10.

16. Id., *Illazioni su una sciabola*, Milano, Garzanti, 1985, p. 11.

17. Id., *Tempo curvo a Krems*, cit., p. 32.

18. Per la questione dei colori e delle idee rimando a Federico Fastelli, *Letteratura e ideologia in Claudio Magris*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press (FUP), 2021, pp. 279-290.

19. Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano, Garzanti, 2005, pp. 92-93.

20. Id., *Sul fiordo*, in *L'infinito viaggiare*, cit., pp. 192-193. Per un'analisi dello spettro cromatico in *Sul fiordo*, rimando a Diego Salvadori, *L'atlante di Claudio Magris*, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 130-131.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

quel rosso, la nostalgia di quell'azzurro»[21]. Si noti comunque che questo «azzurro» e in particolare il «blu» – o il *blau* in tedesco – hanno moltissime declinazioni, anche contraddittorie. Magris cita a proposito una serie di testi poetici tedeschi incentrati su diverse gradazioni del *blau*: da Novalis a Rilke, Benn e Celan. Secondo Luisa Bertolini, in un articolo sulle *Toppe di Arlecchino*, il blu può assumere «connotazioni profonde, intense, liriche, talora cupe e fredde, altre volte lievi e velate»[22]. Secondo la frase citata il significato di un determinato colore, in questo caso il blu, può essere espresso soprattutto attraverso le sue connotazioni. C'è infatti un divario tra l'alfabeto della lingua e l'alfabeto dei colori. Magris, citando *Il colore delle cose* di Bertolini, accenna alla difficoltà di dare un nome ai colori, in particolare ai colori assoluti, il blu e il rosso in sé. Ma anche di fronte ai colori sfumati la lingua è a corto di parole. Come dice Magris in *Dimenticare i colori*: «Non dimenticare i colori, dunque, bensì ricordarne ogni sfumatura, ogni balenìo. La lingua, purtroppo, è impari alla varietà delle loro gradazioni»[23]. In alcuni suoi testi si assiste ai tentativi continui dello scrittore di catturare i colori, di rendere con le parole la loro fugacità, come nel già citato *Sul fiordo*: «le sfumature di colore dell'acqua, gradazioni e trapassi di grigio, verde, blu, avorio, piombo, argento, il cui impossibile catalogo sarebbe un multiforme canzoniere»[24]. Nonostante questa impossibilità, la poesia, secondo Magris in *Dimenticare i colori*, esiste non solo per nominare le cose ma anche per *creare* i loro nomi[25], una creatività che si manifesta nei ricchissimi cromatismi icastici che caratterizzano la narrativa magrisiana.

Nella narrativa di Magris, i significati dei colori – puri o assoluti, sfumati, trascoloranti, contrastivi od ossimorici – sono collegati ai destini dei personaggi, destini segnati per la maggior parte dalle rotte dei loro viaggi – volontari o involontari o forzati – da Nord a Sud e viceversa, viaggi attraverso spazi distanti e tempi presenti o passati. Nel racconto di questi viaggi, i colori, soprattutto di luoghi e paesaggi, hanno una funzione o forza strutturanti. Costituiscono dei poli di richiamo – testuali, ma anche intratestuali, fra un'opera e l'altra – sui vettori delle coordinate del mondo narrato storico geografico, che Diego Salvadori ha chiamato *L'atlante* di Magris[26]. Dai mondi di *Alla cieca*, ma anche da quelli di *Un altro mare* e di *Microcosmi*, a

21. Claudio Magris, *Un antidoto in difesa dell'esperienza sensibile*, cit.

22. Luisa Bertolini, *Claudio Magris e i colori / Le toppe di Arlecchino*, in «Doppiozero», 4 dicembre 2021, https://www.doppiozero.come/le-toppe-di-arlecchino.

23. Claudio Magris, *Dimenticare i colori*, cit., p. 41.

24. Id., *Sul fiordo*, cit., p. 193.

25. Scrive Magris: «Ma la poesia esiste anche soprattutto per nominare le cose ossia per creare i loro nomi; forse al mondo ci sono alcune centinaia di scrittori capaci di trovare ognuno un nome per ognuna di quelle sfumature» (Id., *Dimenticare i colori*, cit., p. 41).

26. Cfr. Diego Salvadori, *L'atlante di Claudio Magris*, cit., pp. 14-15.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

quelli descritti in *Croce del Sud*, c'è una continuità isotopica che si articola nella presenza ricchissima di colori e nella loro distribuzione contrastiva – e in un certo senso musicale – su diversi settori di destini o esistenze narrate. Si noti che alcuni contrasti cromatici e la loro valenza simbolica o metaforica forse, o in linea di massima, possono essere collegati alle due modalità di scrittura magrisiana: quella diurna – il blu e il verde – e quella notturna – il nero e una certa tonalità di rosso – anche se, come vedremo in seguito, la qualificazione dei colori rispetto a queste modalità di scrittura non è stabile. In questo contesto hanno un ruolo importante la focalizzazione, spesso interna o intradiegetica, e una scrittura descrittiva che rispetta la soggettività dello sguardo o del ricordo.

In *Alla cieca*[27], le sfumature del blu, insieme a un bianco luminoso, sono i colori della memoria nostalgica della felicità dell'infanzia e della giovinezza sia del protagonista istriano Salvatore Cippico sia del suo *doppio*, l'ottocentesco avventuriero danese Jørgen Jørgensen[28]. Cippico rievoca la «bianca risacca che si rompe sulla riva»[29], «La vela bianca che si tendeva nel vento», mentre lui guardava «la scia a poppa, nel blu senza fine»[30], e i colori marini che cambiano con i venti: «Il mare era là, blu indaco col maestrale e verdastro con lo scirocco, nero col neverino [...]»[31]. Gli torna in mente una striscia luminosa «che [...], davanti a San Pietro in Nembi, divide il mare verde da quello blu, la sottile soglia della vita vera»[32], una striscia di luce che connota una frazione di un presente di persuasione. Nella mente offuscata di Cippico i brani dedicati ai paesaggi marini istriani s'intrecciano, in una struttura frammentaria, speculare e caleidoscopica, con brani in cui sono evocati paesaggi e mari visitati da Jørgensen. Nel mare di Tahiti «la risacca blunotte [...] si rompe e si dissolve in candida neve», mentre in lontananza il mare ha un colore «bluindaco» che fa venire in mente i fiori dell'ibisco. Si noti che le visioni di Cippico e Jørgensen sono separate nel tempo, circa 150 anni, e nello spazio, dall'Istria ai Mari del Sud. Di Tahiti Jørgensen ricorda inoltre le «profondità sottomarine, oscurità blu, biancori di neve e di alba», ricordi

27. Cfr. Claudio Magris, *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2005.

28. Jørgen Jørgensen è uno dei molti personaggi magrisiani dalla biografia imperfetta. Per la sua storia e i documenti a riguardo rimando a Ulla Musarra-Schrøder, *La geografia della Storia: «Alla cieca» di Claudio Magris*, in «Otto/Novecento», 2007, 1, pp. 123-135, e a Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris. Da* Alla cieca *a* Croce del Sud, illustrazioni di Marta Ester Quaglierini, Firenze, Florence Art Edizioni ("L'uno e il molteplice. Studi di Comparatistica"), 2025, pp. 16-17.

29. Claudio Magris, *Alla cieca*, cit., p. 39.

30. Ivi, p. 69.

31. Ivi, p. 78.

32. Ivi, p. 86.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

che si confondono con quelli dello stesso personaggio delle pietre preziose nel laboratorio del padre nel castello reale di Christiansborg a Copenaghen:

> Era là, nei fondali e nelle trasparenze di quelle pietre, che la lente muoveva e illuminava di bagliori, che ero felice, una volta e mai più. No, lo sono stato ancora una volta, sulla spiaggia di Miholašćica, ma è durato così poco, mentre quelle ore o quei minuti a guardare nello zaffiro, a scendere lentamente in quelle acque blu, erano lunghi, un tempo dilatato, la fissità di un acquario. La felicità è ferma, immobile[33].

Nel passo citato, voci, tempi e luoghi si susseguono e si sovrappongono: dal laboratorio di Christiansborg di Copenaghen a Tahiti all'Istria di Cippico e di nuovo a Copenaghen. Tramite delle metafore reciproche, che si rispecchiano a vicenda, si circoscrive la felicità d'un tempo dilatato, un ideale di vita che contrasta con la condizione di vita dei due personaggi, condannati entrambi ad un incalzante vivere al futuro o, in quanto rivolti al passato, ad una sorta di «futuro anteriore»[34].

L'ideale d'una vita al presente, seppure di breve durata, sembra raggiunto da Jørgensen nelle tre settimane vissute come governatore in Islanda o come autoproclamato «re d'Islanda». Per Jørgensen il tempo infatti sembra fermarsi: «La notte è bianca, chiara; non c'è notte, solo un giorno perpetuo», «ora è estate, il lungo giorno della nordica estate, il mio giorno da re»[35]. In contrasto con le coste istriane, il paesaggio islandese cancella i colori. Il paesaggio è un bianco esagerato, che confina con il vuoto, il nulla: «quiete di laghi gelati, deserto bianco in cui non c'è niente»[36], «In Islanda c'è tanto vuoto, tanto bianco»[37]. I colori, a prescindere dal grigio e dal nero, sono deboli effetti di luce: «non si vedeva alcun sole, nella notte artica, ma le aurore boreali striavano il cielo di luci iridescenti, bandiere scarlatte si sfilacciavano al vento di spazi infiniti, verdi primavere sbocciavano nel buio»[38]. Il blu è assente, lontano e irraggiungibile; è un blu struggente: «Quasi ai confini del mio regno. [...] vene azzurre striano il cielo grigio – un varco verso quella

33. Ivi, p. 53.

34. Per il futuro anteriore come tempo grammaticale «meno inadeguato alla nostalgia e all'ironia della letteratura» si veda Id., *Le grammatiche e la vita* in Id., *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, p. 95: «Nella lingua di una tribù [...] l'inoltrarsi nel futuro [...] viene rappresentato come un procedere all'indietro, volgendo le spalle alla regione nella quale ci si addentra: si avanza alla cieca in una direzione ignota, ma quanto più si indietreggia tanto più si allarga l'orizzonte, tanto più vasto appare il paesaggio della vita che si offre allo sguardo [...]».

35. Id., *Alla cieca*, cit., p. 157.

36. Ivi, p. 330.

37. Ivi, p. 147.

38. Ivi, p. 138.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

luce blu, verso il Nord»[39]. Sul presente incombe un bianco assoluto, impietoso, che trasforma anche il mare in «un regno di neve»[40]. Dopo «calerà l'eterna notte artica» e «muoiono le metafore»[41]. «Quel buio finale» cancella le differenze tra le cose per cui non sarà più possibile chiamare ogni cosa col nome di un'altra, come avevano insegnato gli scaldi islandesi. Tra il bianco e il nero ci sarà solo un grigio incolore: «Il mare... nero, bianco, selvaggio. Il grigio cola dal cielo, intollerabile»[42]. Per Jørgensen, i colori luminosi dei Mari del Sud, come anche quelli dell'alto Adriatico per Cippico, saranno sostituiti dal bianco, dal nero e dal rosso sangue, colori che nella vita di entrambi sono collegati alle esperienze di deportazione, prigionia, forzata emigrazione. Rievocando il vagone piombato che l'aveva portato a Dachau, Cippico mescola le proprie memorie con quelle di Jørgensen: era «nella notte artica del mondo, nel nero più nero che ci sia mai stato»[43], un *nero* che dopo è stato anche il *non-colore* delle sue esperienze nel *Lager* a Goli otok.

Se nell'evocazione degli anni d'infanzia e di giovinezza dei due personaggi i colori predominanti sono quelli luminosi del blu, del bianco e del rosso dei tramonti, in composizioni cromatiche trascoloranti, nei loro anni vissuti in Tasmania da prigionieri, condannati a lavori forzati, emigranti o colonizzatori, predominano i colori cupi del nero o del rosso sangue. Il contrasto tra i colori di «lassù» e di «laggiù» è evidenziato in una scena emblematica in cui Cippico esce con il padre da un porticciolo di Arbe e passa vicino a Goli otok e Sveti Grgur, «le due isole della morte». Il ragazzo non poteva ancora sapere che Arbe, «allontanandosi nell'aria azzurrina»[44], sarebbe divenuta anch'essa un inferno come le altre due isole. In questa stessa scena, la combinazione del bianco e del blu simboleggia uno stato di ignara e innocente felicità: «La vela bianca si tendeva nel vento che mi passava sul viso, guardavo la scia a poppa, nel blu senza fine»[45]. Non poteva sospettare che la vela, come in un gioco imparato da uno zio, potesse girare, e invece del bianco mostrare un rovescio nero e rosso[46].

39. Ivi, p. 163.
40. *Ibidem*.
41. Ivi, p. 157.
42. Ivi, p. 163.
43. Ivi, p. 158.
44. Ivi, p. 125.
45. Ivi, p. 69.
46. Il contrasto tra il bianco e il rosso-nero caratterizza diversi brani descrittivi in *Non luogo a procedere*. Si veda il brano seguente, in cui il protagonista racconta il suo ricordo di un paesino sui pendii del Velebit a picco sul mare, un paesino circondato da rocce bianche, in cui c'è un vecchio gelso da cui cadono le more, «spiaccicandosi a terra e chiazzandola con macchie di sangue scuro» (Id., *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti, 2015, p. 58). Ricordo che il bianco è il colore che ricopre e nasconde gli scritti sui muri di San Sabba.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Il nero è il colore dell'oceano attraversato da Cippico e, 150 anni prima, da Jørgensen. Le descrizioni del mare in tempesta – «colonne di spuma [...] sfondano il cielo e ricadono aprendo nell'acqua crateri neri e ribollenti»[47] e «I marosi rotolano immensi e neri verso l'orizzonte, anche la spuma sembra nera»[48] – s'intrecciano con brani o versi che cantano l'attraversata degli Argonauti delle rocce delle Simplegadi – le rocce che, come un grande squalo, hanno la bocca nera spalancata per tirar giù la nave – e del Mar Nero[49]. Il protagonista, infatti, confonde lo stretto di Bass con lo stretto del Bosforo. Anche nelle coste meridionali della Tasmania predomina il nero: una parete di basalto è «nerastra», le rupi sono «scure», qualche uccello viene inghiottito da «una nera voragine», le nubi che salgono dal mare sono «fosche torri»[50].

Nelle evocazioni della Tasmania predomina, accanto al nero, il rosso. La storia di Jørgensen è una storia di violenze: oltre a quella di penitenziari e lavori forzati, è anche quella della *Black War*, della colonizzazione, dell'estirpazione degli aborigeni e del massacro degli animali. Le acque che separano Hobart e il campo penitenziario di Port Arthur dalla cosiddetta Isola dei Morti, specchio di Goli otok, sembrano tranquille, appena un poco increspate, ma appena si passa sotto le rupi di Point Puer, «da dove si gettavano in mare quei galeotti bambini, quando non ne potevano più», a Jørgensen pare che «un vulcano enorme dovesse emergere dalle acque e far scoppiare tutto in un rosso mare di fuoco»[51]. Anche in altre occasioni il blu del mare mostra un suo lato traditore, come nella caccia alle balene in cui, dopo una «lotta fra i colori» – dorso blunero, ventre biancoceleste, zampillo bianco e azzurrino, fiori scarlatti, rigurgito purpureo – «l'imbrattatele dell'universo sciacqua il pennello insanguinato in mare e tutto ritorna calmo e blu»[52]. Lo stesso Jørgensen vede le acque dell'estuario del fiume Derwent tinte dal sangue di animali uccisi, cigni, foche, canguri: «L'estuario, nella sera, è una schiuma vermiglia; il sole sprofonda in acque di sangue come una balena arpionata»[53].

47. Id., *Alla cieca*, cit., p. 118.

48. Ivi, p. 82.

49. I riferimenti sono a *Le Argonautiche* di Apollonio Rodio – III sec. a.C. – e a *Le Argonautiche orfiche* del IV-V sec. d.C. (cfr. Irena Prosenc Segula, *Salire, no, discendere agli dèi. La navigazione mitologica in* Alla cieca *di Claudio Magris*, in «Gaia», 2015, 15, 1, pp. 225-252). Il mito e le storie degli Argonauti costituiscono una specie di basso continuo o *voce grave* che, come nella struttura musicale della fuga, sostiene e unisce tutte le altre voci (cfr. Ulla Musarra-Schrøder, *La geografia della Storia*, cit., p. 133).

50. Claudio Magris, *Alla cieca*, cit., p. 322.

51. Ivi, p. 125.

52. Ivi, p. 81.

53. Ivi, p. 92.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

La parabola storico-biografica di Jørgensen finisce nel 1841 sulla spiaggia di Hobart. Sembra che le sue ceneri siano state sparse «nel Derwent [...], là dove la corrente del fiume-mare scorre verso i ghiacci antartici»[54]. L'estuario del Derwent, «che sembra già il mare», Magris lo descrive ne *Il grande Sud* de *L'infinito viaggiare*: «Oltre il vuoto del mare non c'è niente fino all'Antartide e al Polo Sud e dunque proprio nulla. È l'unica volta, in questo viaggio agli antipodi, al grande Sud, in cui mi sento veramente lontano, alla fine del mondo»[55]. Dopo quasi vent'anni l'autore di *Alla cieca* affronta questo nulla, spostandosi nella sua opera narrativa dal versante nordest verso il versante nordovest dell'Antartide[56] e, come per sentire meno la lontananza, facendosi accompagnare da personaggi eccezionali e improbabili, anche se veri: tra questi, l'ingegnere sloveno Janez Benigar, studioso di linguistica, etnologia e antropologia che insegna agli *indios* della Patagonia un'agricoltura razionale; Orélie de Tounens, che parte per l'America del Sud per realizzare il suo sogno di diventare il re dell'Araucanía; e Suor Angela Vallese di Lu Monferrato, che si spinge fino al sud della Terra del Fuoco per salvare non solo le anime, ma soprattutto i corpi dei nativi Fuegini.

Mi avvicino così a *Croce del Sud*. Prima vorrei però soffermarmi su *Tempo curvo a Krems*[57], in cui il colore blu connota in alcuni casi dei sentimenti piuttosto negativi. I protagonisti dei racconti *Il custode* e *Lezioni di musica* soffrono di una sorta di fobia del mare e del blu. Per evitare le strade triestine perpendicolari al mare, il primo, originario della Moravia, segue sempre quelle parallele, «in modo da evitare il più possibile la vista di quel blu senza fine»[58]; per il secondo, un professore di musica d'origine polacco-ebraica, «quel blu» del mare e del golfo dell'Adriatico «era sempre rimasto [...] il luogo del tramonto, la solitudine oceanica che quelle parole, occidente e occidentale, gli evocavano»[59]. Il colore della nostalgia non è il blu, ma il verde o il «verdeggiante» dei paesaggi mitteleuropei: il professore di musica ha il desiderio «di distogliere lo sguardo dall'ovest marino e rivolgerlo indietro»[60], ma nonostante questo suo desiderio non ci sarà per lui un tempo «curvo» come nel racconto che dà il titolo al volume o nel racconto conclusivo, *Esterno giorno – Val Rosandra*. In *Tempo curvo a Krems*, il passato che diventa presente, «Un

54. Ivi, p. 334.

55. Id., *Il grande Sud*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. 243.

56. Il collegamento tra i due Sud è reso esplicito dallo stesso scrittore nella *Prefazione* a *L'infinito viaggiare*: «A Ushuaia, nella Terra del Fuoco, ho provato un forte senso della fine del mondo, che però ho descritto solo davanti alla foce del Derwent a Hobart Town» (Ivi, p. XXII).

57. Cfr. Id., *Tempo curvo a Krems*, cit.

58. Ivi, p. 10.

59. Ivi, p. 32.

60. Ivi, p. 34.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

infinito presente», ha tinte diverse, ma soprattutto diverse sfumature del blu: «Da Malfa si vedono [...] nel grande blu, Panarea e Stromboli, Stromboli nera, le sue spiagge nere, in greco *glaucos* vuol dire blu ma anche [...] un azzurro che si scurisce, blu quasi nero ma lucente»[61]. In *Esterno giorno – Val Rosandra*, nella scena girata d'inverno – era un «giorno boreale» – per il film su Val Rosandra, i colori si susseguono a ritmo veloce, quasi come chi balla, pattinando, sul laghetto ghiacciato: bianco, blu, rosso, rosso cupo, verde scuro, azzurro tenebra, blu, bluastro[62], una tavolozza di vivaci colori che, a distanza di anni – distanza segnata dall'evento reale vissuto dal protagonista da giovane, dall'episodio raccontato in *Un anno di scuola* di Giani Stuparich e dalla recente ripresa cinematografica[63] – restituisce al protagonista un'immagine del passato che sembra dipinto dal vivo.

Si noti che nel racconto centrale di *Tempo curvo a Krems* non solo l'esperienza del tempo, ma anche il tempo come dato fisico e misurabile tramite il cono di Penrose e i vetri della clessidra hanno dei colori e dei significati[64]. Magris descrive gli effetti della luce che attraversa i vetri della clessidra come gradazioni di colore: «Il vetro della clessidra si accende e si colora nella luce che lo attraversa, una luce dorata rugginosa quando la clessidra è colma di sabbia e giallorosa pallido quando si svuota»[65], accennando così all'esistenza umana come un trapasso tra gioventù vigorosa e debole vecchiaia. E aggiunge con le parole di Biagio Marin – «quel vecchio poeta fra i dossi e le spiagge di Grado» – che «le nostre contingenze [il blu del mare, il rossoviola della sera] colorano l'eternità di Dio»[66]. La nostra percezione dei colori – contingenti – dello spazio disegna e dà concretezza alla nostra esperienza del Tempo.

Riprendendo il mio discorso su *Croce del Sud*[67], vorrei segnalare una differenza fondamentale tra il libro del 2019 e quello del 2020. Nella loro mente, i personaggi di *Tempo curvo a Krems* seguono delle traiettorie che vanno all'indietro nel tempo e nello spazio, mentre i personaggi di *Croce del Sud* avanzano verso un futuro e degli spazi ignoti. Alla domanda «se la patria di un uomo – il luogo in cui ci si sente a casa nella vita e i cui colori, paesaggi, venti sono la familiare musica dell'esistenza – è la terra in cui vivono i suoi

61. Ivi, p. 54.

62. Ivi, pp. 87-88.

63. Per questo racconto, pubblicato nel 1982, Magris si era ispirato alla realizzazione del film di Franco Giraldi, *Un anno di scuola* del 1977, tratto dall'omonimo racconto di Stuparich del 1929 (cfr. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, cit., pp. 106-107).

64. Cfr. Ivi, pp. 97-110, per un'analisi del tempo come nucleo tematico e narrativo nell'opera di Magris.

65. Claudio Magris, *Tempo curvo a Krems*, cit., p. 52.

66. Ivi, p. 52.

67. Claudio Magris, *Croce del Sud*, cit.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

figli o quella in cui sono sepolti i suoi genitori»[68], l'opzione di Janez Benigar è per la prima alternativa[69], in chiaro contrasto con i protagonisti de *Il custode* e di *Lezioni di musica*. E anche Orélie de Tounens, specchio di Jørgen Jørgensen, nella sua smania di diventare re dell'Araucanía, è tutto proteso verso il futuro, mentre Suor Angela si è *spinta* laggiù, nell'estremo sud della Terra del Fuoco per salvare i Fuegini, «non solo le loro anime ma anche – forse soprattutto – i loro corpi»[70]. Faccio presente che *Orizzonte mobile* di Daniele Del Giudice è uno dei libri che guidano Magris nel suo viaggio attraverso i ghiacci del Polo Sud e che diverse pagine di *Croce del Sud* sono palinsesti di *Orizzonte mobile*.

Le regioni antartiche descritte nella terza parte o «pala»[71] di *Croce del Sud*, intitolata *Suore e pinguini*, rispecchiano l'Islanda di Jørgensen. In entrambe le regioni c'è quasi un'assenza di colori. Predominano il bianco, il nero e il grigio; altri colori non sono che fugaci riflessi bianchi – *ice blink*[72] – o riverberi, forse effetti di cataclismi o eruzioni vulcaniche. Magris cita Del Giudice, che all'inizio di *Orizzonte mobile* descrive la luce serale come un «alone verde azzurrino spiritato»[73]. «Spietato» è l'aggettivo che Magris riserva per il «blu antartico»[74], che qui non può essere più il colore del mare; se c'è l'azzurro non è altro che «un tenerissimo filo appena distinguibile dal nero delle nubi»[75]. Nella regione del Polo Sud, i colori, anche se definiti come effetti di onde di luce, non esistono proprio. Come affermato da Magris in dialogo con Del Giudice nel 2009, le pagine più belle di *Orizzonte mobile* sono quelle che descrivono «la bellezza diafana» del paesaggio, «i colori iridescenti provocati dal passaggio dei raggi solari nel cielo intriso di minuscoli cristalli gelati» e «la luce scolorita dell'alba che sembra non generare il giorno»[76]. Gli unici colori assoluti o attivi che senza schermi o filtri colpiscono l'occhio sono il nero, il bianco e un rosso cupo. Sono uniti sulle «pareti nere e rossastre, striate di bianco»[77], pareti fatte di antiche colate laviche.

68. Ivi, p. 9.

69. Janez Benigar è infatti un uomo «che fugge dall'Europa e dalla civiltà europea». È «un uomo tutto famiglia» che «dalla Patagonia e dall'Araucania non tornerà mai più» (Ivi, pp. 9-10).

70. Ivi, p. 86.

71. Per Ernestina Pellegrini il libro è strutturato come un retablo a tre pale: Magris «ha inserito le sue figure vere in un bassorilievo, o se volete, in un *retablo* senza firma». Le tre pale sono tenute insieme tramite «una logica di contiguità e non di linearità cronologica» (Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, cit., pp. 113 e 116).

72. Claudio Magris, *Croce del Sud*, cit., p. 118.

73. Ivi, p. 88.

74. Ivi, p. 96.

75. Ivi, p. 118.

76. Id., *Orizzonti mobili*, in «Corriere della Sera», 1° marzo 2009.

77. Id., *Croce del Sud*, cit., p. 107.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Come nella Terra di Van Diemen, ossia la Tasmania, ricordata in questo contesto insieme all'«inferno del suo spaventoso penitenziario di Port Arthur, uno degli inferi più orribili della Storia», il rosso è anche qui il rosso sangue degli animali uccisi, qui le foche e i loro cuccioli, «pelo bianco sporco e striato di rosso»[78].

Il nero e il bianco sono i colori dell'abito di Suor Angela e delle sue due consorelle, colori che sorprendono gli *indios* Fuegini che domandano, forse sbalorditi, forse con un tocco di ironia: Ma «siete pinguini?»[79] La digressione sull'immagine dei pinguini e sui loro strani comportamenti è reminiscente delle prime pagine di *Orizzonte mobile*, in cui si descrive la loro marcia, come in corteo «nella luce serale dell'estate australe»[80]. Quando si allontanano verso l'orizzonte, non si vedono, come annota Del Giudice, che «'puntini traballanti sulla distesa bianca'»[81]. Nella visione di Del Giudice, l'aria «'intenta e preoccupata'» dei pinguini è «'terribilmente comica'», mentre per Magris i pinguini hanno soprattutto qualcosa di inquietante, in particolare per «chi viaggia nei luoghi del nulla restandovi per sempre»[82]. Infatti, il nero e il bianco dei pinguini sono segnali che preconizzano connotazioni più pesanti – e con Del Giudice e Magris si potrebbe dire: meno «antropomorfizzate»[83] – che si concretizzano nel corso del racconto. Tra queste connotazioni ci sono quelle «infere» come in *Montagne della follia* di Lovecraft e *La sfinge dei ghiacci* di Jules Verne. Accanto a queste connotazioni romanzesche, fantastiche o fantascientifiche, ci sono quelle fondate su conoscenze geografiche, che si rivelano forse anche più gravi a livello esistenziale: «Daniele del Giudice si avventura nei luoghi del laggiù – un laggiù in ogni senso, sempre più laggiù, c'è sempre un ulteriore abisso, bianco e in fondo nero, bianco e nero come i pinguini»[84].

Il bianco antartico colpisce l'occhio più del nero; è «abbagliante luce nera»[85] o, come si ribadisce poco dopo, «il biancore antartico [è] più accecante delle tenebre»[86]. Afferma Magris in *Le toppe di Arlecchino* che «non è il nero il colore più inquietante [...]. È il bianco». Fa riferimento a Melville che «ha scritto le pagine più alte, più inquietanti, metafisicamente e fisicamente e psicologicamente insostenibili» sul bianco, al *Gordon Pym* di Poe e

78. Ivi, p. 94.
79. Ivi, p. 85.
80. Ivi, p. 88.
81. *Ibidem*.
82. *Ibidem*.
83. *Ibidem*.
84. *Ibidem*.
85. Ivi, p. 89.
86. Ivi, p. 90.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

ai racconti di Lovecraft, in cui il bianco è il colore dell'orrore e della follia[87]. In *Croce del Sud*, questi stessi autori, insieme ad altri come Francisco Coloane, Bruce Chatwin ed Emilio Salgari con *La stella dell'Araucania*, fanno compagnia al nostro autore nel suo viaggio verso il Polo Sud. E anche in *Croce del Sud* il bianco ha delle forti connotazioni psicologiche: follia[88], paura, inquietudine[89], angoscia[90], orrore[91]. Il ghiaccio antartico inoltre non è un bianco qualsiasi, ma è un bianco iperbolico, un bianco albedo[92]: «l'albedo è il potere riflettente di questo specchio di milioni di chilometri quadrati di bianco assoluto, insostenibile»[93].

Per Suor Angela, il Sud è laggiù, dove lei non s'inoltra, perché è per lei «una demonica negazione dell'umano»[94]. Per lei il Sud è un laggiù, presumibilmente, «anche in un senso più profondo e più terribile di quello che dicono l'atlante e il mappamondo»[95]. Tra le allusioni all'inferno: «l'Averno bianco» che è «il laggiù per eccellenza»[96], agli inferi evocati da scrittori come Poe, Verne, Lovecraft, c'è anche quella all'Inferno dantesco, in particolare al Canto XXXII. Come suggerisce Diego Salvadori, il punto estremo del Sud evoca il Cocito, il lago bianco di ghiaccio che circonda il pozzo più profondo dell'Inferno[97]. Nelle parole di Magris, «a Sud quelle tenebre bianche che si dilatano sono un profondissimo pozzo subacqueo»[98], «è sempre

87. Id., *Le toppe di Arlecchino*, cit., p. 31.

88. Id., *Croce del Sud*, cit., p. 90.

89. Ivi, p. 111.

90. Ivi, p. 114.

91. Ivi, p. 115.

92. Ivi, p. 114.

93. Ivi, p. 113. Con questo bianco assoluto potrebbe corrispondere il cambiamento di stile in *Croce del Sud* rispetto alle opere precedenti di Magris, come in particolare *Alla cieca*, cambiamento di stile identificato in modo pertinente da Ernestina Pellegrini: in *Croce del Sud*, commenta la studiosa, «non ritroviamo più lo stile o gli stili avvolgenti e labirintici della grande narrazione romanzesca di Magris. Qui lo stile è secco, paratattico e asciutto, è uno stile non firmato». Magris «preferisce la laconicità», sceglie «una corda antifigurativa [...] per abbassare ai minimi termini la temperatura letteraria, la temperatura dell'artificio letterario» (Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, cit., p. 116). È una scelta di stile che a mio avviso va in parallelo con l'assenza di colori dei paesaggi antartici, uno stile intorno al grado zero o al punto del congelamento. Il fatto che in questa parte finale del libro «la corda paesaggistica [...] prende più campo, se pur rimanendo ai minimi termini» (Ivi, p. 124) si rispecchia nei registri cromatici, anch'essi «ai minimi termini».

94. Claudio Magris, *Croce del Sud*, cit., p. 91.

95. Ivi, p. 86.

96. Ivi, p. 109.

97. Cfr. Diego Salvadori, *Unicum glaciei. Le geografie estreme di Croce del Sud*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, cit., pp. 296-297.

98. Claudio Magris, *Croce del Sud*, cit., p. 110.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

dal bianco [...] che si parte per scendere al fondo più fondo»[99]. Ricordiamo che il Canto XXXII è il canto più «disumano»[100] dell'Inferno, dove, come qui, nelle zone dell'inumano e del pre-umano[101], manca l'umano: «non c'è nessuno, manca e non può non mancare l'umano»[102].

Questa "agghiacciante" inumanità viene sfidata dai personaggi di *Croce del Sud*. Prima di tutti da Daniele Del Giudice, che è riuscito a «raccontare l'Antartide come un'odissea al limite estremo del nulla e della morte» e ha messo l'umanità «intrepidamente a rischio con ironica pacatezza»[103]. Ma è sfidata anche dallo spirito intelligente e intraprendente di Janez Benigar, dall'intrepida ricerca di Orélie de Tounens di un suo fantasmatico regno, dalla dedizione di Suor Angela ai nativi Fuegini. Per lei la Terra del Fuoco è Terra Benedetta, «l'ultima Thule in cui possono ancora esistere amore e simpatia»[104]. E chi sa se tra i fiori incantevoli e struggenti[105] visti da lei non ci siano stati alcuni cespugli di fiori di un rosso acceso caratteristici delle coste fuegine – l'armeria marittima – nei quali avrebbe potuto riconoscere le vigne rosse della Freisa del suo Monferrato? Infine, vorrei ricordare che la Croce del Sud non è monocromatica. È una costellazione nella quale, accanto alle stelle di un bianco lucente, ce ne sono altre che hanno delle sfumature azzurre e rosse. Come ricorda Magris all'inizio della storia di Benigar, un altro suo personaggio, Enrico Mreule di *Un altro mare*, aveva bivaccato nella pampa della Patagonia, solo come un *gaucho*, «sotto l'azzurra Mimosa e la rossa Cacrux della Croce del Sud»[106].

99. Ivi, p. 116.

100. Cfr. Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Il canto disumano*, in «Alighieri», XXV, 1984, 1, pp. 23-46. Nelle tenebre antartiche non risuona che «l'orribile grido, stridìo animale più che voce umana» (pp. 90-91) come nella regione del Cocito le voci umane si sono trasformate in suoni bestiali: il latrare dei cani o il battere dei becchi delle cicogne (canto XXXII, versi 36, 49-51, 105).

101. Claudio Magris, *Croce del Sud*, cit., p. 113.

102. Ivi, p. 109.

103. Ivi, p. 113.

104. Ivi, p. 104.

105. Ivi, p. 92.

106. Ivi, p. 19.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Il corpo fonico della scrittura

di Ernestina Pellegrini

Anna Snaith, nell'introduzione a uno dei più interessanti studi in ambito teorico sulle relazioni fra *Sound and Literature*[1], scrive che la composizione e la ricezione della letteratura sono processi silenziosi, per poi passare però alla domanda fondamentale su cui costruirà la sua ricerca: cosa significa applicare l'udito a un libro? Gli studi in questo ambito sono quasi tutti usciti in area anglosassone. Il primo e instancabile artefice dell'inserimento dei *musico-literary studies* nella cornice retorica e analitica della "comparative literature", coi suoi pioneristici studi sin dal secondo dopoguerra, fu Calvin Smith Brown (1909-1989) di cui ricordo il volume *Music and Literature* del 1948[2], a cui in seguito si aggiunsero i fondamentali contributi di Steven Paul Scher (1936-2004)[3], germanista e comparatista di origine ungherese con formazione pianistica, che tracciò una prima mappa del territorio dei *word-music studies* affidandosi alla stella polare dell'interdisciplinarietà. Verso la fine degli anni Novanta Werner Wolf, anglista dell'Università di Graz, particolarmente interessato alla cosiddetta *musicalization of fiction*, cercò di dare una risposta a un irrisolto e sempre attuale dilemma: «can a novel be considered a symphony, or can pages of fiction sound like a fugue?»[4] Ma qui chiudo questo essenziale, noioso cappello bibliografico, non senza prima ricordare il complesso studio del nostro collega pistoiese Marcello Pagnini, intitolato *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-*

1. Cfr. Anna Snaith (ed.), *Sound and Literature*, London, Cambridge University Press, 2020.

2. Cfr. Calvin Smith Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, University of Georgia Press, 1948.

3. Cfr. Steven Paul Scher (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries*, New York, Cambridge University Press, 1992.

4. Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 87.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

semiotica, in prima edizione per il Mulino nel 1974 e recentemente riproposto a cura di Enrico Reggiani per le Edizioni ETS nel 2024[5].

Dopo che mi sono letteralmente fatta le ossa sulla imponente bibliografia teorica, a cominciare dal volume *The Sound Studies Reader*, curato da Jonathan Sterne per Routledge nel 2012[6], ho deciso di cominciare ad esplorare la questione del corpo fonico nelle opere di alcuni scrittori divertendomi molto e con risultati sorprendenti. Questo interesse è nato alcuni anni fa, quando, tornando a casa in auto, stavo ascoltando la radio. Leggevano un testo. Riconoscevo i *Piccoli maestri* di Luigi Meneghello, ma quello che sentivo era anche un'altra cosa. La dilatazione sonora di certi dettagli, il ritmo vivo, vibrante della narrazione, dei dialoghi, le voci, la resa fonetica del rumore del vento, degli spari, del frastuono della guerra, del canto degli uccelli, rivelavano l'impronta forte dell'oralità, ma soprattutto mettevano in risalto la presenza di una polisensorialità, uno strato della realtà in cui l'udito, la vista, il tatto, l'odorato venivano in primo piano. In quella lettura a voce alta dei *Piccoli maestri*, mi colpì in modo particolare l'effetto che alcuni studiosi americani chiamano *soundscape*, ovvero il paesaggio sonoro, il ritratto di un ambiente acustico. Fu allora che decisi di studiare il corpo fonico dei libri dello scrittore vicentino, le congiunzioni del suono e della scrittura; tecnicamente, con una parola inglese: *phonographic*. Mi misi ad esplorare e documentare anche la colonna sonora, la griglia ritmica, i rumori, le voci, le onomatopee, le canzoni, le parole in dialetto e nelle lingue straniere, la voce del vento, lo sferraglio che nella notte annunciava l'arrivo dell'Ottava Armata, soltanto alcuni dei tanti *subplot*[7].

È quello che voglio tentare di fare oggi con alcuni testi di Claudio Magris. Del resto, i miei lunghi studi su di lui sono arrivati ormai ai titoli di coda e posso permettermi, spero, di fare questo azzardato esperimento, che sarà al momento poco più che un regesto dei materiali inventariati, anche perché sono stata fortunata, in quanto il nodo più complesso lo ha già sciolto Ulla Musarra-Schrøder, in un articolo molto interessante intitolato *Musica e musicalità nell'opera di Claudio Magris*, uscito sulla rivista «Il Portolano» nel

5. Cfr. Marcello Pagnini, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, il Mulino, 1974; nuova edizione a cura di Enrico Reggiani, Pisa, Edizioni ETS, 2024.

6. Cfr. Jonathan Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2012.

7. Ernestina Pellegrini, *Il corpo fonico di* Libera nos a malo, in *Meneghello 100*, a cura di Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli e Luciano Zampese, Firenze, Firenze University Press, 2024, pp. 107-118; Id., *Il corpo fonico dei* Piccoli maestri, Ivi, pp. 135-148.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

2012[8], uno studio che si occupa prevalentemente della tematica musicale nel corpus dei saggi, da *Dietro le parole* a *Utopia e disincanto*, da *Itaca e oltre* a *L'infinito viaggiare*, uno studio che vorrei venisse considerato un indispensabile preambolo al mio discorso il quale, invece, intende muoversi piuttosto su un piano stilistico. Mi limito a elencare e parafrasare qui solo alcuni punti di questo studio, punti che ritengo, appunto, funzionali alla mia analisi del tessuto fonico dei testi narrativi e teatrali. Si segnalano i passi in cui Magris scrive di musica e musicisti nella cultura mitteleuropea, la cultura di «un impero che cadeva a tempo di valzer»[9]. Ci si sofferma tra l'altro, citando da *Utopia e disincanto*, sul fascino ambivalente che Mann provava per Wagner e sulla tecnica del *Leitmotiv*, e poi sul legame associativo fra musicisti e scrittori in *Danubio*, ma anche si ipotizza che Mahler sia stato «uno dei compositori preferiti da Magris, essendo un compositore che si trovava non solo fra epoche culturali, ma anche fra culture etniche diverse»[10]. E ancora si individua la presenza forte della musica come metafora e le sue valenze simboliche. Ci si sofferma infine sul legame fra musica ed epicità, per poi concludere su alcune interessanti note su stile e musicalità.

Voglio cominciare dalle opere teatrali dove il fenomeno del corpo fonico è, proprio in virtù delle proprietà dello stesso genere artistico, particolarmente vistoso. In primo piano metterei *La mostra*, che in un primo momento era stato pensato come un libretto d'opera per la musica del compositore triestino Fabio Nieder, pianista e direttore d'orchestra; un testo visionario e tragicomico che mette in scena «il destino minimo di un uomo, il pittore triestino Vito Timmel, morto in manicomio – e la sua regale, anarchica autodistruzione»[11], attraverso una babele di linguaggi bassi e sublimi, «cori di voci e di cose che dicono la demenziale verità del mondo, in una sgangherata triestinità dialettale e universale, dove rifluiscono frammenti e detriti di una sommersa Mitteleuropa»[12]. Subito all'inizio, dopo la voce del Direttore del Manicomio, che dà direttive per la sistemazione dei quadri per la mostra dell'*Opera grafica e pittorica di Vito Timmel*, esplode letteralmente il corpo fonico, che sarà la stringa stilistica preponderante dell'intero testo:

8. Ulla Musarra-Schrøder, *Musica e musicalità nell'opera di Claudio Magris*, in «Il Portolano» 68-69-70, gennaio-settembre 2012, pp. 26-31.

9. Claudio Magris, *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1978, p. 154.

10. Ulla Musarra-Schrøder, *Musica e musicalità nell'opera di Claudio Magris*, cit., p. 27.

11. Claudio Magris, *La mostra*, Milano, Garzanti, 2001, quarta di copertina.

12. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

> Scoppi di botti e di bottiglie di champagne, i tappi saltano in aria e volano con traiettorie di stelle filanti, lasciando scie luminose, che s'incrociano in una grande stella a cinque punte[13].

Siamo qui all'interno della prima didascalia, che, come quasi tutte le altre didascalie, mette in evidenza la centralità del tessuto sonoro. Così, poco dopo: «Si attenua il rumore dei tappi e dei botti e delle grida»[14]; «Di nuovo tappi e botti, che rapidamente trapassano nei tonfi delle palate di terra su una bara»[15]; «Brusio di voci e tintinnare di bicchieri, rumori da osteria»[16]; «Sullo sfondo una grande insegna di osteria, mentre si sente, attenuata, una musica di valzer e di altri ballabili»[17]; «Si sentono botti, canti sguaiati, 'uon anno, buon anno, No go le ciave del portòon…'»[18]; e ancora: «Colpi di tosse, sillabe incomprensibili smozzicate e interrotte da conati di vomito»[19]; quindi, verso la fine: «Buio. Si sente solo un tenue rumore, soffocato, come una bottiglia stappata malamente»[20].

Ogni personaggio, a cominciare dal protagonista che parla sempre in dialetto triestino con modalità di forte musicalità, si esprime con il proprio timbro riconoscibile e reiterato come se fosse uno strumento musicale. Sofianopulo, pittore macabro e traduttore di Baudelaire, per esempio, cita versi in francese, si serve del tedesco, oppure costruisce discorsi in rima o si mette a cantare con voce baritonale, mentre Mascherini passa dai toni alti e sublimi all'immediatezza spesso sboccata del dialetto, fino alle voci fuori campo che sbraitano a casaccio o che dettano in modalità burocratica le cartelle cliniche. Urla dei reclusi, «gorgoglii, suoni scurrili e strazianti che a poco a poco si fondono in un coro-borborigmo»[21]. Ma il corpo fonico del testo si inarca nei numerosi, esplosivi interventi del *primo semicoro* e del *secondo semicoro,* di cui cito solo due brani presi qua e là: «PRIMO SEMICORO: 'An, dan, des / stile mala pess / stile mala pupa ne / an / dan des'»[22]. «SECONDO SEMICORO: 'aia, baia, muche staia / tia, bia, compagnia, / semiracul, tricul, tracul, / aia, baia, bof'»[23]. Tutto suona, rumoreggia, le «bandiere garriscono stridule», mentre «tamburi di saluto ruttano l'addio», e perfino l'«Io si

13. Ivi, p. 9.
14. Ivi, p. 10.
15. *Ibidem*.
16. *Ibidem*.
17. Ivi, p. 11.
18. Ivi, p. 23.
19. Ivi, p. 26.
20. Ivi, p. 65.
21. Ivi, p. 27.
22. Ivi, p. 28.
23. Ivi, p. 32.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

congeda espulso con una scoreggia», mentre qualcuno tossisce, tira su col naso, sputa, e Dio ingoia il sole gorgogliando, così «per il bacillo von Thümmel tricchete tracchete»[24].

Magris procede come un compositore e distingue i vari momenti in cui deve entrare «TUTTO IL CORO»[25] e persino il «CORO DELLE SEDIE»[26] e poi il «PRIMO SEMICORO DELLE SEDIE»[27] e quindi il «SECONDO SEMICORO DELLE SEDIE»[28], fino al «CORO DI TUTTE LE SEDIE», dove ogni parola, ogni sintagma è separato e unito da un trattino: «Che-bel-no-fa-mal-che-bel-no-fa-mal-povero-mona-coss-te-se-credi-sbati-sbatocia-slampete-straus…»[29] Ma le sedie, da vere protagoniste, si mettono alla fine a parlare ognuna per conto suo «in un sovrapporsi di grida che si perdono in un gorgoglio confuso»: «Un disgrazià, un disperà, un carigà, un cagà, un gagà, quaqua»[30].

Il lettore e lo spettatore si trovano dentro una vera e propria sinfonia di voci e suoni, con senso e senza senso, a cui fa da clausola esplicativa la voce di Timmel che visualizza, attraverso l'immagine poetica della pioggia, che cade incessante e che tutto cancella, la realizzazione di un concerto, con tanto di orchestra. La pioggia è un *Leitmotiv* quasi ossessivo di Magris. Basti pensare a *Il Conde*, il racconto in prosa ritmica dove l'anonimo pescatore di cadaveri, nel suo monologo, richiama di continuo l'attenzione degli ascoltatori ripetendo: «La sentite la pioggia?»[31]. Commenta Timmel in *La mostra*: «E quela piova. Fita e zita – la ascoltavo per ore e mia mamma non capiva…zitta, fitta, uguale – no, non uguale, tutta un'orchestra, il violino più piano, il Klavier più forte, ma poco, e come qualcuno che cantasse, che cantava, là dietro quelle strisce, ma piano, e guardavo le strisce, finché non le sentivo più»[32]. L'ultima scena del dramma si svolge nello stanzone del manicomio e si apre con «I DUE SEMICORI DEI RECLUSI», che si alternano in un canto coprolalico, e con un lungo monologo del direttore che inizia su toni ideologici un *a solo* che finisce per sfociare in frasi volgari. È come se, chi più chi meno, si abbandonasse a quello che Francesco Orlando ha definito, in un capitolo di *Per una teoria freudiana della letteratura,* «il ritorno

24. *Ibidem*.
25. Ivi, p. 33.
26. Ivi, p. 36.
27. Ivi, p. 37.
28. Ivi, p. 38.
29. *Ibidem*.
30. Ivi, p. 41.
31. Id., *Il Conde*, Genova, Il melangolo, 1993.
32. Id., *La mostra*, cit., pp. 38-39.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

del represso formale»[33]. Ecco, modificherei qui la formula così: il corpo fonico come il ritorno formale del represso. Cantano i «SEMICORI DEI RECLUSI: 'A mezzanotte / se senti un gran sussurro - / a mezzanotte / se senti un gran sussurro - / xe el carro de la merda / che russa contro el muro…'»[34] Il direttore interviene:

> La borghesia crea per i suoi ribelli degli spazi assoluti […] La protesta sociale viene distorta in un monologo senza interlocutori; vecchi *Lieder* di Heine citati a sproposito. Mozziconi di canti e immagini dimenticate che vengono su dal cuore, lo stringono per un momento e poi chi sì è visto s'è visto, l'inibizione blocca la pulsione erotica, proibisce perfino di parlarne, niente orgasmo ossia niente rivoluzione[35].

Timmel, nella posizione iniziale, «accoccolato», farfuglia in dialetto, e dice, fra l'altro: «Xe cussì triste, esser liberi»[36]. Arriva un automezzo della nettezza urbana, suona il clacson, e Timmel lo scambia per «la tromba del Giudizio…suona, suona…»[37] «Il CORO DI TUTTI» ha la funzione di chiudere l'intero pandemonio, con l'immagine di una dimensione di silenzio assoluto dove persino la nominazione è interdetta:

> Tu uomo libero senza nome – Niente ha nome, miliardi di atomi senza nome, i punti non hanno nome, sei entrato nel mare, le gocce non hanno nome, grande addio di nessuno a nessuno…[38]

Lo strumento sonoro dell'opera del 2001 è la voce, portata a sperimentazioni giocate tutte sul significante, sulla funzione fonosimbolica del linguaggio, che apre allo studioso una zona impervia e quasi impenetrabile. Le sequenze acustiche, nel corso del testo, vengono messe sempre più in primo piano, amplificano la musica strappata nel dialogo dei reclusi. Il CORO di «tutte le voci» canta, mentre la pagina diventa uno spartito che scandisce allungamenti vocalici e accentuazioni: «Chi vince la partìita è un gra-a-nde gioo-ca-tòooo-re…Mi go zogàa vinti- àanii- per conquist-àaar l'amooòre…»[39] Il sistema grafico asseconda, a modo suo, il piano del corpo

33. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973 [1965], pp. 36-55.
34. Claudio Magris, *La mostra*, cit., p. 66.
35. Ivi, p. 67.
36. Ivi, p. 71.
37. Ivi, p. 73.
38. Ivi, p. 74.
39. Ivi, p. 45.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

fonico, con parole *tuttattaccate* come «panciagravidadiluna»[40]. Le tensioni ritmiche basilari sono quelle di un accento forte seguito da uno debole. Le poesie-cantilene incorporate possono essere studiate, credo, come un analogo di certa musica d'avanguardia, in una dialettica di entropia e ridondanza[41], nell'alternanza di solismo – la voce di Timmel – e polifonia – le voci di tutti, animati e inanimati. È il corpo fonico che ha il compito di esprimere e sottolineare, molto più della serie linguistica comunicativa, il succedersi e contaminarsi delle passioni: paura, rabbia, dolore, speranza, vendetta, pietà, amore, gelosia, odio, malinconia, iscritte nel pentagramma della voce come strumento musicale piuttosto che della voce come mezzo linguistico.

A questo punto, la lettura e il commento al testo possono trovare delle illuminanti integrazioni in alcune carte reperite nel fondo Magris depositato all'Archivio contemporaneo Bonsanti, vale a dire in alcuni fax che il compositore Fabio Nieder ha inviato allo scrittore, durante la prima fase di ideazione della loro collaborazione intorno al progetto di un teatro musicale sulla figura di Vito Timmel.

La rassegna ha inizio con un estratto da un fax del 14 giugno 1999. Si tratta di un passaggio relativo alle impressioni e considerazioni di Nieder, subito dopo aver letto il testo scritto da Magris:

> Da quando ho ricevuto il testo […] ho cercato di assimilarlo, di farmi assimilare da lui; guardarlo dall'alto, dal basso, pensandolo diversamente, su altri piani e prospettive …perché? Per riuscire a sentire la musica!
> […] Io ho avuto, diciamo così, una visione per un teatro musicale-notturno guardando e riguardando i disegnetti di Timmel dal manicomio…poi i disegni sui fogli a quadretti hanno cominciato a guardare me […] e qui ho sentito (senza sentirla) come la musica possa inondare ogni spazio di questo mondo, sommergendo piazze, case, figure, Timmel, morti, ma portando a galla anche figure, bestioline…cadaveri. […]
> Poi mi sono chiesto: qui non si vive di sola musica (elettronica o acustica o vocale che sia), ho bisogno (anche) di parole […] E qui arrivi tu! Il tuo straordinario saggio sul "Magico Taccuino", le mie lettere, il fascino che Timmel ha sempre esercitato su di te (lo posso dire, vero?).
> […]
> Io volevo inondare tutti gli spazi di musica, come fiumi che inondano un lago.[…]
> Ma forse, sto pensando, qui la grande Kluft sta fra la parola ed il suono, fra il testo e la musica. Sentire sulla scena (per quanto alterata) una frase tipo: "Povero,

40. Ivi, p. 33.

41. Cfr. Gian Luigi Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana: studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964. L'opera è stata ristampata dalla medesima casa editrice nel 2013.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

el iera cussì bon….!" Vuol dire riascoltare l'eco di altre esclamazioni sentite per strada o chissà dove e quando. Ma la componente di realtà c'è (ed è ovvio). I suoni ci sono nel mondo, ma tanti devono venir ancora scoperti! La loro organizzazione però …non s'inventa nulla di sana pianta, però… Il problema è ovviamente il linguaggio e i codici della musica. La musica ha i suoi problemi a descrivere una realtà creata dal linguaggio …c'è il grottesco (in musica), il verismo (in musica)…la parola parlata (o recitata) che galleggia sulla musica e si ricade (secondo me) sempre nello stereotipo della musica descrittiva. Solo due viennesi (secondo me), Schönberg e Berg sono riusciti a rendere anfibia la parola con tutto il suo bel significato, percettibile attraverso l'uso della Sprechstimme o Sprechgesang: dunque come se si stesse parlando, ma tono alterato, con valori ritmici perfettamente integrati nella partitura (nel linguaggio musicale!)[42].

Un altro fax molto interessante è quello del 16 maggio dello stesso anno, dal quale estrapolo un brano relativo alla vocalità da utilizzare per i due personaggi «complementari ma contrastanti» di Timmel e Sofianopulo:

Sofianopulo deve essere un Heldentenor sfiatato (non sarà difficile trovarlo!) […] Ma quale vocalità per Timmel? Nella prima [parte] […] può parlare e cantare con Sofianopulo, poi perde la sua vocalità, la sua integrità e allora, forse, il suo testo è troppo integro. […] Lui alla fine descrive il suo processo di atomizzazione, io vorrei che questo si sentisse e si vedesse! Potrei certo aggiungere dei fonemi, dei suoni, delle sillabe, dei silenzi. Sbadigli, tosse, frammenti di parole galleggianti… certo è che mi piacerebbe che lui perdesse progressivamente il controllo della sua Sprache. Potrei frammentare, permutare, mascherare…[43]

Durante il convegno Fabio Nieder ha fatto ascoltare un brano della sua musica pensata per il testo di Magris. Fra i materiali presenti in archivio c'è uno scritto molto interessante in cui il musicista comunica allo scrittore alcune idee per la realizzazione dello spettacolo. Cito solo un passaggio fra quelli che Magris ha contrassegnato a latere con un segno di importanza:

Coro: Per esempio 12 persone (6 donne e 6 uomini), testi tratti dal "De Revolutionibus orbium caelestium [sic.]" di Copernico, come commento "da fondale" alla scena centrale, il volo da Trieste a "Saturnio" e ritorno con "l'uomo strano":

42. Fabio Nieder a Claudio Magris, Garching an der Alz 14 giugno 1999, fax, complesso di fondi Claudio Magris-Marisa Madieri (d'ora in avanti: *CM-MM*) presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux in Firenze (d'ora in avanti: *AB-GV*), faldone *Corrispondenza, MAGRIS (2), [Fabio Nieder], Avantesto 'La Mostra'/Timmel*, d'ora in avanti *C-M(2)-[FN]-AMT* (N.B.: provvisorio, non ancora fascicolato).

43. Fabio Nieder a Claudio Magris, Garching an der Alz 16 maggio 1999, fax, *CM-MM*, *AB-GV*, *C-M(2)-[FN]-AMT*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

in questa scena il coro potrebbe essere invisibile oppure apparile [sic.] alla stregua di oggetto/i scenico.
Nelle scene di riferimento ai disegni di Timmel dove ci sono "molte altre gente", il coro rappresenta questi esseri-ombre, quasi senza sesso, non distinguibili da Timmel (il coro talvolta quale "risonanza" della voce di Timmel!!), testi: inventati ad hoc[44].

Un'altra opera particolarmente interessante nella chiave stilistica del corpo fonico risulta essere *Le voci*[45], un testo nato per la radio, andato in onda la prima volta nel 1995 su Radio 3, per la regia di Marco Parodi. Alcuni mesi dopo passa alla radio tedesca, trasmesso dal Westdeutscher Rundfunk di Colonia, con la regia di Heinz von Cramer. Il testo consiste nel monologo di un dongiovanni platonico attratto e ossessionato dalle voci femminili incise sulle segreterie telefoniche. Attraverso la voce – che descrive le infinite variazioni di timbro, musicalità, profondità, volgarità e i toni striduli, sguaiati, cupi, sfrontati, seduttivi delle voci femminili – una voce modulata in infinite cadenze e persino in clausole melodiche, lo scrittore imbastisce un piccolo trattato sulla natura quasi metafisica delle voci. Questo è chiaro sin dall'inizio:

276704, sì, è giusto. Il 326429 è forse anche meglio, macché forse, certamente, non c'è confronto, con quell'inflessione ironica e dolce, profonda come la neve, ma una neve calda, una morbida coperta da tirarsi sopra la testa, i cani da slitta fanno così e là sotto stanno bene, al tepore… ma ogni cosa a suo tempo. Anche con le voci bisogna rispettare il momento e le circostanze. Soprattutto con le voci, altrimenti, se una apre bocca al momento sbagliato, anche la più bella, è un disastro, come accordare un violoncello all'osteria, mentre al tavolo vicino suonano la fisarmonica e cantano magari porcherie…Ma questa è l'ora del 276504. Ah ecco, i tre squilli, poi la musica…
«I'm happy again singing and dancing in the rain…Risponde il 276504. Mi spiace, ma non sono in casa. Se volete potete lasciare un messaggio dopo il bip. Grazie e ciao»[46].

Tutti coloro che conoscono Magris da vicino sanno della sua ossessione per il telefono e sono portati a pensare, come me, che lo scrittore parli in *Le voci* con la propria voce, ma voglio precisare che è una voce nascosta nel castello della finzione. Una mia ipotesi è che Magris, come già Calvino, abbia letto un saggio di Roland Barthes dedicato all'ascolto[47]. Calvino ne parlò

44. Fabio Nieder a Claudio Magris, 19 luglio 2000, carta sciolta ds., *CM-MM*, *AB-CV*, *C-M(2)-[FN]-AMT*.

45. Cfr. Claudio Magris, *Le voci*, Genova, Il melangolo, 1995 [1994].

46. Ivi, pp. 7-8.

47. L'articolo è del 1976. Qui si cita dall'edizione italiana, Roland Barthes, *Ascolto*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 2001, p. 250: «Ciò che viene ascoltato

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

con Luciano Berio riguardo a un libretto d'opera che avrebbe poi scritto per la musica di lui e che intitolerà *Un re in ascolto*, che andò in scena con successo, incarnando la storia della vocalità calviniana. Come il re di Calvino, anche il dongiovanni platonico di Magris ha come unica occupazione l'ascolto dei suoni che gli giungono all'orecchio, senza accettare, però, che in fondo è sé stesso che sta sentendo, o meglio i fantasmi dentro di lui che prendono voce. L'unica cosa certa, per il protagonista, è che l'immagine-voce risulta incomparabilmente più ricca e vera della donna che la emette:

> Peggio di tutto – ed è perciò che ci dev'essere la sicurezza assoluta che non siano in casa – è se lei è tornata e si è dimenticata di staccare la segreteria, come è successo appunto l'altro giorno. Comincia a rispondere la vera lei, e l'ascolti beato, attento a non perdere nessuna sfumatura, e poi di colpo, tac, qualcuno, l'altra, s'intromette e senti un aggressivo e scocciato «Chi parla?» […] Doveva essere rientrata per qualche ragione improvvisa, lei così regolare e abitudinaria, e si è intromessa villanamente con uno sgraziato «Pròonto?». Non l'ho più chiamata; quando una storia finisce, finisce[48].

Sono sicura che la fonte primaria del racconto teatrale *Le voci* sia l'atto unico del 1930 di Jean Cocteau *La voce umana*, che poi è confluito nella riscrittura cinematografica di Roberto Rossellini, quando nel 1947 lavorò alla messa in scena con Anna Magnani, l'attrice straordinaria che aveva scoperto in *Roma città aperta*. Nel 1959 sarà Francis Poulenc a portare il testo di Cocteau nel teatro musicale. La celebre pièce di Cocteau ha al centro una donna al telefono sul punto di essere abbandonata, che si aggrappa a un filo di parole – alla fine della telefonata la stanza è piena di sangue.

Basta ascoltare a teatro o in radio, ma anche attraverso una lettura a voce alta, alcuni testi drammatici di Magris – sia *La mostra* che *Le voci,* sia *Essere già stati*, che ha al centro un musicista di chitarra morto suicida, che *Lei dunque capirà* che è il monologo di una donna uscita e tornata nel regno dei morti – per captare immediatamente il ritmo, la musica di ogni singolo testo, individuando di volta in volta la tecnica, gli strumenti retorici utilizzati per la resa sonora – le assonanze, le allitterazioni, le onomatopee e, altrettanto importanti, le lacune, le latenze del testo, con preterizioni, reticenze e silenzi[49]. D'altronde, come i musicisti interpretano le opere eseguendole,

[…] non è la presenza di un significato, oggetto di riconoscimento o di decifrazione, ma la dispersione stessa, il gioco di specchi dei significanti, senza sosta riproposti da un ascolto che ne produce continuamente di nuovi, senza mai fissare il senso».

48. Claudio Magris, *Le voci*, cit., p. 23.

49. Cfr. Alvaro Barbieri, Elisa Gregori (a cura di), *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo. Atti del 43. Convegno interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015)*, Padova, Esedra, 2016.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

anche il critico del corpo fonico tenta di fare qualcosa del genere con quest'arte disperatamente semantica che è la letteratura.

Il corpo fonico, in questo testo del 1995, *Le voci,* costituisce prima di tutto l'arcitema, e solo poi diventa un fattore stilistico, anche se – credetemi – si potrebbe facilmente dimostrare come l'associazione di determinati suoni arrivi a costituire il centro di gravità di un periodo, o anche si potrebbe evidenziare come il racconto-monologo[50], disperso e spezzato attraverso deviazioni successive, incisi, oppure allungato indefinitamente per mezzo di insistenze e ritorni – soprattutto attraverso ripetizioni che creano il ritmo circolare della prosa – si componga di elementi diversi la cui funzione viene indicata in primo luogo con mezzi sintattici, ma, oltre a questi, anche con mezzi non grammaticali quali, nella lingua parlata, la melodia, i gesti, le pause. L'interpunzione logica è amplificata attraverso quella che Giacomo Devoto, in *Studi di stilistica,* chiama «l'interpunzione affettiva»[51], cioè con punti esclamativi – come se il narratore alzasse la voce – e con puntini di sospensione, che marcano pause, silenzi strategici.

> Tacere mentre parla la sua voce, la voce di una di loro, è diverso; anche quando la registrazione è finita, resto ad ascoltare il silenzio che segue. E cosa potrei dire, anche se ne avessi voglia? Quando il sole cala dietro quei casermoni grigi e per un attimo le finestre si accendono qua e là come le candele dell'albero di Natale, o quando si ascolta un *Lied* di Schubert, mica ci si mette a parlare, si china la testa e si tace[52].

Il ritmo, ecco il punto. Magris ha insistito più volte, anche nelle lettere ai traduttori, sull'importanza di rendere il ritmo di ogni singola sua opera nelle lingue straniere di conversione. Il ritmo, *in primis*, al di là di ogni fedeltà ai contenuti. Ljiljana Avirović una volta fece un esperimento. Lesse un brano di una sua traduzione in serbo-croato e chiese allo scrittore di individuare quale testo fosse. Magris ebbe una esitazione, era in dubbio fra *Un altro mare e Il Conde*, poi, con una certa sicurezza, disse che doveva essere quest'ultimo. Cosa significa? Significa quanto sia importante per lui il ritmo di ogni suo testo, narrativo o teatrale, la musicalità che è il tessuto stesso della prosa, vale a dire che le associazioni dei temi e delle idee si esprimono attraverso catene ritmiche. Il ritmo, il corpo sonoro della scrittura, insomma, ha quasi

50. Cfr. Enza Biagini, *L'io nello sguardo dell'altro. L'arte del monologo di Claudio Magris*, in *Firenze per Claudio Magris*, a cura di Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli e Diego Salvadori, Firenze, Firenze University Press, 2021, pp. 211-252.

51. Giacomo Devoto, *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950.

52. Claudio Magris, *Le voci*, cit., p. 22.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

la funzione – mi si passi l'immagine che Enrico Flores usò per Gadda – «di attaccapanni delle idee»[53].

Il ritmo ha un'importanza altrettanto forte anche quando Magris si fa traduttore, come ci fa notare Maria Fancelli in un recente saggio dal titolo *Magris traduttore per la scena: il caso Woyzeck*, dove, grazie alla antologia delle traduzioni teatrali, pubblicata da Garzanti nel 2022, che comprende tutte le opere tradotte tra il 1974 e il 1994, dimostra come il testo di Büchner, con tutta la sua «materia oscura» abbia rappresentato per lo scrittore un vero e proprio «giro di boa» e, dunque, una trasformazione radicale della scrittura, ma anche si sofferma sulla estrema libertà della traduzione, quasi una riscrittura del testo, con particolare efficacia nella resa dei pezzi cantati e in rima[54]. Scrive Maria Fancelli:

> Rispetto al testo tedesco vediamo la tendenza a ripetere certe parole e come la ripetizione amplifichi l'eco dell'originale. Il traduttore, inoltre, crea liberamente la trama interpuntiva quasi assente nei manoscritti, aggiunge e riprende termini diversi, allunga gli enunciati, opera una curvatura del discorso drammatico verso quello narrativo ed evocativo. Passa insomma da una traduzione di servizio a una libera traduzione d'autore che va oltre il confronto letterale con l'originale.

Credo sia opportuno aggiungere – come fa Maria Fancelli – che il lavoro di Büchner era entrato nelle storie letterarie e nel canone della drammaturgia tedesca soltanto dopo che gli espressionisti e in particolare Alban Berg[55] lo avevano fatto uscire dall'ombra insieme al suo autore, perché credo di poter affermare che Magris ha avuto un interesse particolare per questo compositore austriaco, così come per altri protagonisti della cosiddetta "Seconda scuola di Vienna", assieme al suo maestro Arnold Schönberg e ad Anton Webern[56]. Mi limito a far riferimento a un articolo del 22 ottobre 1989, intitolato *Il tavolo di Schönberg*, poi raccolto in *L'infinito viaggiare* nel 2005[57], nel quale lo scrittore ricorda una sua visita all'Arnold Schönberg Institute a Los Angeles, per poi esprimere un personale giudizio sulla sua arte dodecafonica, un articolo che può essere letto anche come un manifesto della futura

53. Cfr. Enrico Flores, *Accessioni gaddiane: strutture, lingua e società in C.E. Gadda*, Napoli, Loffredo, 1973.

54. Maria Fancelli, *Magris traduttore per la scena: il caso* Woyzeck, in *InterAzioni teatrali. Studi per Hermann Dorowin*, a cura di Emmanuela Elisabeth Meiwes, Jelena Ulrike Reinhardt, Federica Rocchi, Perugia, Morlacchi Editore University Press, 2025.

55. Cfr. Alban Berg, *Wozzeck*, 1914-1922; prima rappresentazione 14 dicembre 1925, Staatsoper Unter den Linden, Berlino.

56. Cfr. Maria Fancelli, *Magris traduttore per la scena*, cit.

57. Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 101-106.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

scrittura, non solo delle opere teatrali, ma pure dei grandi romanzi *Alla cieca*[58] e *Non luogo a procedere*[59]:

> La musica di Schönberg si è calata a fondo, con spietata lucidità, in quella tragedia e in quell'assurdità dell'esistenza, nelle dissonanze del cuore, della storia e del destino. Senza l'esperienza della scissione e della lacerazione, senza avventurarsi come Mosè nel deserto, rinunciando alle consolazioni delle immagini rassicuranti, non c'è grande arte e non è nemmeno possibile dar voce all'armonia e alla gioia, autentiche solo quando passano attraverso la conoscenza e la consapevolezza della tragedia, altrimenti false e posticce. Il grande artista sa, come Kafka, che il suo compito è assumere su di sé il negativo e il male della propria epoca[60].

A questo punto, devo essere necessariamente sintetica e limitarmi a fare solo qualche accenno al grande romanzo *Alla cieca*, che è tramato di continuo sul corpo fonico, anzi si potrebbe dire e risolvere così la questione – come mi ha fatto notare Diego Salvadori, in una delle nostre frequenti conversazioni sui testi di Magris – che l'opera è una interrotta *phonè*, trattandosi del monologo del compagno Salvatore Cippico, il milite ignoto di vicende plurisecolari, l'eterno ribelle, quell'eretico che rimane in balia delle onde ma pure del buio della storia, chiuso in un ospedale psichiatrico, che registra su nastro e cancella le sue memorie – in realtà sono le memorie confuse di tanti altri vinti della storia – davanti all'ombra incombente del medico Cogoi, più volte chiamato in causa, sin dall'inizio:

> Caro Cogoi, a dire il vero non sono sicuro, anche se sono stato io a scriverlo, che nessuno possa raccontare la vita di un uomo meglio di lui stesso. Certo, quella frase ha un punto di domanda; anzi, se ricordo bene – sono passati tanti anni, un secolo, il mondo qui intorno era giovane, un'alba umida e verde, ma era già una prigione – ho scritto per prima cosa proprio quel punto interrogativo, che si trascina dietro tutto[61].

Il ritmo convulso dell'oralità a ruota libera si snoda e si annoda fra controllo e abbandono, fra sorveglianza e flusso emorragico-automatico, in un ritmo vorticoso e sincopato, dove tutto torna e ritorna in un eterno presente, un'onda di parole che sembra scivolare, fra lapsus e amnesie, sotto la superficie del discorso razionale. Tutto il dolore privato e collettivo è dentro l'emissione della voce. La storia di vari secoli, in una geografia sterminata, una storia di guerre e di rivoluzioni, di deportazioni e guerriglie, di tutto il

58. Cfr. Id., *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2005.
59. Cfr. Id., *Non luogo a procedere. Romanzo*, Milano, Garzanti, 2015.
60. Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. 105.
61. Id., *Alla cieca,* cit., p. 9.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

male del mondo, il nazismo, il comunismo, la guerra di Spagna, l'esilio, le prigionie, i campi di concentramento di Dachau e di Goli otok, i moti di Resistenza, la politica, tutto è spaventosamente contiguo e vibra, vibra dentro l'esecuzione, in un succedersi di aritmie. Ecco, leggendo a voce alta, si sente prevalere un corpo sonoro fatto di aritmie, di dissonanze. Tutto torna e ritorna producendo un inquietante effetto eco. Basti, un esempio fra i tanti, un brano che gira intorno a lingue e canzoni degli aborigeni:

> Moriamo tutti, individui e popoli e imperi, e se adesso è il loro turno non è colpa mia.
> Ma che ne resti almeno il ricordo; nessuno deve scomparire come se non fosse mai esistito, per questo scrivo anche le lapidi dei forzati sepolti sull'Isola dei Morti e non solo per quei due scellini che mi danno per ogni lapide. Raccolgo le parole di quei fantasmi neri della giungla, come ha fatto anche il reverendo Bedford, cerco di ricostruire verbi, congiunzioni, le catene di suoni che dicono il precipitare del tempo, il suo svanire, le sue tracce che dileguano come fumo nell'aria. Ne hanno tante, di parole, tante lingue diverse. Canguro si dice íla, wula, riéna, lena, line, rárina, tömnana. Cigno, robigana, rowendana, pübli, kalangúna. Il cielo si copre di nubi, nuvole si dice wa'rantina, buio del cielo. […] Mena coyeten nena, mi piace dire a Norah, ti amo – mi ricordo vagamente di qualcosa […] A lei piacciono però quelle parole che io raccolgo e che lei non capisce; ha imparato anche una canzone da alcuni neri che venivano all'osteria a supplicare un po' di alcol e si ubriacavano con lei, Taby-ba-tea, Mocha, my boey-wa, Tabi-ba-tea, Mocha, my boey-wa. Le è venuto il capriccio di non andare a letto prima di finire la canzone e se allungo le mani impaziente per toglierle la blusa mi respinge con una ginocchiata, continuando a cantare, Loma-ta-roch-a-ba-long-a Ra, Loma-ta-roch-a-ba-long-a Ra. […] e neanch'io capivo a Fiume, quando dovevo dire, in quel gioco nel cortile, cassezigonaiedè, siracrumpira zielahisciaseplema…[62]

Sarebbe molto efficace – e augurabile – la realizzazione di un audiolibro di *Alla cieca*, così come è stato fatto dall'editore Sossella per le poesie di Amelia Rosselli nel 2014, con letture dell'attrice Sonia Bergamasco e la cura complessiva di Paolo Gervasi, che ha scritto un ottimo saggio introduttivo intitolato *Lo spazio sonoro della mente*[63].

Come ho detto, il 1988 è l'anno spartiacque che segna il cambiamento radicale della scrittura di Magris, il giro di boa, e lo scatenamento del corpo fonico. Viene allora da chiedersi quale fosse la natura del corpo sonoro

62. Ivi, pp. 279-280.

63. Cfr. Paolo Gervasi (a cura di), *Sonia Bergamasco in* Variazioni *da Amelia Rosselli*, con letture di Sonia Bergamasco, una nota di Maria Antonietta Grignani e CD Audio, Bologna, Luca Sossella, 2014. Un estratto dell'introduzione di Gervasi è uscito sulla rivista online «Doppiozero», del 15 dicembre 2014.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

all'altezza di *Danubio.* Riporto, senza commenti, due brani emblematici. Il primo, *Un violino a Mohács*, è il paragrafo 22 – presente nel capitolo sesto *Pannonia*; un passo che inquadra l'antico campo di battaglia, sul quale il regno ungherese, nel 1526, venne travolto dall'esercito turco di Solimano il Magnifico. Ora, nella sosta del gruppo di amici che viaggiano lungo le rive del fiume, appare come una specie di museo a cielo aperto, perché sono state installate, fra pannocchie e girasoli, alcune essenziali sculture di legno che accennano a teste di uomini e di cavalli e a immensi turbanti, suggerendo la battaglia:

> Il vento fa tintinnare i pendagli metallici che adornano con fasto barbarico il capo di Solimano il Magnifico e quel rumore sommesso, nel quale si fondono altre lame che tremano, è l'eco di quel fragore lontano, onda sonora che viaggia nei secoli, ingannevolmente dolce come ogni suono di dolore che giunge dal passato e di cui si coglie la malia musicale e non la sofferenza. […] Amedeo tira fuori il suo violinaccio da viaggio, sistema un leggio e si mette a suonare, mentre i pendagli continuano, sullo sfondo a tintinnare. Non suona, per una volta tanto, brani classici, ma canzoni tzigane, *Lieder* vagabondi di cortile e d'osteria, come uno di quei suonatori ambulanti della letteratura jiddisch. Quella musica è la risposta alla battaglia, al tintinnare delle lame. Jossele Solovej, Jossele l'usignolo, canta col suo violino, in un romanzo di Sholem Aleichem, ciò che manca al cuore. Solovej, Solovej, l'assolo che dice una pena – in una poesia Israel Bercovici gioca con questa incantevole parola jiddisch, Solovej, usignolo, la divide nelle sue sillabe e immagina che l'usignolo sia un canto solitario che dice il vej, la malinconia[64].

Il secondo brano si trova verso la fine al paragrafo 14, *Sul delta*, in Romania:

> Ieri ero al Museo del delta, oggi sono sul delta; odori, colori, riflessi mutevoli ombre sulla corrente, bagliore di ali nel sole, vita liquida che fugge fra le dita e costringe ad avvertire, pure nella festa di questo giorno in cui si sta sul ponte del battello come un re omerico sul carro, tutta la nostra inadeguatezza percettiva, sensi atrofizzati da millenni, odorato e udito impari ai messaggi che arrivano da ogni ciuffo oscillante, antica scissione dal fluire, fraternità perduta e rifiutata, Ulisse che non ha più bisogno di farsi legare e marinai che non hanno più bisogno di farsi turare le orecchie, perché il canto delle sirene è affidato a ultrasuoni che Sua Maestà l'Io non distingue. Un cormorano vola col becco aperto proteso nell'aria, simile ad un uccello preistorico sulla palude originaria, ma il coro immenso del delta, il suo basso continuo e profondo, è per i nostri orecchi un

64. Claudio Magris, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1992 [1986], pp. 336-338.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

bisbiglio, una voce che non si riesce ad afferrare, il sussurro della vita che svanisce inascoltata, lasciandoci indietro nella nostra ipoacusia[65].

Penso che potrebbe essere fatto per Magris quello che è stato fatto per Zanzotto, quando in un interessante volume curato da Paolo Cattelan, nel 2008, si accompagna il lettore all'interno del percorso di formazione dello scrittore legato intimamente alla musica, visibile anche in certi lacerti critici inseriti in opere come *Filò, Pasque, Idioma* e *Galateo in bosco*. Zanzotto – e ritengo che questo accada anche in tante opere di Magris – si addentra nelle potenzialità del suono della parola attraverso il pentagramma del dialetto, e nella rimembranza del linguaggio infantile, nel contrasto delle tante lingue straniere – latino, inglese, francese, tedesco, croato, la lingua degli aborigeni o degli indigenti chamacoco, e così via – in accordo con la sua concezione della musica (delle lingue e del dialetto) come espressione di un inconscio collettivo legato alla memoria storica e individuale[66]. Sì, davanti alle tantissime schede che ho compilato attraversando tutta l'opera di Magris, di questo grande scrittore europeo, ho pensato che debba essere fatto anche per lui, questo lavoro realizzato per Zanzotto. Anzi penso che lo farò proprio io, se ne avrò il tempo e le energie.

65. Ivi, p. 463.

66. Andrea Zanzotto, *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan*, con CD Audio, Venezia, Marsilio, 2008. Riporto la descrizione editoriale: «Dalle cantilene e le ninnenanne dell'infanzia alla musica sacra del collegio religioso, alle canzonette del Trio Lescano di epoca fascista fino a Schubert Bach i rap i Beatles, Zanzotto ripercorre il suo modo di sentire la musica e i suoi ricordi legati alla musica. Da Toti Dal Monte cantante lirica compaesana a Fellini e Rota con cui ha lavorato per *La nave va* e *Casanova*; dai paesaggi collinari alla musicalità del dialetto si segue il filo dei pensieri che si snoda attraverso osservazioni, motti, brevi poesie».

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Zone di contatto. Antropoletterature in Magris[1]

di Pietro Clemente

È difficile lavorare come antropologo su testi letterari. È vero, però, che vi sono parentele tra questi due mondi. In effetti, negli anni '90 l'antropologia americana del postmoderno, attraverso la cosiddetta "svolta retorica", diede centralità alla scrittura, tanto che l'antropologo Clifford Geertz, nel rispondere alla domanda «cosa fa un antropologo di specifico del suo lavoro», rispondeva: «*scrive*»[2]. Aggiungeva anche che l'antropologo «inscrive» mondi altri. Con la svolta retorica si è data molta importanza alla scrittura e a come si rappresenta il mondo, cosa che permette di trovare delle attinenze e delle connessioni con la letteratura.

Vorrei però cominciare non come antropologo, ma come membro di una generazione molto vicina a quella di Claudio Magris: da lui, infatti, mi separano solo tre anni. Sono stato molto colpito dal romanzo *Alla cieca*, che non ho letto come un libro, ma come un pezzo della mia vita. Un libro che mi ha frugato dentro, dove i personaggi di Cippico e di Vittorio Vidali sono pezzi di mondo reale. Mi sono domandato a quale genere letterario appartenesse *Alla cieca* e mi sento di dire che è unico nel suo genere.

Ernestina Pellegrini ha definito l'opera di Magris come una «historiographic metafiction»[3]. Io volevo trovare una definizione che lo rendesse analogo a quell'arte pittorica in cui ci sono inclusioni di pietre, pezzi di legno e altri materiali, perché secondo me si cerca di rappresentare l'esplosione di una generazione, l'esplosione dentro ciascuno di noi di frammenti di mondo,

1. Il presente saggio riprende, rielaborandolo, il mio contributo al convegno internazionale *Claudio Magris, intellettuale europeo. Dialoghi e prospettive*, svoltosi presso l'Università degli Studi di Firenze il 25-26 settembre 2025.

2. Cfr. Clifford Geertz, *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Bologna, il Mulino, 1990.

3. L'espressione è ripresa da Gianluigi Simonetti, *Letteratura circostante,* Bologna, il Mulino, 2018, p. 126.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

analoga a una forma d'arte che crei superfici ruvide nello spazio narrativo e ci faccia inciampare in pezzi di noi stessi. Mi sono ritrovato in Cippico, il protagonista del romanzo, mi ci sono specchiato e mi sono spaventato. E poi ho incontrato Vittorio Vidali, figura che ha attraversato la mia generazione, e verso di lui sono stato animato da un senso di sistematica incertezza, non sapendo se collocarlo tra i protagonisti della rivoluzione o tra i fantomatici uomini dei servizi segreti pronti a tutto e in particolare a uccidere. Quasi tutti i personaggi di *Alla cieca* partono da Trieste – o da quelle parti. Io partivo dalla Sardegna, e non avevo questa contiguità col confine orientale, ma nel mio mondo immaginativo la politica è stata centrale come per Cippico, e sono passato dal sogno alla delusione e al suo capovolgimento. Non al cinismo. Non sono finito nel carcere di Tito per ragioni di distanza, ma avrei potuto finirci.

Alla cieca esce nel 2005 ma io lo leggo con gli occhi di oggi. E vi trovo tratti fortissimi di una genealogia della civiltà occidentale dove non regna l'armonia classica e nemmeno il furore dionisiaco. La fondazione reale e simbolica del nostro passato è affidata all'impresa degli Argonauti, alla nave che va a depredare la Colchide[4], basata su assoluta e candida malafede, rapina che non arretra dinanzi a nulla, mercato di tutto ciò che v'è di sacro. Questa è la nostra genesi. Mi ricorda Trump. La lettura del libro è praticamente la descrizione di una sconfitta drammatica di una generazione e dell'avanzare del mondo tragico che abbiamo davanti.

Ho affrontato la lettura di Magris con l'ottica dello studioso di tradizioni popolari, attraverso strumenti di tipo classificatorio. Ho cercato nei grandi cataloghi dei proverbi e delle fiabe riferimenti alle polene, ma non ho trovato quello che cercavo. La figura della polena è presente in diversi musei legati ai temi del mare, come quello del vecchio porto di Trieste, quello di Pirano, e quello di La Spezia, e sempre nei musei si trovano anche le fiabe sulle polene. Ma non ho trovato proverbi, modi di dire, leggende reperibili nei grandi cataloghi delle tradizioni orali. Nel 2019 Claudio Magris ha curato e commentato un libro interamente dedicato alle polene[5], tema che mi piacerebbe approfondire in una mia prossima ricerca. Così come il tema del mare, protagonista di tutte le opere che ho letto di Magris. Il mare è una metafora che si può adattare a tutto, compreso il "Partito", quel partito che, come il mare, fa quello che vuole e che può rendere terribili le nostre vite.

Un altro argomento che mi è rimasto il desiderio di approfondire tra gli scritti di Magris riguarda il Monte Nevoso, un luogo talmente denso e pieno

4. Per curiosità ho controllato a quale regione corrispondesse la Colchide. Ora è la Georgia, dove è nato Stalin, quasi una vendetta contro gli Argonauti.

5. Claudio Magris, *Polene. Occhi del mare*, Milano, La nave di Teseo, 2019.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

di nostalgia, di memoria, di microcosmi che può essere interessante per uno studio antropologico sulla coscienza di luogo, come veniva definita da Alberto Magnaghi, significando con quella espressione la densità di memoria che caratterizza un luogo.

1. I paradigmi antropologici in Magris

L'antropologia culturale nasce come disciplina vera e propria all'inizio del Novecento. Nella tradizione inglese (Tylor, Frazer), troviamo un'antropologia senza campo, che si basa sulla lettura dei rapporti dei viaggiatori. Negli Stati Uniti abbiamo l'esperienza di Franz Boas. Importante fu la ricerca di Malinowski, studioso polacco dell'Impero austro-ungarico che si trovò internato dagli inglesi in Australia ed ebbe l'opportunità di osservare le popolazioni locali. Si può dire che fu l'inventore della ricerca sul campo. Le sue ricerche sfociarono in una monografia dal titolo *Gli argonauti del Pacifico occidentale*[6], testo che si proponeva di rendere l'antropologia una disciplina scientifica.

Voglio ricordare che nei suoi diari Malinowski racconta che avrebbe voluto scrivere come Conrad, scrittore quest'ultimo proveniente anche lui dall'area austro-ungarica e autore del libro *Cuore di tenebra* dove si parla della distruzione dell'Occidente. Il libro diventerà poi ispirazione del film *Apocalypse now.* Si tratta, nei due casi, di autori che hanno una impronta legata al mondo della Mitteleuropa, che è il riferimento principale della scrittura di Magris.

Nel libro *Croce del Sud* Magris parla degli *Argonauti* come ladri malvagi; per Malinowski, invece, gli Argonauti sono i navigatori delle Isole Trobriand, popolazioni dedite a grandi viaggi per mare, che percorrono non per rubare, ma per scambiare, donare e restituire. Malinowski volle accostare questi mondi alle fondazioni mitiche dell'Occidente per dare loro rilievo di cultura, non pensando al carattere paradossale di questa attribuzione a popoli "scambisti" e "donativi" a partire dai quali sarebbe nato il famoso *Saggio sul dono* di Marcel Mauss[7] e la problematica delle economie basate sul dono, sulla decrescita, donative, che vanno contro corrente rispetto al pensiero economico occidentale.

6. Bronisław Malinowski, *Argonauti del Pacifico Occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 [1922].

7. Marcel Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi, 2002; l'opera originale è pubblicata nel 1923-24.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Ho l'impressione che per Claudio Magris il dialogo con l'antropologia non avvenga con la disciplina scientifica nata nella prima metà del Novecento, l'antropologia sistematica, ma piuttosto con quella che noi chiamiamo stagione pre-antropologica, dove c'è il mondo dei viaggi, dei viaggiatori, delle scoperte, dei nuovi commerci e anche del colonialismo, ma in cui c'è spazio per singoli soggetti di condividere tratti delle culture locali 'altre', viverle come mondi nuovi. I protagonisti erano capaci di realizzare racconti quasi d'avventura, ben lontani dalla disciplina teorica e saggistica nata con l'antropologia accademica. L'antropologia extraeuropea nasce nell'Ottocento dai rapporti dei viaggiatori, nella forma della antropologia "da tavolino" orientata alle grandi interpretazioni. E si nutre dei racconti dei viaggiatori. L'antropologia del Novecento parte da quelle premesse, ma quando l'antropologo diventa viaggiatore e protagonista della ricerca sul campo, la prospettiva cambia, i libri non sono più racconti ma analisi con riferimenti teorici, comparazioni, lo sguardo dentro il vissuto si professionalizza.

Per tanti aspetti, la pre-antropologia dà ragione a Magris, perché figure come quella di Benigar di *Croce del Sud* hanno la capacità di raccontare i mondi locali in modo molto più dettagliato ed approfondito che non gli antropologi. Benigar non ha un approccio antropologico ma sente di appartenere ad una dimensione umana in cui i mondi "altri" devono essere in qualche modo tutelati e protetti, e a cui guardare non con intenti predatori, ma con un senso di *pietas*. Benigar è così coinvolto nella vita di queste popolazioni da diventare nativo. Come Benigar ci sono tante altre figure di viaggiatori, e di residenti testimoni che raccontano i mondi locali con vivacità e stupore così ricchi da restare eredità indispensabili. L'antropologo professionale deve essere più distaccato, deve coinvolgersi e prendere le distanze con la sua «osservazione partecipante»: dopo avere osservato, deve tornare a casa a scrivere e a insegnare.

2. Paradigmi spazio-temporali

I romanzi *Alla cieca* e *Croce del Sud* costituiscono per me uno dei paradigmi spazio-temporali dell'opera di Magris, sono quelli del viaggio e dei mondi lontani, anche se i protagonisti di questi viaggi sono "mittel-europei". *Danubio* e/o *Microcosmi* costituiscono un altro paradigma che può essere confrontato con la demologia italiana, con quell'antropologia "in casa", fatta di tradizioni popolari e di eventi nostrani che viene generalmente definita "etnologia europea". L'antropologia "in casa" presente in *Danubio* e ne *I Microcosmi* ha delle forti somiglianze col mondo degli studi locali dell'antropologia italianistica, detta anche demologia. Ma nella sua coniugazione

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

non si tratta delle "classi subalterne", bensì di mondi culturali locali densissimi di vari transiti, lasciti, vicende sempre con dimensioni di storia profonda e lunga. I luoghi hanno una tale carica di storia vissuta e raccontabile da rendere quasi impossibile il viaggio. In *Danubio* come nei *Microcosmi*, se si comincia un racconto da un luogo è quasi impossibile esaurirlo per andare altrove. Lo spazio è così auto-centrico da non ammettere lo spostamento, privilegia il suo tempo, e non quello del percorso. Questi due libri sono forse narrazioni di viaggi impossibili. Leggendo *Danubio* si ha l'impressione che il viaggio non possa procedere mai perché ogni luogo in cui il racconto si sofferma è così pieno di notizie, di personaggi, di eventi storici che esigono di essere descritti, che non possono essere trascurati lasciando così al lettore l'impressione che il viaggio, che segue il percorso del fiume, non possa arrivare alla prossima tappa. Le prime pagine di *Danubio* sono divertenti, paradossali, ironiche. Mi hanno fatto pensare al paradosso di Achille e la tartaruga dove il movimento è un'illusione. Il racconto è fatto da una molteplicità di racconti, l'uno ne richiama un altro e un altro ancora dando origine a un intreccio potenzialmente infinito. Mi piace proporre ora un'immagine scherzosa per i due paradigmi che trovo in Magris rifacendomi alla canzoncina di un gioco. Nel gioco di *Regina Reginella* si chiede: «Quanti passi devo fare per raggiungere il castello?». Si potevano ordinare passi di ogni tipo, da gigante, da cavallo, da cane o da formica. Il Magris di *Alla cieca* fa i passi del gigante, salta i continenti, salta i tempi storici, atterra sempre lontano. Mentre il Magris del *Danubio* fa il passo della formica. Quanto tempo ci vuole per arrivare alla foce del Danubio? Il libro consta di 360 pagine, ma l'impressione è che potrebbe durare all'infinito o che potrebbe fermarsi al punto di partenza visto che la ricchezza del tempo culturale è così forte che lo spazio rischia di esserne in qualche modo compresso. Se si osserva con l'ottica dello studioso di storia delle tradizioni popolari il mondo disegnato da Magris, si possono osservare due aspetti: uno si è già accennato, Magris non assume il punto di vista dei subalterni, piuttosto quello della varietà della storia culturale di un luogo. L'altro è invece l'assunzione almeno ideale della dialettalità come voce e scrittura della cultura popolare. La storia delle classi subalterne di cui mi sono occupato cercando di restituirne la voce, è relativamente indifferente nel racconto di Magris, impegnato perlopiù nella storia, anche minuta e locale, dei colti e comunque di coloro che lasciano traccia scritta di memoria. Ma, al tempo stesso, tra gli incroci di questi racconti, si trovano figure come quella di Biagio Marin che, come nel caso del Monte Nevoso, vengono trattati con un affetto particolare e straordinario. Esiste un libro di corrispondenze con Marin, che può essere la chiave del senso dei luoghi che anima Magris. Forse dei versi di un testo tra gli ultimi in friulano sono tracce di questa pista:

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Ninte no' xe pasào
e duto vive e xe presente;
un sielo solo levante e ponente,
un solo sol m'ha iluminào.

I primi vogi che m'ha inamoràо
xe qui che 'desso ríe
e infinite restíe
basa dí e note el lío de Grao. ….

Forse le pagine di *Danubio* e di *Microcosmi* sono anche la vita del passato. Siamo lontanissimi qui dai passi da gigante di Cippico che, come nella fiaba de *Gli stivali delle sette leghe*, si trova con un passo in Australia, poi in America, poi la sua figura si confonde perché Cippico è un plurisoggetto, per cui, mentre sta parlando delle carceri jugoslave, si trova anche in Islanda a raccontare di quando ne era il re. Il proclamarsi re sembra essere un topos, anche l'avvocato francese di *Croce del Sud* diventa re dell'Araucanía. Vi è la dimensione quasi eroica della figura del fondatore che vuole creare nuovi mondi e che è legata al pensiero occidentale,

Cippico può essere a Trieste, in Australia, a Waterloo, a Dachau così come altre persone reali e storiche di *Croce del Sud* si trovano in America del Sud, Araucanía, Patagonia, Cile, Argentina. Personaggi che si immergono in piccoli mondi e in qualche modo i piccoli mondi che transitano li cambiano mettendoli in contatto con il grande mondo. Trovo la nozione di zone di contatto, che ho preso a prestito dal meta-antropologo americano James Clifford[8], utile a mostrare gli spazi in cui Magris dialoga con tematiche transitate dall'antropologia, dalla folkloristica, dalla storia. Le intersezioni che si producono, anche la nozione di *true fiction* introdotta negli anni Novanta del Novecento per definire la scrittura antropologica, è una zona di contatto tra letteratura e antropologia. Il mondo che Magris intensamente rappresenta è un mondo ibrido dove si producono continuamente contatti tra universi diversi.

3. La soggettività e il linguaggio

La lettura antropologica richiama altri piccoli spunti. In *Alla cieca* viene dato molto rilievo al tema della soggettività. In modo plurale e molteplice

8. James Clifford*, I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 [1988], e Id., *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 [1997].

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

vengono narrate numerose storie di vita. Nella mia vicenda di studi, mi sono occupato lungamente di storie di vita e di autobiografie. Su queste c'è un ampio dibattito: ad esempio, per il sociologo francese Pierre Bourdieu la biografia non può essere veritiera[9]; a me che ho lavorato e raccolto tante storie di vita altrui questa problematica sta a cuore.

Cippico mette addirittura in discussione la possibilità di essere esistito e mentre racconta che su di lui esistono molte biografie, dice «*Non mi ricordo cosa è stato scritto su di me in questa biografia*», frase che rimanda all'approccio di Bourdieu che non dava fondamento e legittimità alle storie di vita. A questo proposito, riporto qui di seguito alcune frasi che Cippico rivolge al dottore che lo ha in cura e/o lo controlla e/o raccoglie le sue testimonianze:

> I biografi deplorano, e io ribadisco la mia parte di impenitente e impedito: l'unica cosa è assomigliare al proprio ritratto, fatto non importa da chi. La mia vita è quella che mi raccontano gli altri. Non la potrei sapere, se no, di quando ero appena nato, di quando ho cominciato a camminare, se piangevo o no di notte. Tutto questo me l'hanno raccontato gli altri. Io lo ripeto così come l'ho sentito. Come? No, no, non ci siamo. Questo non vale solo per la prima infanzia, vale per ogni istante della vita. Forse che so com'era la mia faccia ieri, com'erano i miei occhi, le mie mani? Forse che potrei descriverli? Certo che no, non mi sono visto, non mi conosco, ma se lei me lo dice, lo so e posso raccontarlo io.

È uno scenario interessantissimo. Le frasi sopra riportate rispecchiano molto fedelmente il pensiero di Bourdieu, che sostiene che non può esserci oggettività del soggetto: il soggetto è visto da altri e questa modalità viene da lui chiamata «illusione biografica».
Riporto un altro passaggio del dialogo di Cippico col dottore:

> Forse lei è un ventriloquo, e tutta questa storia che mi risucchia nel suo vortice è sua, la racconta lei?

Anche questa è una frase molto interessante, perché sembra rimandare al forte dibattito che c'è stato in antropologia tra chi come Clifford Geertz, che pone al centro la autorialità nella scrittura dell'antropologo, e Kevin Dwyer che si rifà ad una tradizione più politicizzata dell'antropologia americana che sostiene che gli oggetti di indagine devono parlare loro, sono loro che devono mettere in scena la voce. Dwyer, dopo una lunga intervista a una famiglia marocchina, pubblica il libro con le sole parole degli intervistati, da parte sua nessun commento. Secondo Clifford Geertz si tratta invece di ventriloquismo

9. Pierre Bourdieu, *Questa non è un'autobiografia. Elementi di autoanalisi*, trad. it. di Alessandro Serra, Milano, Feltrinelli, 2005.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

antropologico, perché l'autorità e la responsabilità conoscitiva resta quella dell'antropologo e quindi, quando si dà la voce ad altri, li si fa diventare funzioni della propria autorialità. Sono questi i nodi dell'antropologia che ritrovo nelle pagine di Magris. Mi resta il desiderio di riprendere e approfondire il mondo delle polene e del mare, e quello dei piccoli mondi locali che rileggerei alla luce dello scambio tra Magris e Biagio Marin, troppo difficile per me – insulare e costiero – un altro tema che mi ha colpito, quello dei rapporti di familiarità e di affettività con il Monte Nevoso.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Fiction e non-fiction in *Croce del Sud*

di Federico Fastelli

In apertura de *Il fiume senza sponde*[1], lo scrittore argentino Juan José Saer esplicita il carattere paradossale della sua idea di "trattato immaginario". Per approssimarsi in forma scritta alla verità di un luogo simbolico e proteiforme come il Río de la Plata occorre necessariamente tenere insieme due regimi discorsivi, solo in apparenza incompatibili: da un lato la pretesa conoscitiva, di ordine fattuale ed esaustivo, propria del genere del trattato; dall'altro il ricorso, a prima vista suppletivo o incongruo, alle ragioni dell'immaginazione. L'epigrafe, da Padre Gaetano Cattaneo, suggerisce che, giunti verso il centro del Río de la Plata, «si perde di vista la spiaggia» e non resta che «Cielo ed acqua»[2]; subito dopo, una citazione da La Fontaine connette il racconto di viaggio alla formula «J'étais là», ovverosia alla promessa testimoniale che vorrebbe garantire, attraverso la narrazione di "cose viste", la verità di tale visione. Si sa, è sciocco credere a chi dice: fidatevi, io c'ero. Nessun lettore crede a Gulliver, quando alla fine dei suoi mirabolanti viaggi spiega che avrebbe potuto ingannare tutti con storie di pura fantasia, e che invece no, si è limitato, per onestà, a descrivere per filo e per segno soltanto ciò che gli è successo. Del resto, con questo antifrastico schernimento, Swift descriveva la sua come una generazione ormai incapace di credere, almeno da un punto di vista esperienziale, a quei viaggiatori-scrittori dei secoli delle grandi esplorazioni che giustificavano, davvero come Gulliver, la veridicità delle proprie peregrinazioni con la mera dichiarazione di averle compiute. Le quotazioni di quel sano scetticismo, che non precludeva in ogni caso l'eventuale accesso a una verità altra, una verità che Todorov chiamerebbe di ordine interpersonale[3], sono oggi in grande ribasso: non è del tutto chiaro il motivo,

1. Juan José Saer, *Il fiume senza sponde. Trattato immaginario*, trad. it. di Gina Maneri con la scuola di specializzazione in traduzione editoriale "Tuttoeuropa" di Torino, Roma, La Nuova Frontiera, 2019.

2. Ivi, p. 8.

3. Cfr. Tzvetan Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, trad. it. di Roberto Rossi, Milano, Garzanti, 2001; la prima edizione dell'opera originale è del 2000.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

ma una nuova generazione di lettori conferisce senza troppi indugi alla creazione romanzesca di Emmanuel Carrère o di Javier Cercas, giusto per fare due nomi assai noti, la credibilità documentaria che si riserva a generi del discorso di ordine documentaristico, prendendo dunque per buone le dichiarazioni di narratori o personaggi, di norma omonimi ai propri autori. In ogni caso, del discorso di Saer importa notare che, anche quando si volesse dar credito a chi dice di "essere stato là", non si dovrebbe ignorare il suo possibile accecamento, la sua possibile confusione "tra cielo e acqua". In effetti, «non sempre la finzione è volontaria, e spesso le sue sottili fioriture trasgrediscono i protocolli del cronista più vigile»[4]. Così, nel *Fiume senza sponde* «non c'è un solo fatto volutamente fittizio»[5], ma ciò non significa che il lettore possa considerare l'opera come non-fiction. Non solo la memoria o la percezione dei testimoni o dei cronisti può sbagliare, confondersi, imbrogliarsi, ma i fatti – questo il punto decisivo – ci arrivano sempre attraverso un numero indefinito di fonti intermedie. Il referente reale è già, fin dall'inizio, mediato e temporalmente ispessito: il «passato impalpabile», le «regioni selvagge e solitarie»[6], le testimonianze interposte fanno parte della verità di un luogo, così come della verità di un'esistenza. Il Río de la Plata esiste ed è lì, ma raccontarlo significa riconoscere il suo statuto discorsivo come ineluttabilmente mobile: è fiume, mare, estuario, toponimo cartografico, memoria coloniale, oggetto percettivo. L'immaginazione è, in ultima istanza, sempre necessaria poiché, in maniera consapevole o inconsapevole, è ciò che consente la messa in forma di ciò che è già mediato.

Non sorprende trovare l'opera di Saer tra le fonti dell'avantesto d'autore di *Croce del Sud*[7], attualmente conservato presso il Fondo Claudio Magris e Marisa Madieri dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. La consonanza tra Magris e lo scrittore argentino non potrebbe essere, almeno su questo punto, più precisa. Anche in *Croce del Sud* non c'è un solo fatto volutamente fittizio. Eppure, il sottotitolo contiene già la traccia di un qualche necessario supplemento d'immaginazione, che è soprattutto una decisa presa di distanza da tanta non-fiction contemporanea e dalle sue teorizzazioni. *Tre vite vere e improbabili*, come si capisce, non indica un'abolizione o un nascondimento del dato fattuale, ma, allo stesso tempo, ne saggia i limiti. Una vita improbabile è, infatti, una vita che obbliga la narrazione a fare i conti con ciò che l'archivio registra ma non spiega: l'eccesso, l'assurdo, il desiderio, la vocazione, la testardaggine, la santità quasi comica, la regalità da operetta, l'utopia con gli stivali infangati. La realtà, quando viene narrata con sufficiente

4. Juan José Saer, *Il fiume senza sponde*, cit., p. 14.
5. *Ibidem*.
6. Ivi, p. 15.
7. Claudio Magris, *Croce del Sud. Tre vite vere e improbabili*, Milano, Mondadori, 2020.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

attenzione, non ha bisogno di essere romanzata: è o appare già scandalosamente romanzesca. L'improbabilità è sempre eccedente, sbilanciata, refrattaria alla asettica normatività del documento. Vite vere, certo, ma con quell'aria un po' sospetta che spesso hanno le cose vere quando si permettono di essere più inverosimili della finzione.

Il risvolto dell'edizione Mondadori insiste proprio su questo punto: Magris, fin da *Illazioni su una sciabola* (1984), sarebbe attratto dalla «sconcertante creatività della realtà»[8], e, perciò, in *Croce del Sud* segue tre destini nei quali bizzarria, avventura e generosità oltrepassano il limite del credibile: Janez Benigar, gringo sloveno diventato criollo araucano; Orélie-Antoine de Tounens, avvocato francese autoproclamatosi re di un regno, l'Araucanía, che non esiste; Suor Angela Vallese, missionaria e "suora-pinguino" piemontese che, come scrive Magris, «sfida con tranquilla semplicità l'abnorme mistero della natura»[9] nella Terra del Fuoco. Tre figure, dunque, accomunate da almeno due aspetti: l'afflato utopico, di cui le rispettive, paradossali esistenze sono la più vera, per quanto improbabile, manifestazione; l'ambito geo-spaziale dell'estremo Sud, ultimo confine del mondo, come lo chiamò Thomas Bridges, che è sfondo certo fisico ma anche allegorico dei tre racconti[10]. *Croce del Sud* è, quindi, per Magris una sorta di trattato immaginario di quell'"assoluto laggiù" del pianeta. Si tratta, come per il Río de la Plata di Saer, di un luogo discorsivamente molto carico: Patagonia, Araucanía, Terra del Fuoco sono ambienti geografici, ma sono anche, in considerazione della loro particolarità e della loro collocazione estrema, luoghi mitici, la cui verità è alimentata da rappresentazioni letterarie, da leggende, oltre che da polarizzati conflitti ideologici e politici e dalla varietà quasi autocontraddittoria di interventi antropologici. Le tre vite vere di cui si parla, allora, esistono entro uno spazio già attraversato da altri racconti, da altri nomi, da altre immagini e scritture. E questo sostrato discorsivo non può essere cancellato da un'impresa conoscitiva che voglia essere davvero esaustiva. Così, mentre la storiografia deve discernere tra le molte configurazioni narrative che raccontano un fatto quella vera, cioè l'unica che ha avuto luogo nel mondo reale, all'indagine letteraria, al trattato immaginario tocca ricomprendere il vero e il falso nell'universale, di cui, per mandato, lo scrittore si incarica di dare rappresentazione.

8. Ivi, risvolto di copertina.

9. Ivi, p. 4.

10. Su questo punto mi sia concesso rimandare a un mio intervento, nato dal dialogo interdisciplinare con Pietro Clemente, Zelda Alice Franceschi, Luciano Giannelli e Uršula Lipovec Čebron, Ernestina Pellegrini e Diego Salvadori: cfr. *L'avventura e la verità*, in «Dialoghi mediterranei», 51, 2021, https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/dialoghi-intorno-a-magris-e-storie-di-vite-incrociate/.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Del resto, è così, per Magris, già a partire da *Illazioni su una sciabola*: la fiction non muta le condizioni di verità del fatto storico. Crea, piuttosto, un secondo livello, non referenziale in senso stretto, in cui una possibilità immaginaria illumina, in modo imprevedibile, il significato di una vita. Alla domanda, apparentemente da storico, che avvia le *Illazioni*, ovverosia se il morto di Villa Santina, dissepolto nel 1957, fosse davvero l'Atamàn Pëtr Krasnov, il narratore, l'anziano don Guido, dà subito una risposta netta, incontrovertibile: no. Krasnov non può essere il morto del 2 maggio 1945 in Val di Gorto. I documenti certificano sia la simbolica consegna della sua sciabola agli inglesi, il 27 maggio nella valle della Drava, sia la sua esecuzione, avvenuta a Mosca nel 1947. Su Krasnov, «la verità è una, chiara e semplice»[11]. Sebbene, però, il falso resti falso, alla finzione letteraria è demandato il compito di mostrare perché esso possa essere umanamente, simbolicamente, narrativamente seducente. Di quel falso, insomma, bisogna capire la forza, le ragioni che alimentano la «contraffazione della verità»[12], come dice lo stesso Don Guido, e che consentono di interrogare un bisogno di senso che la storiografia, evidentemente, non può soddisfare. La leggenda, l'errore, la congettura, l'oggetto spurio – la falsa sciabola di Krasnov – aprono i confini di una verità non pienamente fattuale, ma, certamente, nemmeno arbitraria, se così posso dire. Non per caso, la narrazione è affidata a un personaggio che dubita spesso della propria attendibilità: don Guido ricorda, scrive, rilegge, ma, allo stesso tempo, si corregge, ragiona, immagina appunto. Si sente stanco e talvolta confuso. Il racconto tematizza la zona franca in cui la memoria fattuale viene contaminata non dalla frode dell'invenzione, ma dalla forma del pensiero nel suo farsi e nel suo disfarsi. Perciò "illazione" non significa invenzione. Significa inferenza, congettura, passaggio da indizi a ipotesi. Il testo procede per documenti, testimonianze, voci, fotografie, ma include lacune e incertezze. La finzione consente di seguire il tortuoso cammino mentale di una congettura: non tanto "che cosa è accaduto", ma "perché ciò che non è accaduto continua a esercitare una sua autorità". Il falso, in altre parole, entra nella storia come evento mentale, sociale, memoriale: fa parte del reale, in tal senso, tanto quanto il vero.

In *Croce del Sud* la situazione è diversa: non c'è una contraffazione da smontare o un'illazione a cui dare alimento narrativo. La fattualità di quelle tre vite vere è talmente improbabile da assumere su di sé il compito che in altri testi Magris affida al possibile. La realtà, qui, occupa lo spazio del "come se", non perché diventi finta, ma perché agisce con una potenza, in senso lato, "configurante". Se in *Illazioni*, ma anche, più avanti, in maniere

11. Claudio Magris, *Illazioni su una sciabola*, Milano, Garzanti, 2013 [1984], p. 19.
12. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

diverse in *Danubio* (1986) e in *Un altro mare* (1991), la dimensione finzionale e quella storica si compenetravano, di modo che una sopperisse all'altra, oppure in maniera tale da provocare un cortocircuito tra verità storiografica e memoria individuale o di alcune piccole comunità, in *Croce del Sud* capita qualcosa di diverso. La raccolta manomette in maniera dichiarata ogni meccanismo dialettico: mentre la struttura narrativa della produzione precedente era spesso gestita da complesse e quasi invisibili, ma pur presenti relazioni antinomiche – possibilità *versus* fattualità in *Danubio*, in *Un altro mare*, in *Microcosmi*; l'est rifiutato temuto e disprezzato *versus* l'ovest vittorioso e disincantato in *Alla cieca* (2005) e anche, in parte, in *Non luogo a procedere* (2015) – questa volta i tre racconti centralizzano e sovrappongono due poli normalmente in opposizione tra loro. Rimanendo alle stesse coordinate prese come esempio: la fattualità in *Croce del Sud* ricopre ogni istanza potenziale. Il vero e il finto sembrano quasi corrispondersi. E del resto anche l'assoluto sud non è pensato (né sarebbe pensabile) in rapporto al nord, ma come dimensione metafisica che da spazio si fa tempo. «'Laggiù' del tempo»[13], scrive Magris, non è una metafora poetica: «La Storia – il passato, il tempo – è scritta nel ghiaccio. Le cosiddette carote di ghiaccio che si possono estrarre dal profondo sono archivi cosmici di un milione di anni fa, nove cicli di glaciazione compresi e documentati, leggibili»[14]. Contemporaneamente, quell'assoluto che è insieme spazio e tempo, è anche immagine palese della scrittura, e in generale, della creazione letteraria, perché, dice Magris citando Borges, è solo la letteratura a non temere anacronismi: in essa, come nelle carote di ghiaccio, si spegne ogni potenzialità facendosi atto, facendosi storia (con la s minuscola) cristallizzata, ghiaccio che blocca e conserva, doppio in qualche modo della morte e della finitudine umana, che per affermarsi ha necessità di dare forma, fissità, alle cose, disegnandole come fa il gelo sul vetro.

Nel racconto su Benigar, il dato biografico iniziale è assai preciso: nel 1946, in una nota autobiografica, Benigar si chiede se la patria sia la terra in cui vivono i figli o quella in cui sono sepolti i genitori; fra le due patrie stanno «l'oceano e una distanza culturale ancora più grande»[15]. La registrazione del suo arrivo a Buenos Aires, il 1° ottobre 1908, sulla nave Oceania, partita da Trieste, lo qualifica operaio, cattolico, scapolo; di lì a poco sposerà Eufemia Barraza, Sheypukíñ, nobile india mapuche, e poi Rosario Peña, anch'essa araucana. La vicenda, suggerendo un eccesso di senso rispetto alla verità storica, lascia trasparire in margine a ciò che la documentazione freddamente registra, domande altrimenti impossibili: che cosa significa avere figli in una

13. Id., *Croce del Sud*, cit., p. 110.
14. *Ibidem.*
15. Ivi, p. 9.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

terra e morti in un'altra? Che cosa significa diventare araucano senza cessare di essere sloveno? Che cosa significa entrare in una cultura altra non come osservatore, ma come marito, padre, studioso, artigiano, traduttore? In *Croce del Sud*, Magris è molto attento a non valicare il limite del patto biografico: siamo lontani dal *biographical novel* o dalla *biofiction*, nel senso proposto da Michael Lackey o da Alain Buisine[16]. In tutti e tre i racconti, si evita di costruire finzionalmente la vita di una persona realmente esistita. È piuttosto significativo che, nel primo racconto, Magris chiami in causa, per parallelo, ma soprattutto per contrasto con Benigar[17], la figura di Enrico Mreule, il protagonista reale di *Un altro mare*. Anche Mreule parte dalla Mitteleuropa verso l'Argentina, anche lui porta in Sudamerica un problema esistenziale europeo, anzi goriziano, michelstaedteriano: la persuasione, la vita vera, l'assoluto. E anche in questo caso, la vita di un giovane grecista e filosofo che va a fare il gaucho in Patagonia e poi consuma la propria esistenza in «un'ansia di perfezione»[18] che approda al nulla appare già, come si diceva per le tre vite di *Croce del Sud*, scandalosamente romanzesca. Ma il rapporto tra Benigar e Mreule resta obliquo. Il primo si radica. Il secondo si sottrae. Il primo pluralizza la propria identità. Il secondo la consuma nel rifiuto. Sebbene in entrambi i casi Magris lavori su vite reali che non sono semplicemente biografie straordinarie, ma che diventano alte forme di interrogazione universale su identità e destino, il trattamento del materiale narrativo segue vie profondamente differenti. In *Un altro mare*, la vita di Mreule viene assorbita da una struttura esplicitamente biofinzionale. Il narratore eterodiegetico si focalizza sul destino individuale di Enrico. L'interiorità del protagonista, pur controllatamente, con una prudente gestione delle prerogative introspettive della fiction eterodiegetica, diventa il principale campo di tensione della vicenda. La limitata specola del biografo viene perciò oltrepassata internamente: dai dati documentari inoppugnabili – date, luoghi, lettere, libri, nomi propri – il narratore entra spesso in una zona non documentabile. Quando Magris, all'inizio del romanzo, scrive che Enrico «decide di non pensare mai più» al volto della madre, che quel pensiero «si perde proprio per sempre»[19], e che subito dopo resta solo una pigrizia assonnata nel vento, non sta evidentemente dando conto di un fatto verificabile in senso storico-documentario. Sta

16. Cfr. Alain Buisine, *Biofictions*, in «Revue des Sciences Humaines», 224, 1991, pp. 7-13; Michael Lackey, *Biofiction. An Introduction*, New York, Routledge, 2022.

17. Cfr. Claudio Magris, *Croce del Sud*, cit., pp. 18-21.

18. Id., *Un altro mare*, Milano, Garzanti, 2007 [1991], pp. 2-3.

19. Ivi, p. 11.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

producendo, direbbe Dorrit Cohn, una mimesi della coscienza[20], che, come è noto, è indicatore per eccellenza della finzione. Non appare secondario sottolineare che il modo dominante di rendere trasparente la mente di Enrico è la psiconarrazione. Magris non riporta quasi mai direttamente le parole interiori del personaggio. Piuttosto traduce, interpreta, condensa o espande stati mentali attraverso la voce narrante in terza persona. Concede uno spazio minimo al monologo narrato, che si risolve di norma in domande retoriche: «sta correndo per correre oppure per arrivare, per aver già corso e vissuto?»[21]; «forse anche lui, Enrico, esiste solo in Fulviargiaula e in Carlo e Nino, può darsi che sia caduto dalla Columbia senza accorgersene…»[22]. Siamo anche qui, come si capisce, in una zona ibrida nella quale la voce narrante assume la forma della coscienza del personaggio, ma modalità di stile indiretto libero di questa foggia appaiono sempre scoperte e retoricamente poste come un dubbio o un'illazione del narratore. I "forse", i "può darsi", i "chissà" sono astuzie narratologiche, per così dire, che non falsificano la fattualità, ma, allo stesso modo, non annullano le istanze della finzione. Come avveniva già in *Danubio*, dove però l'uso strategico del patto autobiografico e del genere del reportage di viaggio occultava più esplicitamente la distanza tra l'io personaggio e l'io narratore retrospettivo, il passaggio dal dato fattuale alla coscienza è, anche qui, puramente congetturale. E si potrebbe forse dire che questa congettura rappresenta ciò che è più proprio del lavoro conoscitivo del romanzo. Altrettanto interessante, in *Un altro mare*, è l'assenza quasi totale di monologhi citati. Quando, anche, appaia una formula esplicitamente mentale espressa direttamente dal personaggio – «La corda che ci lega ci trascina, pensa Enrico»[23], per esempio – essa viene subito rifusa nel ragionamento del narratore, che tiene insieme evento, interpretazione e interiorità del protagonista. Magris, dunque, giustifica la sostanziale insufficienza del dato fattuale rispetto alla verità esistenziale di Enrico, utilizzando come strumento fondamentale l'incessante riflessione del proprio narratore. Le lettere di Nino, i molti riferimenti a *La persuasione e la retorica*, le date, i luoghi argentini e adriatici funzionano allo stesso tempo come ancoraggi fattuali e come indicatori del fatto che il senso della vita di Enrico dimori là dove il documento tace.

In *Croce del Sud*, invece, la struttura del discorso è più saggistica e mantiene esplicitamente un patto referenziale. Come in *Danubio* e in *Un altro*

20. Dorrit Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, a cura e trad. it. di Gloria Scarfone, Roma, Carocci, 2025; la prima edizione dell'opera originale è del 1978.

21. Claudio Magris, *Un altro mare*, cit., p. 13.

22. Ivi, p. 19.

23. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

mare, resta una forte componente immaginativa legata a quella metamorfosi enciclopedica del reale che è forse il tratto più peculiare del Magris narratore, con la differenza che qui non si chiede mai al lettore, almeno da un punto di vista della tecnica narrativa, la celeberrima sospensione dell'incredulità. L'atteggiamento para-antropologico del narratore, in ogni caso, non smorza la funzione immaginativa della narrativa d'invenzione. Non si finge fattualità per giustificare la finzione, e, d'altro canto, non si sfrutta la finzione per intervenire direttamente sulla realtà, come negli eclettici indirizzi di tanti supposti rinfrescamenti dell'epos nostrano. Ci si interroga, come si diceva poco più sopra a proposito di Saer, sulla catena infinita di mediazioni che stanno alla base della nostra idea di realtà e che preparano di fatto gli strumenti con cui pretendiamo di misurare il vero rispetto al reale. In questo senso, finisce per importare davvero poco in *Croce del Sud* l'eventuale presenza di minimi momenti di mimesi della coscienza dei personaggi: la palla rimane comunque incoerentemente sul nastro, e sembra del tutto restia a cadere in una delle metà del campo. Se infatti l'accesso all'interiorità di Benigar, di de Tounens e di Suor Angela Vallese è inibito, il dato storico, una volta disposto narrativamente, assume comunque una forza figurale che trascende il senso della ricostruzione documentaria.

Per questo, Benigar non viene raccontato come un destino solitario. La sua identità intanto diventa intellegibile in quanto è aperta a una fitta rete intertestuale che ridisegna una cartografia intellettuale e letteraria dell'Araucanía. Solo entro una costellazione di patrie, lingue, miti australi, utopie comunitarie, genealogie europee e indigene, la sua vicenda diviene davvero visibile. E così, il suo impulso utopico fornisce lo spunto per correggere il senso comune dell'immaginario patagonico. Patagonia e Araucanía sono, dice Magris, soprattutto scenari di «abietto sfruttamento, scioperi, sanguinose repressioni»[24]. Anche libri di grande fascino come *La Terra Rossa* di William Henry Hudson, che senz'altro *Croce del Sud* ripercorre narrativamente ed emotivamente, rischiano di restituire un immaginario estetizzante rispetto alla concretezza della storia sociale, della repressione, della violenza coloniale e padronale che hanno caratterizzato la storia e i popoli di questi luoghi. È vero che Stephen Lamb, il protagonista del romanzo di Hudson, parte dall'Europa con una boria tipicamente britannica per poi venire assorbito da un mondo altro, che smentisce la sufficienza delle sue "europeissime" categorie mentali. Alla fine, il suo ritorno in patria non coincide con il ripristino dell'ordine originario: anche lui, come Benigar, viene, appunto, "acriollado". Per entrambi il Sudamerica è una sorta di dispositivo di alterazione dell'identità europea. Ma la storia vera di Benigar compie un passo più in là,

24. Id., *Croce del Sud*, cit., p. 16.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

in un certo senso decisivo: per lui non c'è ritorno. Non è solo stato "cambiato" dalla Terra Rossa ma ne è diventato parte. La storia di Benigar, essendo vera, tiene dunque insieme la tensione improbabile della finzione con la realtà del dato storico. La sua vicenda è, allo stesso tempo, pienamente romanzesca, come quella di Lamb, e parte integrante della verità fattuale della Patagonia, che possiamo ritrovare in opere come *Los vengadores de la Patagonia trágica* e *La Patagonia rebelde* di Osvaldo Bayer[25]. *Croce del Sud* tiene insieme due esigenze diverse: vedere la forza narrativa del grande Sud e impedire che quella forza copra la crudeltà storica del reale.

Questo doppio binario è centrale anche nel racconto su de Tounens. Qui la vicenda si presenta, da subito, quasi come una messinscena: un procuratore legale francese che si proclama re di Araucanía e Patagonia appare, scrive Magris, come uno spettacolo di «melodrammatico vaudeville» che diventa «grottesca, tragica e nobile battaglia per la libertà»[26]. Orélie-Antoine de Tounens è, infatti, un avvocato francese di provincia che a metà Ottocento attraversa l'Atlantico, arriva in Cile e si proclama re di Araucanía. Poco dopo annette al suo fantomatico regno anche la Patagonia. La vicenda, benché fattuale e documentata, appare quanto meno incredibile. Rispetto a lui, scrive Magris, persino la storia di Benigar sembra «la più normale e ordinata delle vicende»[27]. Un re per un regno che non esiste è già un personaggio da teatro; eppure, la sua autoproclamazione solleva, nella improbabilità che la contraddistingue, alcuni problemi storici di grandi proporzioni. Il primo ha a che fare con il concetto di sovranità. In effetti, come direbbe Lacan, un matto che crede di essere un re non è più matto di un re che crede di essere un re. Questo paradosso è riassunto dall'ambiguità giuridica che fa da sfondo all'arresto di de Tounens. Arrivato in Cile, infatti, viene subito fermato per avere valicato illegalmente la frontiera. Per le autorità cilene è, evidentemente, un modo per bloccare e silenziare un agitatore straniero. Per de Tounens, invece, quello stesso arresto diventa la conferma della legittimità di ciò che ha sognato fin da ragazzo: restituire «libertà e grandezza all'Araucanía»[28]; farla riconoscere come Stato sovrano e indipendente. Se lo accusano di avere violato una frontiera, allora quella frontiera esiste; e se esiste una frontiera, esiste anche un territorio distinto al di là di essa. L'arresto, scrive Magris, offre al suo «maniacale genio giuridico»[29] la possibilità di sostenere che anche il Cile, proprio arrestandolo, conferma l'esistenza del suo regno.

25. *Ibidem*.

26. Ivi, risvolto di copertina.

27. Id., *Com'è nato Croce del Sud*, in «Note di pastorale giovanile», consultabile online al seguente link https://www.notedipastoralegiovanile.it/images/ZIBALDONE/Magris.pdf, p. 62.

28. Id., *Croce del Sud*, cit., p. 64.

29. Id., *Com'è nato Croce del Sud*, cit., p. 62.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Il secondo ordine di problemi riguarda la legittimità dell'autodeterminazione dell'Araucanía. Da questo punto di vista appare significativo che Magris presenti la vicenda delirante e anacronistica di de Tounens come parte, certamente eccentrica, di una lunga storia di resistenza indigena, precedente alla sua impresa. Al lettore, così, non può sfuggire la doppia faccia della sua utopia: gli atti quasi dadaisti della fondazione del Regno di Araucanía non sono storicamente immotivati. Se la proclamazione della Costituzione, la nomina dei ministri, l'organizzazione delle istituzioni in un contesto in cui la macchina statale non esiste appaiono (e di fatto sono) azioni grottesche, le lotte degli Araucani contro Incas e conquistadores per la propria autodeterminazione, che le motivano, non lo sono affatto. L'Araucanía viene rappresentata dunque come un luogo attraversato da una tensione epica, ancora in cerca di una propria fondazione. Aveva resistito agli Incas e poi ai conquistadores spagnoli; Lautaro ne incarna la genialità guerriera; *La Araucana* di Alonso de Ercilla le dà una consacrazione letteraria. Questo sfondo distingue il ridicolo di de Tounens dalla pura buffoneria. Il suo regno, ovviamente, resta irreale e il suo gesto totalmente velleitario; ma il sogno di liberazione e autodeterminazione degli indios si innesta su una tradizione già nobilitata. Di nuovo, dunque, come nel caso di Benigar, Magris tiene insieme due livelli. Vaudeville improbabile e necessità fondazionale dell'epos convivono nella storia di de Tounens come dimensioni parallele e necessarie di un medesimo immaginario, stratificato nel tempo anche dalle iconologie letterarie del grande romanzo d'avventura. Ghiacci, baleniere, territori quasi magici – come quelli descritti da Emilio Salgari nella *Stella dell'Araucania* –, cacce impossibili, tempeste indomabili e «solitudini assolute» come quelle che si leggono nei romanzi di Francisco Coloane entrano «almeno simbolicamente»[30], dice Magris, nell'universo ad un tempo fantastico e reale sognato da de Tounens.

Fantastico e reale, allo stesso tempo, appare anche il mondo di Suor Angela Vallese. Attraverso il suo racconto, la riflessione di Magris tocca il confine ultimo della società umana, con un progressivo spostamento dalla Terra del Fuoco verso le isole antartiche di Laurie e Deception che ne marcano il limite. Oltre quelle isole, lontane «da tutto e da tutti», come scrive Judith Schalansky nel suo *Atlante delle isole remote* – sfondo mitico per storie di naufraghi, esploratori, guardiani, solitari, poiché «i viaggi più avventurosi si svolgono sempre nell'immaginazione»[31] –, si apre una sorta di cartografia dell'assenza, umanamente insondabile. La Thule antartica, fatta di monti scuri, terra gelida e

30. *Ibidem*.

31. Judith Schalansky, *Atlante delle isole remote: cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, trad. it. di Francesca Gabelli, Milano, Bompiani, 2021 [2013], p. 7.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

qualche sasso che indica la morte di qualcuno, non interessa Suor Angela, non perché ne abbia timore, ma, al contrario perché «non c'è nessuno, né anime né corpi, da incontrare, aiutare, conoscere»[32]. Suor Angela raggiunge la Terra del Fuoco nel 1880. A differenza di Benigar e di de Tounens, non arriva nel Sud come viaggiatrice, esploratrice o avventuriera. Prende parte alla missione salesiana in Antartide promossa da Giuseppe Fagnano. Magris ne ricostruisce con precisione le tappe, i viaggi fra Punta Arenas, Dawson, Candelaria e altri insediamenti cristiani, il lavoro con gli Ona/Selk'nam, gli Alakalufes/Kawésqar, gli Yámana/Yaghan, le pratiche concrete del vestire, curare, insegnare, tradurre, assistere tali comunità[33]. Angela attraversa alcuni dei luoghi più inospitali del pianeta, ma, come avviene altrove nella raccolta, la dimensione geografica serve soprattutto a dischiudere un immaginario e, ancora una volta, a convocare genealogicamente numerose fonti letterarie che ne informano l'immaginario: l'Antartide è lo spazio del perturbante, del bianco assoluto, della soglia fra conoscenza e morte, come nelle *Avventure di Arthur Gordon Pym* di Poe; il luogo dove si confondono tra loro mistero e sapere, esplorazione e avventura, come nel Verne de *La sfinge dei ghiacci*. È il radicalmente altro, il preumano o l'inumano delle *Montagne della follia* di Lovecraft, ma anche la soglia che misura la tentazione conoscitiva dell'uomo, sempre antropomorfizzante, e il suo possibile turbamento, come lascia intendere il Daniele Del Giudice di *Orizzonte mobile*. Per Suor Angela, tuttavia, l'Antartide è essenzialmente il luogo della cura. La sua carità appare priva di sostrati ideologici: l'ambiguità del contesto missionario, non certo nascosta tra le righe della narrazione, non sembra sfiorare il suo mandato etico. Gli indigeni non sono per lei massa etnografica, né l'oggetto astratto dell'azione evangelica. Sono soggetti, corpi e anime da aiutare. La sua utopia è, in sostanza, tutta qui: dentro una storia enorme e compromessa, Angela agisce nel piccolo, nel concreto, nel necessario. Il lettore non può non restare colpito dal contrasto fra l'enormità dello scenario e la semplicità minuta dei suoi gesti. Sebbene il racconto eviti, come i precedenti, la rappresentazione mimetica dell'interiorità della protagonista, la sua estraneità alle logiche dell'avventura proposta dai grandi romanzi dell'estremo Sud, ma anche alle proposte conoscitive del sapere geografico – Magris le emblematizza nel lavoro di Alberto Maria De Agostini –, e del discorso antropologico – la sua lontananza, in particolare, dall'approccio a quelle terre e ai loro abitanti espressa da Charles Darwin – evidenzia per sottrazione l'unicità del suo temperamento. Questo terzo racconto culmina in un doppio movimento: da un lato, Magris tiene Suor Angela attaccata all'ultimo lembo di terra abitata; dall'altro la colloca davanti all'infinito

32. Claudio Magris, *Croce del Sud*, cit., p. 105.
33. Ivi, p. 85 e pp. 96-97.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

antartico, a tutto il tempo della storia del pianeta, scritto nelle carote di ghiaccio che conservano milioni di anni e cicli di glaciazione: oltre, molto oltre il passato come memoria umana. Il fatto che Angela, ed è questa la forza maggiore della sua utopia, resti dalla parte dell'umano restituisce l'innocenza della sua azione, che di fatto non contempla alcun abisso, pur attraversandolo, almeno fin dove incontra qualcuno.

In tutti e tre i racconti di *Croce del Sud*, alla letteratura è demandato l'arduo compito di trasformare il caso in necessità: come dichiara lo stesso Magris, infatti, egli si è imbattuto per accidente in queste tre figure. Ma quell'accidente si è fatto subito, per accostamento e giustapposizione dei tre protagonisti e attraverso la scrittura, possibilità di affrancamento delle loro vite e di riscatto della loro utopia dal disincantato incedere della storia. Conviene, in tal senso, evitare una nozione generica di "finzione" dal momento che, se c'è, essa è determinata in maniera esclusiva dalla logica di analogie, risonanze, intertesti, simmetrie che sfidano, mimando l'utopia delle tre vite vere, l'ordine della storia. È precisamente questo slittamento – dalla finzione come invenzione alla finzione come forma di interrogazione – che illumina il messaggio in qualche modo politico di *Croce del Sud*: sottratte alla dispersione dell'archivio e ricomposte in una struttura narrativamente significativa, le tre vite vere e improbabili diventano pienamente leggibili come parte essenziale del trattato immaginario dell'estremo Sud. È così che la loro utopia, vera ma da romanzo, può davvero contrastare il disincanto della realtà. Ciò avviene, io credo, perché per Magris, alla storiografia, alle sue regole deontologiche e stilistiche e soprattutto al suo accondiscendere al razionalizzante, hegeliano incedere degli eventi della storia, non si oppone mai soltanto la finzione (anche nel senso di molta non-fiction contemporanea), da intendere, all'eventualità, come "storiografia parallela"[34] o come potere dell'immaginazione, ma anche la ben più tradizionale eccedenza del racconto leggendario incistato su quello storico, sulla resistenza dell'esperienza alla verità storiografica, o ancora come disallineamento tra quello che Giorgio Agamben chiama il fuoco del racconto[35] e le categorie di verità nate con la scienza moderna. Sia chi ascolta che chi racconta storie palesano un medesimo bisogno di credere al di là di quanto è documentabile e documentato. Per questa ragione, nella raccolta si respira un'aria vagamente elegiaca, con una specie di malinconia per una tradizione orale ed esperienziale premoderna definitivamente perduta, nella quale il racconto si risemantizzava, si arricchiva e variava ogni qual volta un oratore lo avesse rinarrato. Un mondo prescientifico in cui

34. Cfr. Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction*, Macerata, Quodlibet, 2019.

35. Cfr. Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo, 2014.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

realtà e illusione erano fermamente intrecciate, nel quale il fantastico, insomma, non era scarto irrazionale, appannaggio di bambini, di folli e di sognatori, ma scarto dal senso comune che i viaggiatori in mondi lontani potevano contrapporre, senza possibilità di essere smentiti, all'autorità degli anziani e dei cantastorie, e nel quale l'esperienza percettiva non era sostituita dalla misurazione infallibile del metodo galileiano. Citando implicitamente il Goethe della *Teoria dei colori*, Magris ci spiega infatti che il rosso e il blu non potevano essere sostituiti dalle frequenze d'onda di cui Newton ci ha, direi irreparabilmente, svelato il meccanismo. Il tempo compresso, lo spazio infinito, l'orizzonte nostalgico rilanciano le istanze inesauste, ma sostanzialmente impossibili nella nostra realtà, dell'avventura, ridotta troppo spesso a *quête* o a indagine sherlockholmesiana di indizi e tracce che sembra debbano avere sempre una spiegazione razionale, una soluzione consolatoria ai nostri dubbi epistemici ed esistenziali. Così, rievocare alcune storie che di sensato hanno ben poco, improbabili, proprio, è come fendere la coltre troppo esatta del meccanismo per il quale l'insopportabile Reale lacaniano è tradotto in una rispettabile e ordinata realtà. Viaggiare nell'assoluto laggiù significa ripercorrere la forza utopica, liberatoria, pericolosa ma vivificante, che ribadisce il potere della grande letteratura d'avventura: una sorta di atto resistenziale che rilancia il valore veridittivo dell'esperienza, fattuale o finzionale che sia, riscattandola dalla sfera squisitamente moderna della mera fantasticheria. Le avventure vere e improbabili di Benigar, di De Tounens, di suor Angela, ma anche di scrittori viaggiatori come il Bruce Chatwin di *In Patagonia*, come il Daniele Del Giudice di *Orizzonte mobile*, sono come sovrapposte a quelle inventate, ma altrettanto cariche di avventura e di verità, degli eroi di Poe, di Verne, di Lovecraft, dell'amato Salgari, di Francisco Coloane. In questo senso la misura della verità prescinde dal suo essere avvenuta: per puro paradosso, Magris nega, narrando storie vere, la differenza narrativa tra fiction e non-fiction, ma rinnova un patto che lega da millenni i narratori di storie a chi li ascolta, una verità di altra natura, che non può essere misurata, nel suo gioco ingenuo ed essenziale, con i numeri, con gli algoritmi, con le lunghezze d'onda. Il riscatto della memoria riafferma, insomma, un'idea ancora universale di storia, e anzi forse mira a reimpostarne i parametri.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Corrispondenze. Sul dialogo epistolare tra Claudio Magris e Guido Ceronetti

di Elisa Caporiccio

«Ogni monologo puro, incapace di correggersi e modificarsi nella dialettica del dialogo, è tendenzialmente un discorso della follia»: così scrive Magris in un passo di *Itaca e oltre* che, non casualmente, Ceronetti sceglie di convocare tra i *Pensieri*[1]. Il brano sottolinea la vitalità del «confronto con l'altro», di quel «superamento e correzione delle proprie posizioni che consentono al pensiero di non irrigidirsi mai nell'immobile identità con se stesso, ma di straniarsi, di diventare altro da sé, di scindersi e riunirsi di continuo, di trasformarsi, di divenire»[2]: ben introduce, dunque, alla lettura dello scambio epistolare intercorso tra i due autori.

Il carteggio tra Magris e Ceronetti si snoda lungo un arco cronologico molto esteso, dal 1980 al 2008. Lo spoglio della vasta ed eterogenea corrispondenza presso il fondo Magris all'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti di Firenze ha permesso di individuare e riunire 141 missive, tutte manoscritte, inviate da Ceronetti – tra lettere su carta semplice, spesso su fogli di vario colore, e numerose cartoline illustrate, talvolta anche con disegni del mittente[3]. Dall'altro

1. Cfr. *Pensiero n. 239*, in Guido Ceronetti, *Tra Pensieri*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 139-140: la silloge riunisce, appunto, «pensieri di ogni autore e tempo», originariamente pubblicati da Ceronetti nella rubrica *Oggi* de «La Stampa» a partire dal febbraio 1991.

2. *Ibidem*.

3. Secondo l'iniziale disposizione della serie archivistica della «Corrispondenza» – serie V, fondo Claudio Magris – le missive di Ceronetti si trovavano quasi tutte riunite all'interno di un registratore – inventariato come «Lettere varie» – contenente lettere inviate a Magris da scrittori e intellettuali di primo piano nella scena culturale contemporanea; un secondo e più ridotto gruppo di missive, inoltre, era disseminato tra i numerosi registratori – in totale 38 U.A., "unità archivistiche" – che seguono invece un ordinamento cronologico, raccogliendo il materiale epistolare per annate. Altre lettere ancora, infine, erano conservate all'interno della serie IV, «La critica su Claudio Magris». Al fine di adottare un criterio omogeneo e il più funzionale possibile per la consultazione dei documenti epistolari, si sta procedendo a un ordinamento delle missive per mittente, lasciando eventualmente traccia dell'originaria collocazione in altre serie archivistiche. Allo stato attuale, le lettere di Ceronetti a Magris sono in corso di inventariazione; per la catalogazione della corrispondenza magrisiana, si rinvia alla schedatura presente sul Portale *ARCHEU – Immagini d'Europa attraverso archivi pubblici e privati*, consultabile all'URL

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

lato, presso il fondo Ceronetti all'Archivio Prezzolini della Biblioteca cantonale di Lugano sono conservate 98 missive indirizzate da Magris a Ceronetti, anch'esse quasi tutte manoscritte – salvo due dss.

Il dialogo, in tal modo, si ricompone nella sua interezza: le 239 lettere complessive avvicinano e pongono a confronto due importanti figure della scena culturale contemporanea, testimoniando, lungo gli oltre trent'anni di uno scambio particolarmente fitto, un'attività letteraria e artistica altrettanto densa, capace di muoversi, per entrambi, su più tavoli – dalla letteratura di viaggio alla scrittura giornalistica, dalle traduzioni al teatro. La lettura di questa conversazione a distanza, dunque, offre importanti chiavi interpretative sulle rispettive produzioni, specialmente nelle lettere scritte da Magris durante le "peregrinazioni" sul Danubio e in quelle che Ceronetti, negli stessi anni, inviava durante le tappe dei suoi viaggi in Italia. All'interesse scientifico del carteggio, inoltre, si unisce il valore letterario di una scrittura che, da ambo le parti, si fa spesso intima, personale, e al contempo acquista un carattere di universalità[4].

La prima missiva del carteggio è di mano di Magris, che scrive a Ceronetti, da Trieste, il primo agosto dell'80. Non è, tuttavia, l'inizio effettivo del dialogo, poiché lo scrittore triestino, in apertura, ringrazia Ceronetti per una sua precedente lettera, la quale, allo stato attuale dello spoglio, non è stata ancora rinvenuta:

https://www.archeu.unifi.it/vp-538-catalogazione-del-complesso-di-fondi-magris-madieri.html. Il materiale qui esaminato, parte del complesso di fondi Magris-Madieri, è oggetto di studio del PRIN *Claudio Magris, intellettuale europeo. Ricognizione d'archivio, studio critico e valorizzazione del Fondo all'Archivio Bonsanti di Firenze*, condotto dall'Università di Firenze e coordinato da Federico Fastelli, della cui unità di ricerca la sottoscritta è membro, insieme all'Università di Padova – responsabile Luigi Marfè.

4. Il carteggio tra Claudio Magris e Guido Ceronetti (1980-2008), nella sua interezza, è di prossima pubblicazione, a cura della sottoscritta, nell'ambito del PRIN sopramenzionato, per le Edizioni di Stato del Canton Ticino; la selezione di lettere o passaggi testuali qui anticipata è inedita, a eccezione della missiva inviata da Ceronetti in data 27 giugno 1982, già parzialmente riportata a p. 549 del saggio, sempre di chi scrive, *«Metafisica dell'oscuro sbaraglio». Su Albergo Italia di Guido Ceronetti*, in Patrizia Guida, Oriana Bellissimo, Giovanna Scianatico (a cura di), *Testimoni del cambiamento: Scrittori in viaggio e coscienza ecologica nel Novecento*, Edizioni Digitali del CISVA, 2025. Ringrazio sentitamente il professor Claudio Magris per l'autorizzazione allo studio e alla pubblicazione di tali documenti epistolari, insieme all'istituto conservatore, l'Archivio contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux – da ora, *ACGV*; allo stesso modo desidero ringraziare, per la gentilezza e disponibilità mostrate, l'erede di Guido Ceronetti, Cristina Földes, e l'Archivio Prezzolini della Biblioteca cantonale di Lugano – d'ora in avanti abbreviato in *AP-BCLu* – dov'è custodito il fondo Ceronetti.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Caro Ceronetti,
grazie per la lettera e a presto, dunque!
Io ora sparisco fra i boschi della Slovenia, ma alla fine di agosto sarò a Trieste e mi farò vivo. Con Laura e Luciano, e con un altro amico di Trieste, facciamo delle epiche serate musicali triestine-torinesi.
Tante cose care,

Claudio Magris[5]

Segue, nei documenti a nostra disposizione, una cartolina di Ceronetti del 21 febbraio 1981, scritta questa volta da Torino. Proprio nel capoluogo piemontese avviene, infatti, il primo incontro tra i due autori: «Caro Magris, sono molto molto lieto di averti – finalmente – incontrato», scrive Ceronetti, aggiungendo subito dopo, con ironia: «Sei più giovane dei tuoi saggi: 'dietro le parole' c'è un germanista quasi adolescente»[6]. Il *post-scriptum* della cartolina riporta, invece, un acuto giudizio di Oddone Camerana:

P.S. volevo parlare con te anche del problema del Carso e di Osimo ma è volato il tempo. Il mio amico Camerana diceva che si sente in te un venire di lontano, com'è appunto la civiltà triestina[7].

Magris, di risposta, ringrazia Ceronetti per la serata trascorsa insieme. «È stato qualcosa d'importante»[8], afferma, sottolineando per altro la centralità di Torino non solo per il loro incontro, ma come uno dei luoghi fondamentali della propria formazione e identità culturale: «Anch'io sono stato molto contento di incontrarti. E poi, chissà perché, volevo incontrarti, la prima volta, a

5. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 1° agosto 1980, biglietto ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*. «Laura» e «Luciano» sono da identificare con Laura Mancinelli e, presumibilmente, Luciano Guerci, entrambi compagni e amici di Magris durante gli anni di studio a Torino presso il Collegio Universitario di via Galliari; più difficile, invece, individuare «l'altro amico di Trieste». La Slovenia, com'è noto, era meta frequente dei viaggi estivi di Magris con i figli e con la moglie Marisa Madieri (cfr. la *Cronologia* del Meridiano delle *Opere* di Claudio Magris, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, vol. I, Milano, Mondadori, 2012; sull'importanza di questo "microcosmo", e del Monte Nevoso in particolare, per la geografia magrisiana, si vedano gli studi di Diego Salvadori, in primis la monografia *L'atlante di Claudio Magris*, Bologna, Pàtron, 2020, e nello specifico i due recenti saggi *Sinopie e frattali. Sondaggi preliminari nell'avantesto di* Microcosmi, in «Il Portolano», XXXI, 120-121, gennaio-giugno 2025, pp. 29-35, e *Riabitare la foresta. Il Nevoso di Claudio Magris tra metamorfosi e continui ritorni*, in «Oblio», XV, 52, dicembre 2025, pp. 294-304).

6. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Torino 21 febbraio 1981, cartolina postale ms. illustrata, *ACGV*, *Ceronetti*.

7. *Ibidem*.

8. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 28 febbraio 1981, biglietto ms. su tre facciate, *AP-BCLu, Magris*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Torino. È vero che vengo da Trieste – di cui dobbiamo parlare – ma vengo anche da Torino»[9], recita la lettera del 28 febbraio 1981.

Negli anni immediatamente successivi, i due autori cercheranno di trovare nuove occasioni, provando a far combaciare le tappe dei rispettivi viaggi: quelli di Ceronetti per la stesura di *Un viaggio in Italia* prima, e di *Albergo Italia* poi, e le peregrinazioni di Magris lungo il Danubio. I messaggi ricevuti e inviati tra il 1981 e il 1986 recano traccia dei continui spostamenti, fatti o pianificati, divagazioni o «itinerar*i* prestabiliti»[10] per la stesura delle proprie prose odeporiche: «Spero ci rivedremo a Trieste dove per il *Viaggio in Italia* tornerei forse la stessa epoca all'incirca dell'anno scorso, in giugno […]. Sarei da quelle parti e il passaggio è probabile»[11], scrive ad esempio Ceronetti nell'aprile dell'82; o ancora, una cartolina spedita da Crissolo nello stesso anno reca, nel margine superiore a destra, il saluto «dalle sorgenti del Po a Magris, frontiera d'Oriente», e di seguito, nuovamente: «Ho molto Veneto da percorrere, ma a Trieste anche se per poco stavolta non voglio mancare di passare, piedi e mani pronti a dare e accogliere affetto»[12].

«Come i due re nel deserto»[13], non riusciranno a incrociare le proprie traiettorie per diverso tempo, ma continueranno a scriversi e, soprattutto, a leggersi, attraverso gli articoli pubblicati dall'uno sul «Corriere della Sera» e dall'altro su «La Stampa». È il caso, tra gli altri, del fondo sulla Polonia scritto da Magris nell'81, che Ceronetti elogia come «giustamente personale, invece della solita geopolitica», «una voce umana nel coro delle astrazioni»[14], segno anche dell'intelligente guida di Cavallari. Allo stesso modo,

9. *Ibidem*.

10. Corsivi miei. Cfr. la lettera di Guido Ceronetti a Claudio Magris del 27 giugno 1982, ms. su tre facciate, *AP-BCLu, Magris*: «Poiché adesso vado in Veneto ma in Trentino e poi probabilmente nel Delta, itinerario prestabilito, una puntata a Trieste dopo il 5 mi sarebbe faticosa, perciò la sacrifico, non potendo allungare troppo un va e vieni».

11. Guido Ceronetti a Claudio Magris, 14 aprile 1982, lettera ms. su due facciate, *ACGV, Ceronetti*. In questa e in tutte le altre missive, i titoli di opere o articoli, sottolineati nell'originale, vengono resi con il corsivo; nei casi in cui, invece, l'uso del sottolineato serva a conferire enfasi a un determinato termine o a un'espressione, questo viene mantenuto.

12. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Crissolo (CN) 25 maggio 1982, cartolina postale ms. illustrata, *ACGV, Ceronetti*.

13. Cfr. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 14 ottobre 1985, lettera ms. su tre facciate, *AP-BCLu, Magris*: «Caro Guido, come i due re nel deserto, le nostre orme si sfiorano, s'avvicinano asintoticamente, ma ancora non s'incrociano… io ho dovuto tornare ieri a Trieste, non potevo fare diversamente, e tu forse arrivi domani. Mi spiace moltissimo, vuol forse dire che sarà il teatrino a farci incontrare».

14. Guido Ceronetti a Claudio Magris, 20 dicembre [1981], cartolina postale ms. illustrata, *ACGV, Ceronetti*. Il riferimento è all'articolo *La tragedia e l'incubo*, pubblicato da Magris sul «Corriere della Sera» il 15 dicembre 1981; il pezzo fa seguito a un precedente scritto dell'autore, *Spettatore al Caffè*, apparso sempre sulle colonne del «Corriere» il 13 aprile dello stesso anno, poche settimane dopo che un uomo che si era dato fuoco davanti alla sede del

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Magris scriverà, nel maggio 1982: «Caro Ceronetti, non ci siamo visti, ma ti ho letto tante volte, e con grande impressione: per esempio, uno fra i tanti, *Il prigioniero di Belgrado*»[15], riferendosi a un pezzo pubblicato da Ceronetti alcuni mesi prima sul caso di Gianfranco Ladini.

Sarà proprio la lettura di un articolo di Magris, per altro, a evidenziare alcune significative «corrispondenze» tra i due autori. «Caro Magris», scrive Ceronetti sulla fine di giugno dell'82, «sta diventando improbabilissimo questo mio arrivo a Trieste», e di seguito osserva:

> Oggi ho trovato molte corrispondenze nel tuo articolo *Fuori dalla penna non c'è salvezza* (di sicuro titolo non tuo), anche per questo mio *Viaggio in Italia*. Tutto è detto molto bene e nel segno della verità. È ben vero che la penna, strumento magico, ricava rivelazioni dall'insignificante: lo sto sperimentando. Non vedo sempre del significativo, anzi ne vedo di rado, però l'averlo rilevato so che potrà rendere come qualcosa quell'insignificante che non voglio trascurare, perché *nunca se sabe*[16].

Si ritrova qui, *in nuce*, la poetica che guida il volume dell'83: lo scrittore scruta nell'insignificante per cogliere il significativo, nelle «fenditure del visibile»[17] per aprire spazi all'immaginazione. «La penna», scrive in perfetta concordanza Magris, «con la sua attenta esplorazione non sostituisce, ma indaga e scopre la poesia imprevedibile delle cose che ci sono vicine, amabilmente prossime e insieme sospese sul nulla: traccia la strada della salvezza, che non sta soltanto nella pagina»[18]. L'articolo magrisiano, dunque, «coglie nel segno», chiosa Ceronetti al termine della missiva, di questi «fogli scritti in fretta in un bar»[19].

I riferimenti alle diverse tappe del *Viaggio in Italia* scandiscono le lettere di Ceronetti di questi anni: «Spero di venire in settembre, devo vedere

Partito, e riflette sulla situazione di tensione e incertezza del Paese. Magris si era infatti recato in Polonia, visitando Cracovia, Varsavia e altre città, nei mesi di marzo e di aprile. Si veda al riguardo Ernestina Pellegrini, *Cronologia* in Claudio Magris, *Opere*, vol. I, cit., p. CXXXII; si confronti anche Id., *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, dove l'articolo del 13 aprile '81 compare come *Bandiere a Varsavia*, per essere poi ripubblicato anche in Id., *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, questa volta con il titolo de *La tragedia e l'incubo*.

15. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 2 maggio 1982, lettera ms. su una facciata, *AP-BCLu*, *Magris*; il riferimento è a Guido Ceronetti, *Il caso di Gianfranco Ladini. Il prigioniero di Belgrado*, in «La stampa», 14 marzo 1982.

16. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Lecco 27 giugno 1982, lettera ms. su tre facciate, *ACGV, Ceronetti*.

17. Guido Ceronetti, *All'ingresso*, in *Albergo Italia*, Torino, Einaudi, 1985, p. IX.

18. Claudio Magris, *Fuori dalla penna non c'è salvezza. Il Signor Schmitz-Svevo e la letteratura moderna*, in «Corriere della Sera», 27 giugno 1982, p. 5.

19. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Lecco 27 giugno 1982, lettera ms. su tre facciate, *ACGV, Ceronetti*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

l'Isonzo e il Timavo»[20]; o ancora, «mi rimetto in viaggio e dovrei venire a Trieste, fugacemente, per non divagare troppo»[21], si legge in una missiva che precede il successivo incontro tra i due autori, questa volta al Caffè Tommaseo, nell'ottobre dell'82. A ridosso della consegna del volume einaudiano, nuovamente, Ceronetti scriverà: «Caro Claudio, non volevo terminare il *Viaggio in It[alia]* senza aver letto il *Trieste* tuo e di Ara per chiarire meglio le note […] triestine»[22].

Nel frattempo, Ceronetti organizza il trasloco nella nuova casa di Cetona, circostanza che Magris aborrisce: «non mi fa niente viaggiare di continuo, ma quando ho lasciato la nostra via del Ronco per via Carpaccio mi sono sentito orfano»[23]; «forse non ho lasciato Trieste per non traslocare», confessa all'amico, aggiungendo poi, nel margine inferiore della missiva: «in questo momento, cancellato dall'anagrafe di Pecetto e non accolto (ancora) da quella di Trieste, non risiedo in nessun luogo, non sono»[24]. Momentaneamente assente dai registri anagrafici, dunque, il soggetto non è: quasi come tenta di fare, sottraendosi alla propria biografia, Enrico Mreule, protagonista, poi, di *Un altro mare*.

Da parte propria, Ceronetti dichiara invece di non avere radici profonde in alcun luogo: «mi affeziono, a volte, alle camere d'albergo»[25], scrive anticipando titolo e motivi del successivo libro pubblicato sempre per Einaudi; e così, più distesamente, in una lettera del febbraio '84: «solo dopo sistemato in albergo, bene, ritrovo le connessioni. Ma ho passato un buon quarto della vita in stanze anonime e nomadi»[26]. Di nuovo, Magris replica sottolineando un senso di estraneità, di non appartenenza; uno stato in cui l'io è come cancellato, non imprime la propria forma sui luoghi e avviene, semmai, l'inverso:

20. Guido Ceronetti a Claudio Magris, s.d. [tra il 27 giugno e l'8 luglio 1982], cartolina postale ms. illustrata, *ACGV, Ceronetti*.

21. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Roma 3 settembre 1982, biglietto ms. su due facciate, *ACGV, Ceronetti*.

22. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Albano Laziale (RM) 2 febbraio 1983, biglietto ms. su due facciate, *ACGV, Ceronetti*.

23. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 28 febbraio 1983, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.

24. *Ibidem*; e si veda anche il seguente passaggio di una missiva di poco successiva, in cui Magris scrive all'amico: «Beato te che sparisci. Io, per sopravvivere, devo circondarmi di menzogne, dire che parto per la Germania, per l'America, negare l'evidenza della mia presenza …» (Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 11 marzo 1983, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*).

25. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Albano Laziale (RM) 8 marzo 1983, biglietto ms. su due facciate, *ACGV, Ceronetti*.

26. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Roma 1° febbraio [1984], lettera ms. su quattro facciate, *ACGV, Ceronetti*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

A me piacciono le camere anonime d'albergo, come mi piace il treno, tutto ciò che non mi appartiene, cui non si può dare un'impronta personale. Se non avessi famiglia non abiterei in una casa mia, ma in albergo[27].

Di pari passo, anche le missive scritte da Magris registrano, puntualmente e fedelmente, i viaggi e gli spostamenti di quegli anni: le fughe in Slovenia, ricordate nella prima lettera qui citata; la visita a Cherso, «dove Medea uccise Absirto»; le peregrinazioni tra il fiume della storia, il Danubio, e l'atemporalità del paesaggio marino:

Caro Guido,
non eravamo in Slovenia, ma a Cherso, in quel vecchio mondo tenacemente veneto, dove Medea uccise Absirto.
Anch'io sono mediterraneo, e soprattutto marino; mi piace peregrinare lungo il Danubio, ma ogni volta poi scappo al mare; dal tempo – il fiume – all'eterno[28].

Di particolare importanza risulta la lettera scritta da Trieste l'11 giugno dell'85, al termine del viaggio compiuto da Magris in Transilvania, dove si legge:

Caro Guido,
[...] Non ti ho scritto perché, inseguendo i miei fantasmi danubiani, sono stato in Transilvania, su antiche orme tedesche, e a Tomi, e sul delta, dove il Danubio muore fra pellicani, aironi, villaggi di Lipoveni, cimiteri d'ogni razza pigiati l'uno sull'altro e radar abbandonati sulla spiaggia dalle torme sciite di Ceaușescu[29].

27. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 11 febbraio 1984, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*. Viene alla mente la *Prefazione* a *L'infinito viaggiare*, di cui potrebbero essere confrontati numerosi stralci, primo fra tutti quello in cui l'autore scrive che «il passo del viaggiatore vorrebbe assomigliare all'andatura di Lawrence Sterne»: «viaggiare sentendosi sempre, nello stesso momento, nell'ignoto e a casa, ma sapendo di non avere, di non possedere una casa. Chi viaggia è sempre un randagio, uno straniero, un ospite; dorme in stanze che prima e dopo di lui albergano sconosciuti […]. E così comprende che non si può mai veramente possedere una casa, uno spazio ritagliato nell'infinito dell'universo, ma solo sostarvi» (Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., pp. IX-X).

28. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 5 agosto 1984, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris.* Si confronti, in questo caso, il capitolo sugli Assirtidi, in Claudio Magris, *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997, p. 166: «Cherso e Lussino, con il loro arcipelago, si chiamavano anche Absirtides o Apsirtides, dal nome del fratello di Medea che la maga, per amore di Giasone, aveva attirato in un tranello mortale su queste acque; dal suo corpo gettato a pezzi in mare nacquero le isole».

29. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 11 giugno 1985, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

La descrizione che qui Magris consegna a Ceronetti condensa motivi e immagini che confluiranno nelle pagine danubiane, con significative consonanze proprio con la conclusione del viaggio, nel punto in cui il soggetto s'incammina «verso il mare curioso di vedere la foce», lì dove…

> … la polvere diventa sabbia, la terra è già la duna della spiaggia, le scarpe s'infangano in pozzanghere che forse sono anch'esse foci, minime bocche storte nelle quali si dissangua il Danubio. […] Nella landa stopposa si affiancano, fra cantieri abbandonati, macerie di lavori in corso, cespugli di eriche e odore di catrame, cimiteri ortodossi, turchi, ebraici, di vecchi credenti, a poca distanza l'uno dall'altro […]. Nel pomeriggio ancora alto volano molti gabbiani ed aironi, tanti aironi, e stridono forte, aspri e monotoni […]. La spiaggia è grande, le figure sono sagome astratte, alcuni radar fuori uso sono accovacciati sulla sabbia come carcasse di navi o uccelli giganteschi […][30].

Alcuni mesi dopo, nel dicembre '85, Magris ringrazia sentitamente Ceronetti per averlo incluso nelle pagine su Trieste del suo *Albergo Italia*; commentando questo secondo capitolo del viaggio attraverso la penisola compiuto da Ceronetti, Magris vi riconosce non secondarie affinità con il proprio «libro danubiano»:

> Carissimo Guido,
> due volte grazie: per il tuo *Albergo* che ho trovato pochi giorni fa e ho finito di leggere l'altro ieri (al Caffè Florio, stavolta!), e per avermi messo nell'*Albergo*.
> Sono veramente felice di essere nel tuo libro e soprattutto in *questo* libro: uno dei tuoi *grandi,* dei più grandi, di quelli in cui mi riconosco in pieno. Lo sto leggendo e rileggendo, anche perché, *mutandis mutandi*, il mio libro danubiano è modulato un po' su quest'onda, su queste connessioni.
> […]. Ho apprezzato certo anche il *Viaggio in Italia*, ma questo è ancora più in alto, anzi direi molto di più, un tono più in alto[31].

Seguirà nell'aprile '86, pochi mesi prima che il libro fosse pubblicato, nell'ottobre del medesimo anno, «l'ultima ricognizione danubiana», questa volta in Bulgaria, tra i «circassi, discendenti del tolstojano Chadži Murat»,

30. Claudio Magris, *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 428-429.

31. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 25 dicembre 1985, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*. Gli aggettivi «questo» e «grandi» sono sottolineati per conferire enfasi – il secondo è sottolineato due volte. Magris è collocato da Ceronetti tra le "stanze" dell'*Albergo Italia* quale rappresentante di quella civiltà triestina che ancora conserva un'anima viva e «in rivolta»: cfr. *L'avamposto dimenticato*, in Guido Ceronetti, *Albergo Italia*, cit., pp. 23-24.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

del cui esodo possiamo leggere nel paragrafo *Tartari e circassi*[32]. La successiva missiva inviata a Ceronetti in data 15 settembre reca infine, in basso sotto la firma, l'indicazione manoscritta, in carattere stampatello, «ho finito il Danubio»[33].

Le «corrispondenze» tra le opere, per riprendere l'espressione usata da Ceronetti, colpiscono anche anonimi lettori; è il caso, quanto mai curioso, di uno «sconosciuto» del Kent che ebbe la fortuna di ascoltare casualmente, attraverso una trasmissione radiofonica, alcune pagine di *Danubio*, poco dopo aver scoperto il nome dello stesso Magris dal capitolo di *Albergo Italia* sopra menzionato: «Prima», racconta Ceronetti all'amico, «non conosceva il tuo nome, lo ha ricevuto così per due diverse e coincidenti vie»[34]. Anche Magris definirà «mirabile la coincidenza» per cui «la lettura radiofonica del mio *Danubio* sia stata tenuta a battesimo dalla lettura silenziosa dell'*Albergo*»[35]; ancor più, d'altra parte, perché il lettore/ascoltatore in questione era di origine ebreo-polacca.

Il confronto tra i due autori continua nel corso degli anni, attraverso un vivo scambio di letture e opinioni sui rispettivi scritti che costella l'intero carteggio. Di particolare interesse risulta il dialogo successivo alla pubblicazione dell'*Anello di Clarisse*, per l'interpretazione dell'opera, e per i motivi che si intrecciano in questo gruppo di lettere.

Per Ceronetti, questa volta, il libro è quasi «cifrato»: «mi manca il Mediterraneo, al Danubio comincia il lichene e di lì il tuo viaggio»[36], scrive nel luglio '84, aggiungendo: «a me lo Spirito che blocca gli Apostoli al confine della Cilicia ha imposto di non procedere oltre, dove il germanesimo ha inizio»[37]. Ceronetti loda «le doti sottili di analista morale» e, parallelamente, di acuto osservatore dei corsi e ricorsi storici possedute dall'amico triestino; a suo giudizio, tuttavia, queste si manifesterebbero «molto più nelle colonne del *Corriere* che nel circolo dello smisurato diametro dell'*Anello*»[38]. Qui, per

32. Si veda, ad esempio, il seguente passaggio: «L'esodo dei circassi dal Caucaso è collegato alla loro guerra contro i russi guidata da Sciamil, che Tolstoj ha evocato nel suo Hadži Murat, capolavoro che la sua poesia, sul declino della sua vita, ha strappato alla sua caparbia volontà morale di rinunciare alla poesia», in Claudio Magris, *Danubio*, cit., pp. 368-369.

33. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 15 settembre 1986, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.

34. Guido Ceronetti a Claudio Magris, 26 novembre [1990], lettera ms. su quattro facciate, *ACGV, Ceronetti*.

35. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 2 dicembre 1990, lettera ms. su una facciata, *AP-BCLu, Magris*.

36. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Torino 11 luglio [1984], lettera ms. su sei facciate, *ACGV, Ceronetti*.

37. *Ibidem*.

38. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

contro, la nutrita mole di citazioni e rimandi bibliografici rischia di soverchiare l'espressione diretta della "calda vita"; un modo, ipotizza lo scrittore torinese, «di sfuggire forse alle tenaglie della storia che si sentono premere troppo da vicino»[39].

D'altra parte, commenta Magris nella missiva di risposta, l'*Anello* voleva essere «la chiusura dei miei conti con l'università, e con la hybris che questa comporta; era un capitolo di vita e di storia, mia, che dovevo scrivere e concludere»[40]. Suo «porro unum»[41], unica impresa necessaria, come lo definirà più avanti, l'*Anello* non rifugge però il confronto con la storia: è, anzi, un libro *sul* tempo, come si legge in un passaggio particolarmente denso di una lettera dell'agosto '84:

> Purtroppo sta passando l'estate, l'unico tempo in cui io viva veramente, una vita persuasa, direbbe Michelstaedter, che credo di citarti in ogni lettera, stagione vuota, niente libri nuovi, simposi, telefono che tace, cose che non succedono, e permettono di vivere. […] (Credo che l'*Anello di Clarisse* sia un libro anche su queste cose, soprattutto sul tempo, attraverso la relativa finzione di scrivere un libro di storia, parlando tramite la voce di altri che hanno vissuto quelle cose)[42].

Il motivo dell'estate quale unica stagione «persuasa» ritorna frequentemente nelle lettere di questo periodo, così come in missive più tarde, ponendosi come nucleo ricorrente, presente anche nel dialogo con altri corrispondenti. Durante la stagione estiva, scrive l'autore nel luglio dell'85, «si placa l'aggressione della retorica, quelle mani che, diceva Céline, stringono le tue e ti si posano sul braccio perché ancora non osano colpirti, ma vorrebbero farlo»[43]; è un momento in cui trova spazio la «vita perfetta, vuota ed essenziale»[44], e proprio tale dimensione del vuoto Magris cerca, in ogni modo, di preservare. Ancora, con maggior intensità, nel luglio dell'87:

> Carissimo Guido,
> […] Aspettavo sempre un po' di pausa, di calma per scriverti; insomma attendevo la persuasione, ma se aspetto quella, per vivere, vivrei solo quattro o cinque giorni l'anno, d'estate, a San Michele a Cherso. Ma perché il mondo non si ferma,

39. *Ibidem*.
40. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 5 agosto 1984, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.
41. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 30 settembre 1984, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.
42. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 15 agosto 1984, lettera ms, su quattro facciate, *AP-BCLu, Magris*.
43. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 19 luglio 1985, lettera ms. su quattro facciate, *AP-BCLu, Magris*.
44. *Ibidem.*

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

non lascia un po' in pace, ha sempre bisogno di mettere in movimento qualcosa che elide ciò che è stato messo in moto il giorno prima? Insomma, come vedi, più di fiumi mobili avrei bisogno di mari immobili, non storia, ma stasi[45].

Il pensiero di Michelstaedter è riferimento essenziale e di fatto onnipresente della scrittura – creativa, saggistica, epistolare – di Magris. «Per me, C.M. è sempre di più 'la misura della vita'»: così nella lettera del 30 settembre '84, dove il gioco delle iniziali dei due autori – Carlo Michelstaedter e Claudio Magris – li accosta l'uno all'altro:

Per me, C.M. è sempre di più 'la misura della vita'. Purtroppo credo di avere scoperto che i veri persuasi – coloro per i quali l'attimo è pieno e appagato, la vita piena di significato, il tempo privo di malinconia – sono i retori. […]
La vita è ricca di dibattiti, povera di ore massime o di vere estasi; chi brama queste ultime, come C.M. e C.M. (Lui e io) non ha la persuasione (o ce l'ha di raro)[46].

Nel corso degli anni, Magris e Ceronetti seguitano a leggersi reciprocamente: «la sera leggo e rileggo *La vita apparente,* con i suoi inferni e piccoli paradisi»[47], scrive l'intellettuale triestino nell'83; e, nel marzo '87, con simile attacco:

Carissimo Guido,
Ho letto e riletto *Compassioni e disperazioni*, esco adesso dal viaggio e nessuno dei tuoi altri libri, pur così amati, neanche quello che forse amo di più, *Il silenzio del corpo*, mi ha così segnato, inciso come un aratro. Negli altri si dice […] dell'assoluto – qui è l'assoluto[48].

In più di un'occasione Magris commenta le traduzioni approntate da Ceronetti: quest'ultimo gli invia, nel giugno dell'85, una propria versione di una poesia di Trakl, e Magris ne trascrive ed elogia alcuni versi nella lettera di risposta. Numerosi, come si diceva, i riferimenti e giudizi sugli articoli pubblicati da entrambi. Ceronetti, in particolare, invita più volte Magris ad addentrarsi maggiormente nell'attualità: «visto che sei Mediterraneo [sic.], metti la vela di qua di là…Anche Donau, ma non solo… mi piacerebbe

45. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 21 luglio 1987, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.
46. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 30 settembre 1984, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.
47. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 28 febbraio 1983, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.
48. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 18 marzo 1987, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

vederti analizzare l'attualità, i suoi mostri, il comunismo, la guerra, la TV»[49]. Magris, invece, fugge volontariamente da un «capillare fagocitamento nell'attuale»[50]: «a me piace ogni tanto sguazzarci, ma ogni tanto, fra una torta di Franz Ferdinand e un'isola fuori tiro»[51], afferma motivando la propria decisione di restare al «Corriere» anche dopo il cambio di direzione da Alberto Cavallari a Piero Ostellino.

In più di un caso, nelle missive inviate a Ceronetti, Magris anticipa spunti e motivi che poi confluiranno negli scritti per il giornale: così avviene, ad esempio, per l'epigrafe incisa sulla tomba dell'arciduca Francesco Ferdinando appena menzionata. Magris ne parla, inizialmente, nella lettera del 18 aprile '84, congratulandosi per le nozze della figlia putativa di Ceronetti: «Sulla propria tomba, Franz Ferdinand fece scrivere solo il suo nome e, con le date, NATUS, UXOREM DUXIT, OBIIT»[52]. Poco tempo dopo, Ceronetti ritroverà il medesimo elemento in un articolo di Magris:

> Caro Claudio,
> ho finito adesso il tuo pezzo sull'Arciduca, dove ho ritrovato quell'epigrafe che mi avevi anticipato. È uno di quegli articoli che amo molto sia leggere che fare, ricreare-rievocare un clima, un tempo, delle facce a partire dal cimelio apparentemente pietrificato e fatto feto nel barattolo. Se ne ricavano storie e Storia e metastoria (che è il meglio del fare e capire storia)[53].

Il motivo ritorna inoltre, più distesamente, in *Danubio*, nel paragrafo *Una torta per l'arciduca*:

> Di «Franciscus Ferdinandus, Archidux Austriae-Este», la lapide non ricorda né la qualifica di erede al trono né altri titoli o fasti; la sua esistenza è riassunta, in latino, in tre eventi essenziali, accompagnati dalle rispettive date: Natus, Uxorem duxit, Obiit. Anche la storia di Sophie è scandita e condensata in quei tre momenti. Nascere, sposarsi, morire: in quest'epica laconica si riassume l'essenza di una vita, di quella dell'arciduca e di ognuno; ogni altro attributo, anche

49. Guido Ceronetti a Claudio Magris, 11 agosto [1984], lettera ms. su cinque facciate, *ACGV, Ceronetti*.

50. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 15 agosto 1984, lettera ms. su quattro facciate, *AP-BCLu, Magris*.

51. *Ibidem*.

52. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 18 aprile 1984, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.

53. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Cetona (SI) 14 maggio 1984, lettera ms. su quattro facciate, *ACGV, Ceronetti*. Il riferimento è all'articolo di Claudio Magris, *Una torta speciale per l'Arciduca*, in «Corriere della Sera», 13 maggio 1984, p. 3.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

altisonante, appare secondario e non meritevole di essere ricordato né inciso sul marmo[54].

Di molte «esperienze» affidate al dialogo epistolare, dunque, Ceronetti leggerà poi «l'eco»[55], come scrive lo stesso Magris il 19 aprile 1992. Il riferimento è in questo caso al viaggio, o meglio al "ritorno" in Valcellina, «a cercare nomi e tracce dei miei avi contadini»[56]: vissuto e materiale narrativo che Ceronetti ritroverà, appunto, nell'articolo di soli due mesi dopo, *Valcellina. Tornando a casa*, pubblicato sul «Corriere» il 7 giugno '92, e poi, nella forma più ampia del racconto, nei luoghi di *Microcosmi*.

Allo stesso modo, in una lettera dattiloscritta del 18 luglio dello stesso anno, Magris racconta di essere «appena tornato dal Monte Nevoso», dove ha «passato tre giorni, ancora invano, sulla pista e sulle tracce del mitico orso»[57]; tra quei sentieri, prosegue l'autore, si nasconde, «proprio come in tutti i racconti, un orso dal pelo scuro, molto più grande degli altri, con una zampa ferita che lo rende zoppo, e che io inseguo vanamente»[58]. Prima dell'orso, allora, come si leggerà in *Microcosmi*, c'è «il racconto sull'orso»[59]. Poco dopo l'uscita del volume, Magris ne invia prontamente una copia all'amico, accompagnandolo con una nota in cui sottolinea quell'«osmosi col reale»[60] che caratterizza l'opera appena licenziata. Ceronetti, sul retro di una cartolina spedita il 2 maggio 1997, ringrazierà Magris per il gradito invio, definendo *Microcosmi* «l'acme» della sua scrittura, in virtù dell'attento «equilibrio tra il Narrato e il Saggiato»[61].

L'attraversamento di questa conversazione epistolare, qui brevemente condotto selezionandone alcuni snodi e motivi centrali, restituisce l'immagine di una profonda consonanza tra i due autori, pur nelle differenze tra le rispettive visioni del mondo. In una lettera del 12 ottobre 1996, Magris esprime la propria gratitudine a Ceronetti «per l'affetto e l'amicizia» mostrati

54. Claudio Magris, *Danubio*, cit., p. 159.

55. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 19 aprile 1992, lettera ms. su una facciata, *AP-BCLu, Magris*.

56. *Ibidem*.

57. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 18 luglio 1992, lettera ds. su una facciata con aggiunte mss., *AP-BCLu, Magris*.

58. *Ibidem*.

59. Claudio Magris, *Il Nevoso*, in Id., *Microcosmi*, cit., p. 99.

60. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 26 febbraio 1997, biglietto ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.

61. Guido Ceronetti a Claudio Magris, 2 maggio 1997, cartolina postale ms. illustrata, *ACGV, Ceronetti*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

negli anni, e afferma di seguito: «mi considero il tuo ambasciatore»[62]. La scrittura, lungo tutto l'arco del carteggio, è animata da un forte sentimento di vicinanza, modulandosi sul continuo confronto di idee e di poetiche.

Pure, nello snodarsi del dialogo emergono cifre stilistiche caratteristiche della prosa magrisiana e di quella ceronettiana. In alcune missive dell'autore triestino ritroviamo, infatti, il tipico procedere per aneddoti autobiografici[63] dal sapore di «avventure salgariane», per citare una lettera in cui Magris inserisce il racconto picaresco di un tentato furto di smoking:

> Caro Guido,
> grazie per la tua lettera e soprattutto per la tua venuta. […]
> Io ho passato una settimana assai faticosa, allietata solo da una cena torinese da Laura, fra un viaggio a Darmstadt e un convegno a Trieste su Goethe.
> Avrei bisogno di sparire per un po'. Invece dovrò forse arrangiarmi a fare un po' lo Schnorrer e un po' lo Schlimazel; c'è una cena solenne con Carstens al Quirinale, io sono un germanista senza smoking e cerco di procurarmene uno di soppiatto, con l'aiuto di un'amica, trafugandolo per due giorni dal guardaroba del teatro sloveno. Insomma avventure salgariane[64].

Oppure, similmente, nel bozzetto che riporta con elegante ilarità un breve scambio di battute con Voghera avvenuto presso il Caffè Tommaseo:

> Caro Guido,
> grazie per la tua lettera, che mi ha fatto tanto piacere, e ringrazia anche Cristina!
> Se venite, andremo certo insieme al Tommaseo.
> Qualche settimana fa, mentre parlavo col padrone del Caffè, è entrato Voghera, con un'aria cupa. Io gli ho chiesto, con grande originalità: «come va?» e lui mi

62. Claudio Magris a Guido Ceronetti, 12 ottobre 1996, biglietto ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*; «sono veramente assai contento di essere dei tuoi», aggiunge subito dopo, sottolineando due volte il «tuoi».

63. Già Pier Vincenzo Mengaldo rilevava tale aspetto, definendo Magris «un saggista che racconta per aneddoti, montati cinematograficamente nel tessuto discorsivo» (*Profili di critici del Novecento*, Milano, Bollati Boringhieri, 1998, p. 113); si vedano, inoltre, gli studi di Emanuele Zinato, *Disincanto e totalità: le micronarrazioni nel saggismo di Claudio Magris*, in «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», Trieste, Edizioni Università di Trieste (EUT), 24, 2019, pp. 199-208, e *Una pallina di carta: strategie retoriche del saggismo di Claudio Magris*, in Guido Baldassarri, Nikola Jakšić, Živko Nižić (eds.), *Književnost, umjetnost, kultura između dviju obala Jadrana/Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico*, Zadar, Sveučilište u Zadru, 2008, pp. 21-32.

64. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 19 ottobre 1982, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*. L'espressione «fare un po' lo Schnorrer e un po' lo Schlimazel» proviene dalla lingua e cultura *yiddish*, dove queste due figure proverbiali (il "mendicante petulante", il primo, e "lo sfortunato cronico", il secondo), insieme a quella dello *Schlemiel* ("l'imbranato"), tornano frequentemente per indicare persone ai margini della società, che cercano di arrabattarsi con ogni mezzo.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

ha risposto «ah, sono stufo di tutto». Sempre più melenso, io ho continuato: «anche di noi due?». E lui, dopo qualche esitazione: «mi dispiace, ma non posso proprio fare eccezioni…»[65]

Nelle lettere e cartoline spedite da Ceronetti, invece, si riconoscono frequentemente la misura aforistica della sua scrittura e la mirabile capacità di condensare in modo fulmineo l'urlo della sofferenza, del tragico, nel finito: l'interrogativo «come far meno amara questa atroce vita?»[66] chiude, ad esempio, una lettera del '91; «spero ci rivedremo nel prossimo anno che sta per uscire dal tremendo utero del tempo»[67] è, invece, il congedo di una cartolina dell'81.

Il legame tra i due autori, il corrispondersi delle loro opere – specialmente, come si è visto, negli scritti di viaggio – tornano anche tra le idee che, «all'alba dopo il tè cinese», si formano «e poi svaporano»: così in una cartolina inviata il 16 maggio 1990, nella cui conclusione ritroviamo, nuovamente, l'andamento che contraddistingue lo stile di Ceronetti:

A C.M.
IDEE che mi vengono all'alba dopo il tè cinese (poi svaporano): un recital a Trieste di poesia europea contemporanea: tedesca-italiana-francese-spagnola e greca (naturalmente in originale) promosso… mah... Claudio Magris e Teatro dei Sensibili in simbiosi per una o due sere… Un grido di bellezza nella turpitudine che ci ha invasi che ci soggioga e spegne… tuo,
Guido[68]

65. Claudio Magris a Guido Ceronetti, Trieste 6 giugno 1982, lettera ms. su due facciate, *AP-BCLu, Magris*.

66. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Trieste 19 gennaio 1991, lettera ms. su una facciata, *ACGV, Ceronetti*.

67. Guido Ceronetti a Claudio Magris, 20 dicembre [1981], cartolina postale ms. illustrata, *ACGV, Ceronetti*.

68. Guido Ceronetti a Claudio Magris, Cetona (SI) 16 maggio 1990, cartolina postale ms. illustrata, *ACGV, Ceronetti*; si mantiene il maiuscolo usato nell'originale per «IDEE».

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

«Consuntivi» epistolari. Giuseppe Bevilacqua sull'opera di Claudio Magris

di Gabriele Bacherini

Il 3 maggio 2019 le principali istituzioni amministrative – il comune – e scientifico-culturali – l'ateneo – della città di Firenze si riunirono con la cittadinanza per celebrare Claudio Magris. L'autore e studioso triestino festeggiava in primo luogo l'eccellente traguardo anagrafico degli ottant'anni, compiuti appena tre settimane prima; ma consegnargli la cittadinanza onoraria significava molto di più, come ben spiegano Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli e Diego Salvadori nell'introdurre la raccolta di atti del convegno organizzato in tale circostanza dall'Università degli Studi di Firenze: voleva dire «ribadirne il ruolo indiscutibile per la toscana [sic.], collocandolo sulla punta di un *iceberg* culturale di lungo periodo»[1].

Più nello specifico, rimarcano gli organizzatori del seminario e curatori del volume, in quella circostanza Magris venne onorato:

> come rappresentante autorevole di quella linea triestina di scrittori e intellettuali che ha avuto nel corso dell'intero Novecento un rapporto privilegiato con la nostra città, fin dai tempi della rivista «La Voce», quando Firenze, come scriveva Eugenio Garin, «era crocevia non provinciale d'Italia e d'Europa». Vi approdarono giuliani come Slataper e Michelstaedter, triestini come Carlo e Giani Stuparich, e Saba vi si rifugiò all'indomani della promulgazione delle leggi razziali. Sono solo pochi nomi esemplificativi di quel nutrito drappello calato per decenni a Firenze, che collaborò a riviste come «Solaria», «Letteratura», «Il Ponte», e si formò nelle più prestigiose istituzioni culturali fiorentine, dall'Istituto di Studi Superiori all'Accademia di Belle Arti, come venne attestato dal Convegno di Studi e dalla Mostra documentaria, organizzati a Palazzo Strozzi nella primavera del 1983 dal Comune di Firenze e dal Gabinetto Vieusseux (allora diretto dal fiumano Marino Raicich), *Intellettuali di frontiera. Triestini a Firenze (1900-1950)*. A queste importanti iniziative culturali Magris partecipò come membro

1. Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press (FUP), 2021, p. 4. Corsivo originale.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

del Comitato scientifico e come relatore di uno splendido intervento al Seminario di Studi, e fu a sua volta oggetto di alcuni interventi critici[2].

A questo punto, potrebbero sorgere – lecite – domande sul reale "significato" della città di Firenze per Magris, un triestino che, almeno finora, non ha mai ipotizzato una propria opera in Toscana o nel suo capoluogo. Una possibile risposta si può forse ricavare dalla riflessione che Pellegrini, Fastelli e Salvadori dedicano alla costante fascinazione esercitata su generazioni di intellettuali toscani «dal mito e dalla storia di Trieste», intesa «come voleva Svevo, nell'interpretazione di Debenedetti, là dove sembrava che venisse perso il treno della modernità, si arrivava invece per primi alla meta più alta della grande letteratura europea»[3]. Un destino, si prosegue, incarnato da Magris stesso[4]. La cui produzione, di frequente volta a celebrare una magnificenza passata come quella d'Asburgo, capace però di riverberarsi in più maniere sul dibattito politico e culturale del presente, potrebbe perciò favorire una sorta d'immedesimazione da parte di molti fiorentini.

Spesso, tuttavia, l'ipotesi all'apparenza più semplice è anche quella maggiormente verosimile; varrà dunque la pena di farsi spiegare direttamente da Magris – chiamato a commentare, nel 2021, la scelta di donare la stragrande maggioranza[5] del proprio materiale d'archivio al Gabinetto Scientifico Letterario Giovan Pietro Vieusseux – le ragioni intime di questo suo legame con Firenze:

> A Firenze ho trovato un mondo accademico e non solo fatto di persone come Giuseppe Bevilacqua e Maria Fancelli, con cui abbiamo condiviso esperienze fondamentali. Con cui ho scoperto una "musica comune" ed è da quella sensazione che nascono i libri. A volte mi sento come quei cani randagi di MonOncle

2. Ivi, pp. 3-4.
3. Ivi, p. 6.
4. *Ibidem*.
5. 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.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

[sic.] di Tati che vanno in giro per Parigi senza sapere dove e perché, ma hanno chiara la sensazione che quella è la direzione giusta[6].

Interpellato dalla redazione fiorentina del "suo" «Corriere della Sera» in merito alle ragioni che, tra i numerosi enti e destinazioni ovviamente propostisi, condussero proprio in riva all'Arno – nel senso letterale del termine, alla luce degli appena trecento metri che separano Palazzo Corsini Suarez[7] dalle acque note all'Alighieri e al Manzoni – il materiale d'archivio inerente a un'opera in realtà ambientata a più di una distanza da Firenze, Magris risponde così. Ricordando la propria stagione giovanile nel capoluogo toscano e alcune delle preziose amicizie che essa gli ha lasciato in dote. Da un recente resoconto di Pellegrini, altra figura vicina a Magris e senza dubbio maggiore esegeta dell'intellettuale giuliano, è possibile ricavare una risposta di simile tono che egli aveva rilasciato circa due anni prima, sempre ai taccuini del «Corriere Fiorentino»:

A parte le vicende biografiche – mio nonno scappò dalla Trieste Absburgica [sic.] e venne a vivere a Pistoia ed è qui, dove mi avrebbe portato più volte, che mio padre ha fatto il liceo – il mio legame con Firenze nasce da due considerazioni. Intanto la consapevolezza che Firenze è una capitale del mondo. Non si può non sentire il richiamo di Firenze come non si può non provare questo sentimento per Atene. E poi è la fitta schiera di amici che ho qui a richiamarmi[8].

Tutt'altro che viziato da vincoli di cortesia, quello ai propri legami "fiorentini" è invece un riferimento molto più circostanziato di quanto si creda: Magris, com'è ovvio che sia, sa meglio d'altri che uno dei pilastri del proprio fondo archivistico – del quale una iniziale ricognizione è stata condotta da Salvadori all'arrivo delle prime carte in Firenze, nel 2022[9] – è costituito dalla vasta sezione di corrispondenza ricevuta tra il 1955 e il 2020 e fornisce prova, concreta come solo l'inchiostro su carta sa ancora essere in quest'epoca d'inconsistenza digitale, della trama di legami intessuta in parallelo al crescente successo della propria carriera; dalla dirompente eco del *Mito absburgico*[10]

6. Edoardo Semmola, *Claudio Magris: «La mia eredità al Vieusseux»*, in «Corriere Fiorentino», 24 novembre 2021.

7. Sede dell'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux, presso la cui Sala della Capriata sono custodite le carte del complesso di fondi d'archivio Magris-Madieri.

8. Ernestina Pellegrini, *Firenze per Claudio Magris*, in «Il Portolano», XXXI, 120-121 («Claudio Magris, una voce europea»), gennaio-giugno 2025, p. 3.

9. Cfr. Diego Salvadori, *«Nella polvere e nell'oblio di qualche archivio». Ricognizioni preliminari dal fondo Claudio Magris*, in «Antologia Vieusseux», 83, 2022, pp. 53-67.

10. Cfr. Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

via via propagatasi al di fuori dell'originale cenacolo della germanistica, fino all'odierna autorevolezza globalmente riconosciutagli. A scrivere al civico 2 di via Vettor Carpaccio a Trieste erano stati nel frattempo, e tutt'ora sono, tanto lettori "comuni" quanto politici e dignitari, editori e traduttori; e colleghi e amici, appunto. Talora le categorie dei mittenti, specie le ultime due, si intersecano e ibridano, e quando lo fanno, producono di frequente risultati notevoli.

L'analisi di questa porzione del lascito magrisiano, così significativa per quantità e qualità, ha rappresentato uno dei compiti di maggior interesse scientifico tra quelli assolti dal PRIN che ha originato il convegno internazionale del quale in questa sede si riuniscono gli atti. Inventariando autrici, autori e attributi delle missive, tale indagine ha individuato, tra le numerose figure di rilievo, alcune particolarmente rimarchevoli per entità e peculiarità del proprio rapporto epistolare con Magris. Oggetto di questa riflessione – della quale preme sottolineare il carattere parziale, visto che la catalogazione del materiale archivistico magrisiano risulta *in fieri* e altre lettere non ancora ordinate potrebbero essere rinvenute al di fuori dei faldoni di corrispondenza – è quello di approfondire uno dei casi di studio in tal senso più interessanti; si tratta infatti della comunicazione epistolare intrattenuta da Magris con quella che si può senz'altro considerare come una delle sue principali amicizie "fiorentine", nonché forse il padre putativo di ciò che Pellegrini, Fastelli e Salvadori definiscono a ragion veduta il «Gruppo Magris»[11] istituitosi in riva all'Arno: Giuseppe Bevilacqua.

Nato a Treviso alla fine di settembre del 1926 e cresciuto con la famiglia nella vicina Oderzo, "Beppino" Bevilacqua si laureò a Padova nel 1953. La sua tesi, incentrata su Ernst Barlach, una delle voci e uno degli approcci scultorei all'espressionismo tedesco sui quali più in ritardo si sia gettata la dovuta luce, diede lo sprone a un vasto percorso di studio e ricerca nell'alveo della germanistica: da Wagner a Rilke, da Goethe a Hölderlin, sempre oscillando, con mano ferma e sguardo lucido, tra romanticismo e classicismo, senza tuttavia disdegnare illuminanti incursioni nelle vicissitudini della società e della letteratura tedesche sotto il *Reich* nazionalsocialista, con ovvio riguardo alle poetiche di Benn e soprattutto di Celan, del quale è stato uno dei più profondi studiosi. Poco meno di cinquant'anni di carriera che lo videro spendere buona parte della stessa all'Università di Firenze – dove assunse la cattedra ordinaria di lingua e letteratura tedesca nel 1967, dopo un triennio veneziano da assistente di Mittner – e contestualmente radicarsi sui colli fiorentini con la moglie Barbara, insegnante madrelingua tedesca presso il medesimo ateneo.

11. Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, cit., p. 6.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Diverso, e certamente più noto al di fuori della cerchia degli specialisti, fu il percorso del germanista Magris, nato quasi una generazione più tardi – il 10 aprile 1939 – a Trieste. A incoraggiarlo allo studio della cultura di lingua tedesca fu anche la città dell'alabarda, con quella sua secolare *allure* di "ponte" tra Mitteleuropa e Mediterraneo che pare quasi concentrarsi, man mano che le sue ultime propaggini terrestri accolgono le acque dell'omonimo golfo adriatico per formare la più importante darsena d'epoca asburgica, nonché una delle principali d'Europa. A un approccio canonico, simile a quello di Bevilacqua nel muoversi dal classicismo di Heinse al romanticismo *noir* di Hoffmann, la germanistica di Magris ne ha sempre fatto coincidere un altro più originale e conosciuto. Fin dalla tesi di laurea, discussa con Leonello Vincenti nella sua seconda casa accademica di Torino e poi sviluppatasi – previa mediazione del correlatore Giorgio Melchiori, collaboratore di Einaudi[12] – nella conflagrazione letteraria del 1963, si può rilevare un ancor più marcato interesse di Magris per autori come Roth, Svevo e soprattutto quel Biagio Marin che, pure, interpretava diversamente la complessità del mondo asburgico, proposta invece da Magris nel *Mito* come propedeutica alla conservazione dello *status quo* e quindi dell'ordine costituito[13]. Applicando tale teoria all'ambito letterario, per Magris risulta d'interesse tutto ciò che è "altro", che nel canone delimitato da rigidi steccati linguistici non viene fatto rientrare; ma che potrebbe farlo, se la prospettiva venisse allargata agli ibridismi e alle anomalie portatrici di nuovo significato, peculiari da sempre di un modello politico-culturale che sul concetto di "frontiera" – e di superamento della medesima – permise agli Asburgo di controllare per oltre quattro secoli uno dei più articolati imperi mai conosciuti dalla vicenda umana.

Correva l'obbligo di segnalare quello che senza tema di smentita si può ritenere l'elemento di massima originalità del Magris germanista, soprattutto alla luce del momento storico nel quale egli lo introdusse alla comunità scientifica, facendo di se stesso un vero e proprio «argonauta mitteleuropeo»[14]. Una peculiarità stilistica che incoraggiò non soltanto l'interesse professionale, la conoscenza e di seguito l'amicizia-fratellanza con il più anziano collega Bevilacqua[15], ma anche, come si vedrà in seguito, la pur tarda esperienza narrativa

12. Ernestina Pellegrini, *Cronologia*, in Claudio Magris, *Opere: volume primo*, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, e con uno scritto di Maria Fancelli, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2012, pp. CXI-CXII.

13. Ivi, pp. CXIV-CXV.

14. Marzio Breda, *Claudio Magris argonauta mitteleuropeo*, in «Corriere della Sera», 7 aprile 2019, p. 38.

15. Iniziata intorno alla metà degli anni Sessanta, presumibilmente in seguito a una recensione del già noto germanista Bevilacqua su un saggio dell'ancora giovane germanista Magris. Ne fornisce testimonianza una lettera ms. su singola facciata, recante i ringraziamenti di

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

di quest'ultimo. Altro non è il caso di aggiungere, sulla vita e le opere dell'autore che più d'ogni altro ha avvicinato – e tutt'ora avvicina – l'eventualità di riportare in Italia un Nobel che manca da quasi trent'anni, o da più di cinquanta se si considera solo l'ambito letterario propriamente detto.

Sarà meglio, quindi, dirigersi senza indugio alla primavera del 1984 e alla lettera che, prima tra le ventitré finora inventariate al "Bonsanti" e risalenti al quarantennio lungo 1972-2015, lascia intravedere l'elemento di maggiore rilievo alla base di buona parte della comunicazione epistolare tra Bevilacqua e Magris: il contenuto di più di una missiva esula volontariamente da considerazioni di carattere privato; nello scrivere all'amico, spesso Bevilacqua preferisce cogliere l'occasione per comunicargli il proprio giudizio *di scrittore* sulla sua attività *di scrittore*. Alle congratulazioni per i premi ottenuti e ai commenti alle dichiarazioni pubbliche rilasciate dall'amico si aggiungono interventi, viepiù interessanti, sulle opere che Magris ha appena pubblicato o che in alcuni casi deve ancora pubblicare. Le pagine a seguire ne forniranno una rassegna che osserverà alcuni picchi dell'opera magrisiana da una prospettiva inedita: quella dell'amico-collega, del lettore-critico, capace dunque di unire tali dimensioni in un unico parere di lettura, per questo forse più significativo di quelli che le case editrici sono solite chiedere a terzi per avallare la pubblicazione di un libro.

Tra gennaio e marzo 1984 la «Rivista Milanese di Economia» anticipa l'uscita in volume di *Illazioni su una sciabola*, che prima dell'esordio in libreria, nella seconda metà del mese di maggio[16], verrà riproposto a puntate – otto, per l'esattezza – anche dal «Piccolo»[17]. A quarant'anni dai fatti narrati, Magris ripercorre con il suo classico taglio a metà tra cronaca e ricordo, saggio e narrativa, storia ed epistole, l'operazione Ataman, la rovinosa e tutt'altro che gloriosa epopea friulana dei cosacchi inquadrati come volontari nella cavalleria della Wehrmacht dopo essersi consegnati all'invasore, contrariamente alla maggioranza dei loro commilitoni nell'Armata Rossa sorpresa dalle prime fasi del *Blitzkrieg* hitleriano. Dislocati sul fronte adriatico alla fine del conflitto, essi si videro promettere dai nazisti più di un'autonomia e libertà future nelle terre d'origine – dalle quali erano stati epurati dai bolscevichi – e provvisoriamente anche in quelle conquistate. Tra queste, la Carnia, luogo vicino non solo dal punto di vista geografico a Magris, che ne descrive la traumatica trasformazione in un *Kosakenland* sopravvissuto per

quest'ultimo, inviata il 25 agosto 1965 da Trieste, finora custodita – e generosamente mostratami in preparazione a questo saggio – da Barbara Bevilacqua Heinemeier.

16. Cfr. Claudio Magris, *Illazioni su una sciabola*, illustrazioni di Gabriele Mucchi, Milano, Cariplo-Laterza ("Gli anelli"), 1984.

17. Ernestina Pellegrini, *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere: volume primo*, cit., p. 1567.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

circa un anno alla lenta ma inesorabile risalita alleata oltre la Linea Gotica, fino ai primi di maggio del 1945. Quando i protagonisti, scopertisi traditi dai tedeschi, chiederanno quartiere alle truppe britanniche di stanza nel Tirolo Orientale. Verranno ingannati ancora, in ossequio ai recenti accordi di Yalta, e destinati ai *gulag*, al dispatrio o, peggio, alla morte per acqua nella Drava, affluente di quel Danubio cui in Magris tutto non può che tornare.

Questa complessa, dolorosa e per larghi tratti sconosciuta storia di guerra viene proposta da Magris ai suoi lettori ricorrendo proprio all'*escamotage* narrativo di una lettera, inviata da un anziano prete a un confratello. Un'operazione certamente non scevra da rischi, come del resto lo è ogni genere d'espediente, letterario o meno: lo avrebbe sottolineato anche Carlo Sgorlon nel 1986, con quel paio d'anni di ritardo figli della successiva pubblicazione, da parte dell'autore udinese, di un premiato romanzo storico sulla medesima vicenda[18]; Sgorlon parla al «Piccolo» di «espediente, piuttosto ottocentesco, del narratore fittizio», che se da un lato, nel citare e contro-citare cui Magris ricorre con la consueta generosità, rammenta «i sacchetti di sabbia che impediscono alla mongolfiera di librarsi liberamente nell'aria», d'altro canto «getta luce in ogni angolo di una storia complessa, quasi labirintica, carica di tradimenti e zone d'ombra»[19].

Già due anni prima, tornando alla lettera cui si è accennato, Bevilacqua aveva segnalato l'acuta mossa narratologica tentata da Magris. L'analisi dello studioso trevigiano aveva preso le mosse dall'insolito episodio – il tentato suicidio di una donna che aveva fermato il suo treno di rientro in piena notte, a una ventina di chilometri da Bologna – grazie a cui egli aveva potuto infine leggere lo scritto dell'amico.

> Sarà stata la suggestione dell'ora, della circostanza, non so; ma il tuo racconto mi ha tenuto legato alla lettura senza pietà, mentre i compagni di viaggio – c'era [sic.] Mazzino, De Robertis, gli estranei – uno dopo l'altro si addormentavano seduti.
> La prima cosa che devo dirti forse ti meraviglierà. Ho sentito dal tuo racconto che il cristianesimo è un grande valore, immenso. Non sto diventando credente […] ma un'analoga percezione che altre volte avevo avuto di fronte a testi esplicitamente cristiani mi era rimasta esterna […] Guarda che mentre il giudizio mi si formava in testa avevo completamente dimenticato che il narratore è un prete;

18. Cfr. Carlo Sgorlon, *L'armata dei fiumi perduti. Romanzo*, Milano, Mondadori ("Scrittori italiani e stranieri"), 1985. L'opera vinse il Premio Strega nello stesso anno.

19. Id., *Un racconto storico? Certamente. E saggio*, in «Il Piccolo», 25 settembre 1986, p. 3. Si noti l'arguto gioco di parole con cui Sgorlon sottolinea, una volta di più, la natura ibrida della scrittura magrisiana, sempre in bilico tra istanza narrativa e saggistica.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

come anche sono sicuro che tu non ti sei "proposto" di dare al racconto questo carattere; ti è venuto spontaneo[20].

La sorpresa di Bevilacqua è stata probabilmente condivisa, almeno in prima istanza, da molti altri lettori di *Illazioni*. La prerogativa dell'opera risiede proprio nella capacità magrisiana di stratificare l'esposizione di fatti storici realmente accaduti su più livelli e sottolivelli, addensando una notevole mole di informazioni storiografiche e biografiche nello spazio fornito da un racconto, le cui dimensioni sono fisiologicamente inferiori. Così, nel concentrarsi sulla figura che più risalta a una prima lettura, quel Pëtr Nikolaevič Krasnov ex atamano dei cosacchi del Don, con i suoi commilitoni ripetutamente vittima di una *forma mentis* derivata dalla cieca fedeltà alla causa zarista di un tempo e più volte riproposta nei confronti del signore di turno, si può finire per distogliere lo sguardo dall'effettivo piano narrativo della vicenda. Di quest'ultimo, Magris affida la responsabilità ad altro e più defilato personaggio, unitamente ai giudizi di valore sull'accaduto. Provenendo da un religioso, tali riflessioni potrebbero a loro volta passare per atti di pietà nei confronti di autentici "sconfitti dalla storia" come Krasnov e i suoi cosacchi; ma nell'aggiungerle alla narrazione, Magris vuole deliberatamente evidenziare il profilo tragico, grottesco e solo all'apparenza paradossale di uomini che, in ossequio a una presunta libertà di mera natura ideologica, condannarono se stessi alla schiavitù eterna[21]. In *Illazioni*, quindi, Magris medita sul rapporto tra documentato e narrato, tra storiografia e, appunto, illazione, cornice non nuova al resoconto di tutto ciò che di atroce

20. Giuseppe Bevilacqua a Claudio Magris, Firenze 8 maggio 1984, lettera ds. con aggiunte mss. su due facciate, n. 3/23, faldone *Mag. V Bevilacqua (1)*. Si osservi che tale abbozzo di segnatura è del tutto provvisorio e funzionale alla redazione di questo saggio, dato che i fondi Magris e Madieri del "Bonsanti" non sono stati ancora cartulati. Si ricordi inoltre che dal deposito epistolare di tale archivio provengono questo e i successivi stralci citati, alcuni dei quali erano già stati proposti da chi scrive nel saggio *La «musica comune» dei libri: l'opera di Claudio Magris nel giudizio epistolare di Giuseppe Bevilacqua*, in «Il Portolano», XXXI, 120-121 («Claudio Magris, una voce europea»), gennaio-giugno 2025, pp. 23-28. A Claudio Magris e Barbara Bevilacqua Heinemeier vanno i miei più sentiti ringraziamenti per la concessione delle autorizzazioni a pubblicare il contenuto delle missive. Infine, a proposito della data d'invio di questa lettera che si è menzionata in apertura di nota, è opportuno rilevare come essa lasci irrisolto il dubbio – che le carte almeno per il momento non hanno fugato – su quale sia stata la versione in effetti letta da Bevilacqua. La prima edizione in brossura di *Illazioni*, infatti, non sarebbe uscita prima del mese di luglio: non è pertanto chiaro se lo studioso trevigiano abbia consultato l'anticipazione della «Rivista Milanese di Economia» – di certo non quella del «Piccolo», pubblicata alcune settimane dopo – o una bozza non ancora definitiva, precedentemente speditagli in forma privata da Magris.

21. Hanna Serkowska, *Da illazioni a allucinazioni ovvero sulla cecità nella storia nei romanzi a sfondo storico di Claudio Magris*, in Stefano Magni (a cura di), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, pp. 149-161.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

accadde in quelle terre a fine guerra, su ambedue i lati del fronte. Pur senza negarsi, com'è d'uopo per ogni critico, un ultimo appunto stilistico, Bevilacqua riconosce all'amico la complessiva riuscita di un'operazione tanto imponente in spazi tanto ridotti, vero salto di specie rispetto al Magris più saggista che narratore apprezzato fino al coevo *Anello di Clarisse*[22]:

> Dal punto di vista creativo, devi per forza aver azzeccato, altrimenti quello che volevi dire non sarebbe passato; ormai abbiamo filtri tali che l'impoetico, quello che è totalmente impoetico, non passa; non c'è verso.
> Dal punto di vista letterario, troverei pregi e limiti. Il pregio maggiore mi sembra la strutturazione del racconto, con tutti quegli spessori che servono a dare alla storia la sua parte necessaria quasi di irrealtà: don Guido che scrive a don Mario rievocando una sua relazione di due anni prima che si riferiva a una missione di molti anni addietro durante la quale lui aveva sentito da Zorzut che don Caffaro guardando Krasnow curvo sulla carta l'aveva preso per Kornilow… Kornilow (alla fine della sequenza), un personaggio immaginario; e Krasnow gli assomiglia ma non lo sa. Bellissimo.
> In negativo metterei un certo eccesso di eloquenza. Voglio dire che a tratti tu dai a un'idea che parla da sè [sic.] dei cerchi concentrici che non mi sembrano necessari. Fa [sic.] la prova sulla pagina, togli qualche amplificazione. Qui è Manzoni il grandissimo maestro, un maestro tutto in levare[23].

La rassegna si sposta, per obbligo di sintesi, al 1991. Già da cinque anni Magris aveva consegnato alle stampe il lavoro più fortunato e forse più rappresentativo del proprio stile. Stando alla composizione del *corpus* epistolare raccolto al "Bonsanti", Bevilacqua non ebbe molto da comunicare all'amico su *Danubio*, quantomeno per posta. Pubblicato nel 1986, il più riuscito tra gli ibridi saggistico-narrativi di Magris era stato concepito circa quattro anni prima, visitando il futuro parco nazionale austriaco delle Donau-Auen insieme alla moglie, a Bevilacqua, a Paolo Bozzi, e a Margherita e Francesca von Braitenberg[24]. Quella terra di golene periodicamente cedute alle piene del Danubio, i cui orizzonti bucolici dissimulano la frontiera tra Viennese e Slovacchia, tra Ovest ed Est, e in cui spesso il fruscio del verde si confonde alla vista con lo scorrere di acque mai state "blu" neppure per quello Strauss figlio che ne vide l'immagine contribuire alla celebrità del suo valzer, favorì una riflessione sul tema del superamento dei confini. A ipotizzare il canovaccio tematico, lo si evince dal puntuale resoconto di Pellegrini, fu proprio Bevilacqua, il quale

22. Cfr. Claudio Magris, *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984.

23. Giuseppe Bevilacqua a Claudio Magris n. 3/23, cit.

24. Ernestina Pellegrini, *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere: volume primo*, cit., p. 1575.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

discusse con Magris «la possibilità di trasformare gli appunti di quel viaggio attraverso l'Europa spaccata» in ciò che *Danubio* sarebbe effettivamente divenuto, ovvero «un grande libro-utopia sull'unificazione»[25] europea. Si può forse ipotizzare che questa presenza nel momento genetico di un'opera nata in forma collettiva tra i partecipanti a quel viaggio – tanto che Magris ne attribuisce la maternità a una delle felici intuizioni di Madieri[26] – abbia motivato Bevilacqua a non aggiungere altro per iscritto, rispetto a quanto egli avesse già condiviso di persona con Magris.

Quale che sia la soluzione, il complesso epistolare inviato da Bevilacqua e custodito a Firenze segnala un unico riferimento dello studioso trevigiano al capolavoro che Magris aveva dedicato all'idea di un'effettiva "*unione* europea", nascente dal mosaico ragionato di particolarismi del modello mitteleuropeo per superare lo stereotipo di "*altra* Europa", da sempre accostato all'Est e osteggiato con vigore dall'intellettuale triestino. Scrivendo a fine agosto dalla sua residenza di Cercina, sui colli di Sesto Fiorentino, Bevilacqua ringrazia Magris per l'anteprima di due suoi fondi per il «Corriere»; uno, relativo al «periplo della laguna gradese», è per Bevilacqua «una vera e propria saga», alla fine della quale «pare di avere letto tutto un libro, una lunga e dettagliata storia di un grande viaggio. Hai ancora più reso personale e affinato quello 'stile misto' fatto di descrizione, riflessione e perorazione che era del 'Danubio'»[27], aggiunge, confermando la ricezione di quello sforzo in cui Magris si è prodotto, specie all'epoca di *Danubio*, per legare vari generi più o meno letterari in un codice linguistico adeguato a raccontare gli stravolgimenti sociali e culturali imposti dalla *Wende*.

Nel settembre del 1991, frutto di un lavoro preparatorio iniziato esattamente due anni prima, era intanto uscito *Un altro mare*[28]. Poche settimane più tardi, Bevilacqua cercava di concordare un nuovo incontro all'albergo

25. *Ibidem*.

26. *Ibidem*.

27. Giuseppe Bevilacqua a Claudio Magris, Cercina (FI) 25 agosto 1991, lettera ds. su singola facciata, n. 5/23, *Mag. V Bevilacqua (1)*. Nella missiva, il mittente non specifica i titoli dei due articoli speditigli in precedenza dall'amico; riferimento cronologico e contenuto lasciano tuttavia presupporre che il fondo sopra citato sia *Di qua dal mare*, scritto da Magris per l'inserto culturale del «Corriere della Sera» e da quest'ultimo pubblicato esattamente tre settimane prima della lettera, il 4 agosto. In un'intervista con Paolo Di Stefano sempre per il «Corriere», a fine febbraio 1997, Magris lo rivendicherà come uno dei nuclei fondativi di *Microcosmi* (Milano, Garzanti, 1997). Cfr. Ernestina Pellegrini, *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere: volume secondo*, a cura e con uno scritto di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2021, pp. 1579-1580.

28. Per le informazioni inerenti alle fasi di preparazione e pubblicazione dell'opera si veda Ernestina Pellegrini, *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere: volume primo*, cit., pp. 1601-1604.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

"Bruggerwirt" di Anterselva/Antholz, abituale ritrovo sudtirolese dei due[29], in seguito inserito pure tra le ambientazioni di *Microcosmi*. «Così», preannuncia nella lettera, «potremo parlare del tuo libro, di cui, appunto, preferisco parlare che scrivere», confermando come non tutti i suoi pareri fossero affidati alla posta. Ma tiene ad anticipargli su carta quanto segue:

> Ti dico solo che l'ho letto d'un fiato. La fine è trascinante e spiega tutto quanto precede, la storia s'illumina interamente solo dal finale; e lascia un'impressione profonda. Hai evocato un'intera esistenza facendone emergere la ragione ultima: che poi non è altro che la "persuasione" che l'esistenza, di ragioni, non ce n'ha. Il tuo in un certo senso è un libro filosofico.
> Avrei qualche riserva solo sulla parte centrale. C'è qualche punta rapsodica che mi pare un po' azzardata (il "pampero" che sgozza un cavallo per berne il sangue, la sagra di Bahia…). Ma mi rendo conto che l'azzardo era, letterariamente, enorme[30].

La discesa di Enrico Mreule verso la fine geografica del mondo e quella biologica della propria esistenza, che Bevilacqua coglie da subito con l'arguzia del filologo, si origina dal dato biografico essenziale del protagonista. Esemplare prototipico di *homo mitteleuropaeus* già dal cognome ibridato come tutta la cultura della terra natìa, all'alba del Novecento e al tramonto di quella che da Zweig in avanti si suol definire *Welt von Gestern*[31], l'umanista Mreule s'imbarca a Trieste sul "Columbia". Lascia così Gorizia, che tra le varie ambientazioni dell'opera magrisiana segue di poche settimane il «periplo» della vicina «laguna gradese» narrato al «Corriere», e colleghi-amici come Carlo Michelstaedter – il filosofo, poeta e pittore del crepuscolare solipsismo di fine Asburgo, suicidatosi l'anno seguente con la pistola lasciatagli da Enrico per farsi autentico "protagonista ombra" di buona parte della produzione di Magris, come osserva Ermes Dorigo[32] – per una teoria di avventure da *gaucho* che talora sembrano quasi fare il verso a Hemingway, così iperboliche suonano rispetto a quelle che il vero Mreule, più domestico con gli antichi pensatori dell'Ellade che con le mandrie della pampa, può avere realmente vissuto durante il suo pur lungo e rocambolesco esodo agli antipodi. Ma tutto, inclusa qualche possibile licenza narrativa in eccesso, si giustifica nella voluta assenza di significato che l'analisi di Bevilacqua ben individua quale dottrina di fondo del libro: Mreule proviene infatti da una Mitteleuropa ormai privata di senso e di futuro dal corso recente di una storia che sta inesorabilmente declinando

29. Ivi, p. CXXXV.

30. Giuseppe Bevilacqua a Claudio Magris, Cercina (FI) 12 ottobre 1991, lettera ds. su due facciate, n. 7/23, *Mag. V Bevilacqua (1)*.

31. Stefan Zweig, *Il mondo di ieri: ricordi di un europeo*, trad. it. di Giorgio Picconi, Roma, De Carlo, 1945.

32. Ermes Dorigo, *Un altro Magris*, in «Messaggero Veneto», 31 maggio 1993.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

verso il primo orrore bellico globale, e da ciò, come molti altri suoi abitanti, è in fuga. Tuttavia, egli non riuscirà a trovare niente di salvifico in mondi profondamente diversi dalla terra d'origine; né il ridondante clamore delle esperienze da mandriano basterà a placare il morso della solitudine che si era imposto nel vano tentativo di sfuggire al male che lo aveva da sempre attanagliato, ossia la consapevolezza dell'imperfezione dell'esistenza umana.

Mreule scomparirà per anni, ricomparendo per davvero, tra una dimostrazione e l'altra di un utopismo antieroico che sembra derivato dal proprio maestro di gioventù, il filosofo praghese Richard von Schubert-Soldern, solo in età matura e grazie all'ultimo, apparente paradosso che Magris deduce dalla biografia del protagonista. Non sarà più al seguito delle mandrie nelle pianure che celano i confini e le divergenze culturali tra Argentina e Brasile in un generico, esotico "Sud", ma a Salvore ora Savudrija, sulla punta dell'Istria ieri veneziana e oggi croata, intento ad alternare pesca e rilettura dei classici. A un centinaio di chilometri dalla natìa Rubbia, ma comunque molto più vicino a quella che era sempre stata la sua unica, vera, possibile casa. L'ormai anziano Enrico non è in cerca di pesci, ma di valutazioni, per lo più amare, sul senso di una vita consacrata alla fuga dai propri timori, sino alla fine del mare; salvo poi fare ritorno al punto di partenza e constatare che nel frattempo tutto è mutato e niente lo ha fatto per il meglio, con altri e ben più sanguinari poteri che si sono sostituiti a quello d'Asburgo, approfittando del clamore delle armi. Ecco descritta, in estrema sintesi, quell'assenza di significato che Bevilacqua coglie fin da subito con estrema precisione, e che altrettanto esattamente colloca in coda a una delle narrazioni saggistiche forse meno riconosciute dell'intera opera magrisiana.

La laguna di Grado è in effetti uno dei centri geografici e culturali ricorrenti dell'estetica di Magris. Fu lì che si sviluppò il legame quasi filiale con Marin, tra l'altro principale ispiratore di *Un altro mare*, con i suoi resoconti a integrazione della conoscenza personale di Mreule fatta in gioventù dall'autore; e sempre lì, in parte anche da questo vincolo e da quelle acque così mitteleuropee nell'unire terre e culture diverse, infatti scelte quale ambientazione di uno dei racconti più celebri, si sviluppò il già menzionato *Microcosmi*. Presentati alcuni componenti su «Corriere» e «Alisei» tra il 1991 e il 1992, Magris non diede alle stampe l'intera antologia prima del dicembre 1997[33]. Già a fine marzo, dopo averne letta un'anteprima, Bevilacqua aveva però abbandonato ogni dubbio di sorta al riguardo, pur senza rinunciare a qualche abituale rilievo stilistico. Lo studioso coglie nel segno del fortissimo intento autobiografico che, del resto, traspare già dalla scelta dell'ambientazione di molti dei racconti.

33. Ernestina Pellegrini, *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere: volume secondo*, cit., pp. 1579-1583.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Altrettanto acuto, e commovente, è il riferimento a due degli affetti più cari per Magris, che questi, come se mosso da certo pudore, sembrava quasi avere celato tra le righe.

> Ho letto il tuo libro, a tratti, con grande emozione. È il libro più tuo[34], quello in cui ti riconosco meglio.
> Hai fatto dei "luoghi" della tua vita dei luoghi ideali, indimenticabili, per gli altri. Come Ungaretti fece con i "fiumi", ricordi, no?
> Non starò a enumerarne le pagine, i passaggi, che più mi hanno avvinto. Certe atmosfere selvatiche (uomo + natura) del Nevoso, i ritratti di G. Voghera, del Magistrato schizofrenico, di quell'altro caso (quasi) psicotico che è la nostra incomparabile Margaret*, etc. etc. Ma commosso mi sono soprattutto a leggere la pagina della radura di Pomočnjaki. Sono andato subito a rileggere La radura… (ne ho mandato una copia a Nanni Demus[35]).
> Basterebbe così. Ma quando c'è un rapporto come è il nostro ci si fa quasi obbligo a scovare qualche limite, qualche difetto. Non mi è facile, ma ci provo. Il solo dato della tua scrittura che qualche volta mi ha trovato un po' renitente è una lieve forzatura immaginativa quando vuoi dare, p.e., colore a un paesaggio (l'acqua neroazzurra e la spuma bianca come neve [se non ricordo male]) o condensare un giudizio in un ossimoro un po' azzardato (sgradevole e incantevole capolavoro). Una volta tanto non so fare di meglio che mettere in campo un'espressione tedesca, mi viene in mente ausladender Sprachgestus[36]: che non è un difetto ma semmai un eccesso, qualche volta inevitabile nella foga creativa. Ma poi, guarda, adesso ho sfogliato il libro in cerca di altri esempi che mi pareva di aver notato: e non ne ho trovati.
> Sono sicuro che Microcosmi farà la sua bella strada, come la fece Danubio. E spero che ti porti anche molti soldini […]
> * e Marin, Marin![37]

Se il collegamento con Marin è automatico per più di una ragione, Bevilacqua è invece molto preciso nell'individuare il legame con l'opera della recentemente scomparsa amica Marisa, che travalica la mera immagine coincidente della radura. Così come nella parabola di quest'ultima quale terra originaria e malinconicamente anelata, e della lotta per il suo spazio vitale tra margherite e soffioni, Madieri aveva rielaborato, a distanza di oltre quarant'anni, il trauma dell'esodo cui le origini fiumane l'avevano costretta,

34. Questa e le successive sottolineature sono presenti negli originali citati.

35. Moglie del poeta e studioso viennese Klaus, grande amico di Paul Celan e Ingeborg Bachmann, nonché conoscenza comune alle famiglie Magris e Bevilacqua.

36. In italiano, l'espressione si potrebbe forse trasporre come "eccessivo gesticolare nell'atto di parlare". Mia traduzione.

37. Giuseppe Bevilacqua a Claudio Magris, Cercina (FI) 23 marzo 1997, lettera ms. su quattro facciate, n. 10/23, *Mag. V Bevilacqua (1)*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

anche *Microcosmi* vede infatti Magris alle prese con il suo vissuto, ben paragonato da Bevilacqua all'Ungaretti in cerca del proprio, lungo i corsi di Serchio, Nilo, Senna e Isonzo[38]. Il crisma *auto*biografico proprio dell'antologia magrisiana del 1997 inaugura anche una decisa modifica stilistica da parte dell'autore triestino, il quale, pur continuando – almeno in superficie – a parlare di personaggi e vicende "altri", lascia campo libero ai ricordi e nello specifico a una *koinè* narrativa che ha un unico filo conduttore: nascere dal proprio vissuto personale per sovrapporsi alla vicenda principale e consentire così all'opera di discostarsi dalla saggistica – la quale implica una maggiore concentrazione sulla raccolta di informazioni e documenti – in favore di una forma sia pure ibrida di racconto interiore[39]. Un valore di novità che nello stesso anno garantì a Magris quel Premio Strega che neppure il successo di *Danubio* era stato in grado di assicurargli.

Trascorrono a questo punto alcuni anni, durante i quali le parti si ribaltano ed è Magris a giudicare l'opera di Bevilacqua. La collaborazione letteraria tra i due aveva già raggiunto l'apice tempo prima, sulla scorta di una gita in barca del 1984, verso le isole istriano-dalmate di Canidole, Cherso e Lussino nell'arcipelago oggi croato del Quarnaro, in occasione della quale Bevilacqua aveva proposto a Magris di fissare su carta le impressioni di quell'esperienza. La lunga rielaborazione si sarebbe conclusa nel 2007, con il resoconto odeporico a quattro mani *Itinerari dell'Adriatico*[40]. Già vent'anni prima, però, Bevilacqua aveva pubblicato sotto pseudonimo il racconto *Due reduci* su «Paragone»[41], mentre Magris – che avrebbe pure diffuso stralci di altri scritti dell'amico in atti congressuali – contribuì sul «Corriere» con quel resoconto della visita alle Isole Quarnerine poi entrato a far parte di *Microcosmi* sotto il titolo di *Assirtidi*[42].

38. Cfr. Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto: poesie*, Udine, Stabilimento tipografico friulano, 1916.

39. Pellegrini riporta che per certa parte della critica il «primo vero romanzo» di Magris sarebbe in realtà *Un altro mare*: cfr. *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere: volume primo*, cit., p. 1604. Se, in effetti, le «punte rapsodiche» rilevate anche da Bevilacqua nella narrazione delle avventure sudamericane di Mreule tendono più alla dimensione finzionale che a quella realistica, propria del saggio, si può tuttavia considerare *Microcosmi* come la prima opera magrisiana ad acquisire un qualche valore autobiografico, frutto della pur celata rielaborazione dei propri ricordi al di fuori del racconto oggettivo della realtà.

40. Cfr. Giuseppe Bevilacqua, Claudio Magris, *Itinerari dell'Adriatico*, Bari, Palomar, 2007.

41. Cfr. Giuseppe Rollèri (pseud. Giuseppe Bevilacqua), *Due reduci*, in «Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura – Letteratura», 38, 1, febbraio 1987, pp. 33-47.

42. Ernestina Pellegrini, *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere: volume secondo*, cit., p. 1581.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Nel giro di tre anni Bevilacqua pubblica *Villa Gradenigo*[43] e *L'alzata di Meissen*[44]; facendo seguito al *Pennino di stagno*[45], intima selezione dei suoi tentativi poetici curata con Zanzotto, che aveva segnato anche un primo distacco dall'abituale saggistica accademica, queste due opere rappresentano anche per l'intellettuale trevigiano una ulteriore svolta verso la narrativa di taglio parzialmente autobiografico, che egli colloca all'interno di due prestigiose residenze d'epoca. La prima, pur nella sua essenza finzionale – si tratta in realtà di Palazzo Foscolo, a Oderzo – dona titolo e ambientazione al *Bildungsroman* dell'adolescente Maurizio, diviso tra la sorellina da crescere in frequente assenza dei genitori e le prime pulsioni per la giovane balia, e che però non inizierà veramente a maturare fino a quando non uscirà dalla dimora per mescolarsi con il *côté* letterario del posto, nel cuore della provincia veneta del Ventennio; la seconda è Villa Bella, sul lago di Como, che in epoca più recente accoglie un convegno letterario e il contemporaneo intrecciarsi delle vite di due relatori del medesimo, l'attempato professor Linder e la giovane studiosa Peonia, paragonato nella sua complessità al reciproco approssimarsi-senza-toccarsi delle figure, una maschile e l'altra femminile, poste a decoro di una elegante alzata prodotta a Meißen[46] e notata da Linder fra i tesori della magione. I faldoni di corrispondenza del "Bonsanti" riportano ben cinque lettere del biennio 2010-2011, in cui Bevilacqua discute le proposte di correzione di bozza inviategli dall'amico o lo ringrazia per la mediazione con le case editrici[47]. Tuttavia, come si è detto, il *corpus* epistolare fiorentino dispone solo delle missive *ricevute* da Magris: è dunque possibile desumere alcune delle osservazioni di quest'ultimo unicamente dalle risposte fornite nel merito da Bevilacqua, tanto sul piano stilistico – ad esempio, viene rilevata qualche escursione dialettale di troppo – quanto su quello narratologico, come i consigli proposti da Magris per non incorrere nel rischio di banalizzare il rapporto tra Linder e Peonia nel classico stereotipo del cattedratico che si porta a letto l'assistente. Lo scambio, ben più articolato, testimonia ad ogni modo un intenso lavoro di revisione dei due romanzi da parte di Magris, meritevole di una futura ricostruzione.

Quattro anni dopo, quale ultima collaborazione con l'amico prima della scomparsa risalente a inizio dicembre 2019, Bevilacqua pubblica *Pagine di*

43. Cfr. Giuseppe Bevilacqua, *Villa Gradenigo*, Torino, Einaudi, 2011.

44. Cfr. Id., *L'alzata di Meissen*, Milano, Mondadori, 2014.

45. Cfr. Id., *Un pennino di stagno*, introduzione di Andrea Zanzotto, Rovigo, Il ponte del sale, 2005.

46. Cittadina sassone nota per le sue porcellane.

47. Giuseppe Bevilacqua a Claudio Magris, lettere nn. 13 (Cercina, FI, 29 gennaio 2010, ms. su due facciate), 14 (Cercina, FI, 26 febbraio 2010, ds. su due facciate), 15 (30 aprile 2010, ds. su singola facciata), 17 (20 aprile 2011, ms. su due facciate) e 18 (Cercina, FI, 20 giugno 2011, ms. su due facciate)/23, *Mag. V Bevilacqua (2)*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

un lungo diario[48]: questo sì un autoritratto biografico, cui tuttavia l'autore non rinuncia a dare una qualche pennellata narrativa, ad esempio invertendo l'ordine cronologico di certi fatti, ma soprattutto lasciando talora ad altri il compito di narrarli. Tra questi non può ovviamente mancare Magris. A cavallo tra le festività di Natale e fine 2015, Bevilacqua porge all'amico, oltre agli auguri, i suoi complimenti per l'articolo sul *Diario*, che definisce:

> la sintesi del giudizio che ti sei fatto di me in tanti anni di frequentazione, nei soggiorni di Anterselva e altrove. Hai capito di me tutto quanto occorre per condensarlo compiutamente in una pagina che così travalica l'occasione. Mi ha fatto enorme piacere quella che chiami la mia visione del mondo, quello che dici della mia visione storicistica del Romanticismo, l'approvazione e la motivazione della mia lettura di Friedensfeier[49].
> Insomma tutto.
> Nell'idea di me che hai esposto in questo articolo non hai tirato in ballo i miei non pochi errori, difetti e limitazioni che, per forza, hai riscontrato negli anni; e del resto sono deducibili anche dal DIARIO. Ma sai bene che in ogni caso io avrei accettato[50].

Nel frattempo, in ottobre, era uscito *Non luogo a procedere*[51], sebbene alcuni racconti circolassero da quasi trent'anni[52]. A fine mese, introdotto dalle amiche Pellegrini e Fancelli, Magris lo avrebbe presentato al pubblico della Biblioteca delle Oblate di Firenze, in occasione di uno degli incontri del fortunato ciclo *Leggere per non dimenticare*, organizzato da Anna Benedetti. Impaziente di comunicargli il suo parere, Bevilacqua gli aveva scritto già dieci giorni prima:

> È un'opera imponente, che penso abbia richiesto lungo tempo e un grande impegno. Il soggetto è stata una scelta coraggiosa, perché scrivere un grande romanzo su una terribile, cruenta vicenda storica, come è quella della Risiera, non sarà stata una decisione facile. Ma oltre al soggetto è inedito anche lo stile. Quelle grandi campiture narrative rappresentano una straordinaria novità anche rispetto al tuo scrivere precedente. La lettura che ne deriva è alquanto impegnativa, sicché è possibile che il libro non trovi tanto presto e tanto facilmente il suo

48. Cfr. Giuseppe Bevilacqua, *Pagine di un lungo diario*, introduzione di Maria Fancelli, indici a cura di Caterina Cecioni, Firenze, Le lettere, 2015.

49. Riferimento a uno degli ultimi – e più significativi – studi hölderliniani di Bevilacqua: cfr. *Per l'ultima volta,* Friedensfeier, in «SpazioFilosofico», 2, 2015, pp. 239-245.

50. Giuseppe Bevilacqua a Claudio Magris, 27 dicembre 2015, lettera ms. su due facciate, n. 23/23, *Mag. V Bevilacqua (2)*.

51. Cfr. Claudio Magris, *Non luogo a procedere: romanzo*, Milano, Garzanti, 2015.

52. Ernestina Pellegrini, *Notizie sui testi*, in Claudio Magris, *Opere: volume secondo*, cit., pp. 1626-1630.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

pubblico. Ma penso che lo troverà perché è un'opera anticipatrice, proiettata nel futuro, come lo sono state Ein Mann o. E. e la Blendung[53].

È assai complicato avvicinare il libro di Magris alle prismatiche *nuances* del capolavoro musiliano e di quello canettiano, l'uno decadentista e l'altro grottesco senza tuttavia lasciarsi definire completamente. Forse i tre testi si congiungono nella vana ricerca di un senso al Male novecentesco; nel museo "della guerra *per la pace*" che Diego de Henriquez, in piena terza guerra mondiale, vuol fare riempire di residuati bellici a Luisa Brooks, dal canto suo figlia di sopravvissuti alla *Shoah* e alla segregazione razziale americana. O forse, la ricezione è ancora troppo giovane per certi paragoni. La cifra estetica che Bevilacqua sottolinea non è comunque in discussione. Lo ripeterà a Magris anche dopo l'incontro delle Oblate, proseguendo l'intima lettera di fine anno:

> Anche questo [sic.] è una parte importante di una vera amicizia.
> Di quanti anni? Ricordo bene il nostro incontro al "Bella Venezia" di Latisana. Ma non so più con esattezza quando è stato. Abbiamo fatto tutti e due la nostra vita, capendoci e aiutandoci reciprocamente. La mia è quasi finita, tu puoi ancora fare un sacco di cose. Qualunque sia l'accoglienza che sta avendo Non luogo a procedere, continua a scrivere. Ho ripreso vari capitoli. Quanto tu stesso hai detto dall'Anna Benedetti, io l'avevo già capito: la protagonista del romanzo è Luisa, il personaggio realmente esistito è un fantasma, mentre il personaggio inventato sembra un fedele ritratto dal vero, risulta vivente.
> Scusa la lungaggine di questa missiva. Sono in fase di "consuntivi"[54].

I «consuntivi» di Bevilacqua aiutano a concludere questa rassegna epistolare su un'amicizia invero ben più che "di penna". L'ultima considerazione spiega difatti come in *Non luogo a procedere* trovi concretizzazione il processo evolutivo di oltre mezzo secolo d'opera magrisiana: un personaggio d'invenzione che ne ricorda fedelmente uno vivente; una figura esistita per davvero che reca tratti a volte spettrali; l'illazione mista al fatto comprovato, per fornire una chiave interpretativa a un domani, ma pure a un oggi, le cui certezze sono state smarrite.

53. Giuseppe Bevilacqua a Claudio Magris, 18 ottobre 2015, lettera ms. su singola facciata, n. 21/23, *Mag. V Bevilacqua (2)*. I più che presumibili riferimenti finali sono rispettivamente all'opera incompiuta in tre volumi di Robert Musil – trad. it. *L'uomo senza qualità*, 1956-1962 – e a quella di Elias Canetti – trad. it. *Auto da fé. Romanzo*, 1967.

54. Giuseppe Bevilacqua a Claudio Magris n. 23/23, cit.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Marisa Madieri, terra e patria in una scrittrice esule: lo sradicamento

di Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado

Conosciamo le condizioni da esule di Marisa Madieri, la perdita della sua città, dei suoi paesaggi. Sradicata, avrà per sempre un vuoto per tutto ciò che è rimasto indietro. Pietro Frassica scrive su di lei:

> il terribile disagio inflitto sui meno fortunati provoca un profondo senso di isolamento o di solitudine, di chi cioè si sente tagliato fuori da una comunità e dagli amici. Viene così a mancare quell'intimo rapporto che ciascuno di noi crea e alimenta con i luoghi più cari e, ovviamente, con la propria casa. Walter Benjamin diceva: «la casa è la propria patria»: casa-patria, dunque, come un binomio inscindibile[1].

In Marisa troviamo questo binomio rafforzato. Case-patria lasciate indietro trenta anni prima e, nonostante ciò, ricordate ancora. Troviamo la delicata visione della casa a Fiume della nonna paterna Madieri, con la quale inizia *Verde acqua*: la cucina, l'atrio: «Il primo spazio avventuroso della mia vita, dunque, quello delle esplorazioni fatte carponi nei labirinti domestici, fu proprio il suo atrio, nel quale venivo ammessa più volentieri, poiché era quasi del tutto privo di suppellettili»[2]. E come dimenticare la sala da pranzo che fungeva da salotto: «Quella stanza» – scrive – «resterà per sempre una terra mitica ed inesplorata, l'Atlantide della mia infanzia» (p. 10). Atlantide, parola magica che Marisa collega più avanti al mare.

Di fronte a questa casa, quell'altra meno luminosa, in tutti i sensi, della nonna materna Quarantotto:

1. Pietro Frassica, *Un menù di fagioli per Marisa Madieri*, in Silvia Zoppi Garampi (a cura di), *Povertà*, Roma, Salerno editrice, 2020, p. 371.

2. Marisa Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti,* introduzione di Ermanno Paccagnini, postfazione di Claudio Magris, Torino, Einaudi, 2006, p. 3. Per evitare l'ampia ripetizione di questa opera, d'ora in poi si mette soltanto la pagina fra parentesi.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

> La casa aveva un portone maestoso, scuro come un antro, ornato esternamente da due imponenti cariatidi, poste a ridosso dell'architrave, che sembravano sorreggere l'intero edificio. Anche l'appartamento era buio e pareva senza finestre. La nonna non era amica dell'aria e della luce e teneva le persiane sempre accostate (p. 24).

Alle case delle nonne bisogna aggiungere quella dei genitori, piena di giochi e giovani coetanei, anche se la famiglia Scola dovrà partire per l'Italia:

> Gli anni trascorsi in via Angheben, divenuta dopo la guerra Zagrebačka Ulica, furono anni di giochi sfrenati, di felicità, di libertà [...]. Amavo soprattutto una bambina ebrea, Cicci Naugebauer, che stava al piano inferiore al mio [...]. Alla fine della guerra i Naugebauer se ne andarono e nel loro appartamento venne ad abitare una famiglia benestante di slavi meridionali. I due bambini […] si chiamavano Branko e Mile [...]. Sullo stesso mio piano abitava da sempre la famiglia Scatola […] dopo alcuni mesi, partì per l'Italia e molti anni più tardi seppi dallo zio Alberto che si erano stabiliti a Genova […] (pp. 12-13).

Perse le case ancora prima dell'esodo, si sente paradossalmente più libera e trova la sua città, proprio nel momento in cui sta per perderla: «andavo a trovare il nonno al caffè Sport e i miei vecchi amici nella casa vera e per la prima volta mi spingevo da sola lontano, ad esplorare una città che fino ad allora avevo poco conosciuta» (p. 43).

Madieri cerca di recuperare una terra non più fisicamente abitata ma riacquistata dall'abisso del tempo:

> Se chiudo gli occhi posso immaginare la mia vecchia casa vicina al porto Baross, e quella della nonna Quarantotto vicina a Piazza Dante. Non so invece in quale parte della città collocare la casa della nonna Madieri […]. Così Atlantide rimane perduta in fondo al mare, coperta d'alghe e di conchiglie, lucenti come frutti di vetro colorato (p. 130).

L'idealizzazione e il recupero di questi spazi aiutano a capire il trauma che la situazione di spostamento, di trasferimento, provoca nella bambina in quanto viene cacciata dall'Eden. Perciò la rievocazione di Fiume diventa esercizio di ritrovamento, perché solo attraverso la consapevolezza di ciò che abbiamo avuto possiamo riconoscere ciò che abbiamo perso. Senza evocazione e recupero non esiste perdita e senza perdita non c'è esodo.

Vorrei ricordare l'aforisma attribuito a Rilke, «l'unica patria dell'uomo è la sua infanzia», pensiero raccolto in qualche modo da Saint-Exupéry in

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Pilote de Guerre: «L'enfance, ce grand territoire d'où chacun este sorti! D'où suis-je? Je suis de mon enfance. Je suis de mon enfance comme d'un pays»[3].

Nel caso di Marisa la patria dell'infanzia è legata a Fiume e a questi anni felici si contrappone la violenza dell'esilio che distrugge il suo mondo domestico. E allora, la città viene recuperata in quanto patria natìa o come paradiso dell'infanzia?[4] Non dobbiamo dimenticare che lei è andata via da Fiume-Rijeka all'età di undici anni.

Nell'opera di Madieri, Fiume si presenta in due modi: da un lato, come luogo dell'infanzia, dove ha vissuto da piccola, legata ai suoi ricordi; dall'altro, come spazio narrato, radicato nella memoria familiare, ove giunse la nonna Madieri che lavorò al Casinò («nata a Varaždin nel 1868, si chiamava Filippina Miletić e aveva sposato Giorgio Madjarić, il cui cognome subì nel tempo due aggiornamenti, prima in Madierich e poi in Madieri», pp. 4-5), dove sono presenti i legionari di D'Annunzio e il ristorante Lloyd della famiglia («I giorni dell'impresa di Fiume, occupata nel settembre del 1919 dai legionari di Gabriele D'Annunzio, avevano segnato forse il periodo più esaltante nella vita della nonna Quarantotto», p. 35), così come fuori città, in montagna, si trova la chiesa nella quale si sono sposati i genitori di nascosto: «Quando d'estate passiamo sotto la chiesa di Villa del Nevoso, oggi Ilirska Bistrica […] I miei genitori ancora si sposano lassù» (p. 32). «Ancora», azione descritta al presente perché persiste e si ripete di nuovo oggi, nonostante gli anni trascorsi.

Le case di Fiume sono legate alle radici, specialmente dei nonni. Importanti in tutte le altre opere di Marisa: ne *La radura* non ci sono i genitori, ma i nonni come simbolo della tradizione e della continuità: «I nonni, ancora arzilli, erano invece bene in vista. Veri nonni propriamente non erano, ma tutti li chiamavano così per la loro tarda età. Stavano un po' in disparte su una collinetta, come si conviene alle persone sagge e autorevoli» (p. 154). Non si tratta di radici per restare fermi, ma necessarie per poter andare avanti nella vita. Dafne, la protagonista, «si lasciava accarezzare dai suoi raggi, le radici affondate nella terra fresca, il gambo e le foglie tesi nell'aria trasparente» (p. 161). Anche ne *La Conchiglia* appaiono gli antenati, rappresentati dai capi: «La memoria dei loro nomi [degli ariki] e delle loro imprese è

3. Antoine de Saint-Exupéry, *Pilote de Guerre,* Paris-Coulommiers, Gallimard, 1946, p. 101 (cap. XIV); la traduzione italiana, qui come nei casi seguenti, è mia: «L'infanzia, questo grande territorio da cui tutti provengono! Da dove vengo? Vengo dalla mia infanzia. Vengo dalla mia infanzia come da un paese».

4. Pedro Luis Ladrón de Guevara, *Marisa Madieri. Immagini di una biografia*, Torino, Nino Aragno editore, 2019, p. 14.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

l'unico nostro legame con altri uomini anche se vissuti nel passato, l'unica nostra àncora in questo oceano di solitudine» (p. 235).

Enzo Siciliano si sofferma sulle radici come un aspetto molto importante in Marisa Madieri; nel suo contributo *Le radici strappate*, per un incontro al Gabinetto Vieusseux, scrive: «Ha raccontato cioè la storia amara di una bambina di Fiume che, con la guerra e il tragico dopoguerra istriano, ha vissuto l'esodo, l'esilio, il taglio delle radici, e la necessità aspra del ritrovarle, del ripiantarle»[5].

Radici e legami familiari portati alla luce dalla scrittrice dopo tre decenni. Marisa comincia a mettere in ordine le immagini:

> Il tempo, prima quasi senza dimensioni, ridotto a mero presente di una vita frettolosa […] si dilata e sprofonda, si popola di risonanze e ricordi che a poco a poco si ricompongono a mosaico, emergendo in piccoli vortici di un magma indistinto, che per lunghi anni s'è andato accumulando in un fondo buio e inascoltato (p. 7).

Magma di ricordi che provengono da un tempo fermo che è pura presenza. Come scrisse María Zambrano nella sua *Lettera sull'esilio*: «a fuerza de penas y trabajos, de renuncia, parece haberse salido de la historia y está en su orilla. Y eso, la impresión que produce es la de ser lo pasado, un pasado que se ha quedado quieto, que es pura presencia»[6].

Tempo legato ai luoghi, perciò la scrittrice attribuisce grande importanza alla descrizione dei posti in cui si sviluppano le sue storie, poiché gli spazi che ci circondano sono importanti per comprendere la nostra identità. Se in *Verde acqua* sono le case, le strade, ne *La radura* è il prato: «Sul prato si accendevano piano i colori. Prima il bianco, poi il giallo e infine il rosa e l'azzurro dei fiori. A un frullo d'ali rispondeva il ronzio di un insetto» (p. 156); anche ne *La Conchiglia* è l'isola e in *Maria* ci parla dell'arrivo a Trieste, ma non di Padova:

> Era questo che ricordava soprattutto del suo primo incontro con la città, in cui non molto tempo dopo avrebbe scelto di vivere. Se non era tardi, proseguiva la sua passeggiata fino al castello, che, alto sul suo zoccolo di roccia, pareva un gabbiano librato ad ali distese sul mare[7].

5. Enzo Siciliano, *Le radici strappate*, in «Antologia Vieusseux», 16-17, gennaio-agosto 2000, p. 190.

6. María Zambrano, *El exilio como patria,* introduzione e note a cura di Juan Ortega Muñoz, Madrid, Anthropos, 2014, p. 7; «attraverso le difficoltà e lavori, di rinunce, sembra essere uscito dalla storia e si trova sulla sua sponda. E questo, l'impressione che produce è quella di essere passato, un passato rimasto immobile, che è pura presenza».

7. Marisa Madieri, *Maria,* a cura di Maria Carminati, Milano, Archinto, 2007, p. 8.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Dopo anche la sorella piccola, Sara, si trattiene sul luogo:

> Sara era desiderosa di conoscere la città, che trovava singolare con i suoi edifici dall'architettura nobile e severa, gli scorci sempre diversi ora sul mare ora sulla collina, la perfetta simmetria del borgo teresiano, le strade in salita che le facevano venire il fiatone, le scalinate dalle belle ringhiere in ferro battuto[8].

Ma il luogo cambia con l'esodo, l'esilio del quale Marisa parla dalla prima pagina. L'incorporazione della città alla ex Jugoslavia non viene raccontata in modo drammatico, così come non lo è neanche la guerra: «Perfino la tragedia della guerra fu per me una curiosa avventura: bombardamenti, incendi, allarmi, corse nei rifugi mi apparivano indecifrabili episodi che non minacciavano ma solo movimentavano la mia vita» (p. 12).

L'episodio più drammatico, quello della presenza della polizia secreta, l'Ozna, a casa sua, riesce a descriverlo in modo grazioso, non terribile come invece è stato per la mamma: «Mentre la mamma negava, in preda al panico, io, sorpresa, le domandai, davanti agli agenti, come mai non ricordava la pistola che il papà aveva nascosto sotto il materasso […]. La pistola fu requisita, ma non ci fu fatto alcun male» (p. 37).

Anche il rapporto con la popolazione slava non presenta difficoltà: quello con gli altri bambini è naturale, privo di differenze, i piccoli non distinguono il colore della pelle né appartenenze etniche; per loro restano semplicemente bambini. Per Marisa è così: «Con Branko e Mile e tanti altri bambini slavi che frequentavano il mio giardino imparai rapidamente ad esprimermi in croato» (p. 14). Oppure, più avanti:

> Io ben presto feci amicizia con i bambini slavi che vennero ad abitare vicino a noi, al posto delle famiglie di italiani che cominciavano ad andarsene in massa, e non capivo la desolazione ed il tacito rancore dei miei genitori, che non si davano pace nel vedere la loro città snaturata da nuovi costumi e nuove facce, dai balli folcloristici, quali il kolo, danzanti nelle piazze e sulle rive […] (pp. 37-38).

Il ricordo che avrà della sua città ormai jugoslava è sereno:

> Nei tre anni successivi, io ebbi la sensazione di vivere una vita più serena, senza le corse ai rifugi, i disagi e la scarsità di cibo del tempo di guerra che mi avevano procurato un'infiltrazione polmonare, curata poi egregiamente dal servizio sociale jugoslavo (p. 38).

8. Ivi, p. 41.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

In una vacanza sull'isola di Arbe-Rab capisce che c'è un altro mondo, un'altra vita, prima ancora di arrivare in Italia («segnarono per me la prima presa di coscienza che esisteva un altrove, un paradiso nuovo che poteva essere perduto», p. 39), essendo sicuramente quest'isola che le fa scrivere «il nucleo più antico della mia nostalgia si trova su un'isola adriatica» (p. 23).

Ma i cambiamenti peggiori per lei, a Fiume, sono quelli che riguardano l'educazione e la cultura, cambiano i balli e le canzoni, e speciali disagi sono collegati alle modifiche scolastiche: finisce la scuola elementare, o primaria, con la solita maestra, per continuare le medie, o secondaria, il che implica avere vari insegnanti, uno per ogni singola materia. Certamente un simile passaggio sarebbe avvenuto ovunque; ciò che la turba, tuttavia, è il fatto che non si tratti più della cultura e della lingua italiana, bensì del serbo-croato e di una tradizione percepita come estranea:

> i cinque anni di scuola elementare trascorsi a Fiume non mi hanno lasciato che ricordi sfocati e spesso sgradevoli. Dalla terza alla quinta classe sperimentai, nella mia città non più italiana, il sistema scolastico jugoslavo che prevedeva, oltre allo studio obbligatorio della lingua serbo-croata, un insegnante per materia (p. 15).

È vero che una parte dell'esodo, con il suo spostamento, si potrebbe paragonare a quello dell'emigrazione Sud-Nord all'interno dell'Italia, ma la differenza, quello che contraddistingue, è che gli studi dentro l'Italia, cultura e lingua non dialettale, non mutano: Dante e Petrarca continuavano ad essere letti e studiati in italiano, Garibaldi e Cavour rimangono ancora sui libri di storia.

La mancanza ormai di questa Fiume italiana crea in lei l'impossibilità di un ritorno al mondo lasciato indietro. Non esiste più, perciò il *des-esilio*, *disfare l'esilio,* come direbbe Zambrano, il ritorno non è possibile. Anche se non vogliono, lei e la sua famiglia diventano simboli e rappresentanti della Storia di Italia e, in qualche modo, devono rendere conto.

Ma l'esodo, l'esilio, non è soltanto cambiare posto, luogo, paese. Victor Hugo ne *L'esilio* ha scritto «L'exil n'est pas une chose matérielle, c'est une chose morale. Tous les coins de terre se valent. Angulus ridet. Tout lieu de rêverie est bon, pourvu que le coin soit obscur et que l'horizon soit vaste»[9]. Ma questa carica morale rimane sempre nella vita di Marisa, ci sono delle conseguenze: oltre a perdere il suo paesaggio urbano, scompare l'intera famiglia dispersa in varie città italiane (Trieste, Como, Lido di Venezia…)

9. Victor Hugo, *Actes et paroles,* vol. III, Parigi, J. Hetzel & Cie, 1875, p. 5; «L'esilio non è una cosa materiale, è una cosa morale. Tutti gli angoli della terra risultano gli stessi. *Angelus ridet.* Qualsiasi posto è buono per sognare, purché l'angolo sia buio e l'orizzonte vasto».

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

compreso il papà che rimane in carcere in Jugoslavia. Come ricorda Laura Martina Losanna, parlando di María Zambrano: «La filosofa afirma que su exilio no solo es un cambio del estatuto jurídico y político, sino 'un cambio de su situación en el mundo, frente al mundo'»[10].

Ai poeti spagnoli Jorge Guillén e Pedro Salinas non piaceva la parola esilio, preferivano l'antica «destierro», senza terra, come quello di Mio Cid, che è proprio quello che capita a Marisa: le tolgono la terra dove è nata e abita.

Questa situazione provoca l'iscrizione nell'internato Campostrini. Le dure condizioni del Silos la allontanano dalla mamma, dalla sorellina, resta senza gli esseri più cari. Non rientra neppure per le vacanze di Natale, a causa del freddo che regna al Silos, e trascorre le estati nelle colonie per motivi di salute.

Fortunatamente la famiglia era già stata avvertita delle condizioni del Silos, dove aspettavano «i nonni Quarantotto, la zia Teresa e la famiglia della zia Nina ci avevano preceduti di qualche mese» (p. 45), il che evita un maggiore smarrimento, come invece è capito ad altri esuli, poiché speravano di avere una casa e hanno trovato uno spazio all'interno di un grande magazzino segnato con qualche striscia sul pavimento.

La casa propria di Fiume-Rijeka, quella della nonna, le strade e la scuola di un tempo non esistono più. Questa situazione la porta a esplodere per una qualsiasi ragione nell'internato: «Piansi la morte dei nonni, la prigione del babbo, la lontananza della mamma, l'esilio e la solitudine, la mancanza dei baci, i buchi nelle scarpe, piansi la fatica di crescere e la pena di esistere» (p. 64).

La situazione di transitorietà, prima dell'esodo, è segnata precisamente dalla mancanza di una casa: «Quei mesi di vita sospesa, non più a casa e non ancora del tutto altrove, furono da me vissuti con un profondo senso di irrealtà, non con particolare sofferenza» (p. 42). Perciò il procurarsi una casa diventerà la fine del vero esilio: «Avrei voluto, prima, una vita normale, una casa come tutti, dove la mamma potesse dimenticare le fatiche e gli affanni» (p. 112).

Ma i profughi, anche se più italiani degli altri, per la loro scelta di continuare ad esserlo rimangono senza lavoro, senza casa, senza città, mentre al resto degli italiani basta restare dove abitano, i profughi sono visti a Fiume come una mano d'opera che potrebbe togliere il lavoro («I profughi continuarono ad essere guardati con sospetto, considerati spesso incomodi ed estranei concorrenti ai pochi posti di lavoro che offriva la città», p. 117). Si diffida di

10. Laura Martina Losanna, *El exilio como patria*, in «Antígona. Revista de la Fundación María Zambrano», 8, 2020, p. 64; «la filosofa afferma che il suo esilio non rappresenta soltanto un cambiamento di status giuridico e politico, ma 'un cambiamento della sua situazione nel mondo, di fronte al mondo'». Il passo citato è a sua volta di María Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Madrid, Horas y horas, 2011, p. 257.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

loro, degli esuli, degli emigrati, dei prigionieri dei lager, figure scomode come ci raccontano María Zambrano, Edith Bruck o la stessa Marisa[11].

Marisa, come tanti esuli, sente la sua solitudine e ha bisogno di rompere la barriera che la separa da coloro che non riusciranno a capire mai la sua situazione, facendo di lei un essere incompreso:

> El exiliado no puede compartir su vivencia con los que nunca lo fueron -es decir, asegurarse de que ellos entiendan qué significa vivir en el exilio. En efecto, entre los dos hay una fractura insalvable que condena al desterrado a ser profundamente incomprendido[12].

La differenza fra Zambrano e Madieri è che la spagnola ha perso città, amici, patria, mentre gli esuli istriani hanno perso tutto ciò, le radici, ma ancora conservano la patria, l'Italia.

L'argomento di una certa popolazione "che invade", anche se per altre motivazioni facilmente collegate all'emigrazione, è presente anche nel suo seguente libro, *La radura*, dove il prato delle margherite viene invaso da altri tipi di fiori:

> Avrete tutti notato che da qualche tempo il nostro prato sta cambiando fisionomia o meglio colore […]. Al posto del bianco delle margherite avanza il giallo dei soffioni, che riempiono i vuoti da noi lasciati. I soffioni, signori, ci stanno sommergendo. Il taraxacum officinale o dente di leone sarà il futuro signore della radura, se non corriamo ai ripari (p. 184).

L'atteggiamento di Dafne, come quello di Marisa, è di rispetto e di condivisione dello spazio, «coinquilini nella casa comune» (p. 186). L'idea appare ripetuta sul libro: «Il soffione in fondo si limitava ad occupare gli spazi lasciati liberi dagli altri» (p. 196), più avanti aggiunge, parlando di miosotide, nontiscordardimé, «non pensavo che esistessero tanti pregiudizi verso fiori di famiglia diversa» (p. 201), e in conclusione: «all'idea della varietà Dafne si era da tempo abituata» (pp. 215-216).

Gli esuli si trovano immersi in una situazione di povertà: hanno perso il lavoro e il prestigio sociale – Marisa aveva pure il pianoforte a casa, oggetto raro e indicativo di una famiglia benestante. Perciò scrive Ernestina Pellegrini: «Sono immagini di violenza e di povertà, di incanto vitale, di sdegno

11. María Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española,* cit.; Edith Bruck, *Il pane perduto*, Milano, La nave di Teseo, 2021, p. 63.

12. Laura Martina Losanna, *El esilio como patria*, cit., p. 65; «L'esule non può condividere la propria esperienza con chi non è mai stato esiliato – ovvero assicurarsi che loro comprendano cosa significhi vivere in esilio. Infatti, tra i due c'è una frattura incolmabile che condanna l'esule, *senza terra,* ad essere profondamente incompreso».

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

morale e di evangelica ribellione […] per dare vita a una autobiografia percepita e resa come un grande esodo»[13].

Violenza e vergogna presenti nei piccoli particolari: i vestiti riutilizzati anno dopo anno, i buchi nelle suole delle scarpe che la umiliano e la fanno vergognare, addirittura nel momento più raccolto e intimo, quello della comunione nella cappella:

> Indossavo il mio unico paio di scarpe, le cui suole ben presto si consumarono fino a formare due grossi buchi che si potevano notare quando la domenica mi inginocchiavo sulla balaustra dell'altare per prendere la comunione. Nonostante i miei sforzi per mantenere le piante dei piedi incollate al pavimento anche in quella posizione, sentivo che quei buchi erano terribilmente visibili e avvampavo di rossore impotente, poiché agli zii non osavo, e alla mamma non potevo, chiedere di sostenere la spesa di un paio di scarpe nuove (p. 52).

Vergogna provocata dagli altri, da una politica nazionale sbagliata durante i decenni precedenti, che hanno portato la sua famiglia in quella situazione: anche al liceo Dante di Trieste, nonostante lei fosse già più grande, vivere nel Silos le provoca la stessa vergogna: «Provavo vergogna della mia condizione» (p. 113). Sulle buste ai profughi indirizzate si metteva come indirizzo Piazza Libertà, mai il Silos.

L'umiliazione è un aspetto al quale Marisa è sempre stata molto sensibile, presente anche ne *La radura* quando Dafne chiede nel mezzo della notte cosa siano le piccole luci sulla volta celeste, sul cielo oscuro e buio, e le dicono di non parlare: «Dafne zittì umiliata e non osò fare altre domande» (p. 159).

Il cambiare città provoca nei personaggi di Madieri disorientamento, confusione; anche Maria, dell'omonimo libro, si trova in questa situazione all'abbandonare la terra natia per andare in città, ma in questo caso e per propria decisione in cerca di una certa libertà lontana dal carattere dittatoriale del padre: «Quando le fu proposto di seguirli a Padova come bambinaia, provò un senso di smarrimento, ma per la prima volta capì di avere anche lei una vita da vivere e non solo da subire»[14].

Ma per andare avanti, Marisa deve lasciare indietro le ragioni e i motivi dell'esodo: diventare nuda per rinascere e ricominciare. Come scrisse Zambrano sull'esiliato: «irse despojando cada vez más de todo eso para quedarse desnudo y desencarnado: tan solo y hundido en sí mismo y al par a la intemperie, como uno que está naciendo, naciendo y muriendo al mismo tiempo

13. Ernestina Pellegrini, *L'esodo di Marisa Madieri. La verità della strada*, in Ead., *Dietro di me. Genealogie, le artiste surrealiste e altre storie*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2016, p. 83.

14. Marisa Madieri, *Maria*, cit., p. 18.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

mientras sigue la vida. La vida que le dejaron sin que él tuviera culpa de ello»[15]. E nelle parole di Siciliano: «Dunque, l'esodo: e poi il travaglio di una memoria che cerca amorosamente di rinnovarsi; e strade nuove. *Verde acqua* è un tessuto di ombre e luci, di quel morire e rinascere che è la vita»[16].

Questa rinascita comporta l'accettazione della situazione, come scrive Marisa nei suoi appunti: «prevaleva forse, almeno nella mia famiglia, la rassegnazione, forse per il carattere generale del fenomeno, forse perché c'era un senso realistico che la situazione era immodificabile»[17]. Infatti, alla radio, afferma sull'esodo:

> C'era in me anche il desiderio di testimoniare, senza risentimento, senza rimpianto, senza acrimonia una storia oscura di sofferenze poco conosciute in Italia, forse rimosse dalla coscienza nazionale e ben presto dimenticate. Ma non solo quello, anche l'esodo è un mezzo per parlare d'altro (rapporto col tempo)[18].

Piano piano Trieste comincia a essere la vera radice-patria di Marisa, lo vediamo in *Verde acqua*: «Un po' più lontano, oltre l'Istria, pensai, c'era la mia città, sopra la quale quei nuvoloni sarebbero presti arrivati. Ma non provai rimpianto. Qui c'erano le stesse onde, lo stesso cielo, lo stesso vento. Mi sentii d'un tratto a casa» (p. 119). E diventa la sua vera città, come lo è anche per i personaggi Maria e la sorella Sara:

> Non mi ero mai accorta, prima, di abitare in una città affascinante anche dal punto di vista architettonico e ora spesso, quando camino per le sue vie, non guardo soltanto i passanti o le vetrine dei negozi, ma alzo di proposito lo sguardo in alto. Scopro così una nuova dimensione della città, quella dei balconi, delle lesene, dei frontespizi e dei tetti, sopra i quali si aprono, come in uno specchio, le strade ampie del cielo (p. 120).

Finalmente capisce che la patria è la città dove abitano la famiglia, gli esseri amati. Ne *La Conchiglia* il protagonista vedovo di Naipuni ricorda i tempi di felicità dove l'isola, la patria era perfetta: «Da giovane li guardavo [i manutara, gli uccelli] con interesse e curiosità, ma non mi ponevo

15. María Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española,* cit., p. 4; «spogliandosi sempre di più di tutto questo e diventare nudi e disincarnati, così solo e immerso in se stesso e allo stesso tempo esposto alle intemperie, come qualcuno che nasce, nasce e muore allo stesso tempo mentre la vita continua. La vita che gli hanno lasciato senza che lui ne fosse responsabile».

16. Enzo Siciliano, *Le radici strappate*, cit., p. 191.

17. Marisa Madieri, *Testi inediti*, in Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, María Belén Hernández González, Zosi Zografidou (a cura di), *Marisa Madieri. Escritoras del éxodo y del exilio*, Murcia, Editum, 2015, p. 180.

18. Ivi, p. 170.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

domande. L'isola mi bastava» (p. 233), «come mi appariva vasta la mia isola a quel tempo e amico l'oceano in cui mi tuffavo con Naipuni!» (p. 247). Scomparsa la persona amata, il luogo è insufficiente, diventa prigione alla quale siamo condannati: «Ho percorso a piedi molte volte la mia piccola patria. Conosco le sue impervie scogliere, i suoi neri vulcani […] Oggi non mi basta più. Il rifugio di un tempo si è trasformato in una prigione […] L'isola è la nostra madre e la nostra condanna» (p. 237).

Nel racconto *Aprile*, di fronte alla coppia di emigrati sull'autobus con la donna incinta, nonostante la loro patria sia lontana, considera una vittoria contro l'assenza il fatto che la famiglia sia unita: «Formavano in quel momento un arco chiuso e solidale attorno a quel figlio che gonfiava il grembo della madre: il loro futuro, la loro vittoria sulla sterminata solitudine che accompagna chi vive lontano della propria terra» (p. 249).

La famiglia, le radici alle quali torna Maria per prendersi cura della madre, dopo la scomparsa del padre. Morta questa, si produce la rottura, non tanto alla fine del libro, quanto piuttosto nella svendita degli animali, il che rappresenta nel mondo contadino una frattura totale, specialmente di quella capra, madre sterile come lei e un po' sabiana:

> Non le fu facile invece separarsi dalla capra e dalle galline, gli unici esseri viventi che le avevano fatto compagnia in quegli anni, dopo la morte della madre […] Maria quel giorno accarezzò sul mento barbuto la capretta, che la fissava immobile con i suoi occhi gialli, indifferenti. La baciò sulla testa ossuta. Era stata madre tante volte, inutilmente, e forse dietro le nere fessure orizzontali delle sue pupille nascondeva segreti di dolorosa e muta rassegnazione[19].

Senza la madre, senza famiglia, non c'è ormai una terra con le sue radici, soltanto Trieste, dove aveva trovato conforto e felicità: «Gli anni trascorsi lontano erano d'un tratto annullati, inghiottiti in una cavernosa oscurità. Qui era stata felice»[20].

Ma c'è un'altra patria dove Madieri affonda le radici: la letteratura. Come ha scritto Claudio Magris: «La letteratura è un territorio nel quale noi possiamo andare alla ricerca di noi stessi, quando non sappiamo chi siamo»[21]. Essa crea un altro spazio, una patria più ampia piena e libera. Diceva Dafne ne *La radura*: «Nei romanzi, nei racconti e nelle poesie scoprì il regno della libertà. Lì tutto era possibile, c'era posto per il sogno e la speranza […] la letteratura era anche lo specchio della bellezza […] La letteratura, forse, era

19. Marisa Madieri, *Maria*, cit., p. 62.

20. Ivi, p. 66.

21. Claudio Magris, *Danubio e post-Danubio*, in «Rivista di Studi Ungheresi», 7, 1992, p. 22.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

soprattutto il regno della verità» (pp. 203-204), così come prima era apparsa in *Verde acqua*:

> La mia amica mi prestò anche *Guerra e Pace*, che fu per la mia disadorna adolescenza una folgorazione e divenne il parametro segreto di ogni mia aspirazione e ideale di vita […] La vita al Silos mi sembrava più sopportabile se alla fine Natascia sposava Pierre e diventava una mamma […]. La vita dunque, fuori, era grande, bella, dolorosa e sacra e io un giorno l'avrei raggiunta (pp. 80-81).

Ormai la scrittrice ricomincia ad avere le sue radici, la sua patria, quando la nonna con i genitori riescono a comperare l'appartamento. Di nuovo la casa familiare, il mondo domestico:

> si presentò l'occasione di acquistare in via Piccardi un appartamento ammobiliato, da una giovane coppia in procinto di emigrare in Australia […]. Potemmo così trasferirci subito e senza troppe spese in una casa già pronta e accogliente. L'appartamento non era molto grande, tuttavia le tre stanze disponibili erano sufficienti perché io e mia sorella, la nonna e i miei genitori dormissimo separati (pp. 125-126).

In quel posto «la mamma ritrovò il suo sorriso che le illuminava il volto dolce» (p. 126). In quella casa e con quel sorriso Marisa rincontra la sua nuova terra, un suo spazio, quello che, nonostante il marito fosse a lavorare a Torino ed altri esuli andassero in Australia, lei non abbandonerà mai. Come scrive in *Maria*: «Aveva significato molto nella sua vita questo spazio tutto suo, uno spazio buono per ricominciare»[22].

Come Maria, Marisa trova il suo posto nel mondo, la sua città: «Non si era mai separata da quel cielo e da quel mare»[23]; anche ne *La radura* Dafne dice a sé stessa «io non abbandonerò mai i luoghi amati. E come potrei?» (p. 221); perciò, nonostante venga separata dalla terra da una bambina per farsi una ghirlanda («Uno strappo, un dolore intenso proprio al centro del creato. / Si sentì sollevare, scuotere, stringere e infine adagiare, in un solito abbraccio con altre compagne», p. 228), Marisa non ha voluto sradicare la sua piccola protagonista, come lei non ha mai voluto cambiare posto, mantenendo il suo amore per il luogo dove rimarrà per sempre. Idea ormai basilare, perciò la storia non può finire se non con le parole: «Dafne non lasciò mai la sua radura» (p. 229), come Marisa non abbandonò mai Trieste e, in qualche modo, neanche Fiume.

22. Marisa Madieri, *Maria*, cit., p. 26.
23. Ivi, p. 66.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

A più voci. Dialoghi con/su Claudio Magris

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

La voce di Magris

di Paolo Di Paolo

Quando uno scrittore reale diventa un personaggio di romanzo, vuol dire che è successo qualcosa. Che ha, nel tempo, emanato – e continua a emanare – un'aura speciale. Che il suo mondo, fatto di visioni e di esperienze, ma anche di oggetti, insieme concreti e simbolici, si è fatto riconoscibile al punto da essere quasi autosufficiente. A metà del romanzo d'esordio della giornalista catalana Natàlia Romaní, Il tempo della nostalgia *(Salani 2022), c'è una telefonata che comincia così: «Professor Magris?». All'altro capo del filo, giustamente, l'interlocutore chiede: «Chi parla?». Sarah Greenfield illustra così a un perplesso Magris il suo progetto di ricerca: è una giovane studiosa di letteratura e si convince di dover raggiungere Trieste e conoscere il professore. Il quale, a un certo punto, prende la parola in prima persona; e racconta i suoi luoghi o presunti tali, caffetterie, librerie, osterie. Ma è Claudio Magris o una sua versione alternativa, un ologramma letterario che accetta di conversare con una sconosciuta intorno a un eccentrico progetto di ricerca, evocando Musil e Thomas Mann e un personaggio della* Montagna incantata*. Ma – avverte il Magris romanzesco – «è un personaggio inventato. Di lui può fare quel che ritiene meglio. Non si metta addosso un'inutile corazza, faccia ricerche, d'accordo, ma soprattutto immagini». Così Romaní si autorizza, per interposto personaggio, a inventarsi il suo Magris, in un libro fatto di incontri europei, di viaggi, di letture. "Magrisiano" non solo perché l'autrice pesca dall'opera del grande triestino citazioni e suggestioni più o meno trasparenti, ma perché anche mira a una certa impurità stilistica: un po' narrativa, un po' saggio, un po' memoria, un po' immaginazione.*

Nei ringraziamenti a fine volume, Romaní chiarisce che «il Magris del presente libro è soltanto un riflesso del Magris reale», e che si tratta di «un atto di venerazione» per lo scrittore e per il suo Paese. Non stupisce che l'omaggio arrivi da un'autrice catalana: c'è un rapporto privilegiato fra Magris e la Spagna. Non solo perché è molto letto e studiato, non solo perché ha ricevuto un premio prestigioso come il Principe delle Asturie, non solo perché il suo amico Javier Marías gli attribuì la carica onorifica di Duca di Seconda

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Mano del regno (immaginario) di Redonda. Non basta: un altro grande catalano, Enrique Vila-Matas, sofisticato pedinatore di fantasmi letterari, già aveva fatto di Magris un personaggio romanzesco. E lo fa muovere per le strade di Barcellona sussurrando piccole verità sul senso della letteratura. «Può essere che sia anche parte del mondo nel modo in cui lo sono, ad esempio, le foglie».

Ah, le coincidenze! Materia per narratori. Proprio a Barcellona, nel 2011, visitai una mostra intitolata La Trieste de Magris *(e colpevolmente mai riproposta in Italia). Si può dire che fossi andato apposta: il percorso espositivo, ideato dallo scrittore Giorgio Pressburger, offriva un'immersione nella geografia emotiva di Magris. Cataste di valigie, il suo studio ricostruito, con tanto di giornali aperti sul tavolo e qualche porzione di biblioteca, una stanza in cui soffiava la bora, un'altra con telefoni appesi al soffitto e alle cui cornette era possibile ascoltare le tante lingue della città, un'altra con il pavimento ricoperto di morbida moquette azzurra – a simulare una traversata danubiana. Ero elettrizzato: mi sembrava, letteralmente, di avere attraversato una dimensione spaziotemporale interamente scaturita dal contatto magico fra una biografia e un'opera letteraria. Credo di avere maturato in quei giorni, spinto da un'entusiastica imprudenza, l'idea di mandare una lettera al Professore. Devo avergli raccontato di essere un "ritagliatore" dei suoi articoli sul «Corriere» e di avere letto* Microcosmi *a bocca aperta di fronte a quella densità di sensazioni. Ma è un'ipotesi, perché dalla replica che arrivò (la leggenda confermata da più fonti è che Magris ha sempre cercato di rispondere a tutti) deduco di avergli fatto una strana, stranissima domanda. La seguente: «dove finisce la lucentezza delle cose?» E lui mi scrisse che era sì strana, ma anche bella, e che però era impossibile rispondere. Rispondere veramente.*

Mai avrei immaginato, allora, di potergli riproporre quel quesito circa un decennio dopo – seduto lui da un lato io dall'altro dello stesso tavolo, nella stanza mansardata di via Carpaccio, Trieste, accanto a una finestrella da cui si vede il mare. La risposta è finita nel libro-dialogo intitolato Inventarsi una vita *(La nave di Teseo 2022). Ha a che vedere con la «furia del dileguare», con la scrittura che – «come un'arca di Noè» – si incarica di trattenere, di «salvare tutto ciò che si ama». Desiderio – aggiunge Magris – «vano e impossibile perché quell'arca è una barchetta fragile e sconquassata e presto affonderà, eppure non si smette di scrivere».*

Per certi versi, come la ragazza che lo chiama al telefono nel romanzo di Natàlia Romaní, sono stato e sono anch'io quello che telefona («Professor Magris?») per fare domande sui personaggi di Thomas Mann o sulla curvatura del tempo; sulle circostanze in cui gli è venuta l'idea di scrivere un libro incredibile come Danubio *(durante un viaggio in Slovacchia: «D'un tratto*

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

abbiamo visto un'insegna: 'Museo del Danubio'. Questa parola, museo, era così strana nell'incanto di quel momento»), e ancora, per interrogarlo sui giorni in cui lavorava a quella tesi di laurea sul «mito absburgico» che sarebbe diventata il suo primo e fondamentale libro. Come il personaggio del romanzo di Romaní, non mi sono fatto bastare la risposta, ma mi sono messo in viaggio. Ho raggiunto Friburgo, dove il Magris venticinquenne aveva una stanza in una locanda-osteria. "Goldener Anker", Uhlandstraße 13. C'è ancora l'osteria, non c'è più la locanda, ma il proprietario non si è stupito nel sentirmi pronunciare il nome dello scrittore italiano, e ha indicato il piano di sopra, per dire: ecco, dormiva lì. Era esattamente sessant'anni fa: in questo '23 il Mito absburgico nella letteratura austriaca moderna *arriva a un compleanno importante – e mi piace figurarmi quel ragazzo geniale che rileggeva e correggeva nei giorni elettrici di quell'ultima, così l'ha definita, sua stagione di bohème. Del «rimpianto di un mondo saldo e sicuro» parla la prima pagina, e mi pare che misteriosamente riesca a dire anche di un oggi turbolento, confuso, orfano di certezze. «Un mix allucinatorio», lo ha definito parlando a me e al mio registratore acceso, «discussioni eccitate e ripetitive senza fine, torpida assenza e passività psicologica».*

Nel quaderno degli appunti trovo una sequenza di parole chiave – Grande Sonno, dissonanza, "giri di boa", Fukuyama, Karl Valentin che dice che il futuro non è più quello di una volta. Trovo le date dei nostri incontri, trovo titoli di libri da lui citati e a me ancora sconosciuti, il biglietto dell'Osteria Istriano, una poesia di Kipling, un elenco di oggetti: bussola, orologio, agenda (vive nel terrore di perderla), sigaro (un attore, a Parigi molti anni fa, glielo offrì – «e da allora non c'è stato giorno che non ne ho acceso uno»). Come pezzi di un "museo dell'innocenza" diffuso e impalpabile, le chiavi magiche di ogni appuntamento, la bora in un barattolo, gli itinerari di certe mie traversate di Trieste – in silenzio, nel gelo di dicembre o in piena estate. Segnati su una mappa irreperibile: «i pensieri devono essere camminati», forse è una frase di Saba, l'ho appuntata detta da lui in un pomeriggio di novembre. Come pure ho appuntato che «la parola esatta ferisce sempre»; e il fatto che lui, Magris, in certi giorni, si sente un po' il professore del Posto delle fragole *di Bergman. Ma come in un sogno che sai di sognare, come nel libro di Natàlia Romaní o in un romanzo di Vila-Matas, tutto si confonde un po', il reale e il letterario, la memoria e l'immaginazione. La vita vissuta, e quella che si inventa scrivendo.*

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Una conversazione

pubblicata con il titolo *Magris: Europa sei diventata una selva oscura* (in «la Repubblica», 21 gennaio 2026)

TRIESTE – Resiste ancora, all'ingresso di casa, una decorazione natalizia. Si accorge che la osservo, si illumina. Mi dice che il presepe si diverte ancora a farlo lui. Riesumando quello, un po' malmesso, di quando era bambino. C'è l'impronta dello zio Nello, «il mago della mia infanzia». Lui ci mette del suo: «La statuina di un cane boxer, che non c'entra granché con Betlemme, per esempio. O i re Magi, che diventano sei o sette. Perché limitarsi a tre? La mia ansia di totalità...». La conversazione con Claudio Magris procede così, per lampi, illuminazioni improvvise. C'è sempre un fondo di leggera, temperata ironia. E di autoironia.
Sul tavolino basso del salotto, le copie fresche di stampa di una nuova traduzione spagnola, e quelle dell'ultimo volume, *Dura un attimo il giorno* (Garzanti): la raccolta – a cura di Maddalena Longo, che lavora con lui da una vita – degli articoli pubblicati negli ultimi anni. In quelle pagine, sotto il titolo rubato al suo antico maestro friulano Biagio Marin («dura un atimo el dì / ma xe eterno l'incanto») si mescolano passioni letterarie, racconti di memoria e di amicizia, intuizioni sul presente.

Lei ha dedicato la vita alla letteratura, ma tende sempre a non assolutizzarla. A ricordare a sé stesso e a chi la legge che c'è qualcosa di più importante. Che cosa?

«I rapporti con gli altri, le relazioni. L'unico culto che ho è quello dell'amicizia. Molte pagine del libro sono dedicate a persone a cui ho voluto – anzi: voglio – bene, e che se ne sono andate. Ma tuttora almeno tre o quattro telefonate al giorno le faccio a gente che conosco da decenni. Gli amici di Trieste e di Torino, le mie due città».

A dire il vero, appena si nomina Magris, inevitabilmente viene fuori Trieste. "Lo scrittore triestino". Le pesa?

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

«Non mi dispiace. Ciascuno si porta dietro qualche etichetta, può diventare un cliché, o perfino una caricatura, ma dobbiamo accettarlo. A ogni modo, chi mi ha definito un torinese di Trieste non sbagliava».

D'altra parte, il suo folgorante esordio saggistico nel 1963, con *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, lo deve all'Einaudi.

«Che in sostanza pubblicò la mia tesi di laurea, discussa appunto all'Università di Torino. Una tesi obiettivamente eccentrica: tanto che nemmeno il relatore – un maestro per me fondamentale, Lionello Vincenti – aveva ben capito, finché non la lesse, che cosa avessi in mente di scrivere. Quando seppe che me la pubblicava Einaudi, fece un solo commento: 'Ragazzo, spazzola!'. Come a dire: non montarti la testa».

La dedica di questo libro è «ai miei genitori». Fatta a quasi ottantasette anni, nella sua semplicità, commuove.

«Ho dedicato a Marisa Madieri, mia moglie, e ai miei figli molti dei miei libri. Talvolta anche agli amici. In questo caso, mi pareva giusto saldare il mio debito con mio padre e con mia madre. Lei in particolare, che era una maestra, mi ha generosamente aiutato negli anni, battendo a macchina non so più quanti dei miei articoli».

Ancora oggi lei scrive a mano.

«Non mi vanto di non avere mai imparato a usare il computer. Una forma di disinteresse e di pigrizia, direi, che ha costretto e costringe chi lavora con me a decifrare una grafia oggettivamente non facile e a trascrivere tutto».

È arrivato relativamente tardi alla narrativa, al romanzo. Perché?

«Anche nei panni di studioso, non ho mai troppo amato la scrittura accademica. Qualche detrattore di quel primo libro, *Il mito absburgico*, diceva: si legge come un romanzo. Non voleva essere un complimento, ma a me non dispiaceva. Sicuramente ha pesato un certo imbarazzo, quasi un senso di vergogna nell'azzardare il gesto del narratore. Nel libro ricordo l'ironica diffidenza con cui Benedetto Croce, in una nota di diario, raccontava che gli aveva fatto visita lo 'scrittore di romanzi' Alberto Moravia».

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Di un libro fortunato come *Danubio,* che ora compie quarant'anni, è difficile indicare il genere.

«Parlerei di scrittura mista, impura. Giornalistica, saggistica, narrativa, lirica, a seconda delle esigenze della pagina. Il racconto di viaggio, più di altre forme, espone alle contraddizioni, ai colori diversi delle cose, della realtà. Mi manca l'intensità di quei vagabondaggi mitteleuropei, ma in generale l'avventura dell'ignoto. E sa cosa mi dispiace? Che comincio a dimenticare. Nomi, dettagli... Ma forse esiste anche un diritto all'oblio, alla dimenticanza».

La sua Mitteleuropa, oggi, come le appare?

«Giusto oggi pensavo con dispiacere che da troppo tempo manco da Vienna. Comunque, guardo a quel mondo da lontano, con una curiosità che inevitabilmente si è indebolita e che, glielo confesso, mi fa sfogliare con minor interesse l'ultimo romanzo di uno scrittore austriaco o tedesco di oggi. Con la riunificazione delle due Germanie quell'universo si è sfaldato: sembra un paradosso o forse no, ma sono emerse lacerazioni profonde, si sono rialzati e si rialzano muri, in barba a un'idea di humanitas sovranazionale. L'Unione europea è divisa, non è una vera unione. Se lo fosse, sarebbe la nostra salvezza».

Le turbolenze geopolitiche la rendono ancora più fragile?

«La rendono vulnerabile, una foresta selvaggia e un po' ipocrita. Ma è un discorso che vale per l'intero Occidente, che si autocontagia di malattie mortali e si vergogna dei suoi valori più alti».

Nel suo romanzo *Non luogo a procedere* c'è un «Museo totale della guerra per l'avvento della pace e la disattivazione della Storia». Stanze che espongono armi e reperti bellici di ogni sorta, monito per «tutti i vivi che impediscono la pace perché per vivere hanno bisogno della guerra». Un'utopia disperata?

«Vivo una tremenda delusione. La guerra è tornata centrale, i traumi del Ventesimo secolo sembrano rimossi. Aumentano i massacri su larga scala e non c'è alcuna sicurezza – oggi come ieri e come domani – che prevalga l'umanità».

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Un'ultima cosa, più leggera. Lei lo sa che lei è l'unico italiano su cui i cosiddetti bookmaker scommettono per il premio Nobel di letteratura?

«In questi anni, la voce è circolata e naturalmente mi lusinga. È anche capitato che, in attesa dell'eventuale annuncio, i giornalisti venissero a fare la guardia qui sotto casa. Ma ai generosi scommettitori direi che farebbero bene, ormai, a puntare su altri cavalli».

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Una composizione per il teatro musicale con Claudio Magris. *Un viaggio dalla* Mostra *al* Thümmel oder die Verlöschung des Wortes

di Fabio Nieder

Un giorno dell'anno 2000 nel mio appartamento in Baviera dove abitavo ebbi una sorta di rivelazione.

Già diversi anni prima ero stato molto impressionato dalla visione dei disegni fatti nel Manicomio Triestino dal pittore Vito Timmel o, come realmente si chiamava, Viktor von Thümmel. Egli era uno dei più importanti pittori del suo tempo a Trieste. Nato a Vienna nel 1886, affascinato dapprima dalla pittura espressionista tedesca, durante la prima guerra era soldato austriaco stazionato nella cittadina stiriana di Radkersburg. Più tardi scoprì il mondo pittorico di Gustav Klimt e se ne innamorò perdutamente, tanto che cercò di divenire suo allievo a Vienna. Si iscrisse alla Kunstgewerbeschule della capitale absurgica e lì studiò, ma senza avere purtroppo come maestro il suo idolo. Ritornato a Trieste, Timmel/Thümmel, anima sensibilissima, visionaria e geniale, ebbe una vita avventurosa e tragica che lo portò ad un alcolismo smodato e alla disperazione. Dipingeva un quadro in cambio di un bicchiere di vino. Viveva in una camera squallida in città vecchia sopra la locanda gestita da un assassino, che lui però chiamava "angelo". Frequentava i pittori e gli intellettuali triestini con i quali lo legava fraterna amicizia. Due in particolare tra i suoi grandi amici erano personalità di spicco dell'ambiente triestino d'allora: si trattava della scrittrice e letterata Anita Pittoni e del pittore Cesare Sofianopulo, ovvero Sophianopulos, appartenente alla comunità greca della città adriatica e allievo di von Stuck a Monaco di Baviera.

Il carattere sensibilissimo e l'alto grado di alcolismo portò Timmel/Thümmel a un disfacimento fisico e psichico. Durante gli ultimi anni della sua vita fu rinchiuso in manicomio a Trieste, dove morì nel 1949. Una frase che avevo letto, pronunciata da Timmel/Thümmel e citata da Anita Pittoni, mi impressionò molto. La studiosa ricorda un incontro con l'amico pittore già provato dalla malattia, durante il quale lui le disse nel suo particolare dialetto triestino (qui nella mia traduzione in italiano): «Sai, io ho le nostalgie. Vorrei dimenticare tutti i nomi di questo sporco mondo. Quando

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

avrò dimenticato anche i nomi delle mie sorelle e di mia madre, sarò in Paradiso»[1].

Era quello il periodo in cui Timmel/Thümmel stava modificando la sua precedente tecnica pittorica di netta influenza klimtiana, in una sorta di personalissimo puntinismo di carattere naif e visionario. Ma durante il suo internamento in manicomio la sua tecnica si trasformò ulteriormente. Aveva lì a disposizione solo piccoli fogli quadrettati e su questi, spesso in bianco e nero, disegnava i suoi sogni e li dedicava al suo amico Cesare Sofianopulo, l'unica persona che veniva a fargli visita. Ora, l'amico Sofianopulo/Sophianopulos aveva per certi versi una personalità opposta a quella di Timmel/Thümmel. Il pittore greco-triestino, simbolista e necrofilo, narcisista estremo, rappresentava nei suoi quadri sé stesso in mille travestimenti: poeta che scriveva in varie lingue da lui parlate correntemente; traduttore di Baudelaire dal francese; innamorato della musica di Wagner; erotomane e scherzoso danzatore: organizzava danze greche nelle strade di Trieste, alle quali lui stesso partecipava vestito con un lenzuolo bianco e una corona d'alloro sulla testa.

Mi è stato possibile, nel corso degli anni, raccogliere ulteriori informazioni sul carattere bizzarro del loro incredibile zio dalla viva voce dei nipoti, il pittore Antonio Sofianopulo e il compositore Marco Sofianopulo. E non solo: negli anni Novanta ho avuto la fortuna di assistere a una mirabile presentazione di Ernestina Pellegrini di una mostra dei dipinti di Sofianopulo organizzata dal Museo Revoltella di Trieste. In questo modo la personalità eccentrica del pittore greco-triestino si trasformava nella mia fantasia sempre più chiaramente in una figura operistica dal carattere comico. I disegni di Timmel/Thümmel dal manicomio, dicevo: egli disegna le immagini che ha sognato rappresentando graficamente anche sé stesso in modo stilizzato; in ogni foglietto disegnato, inoltre, annotava meticolosamente la data del sogno e il nome del dedicatario, scrivendo ad esempio «a Cesare Sofianopulo pittore cocolo». Le date sono spesso astruse e ricordano quelle improbabili delle poesie della torre di Tübingen scritte dal poeta Hölderlin. Ci sono rimaste diverse centinaia di disegni timmelliani che rappresentano ossessivamente strade tortuose, case e tetti, muri e gallerie, teatri e il mare, alberi e uccellini e… mattoni! Case, strade, ponti, muri tutti di mattoni che si aggiungono alle quadrature dei fogli che aveva a disposizione in manicomio. In un disegno, per esempio, egli rappresenta sé stesso in volo sul pianeta "Saturnio", come lui chiamava il pianeta, in compagnia di un extraterrestre enorme che poi indicava con il nome di «uomo strano». Questo incredibile disegno ritrae,

1. E così, nell'originale dialetto triestino, ne *La mostra*: «Ti sa, mi go le nostalgie, voio desmentegar le parole de sto porco mondo; quando che gavero desmentega perfina i nomi de mia mama e de le mie sorele saro in paradiso» (Claudio Magris, *La mostra*, Milano, Garzanti, 2011, pp. 150-151).

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

come in una nota da legenda, i "due mondi": il mondo piccolo, «pianeta Terra, Trieste», e il mondo grande «pianeta Saturnio», scrive Timmel/Thümmel. Nel disegno si trova anche la rappresentazione del volo di ritorno dal pianeta "Saturnio" verso Trieste, e questo viene accompagnato dalle parole: «Pecola che non son nato morto». «Pecola», parola scritta erroneamente, starebbe per «pegola», che in triestino significa pece. La frase viene da Timmel/Thümmel tradotta di peso dal tedesco, in quanto «Pech» significa pece, e sta però anche a indicare una situazione sfortunata.

Un giorno dunque, come dissi all'inizio, nell'anno 2000, tutte queste informazioni ricevute durante gli anni, che in me si erano nel frattempo trasformate in forti emozioni, si concretizzarono nella mia fantasia in una sorta di visione di scene di un teatro musicale, anche se molto particolare. La frase timmelliana riferita da Anita Pittoni sulla dimenticanza dei nomi del mondo divenne per me un richiamo alla formulazione di un nuovo teatro musicale.

Un teatro dove la parola cantata dell'opera tradizionale sarebbe uscita di scena per lasciar posto al puro suono. Raccontai dapprima questa mia idea al pittore triestino Livio Schiozzi, che ne restò entusiasta. Qualche giorno dopo, Schiozzi mi chiamò e mi diede la fotocopia di un saggio di Claudio Magris scritto ancora negli anni Sessanta come introduzione alla pubblicazione del testo filosofico in prosa e poesia di Vito Timmel dal titolo *Il magico taccuino*[2]. All'inizio pensai di non aver bisogno di un "libretto" per la mia "Non-opera", ma dopo aver letto questo testo introduttivo di Magris al *Magico taccuino*, mi fu chiaro che Claudio, con la sua acuta analisi della natura e personalità di Timmel/Thümmel, sarebbe stata l'unica persona in grado di poter affrontare questo argomento, così come mi ero proposto di farlo[3]. Mi dicevo che, assieme a lui, avrei potuto intraprendere un viaggio fantastico nel mondo magico del pittore viennese-triestino e che avrei cercato di convincere l'amico Claudio Magris a tradurre, se così posso dire, lo stile letterario del suo saggio in un linguaggio dal carattere poetico-musicale. La parola, pensavo, coerentemente con la visione timmelliana, sarebbe a un certo punto uscita di scena, in un certo senso. Prima però di scomparire per lasciar posto al puro suono asemantico, le parole sarebbero state cantate con differenti tipi di vocalità da solisti e coro. E le parole, oltre a quelle originali di

2. Cfr. Claudio Magris, *Il «Magico taccuino» inedito di Timmel. L'accidia del superuomo*, «Belfagor», 4, 1973, pp. 410-23; poi come *Introduzione* a Vito Timmel, *Il magico taccuino*, a cura di Anita Pittoni, con introduzione di Claudio Magris, Franco Basaglia e Franca Basaglia, Trieste, Lo Zibaldone-La Editoriale Libraria, 1973, pp. XV-XXX. Per altro, Schiozzi, prima ancora che io iniziassi la composizione vera e propria di queste scene teatrali, costruì, senza l'invito da parte di un teatro o di un committente e mosso solamente dall'entusiasmo per questa mia idea, un plastico per la scena del mio lavoro musicale a venire.

3. Cfr. Claudio Magris, *La mostra*, cit.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Timmel/Thümmel, avrebbero potuto essere solo quelle di Magris! Così speravo di poter impostare il mio lavoro e chiesi all'amico cosa ne pensava della mia idea. Magris, alla mia richiesta di un lavoro comune, se fu all'inizio titubante, cambiò ben presto la sua opinione e accettò con entusiasmo questa nostra collaborazione!

Così iniziammo a lavorare. I nostri incontri avvennero a Trieste durante un intero anno. Si parlava della mia idea e del suo testo-libretto per il mio lavoro. Sempre più si definivano i caratteri e le relazioni, il contenuto e la forma, i linguaggi e i registri delle diverse lingue e linguaggi del suo testo. Durante le nostre discussioni mi apparve subito chiaro ed efficace il rapporto complementare di Timmel/Thümmel con il suo *alter ego* Sofianopulo/Sophianopulos: l'uno sarebbe stato una sorta di Faust e l'altro un posticcio Mefistofele. Timmel/Thümmel poteva esser un vero Faust che desiderava abbracciare l'intero mondo, persino atomizzarsi nel mondo, secondo una formulazione di Magris. Avendo il pittore viennese-triestino però dimenticato tutte le parole e anche il suo proprio nome, poteva essere sì un vero un Faust, ma inconsapevole. Sofianopulo invece reciterebbe e canterebbe come nell'opera tradizionale e dichiarerebbe di esser veramente Mefistofele! Ma quale inganno! Si sarebbe trattato solamente di un suo ennesimo travestimento da Carnevale! Il vero e il falso mi si presentavano così come un concetto originario della messa in scena teatrale. Thümmel non può veramente cantare, mi dicevo, in quanto non è fatto per il palcoscenico di un teatro d'opera. Infatti, nel mio lavoro il suo spirito poi si sarebbe manifestato talvolta come un suono di un pianoforte, o ancora come un ensemble vocale di sei voci miste o in forma di un ottavinista-uccello che dialoga con le voci di uccelli veri e registrati in scena. Parole cantate e suoni strumentali. Sofianopulo-Mefistofele, pensavo, è invece il suo opposto: egli apparirebbe come un tenore wagneriano eroico…sì, sì…, ma in pensione, però! Il famoso "do di petto" del tenore è ormai per lui solo un ricordo, ma egli crede invece di poterlo sostenere come ai tempi di quand'era un giovane cantante famoso…Così si presenterebbe al pubblico del teatro: una maschera teatrale, un travestimento, in fondo solo un inganno!

Dopo un anno intenso di lavoro, Magris mi consegnò il suo testo finito in una trattoria/Gostilna sul Carso triestino: da "Dolenc", questo il nome della Gostilna che frequentavamo abitualmente anche con l'amico comune Paolo Bozzi e proprio qui avvenne, in presenza di Paolo, solennemente, la consegna ufficiale del libretto!

Il testo finito però corrispondeva solo in parte alle mie esigenze. Mi fu subito chiaro che se alcuni aspetti del testo magrisiano potevano risultare perfette al mio scopo, altre invece si allontanavano troppo dall'atmosfera e dalla concezione che avevo di questo mio lavoro teatrale. Nonostante queste

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

divergenze, rimanevo sempre più convinto della mia concezione originaria. Ora avevo non solo le mie idee ma anche il materiale del testo di Claudio Magris scritto appositamente per me. Iniziai a lavorare e lavorai instancabilmente per ben diciassette anni della mia vita fino alla conclusione della mia "Non-Opera": *Thümmel oder die Verlöschung des Wortes*, in italiano: *Thümmel ovvero della sparizione della parola*, così decisi di intitolare il mio lavoro. Nel 2001 a Vienna, al Festival *Wien Modern*, ci fu la prima esecuzione pubblica in forma semi-teatrale della scena I del mio *Thümmel*. Si trattava della scena tratta dal disegno di Timmel/Thümmel che raffigurava il sogno di un volo del pittore verso il pianeta "Saturnio". Nel testo di Magris questo disegno originale viene proiettato durante la mostra di quadri timmelliani e il suo contenuto però non acquista all'interno del lavoro un'attenzione particolare da parte dello scrittore triestino. Io invece lo feci diventare una grande scena centrale della durata di 50 minuti per sei voci ed elettronica. Le voci però cantano quasi esclusivamente le parole tratte dalla *Mostra*, il titolo che poi Magris diede al suo testo-libretto pubblicato indipendentemente come testo teatrale in prosa[4].

E così, in questa maniera, continuai il mio lavoro: le scene così da me concepite sono spesso indipendenti dalla ripartizione nel testo magrisiano, ma contengono le sue parole originali. Non solo i suoi testi vennero musicati da me, ma anche tantissime suggestioni originali di Magris trovarono in modi diversi posto nel mio lavoro. Un esempio per tutti: la presenza dei tre becchini che seppelliscono Timmel all'inizio della *Mostra*. Nel testo Magris descrive dei colpi sordi delle pale dei becchini sulla terra: nessuna parola, dunque, ma solo rumori. Ebbene, questi rumori delle pale diventano nella mia interpretazione persino una sorta di *leitmotiv* ricorrente. Inoltre, coerentemente con la mia idea, ci sono nel mio lavoro anche scene strumentali o di pura musica elettronica dove non si ode nessuna parola: la musica diviene qui il "silenzio" dalla parola.

All'esecuzione viennese della scena iniziale dell'opera fecero seguito le altre. Quasi tutte le scene separate vennero commissionate ed eseguite da diverse istituzioni musicali europee: in Italia, Austria, Germania, Olanda, Inghilterra. La prima rappresentazione scenica dell'intero lavoro in tre atti, della durata complessiva di circa cinque ore, non è invece ancora mai avvenuta.

Come ho scritto, il testo in prosa di Claudio Magris e la mia partitura seguono strade diverse pur partendo da un lavoro in origine comune. Le diverse nostre concezioni teatrali si incrociano però indissolubilmente. Si potrebbe anche parlare di una forma di mia personale interpretazione del testo magrisiano, piuttosto che della tradizionale "messa in musica" di un libretto. Non solo le sue parole scritte, ma anche le tante riflessioni e osservazioni che

4. Cfr. ivi.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Magris mi comunicò verbalmente sono entrate nel mio lavoro in modalità diverse. Sono elementi consci e inconsci che mi hanno accompagnato per 17 anni in un lavoro di fondamentale importanza per la mia vita. È stato questo un lungo viaggio meraviglioso di vita in amicizia, verso lo sconosciuto e misterioso pianeta "Saturnio" in compagnia di Claudio Magris, con la sua intelligenza e il suo cuore.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Alla cieca*, tra immagini e parole. Claudio Magris tra letteratura e vita vissuta*[1]

di Danilo De Marco

> Va bene, a quei tavoli ho perso quasi sempre, ma mi sono anche divertito e non importava poi molto di perdere quel poco che avevo…I biografi deplorano e io recito la mia parte di impenitente pentito. L'unica cosa è assomigliare al proprio ritratto, fatto non importa da chi. La mia vita è quella che mi raccontano gli altri. Cosa potrei sapere, se no, di quand'ero appena nato, di quando ho cominciato a camminare, se piangevo o no di notte? Tutto questo me lo hanno raccontato gli altri e io lo ripeto, così come l'ho sentito. Come? No, no, non ci siamo. Questo non vale solo per la prima infanzia. Vale per ogni istante della vita. Forse che so com'era la mia faccia ieri, (*quando mi avete messo di nuovo vicino a quella macchina*), com'erano i miei occhi, le mie mani, forse che potrei descriverli? Certo che no, non mi sono visto, non mi conosco. Ma se Lei me lo dice, lo so e posso raccontarlo[2].

Vivono in me, inesauribili, le risonanze degli echi di due persone, diciamo tra letteratura e vita vissuta. La prima eco è preziosamente incastonata nella stessa mia esistenza fin dall'infanzia: quella del partigiano Sergio Cocetta[3]. La seconda, incontrata più o meno nello stesso periodo delle mie prime frequentazioni con Claudio Magris, a cavallo tra la fine degli '80 e l'inizio dei '90 del secolo passato, dello scrittore allora jugoslavo Predrag Matvejević. Una sovrapposizione di storie che coinvolge non solo questi tre protagonisti, ma grazie a loro aiuta a capire quelle vite e molte altre e scoprire luoghi, o meglio *paesaggi*, tra vita, narrazione e letteratura.

Di Claudio Magris – che scivola tra gli interstizi di queste due vite,

1. La pubblicazione di questo mio testo, destinato al convegno *Claudio Magris, intellettuale europeo. Dialoghi e prospettive*, è stata anticipata con il medesimo titolo sulla rivista «Dialoghi mediterranei. Periodico bimestrale dell'Istituto Euroarabo di Mazara del Vallo», 1° novembre 2025, https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/alla-cieca-tra-immagini-e-parole-claudio-magris-tra-letteratura-e-vita-vissuta/. A tale ente vanno i ringraziamenti miei e dei curatori di questo volume.

2. Claudio Magris, *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2005, p. 176.

3. Nome di battaglia "El Cid Campeador".

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

mettendole in relazione fra di loro, diventandone lui stesso, almeno per me, collante prezioso quanto necessario di ciò che inizio brevemente a raccontarvi – avevo già letto *L'anarchico al bivio*, poi *Danubio* e *Un altro mare* assieme al *Conde,* mentre *Microcosmi* arriverà più tardi. Proprio in quegli anni, periodo che corrisponde al mio trasferimento a Parigi, si fa più densa la frequentazione sia con Predrag che con Claudio.

A Parigi, Predrag teneva dei corsi alla Sorbona. Leggo i suoi libri, tra gli altri *Breviario mediterraneo*, *Tra asilo ed esilio*. Ne nasce una profonda amicizia. Mi piacerebbe chiamarla complicità, culturale e politica. Sempre a Parigi ci vediamo spesso con Claudio nelle sue scorribande francesi. E poi il nostro *viandare* tra una riva e l'altra della Senna.

Ma andiamo per ordine, se mai fosse possibile in questo andare e ritornare di una memoria che rinuncia a un prima e a un dopo, lavora piuttosto come un *collage*, o meglio ancora come delle negative, sottoesposte, latenti, che sovrapposte richiamano alla memoria i vari piani dell'esistenza senza scandirli temporalmente, in quel tempo curvo della vita e della narrazione.

A Parigi inizia una sorta di racconto fotografico degli incontri: con Jacques Le Goff, Maurice Nadeau, George Steiner… Ma anche alla libreria storica "Les Cahiers de Colette".

Nella primavera del '92 raggiungo Trieste. Con Claudio, dopo un saluto a Nonna Anka e un passaggio da Libero, il suo oste preferito, si parte per Punta Salvore assieme a Marisa Madieri. Ero appena rientrato dalla Cina. La mia prima foto stampata di quell'indimenticabile, lungo viaggio, fu anche il mio dono a Claudio.

Mentre viaggiavamo in macchina verso Punta Salvore, alla ricerca delle tracce di Enrico Mreule, il personaggio di *Un altro mare,* accenno a Claudio di quella persona che per me è stata un vero e proprio centauro Chirone. Quel partigiano frequentato fin della mia infanzia, dall'altisonante nome di battaglia, "El Cid Campeador", salito in montagna a 19 anni a decimare e a farsi decimare. Troppe le similitudini, le vicende umane, tra quel partigiano ed Enrico Mreule... prima!

Poi, parecchi anni dopo, in *Utopia e disincanto* ritrovo di nuovo uno stato dell'animo di quel mentore della mia infanzia e giovinezza, per ritrovarlo nella marasmatica sovrapposizione di storie e personaggi narrate in *Alla cieca*, in quel Salvatore Cippico, *ut per speculum in aenigmate*... Senza dimenticare di aggiungere al rimando dello specchio quello del senso storico e simbolico tra i due. Ma anche quello che, come dice bene Ernestina Pellegrini a proposito di *Alla cieca* – detriti sperduti nella immensa discarica della

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

grande storia – quella «frantumaglia» che galleggia ancora[4]. Ricordo di avergliene regalata una copia al Cid, subito dopo avere letto *Alla cieca*. Ne parlammo poi, più volte, durante i nostri interminabili incontri alla luce delle candele, che duravano fino all'alba, in quel sottoscala, ultimo rifugio restatogli, dove con forza titanica ha resistito per anni. Non serviva accennare direttamente al libro. Da quei detriti di storie lui ricavava tempi narrativi, trame e pensieri, e assieme mi accorgevo di un senso di perdita e sconfitta che lo accompagnava. Ci dicevamo sempre che dovevamo incontrarci tutti e tre assieme... Cosa che ci è riuscita con Predrag, ma non con Claudio.

La libertà, uno dei temi fondanti della scrittura di Magris. E sulla libertà, il Cid ripeteva spesso: «la libertà non è libera». Lui, uomo perennemente in rivolta.

La libertà, la rivelazione di un Assoluto impossibile da raggiungere, ma senza il quale, al tempo stesso, non si può neppure vivere. Questa libertà, l'assoluto della libertà sbriciolata dal disincanto, un disincanto però non arrendevole, sconsolato mai scoraggiato... e la consapevolezza che solo la fedeltà alle cose e ai valori che giustifichino una vita, quel tentativo di avvicinarsi all'assoluto... forse avevano un senso.

Stimolato da letture o visitando mostre d'arte, da sempre sorge in me l'estrema curiosità di conoscere gli uomini che hanno creato le opere che più mi toccano e mi sollecitano. Incontrare gli autori è sempre stato per me fondamentale per capire quanto di "coerenza", termine sempre arrischiato se non preso con cautela, ci fosse tra l'opera e il suo autore. Come non pensare alla persona che ha scritto quello o dipinto quell'altro? Chiedersi come potrebbe essere nel suo darsi nel quotidiano? Tra pensiero e azione, mi sono sempre detto e continuo a dirmi che ci deve pur essere coerenza, non per questioni di principio dunque etiche, che potrebbero essere anche pericolose se prese come un dogma, ma perché la mente e il corpo, il pensiero e quello che la nostra mano riesce a creare, il comportamento insomma, sono uniti nel loro operare vita. Conta la vita, non il giudizio sulla vita.

Un viaggio nella *persuasione* insomma... Per me doveva, deve contenere queste premesse. E, se possibile nella stesura incarnata di quella vita, in quel percorso creativo, non perdere la speranza e proteggere la poesia. Ecco che la scrittura di Claudio mi accompagna, ostinata, su questi motivi, nell'intricato cercare conferme ma con continue domande, molte volte senza risposte. E forse proprio in quella ricerca di risposte che non arrivano sta la forza e la necessità delle questioni e delle vite di cui Magris dice e scrive.

4. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris. Da* Alla cieca *a* Croce del Sud, illustrazioni di Marta Ester Quaglierini, Firenze, Florence Art Edizioni ("L'uno e il molteplice. Studi di Comparatistica"), 2025, p. 19.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Il mare non poteva mancare. Il mare: forse un ulteriore Assoluto? Quel nostro viaggio nell'isola di Cherso fino a raggiungere Miholašćica e poi arrampicarsi su quella roccia dove l'uomo, con gli stessi sassi, si è costruito il suo rifugio: Lubenice. Da vero argonauta, Claudio esplora l'infinità degli spazi e quel suo mettersi a guardare e sentire il mare. Come non pensare a Caspar David Friedrich e a quel suo viandante che forse non preferisce l'orizzonte utopico del mare ma l'ostacolo delle montagne? E poi alla ricerca dei personaggi dimenticati dalla storia, quelli che qualcuno ha chiamato «i senza storia», che invece sono proprio il sale della storia e sono ben presenti in *Microcosmi*. Da Edi, il pescatore a Martinšćica con la sua spiaggia, fino all'arrampicata di Lubenice, dove Rosaria vive con il padre attore di tre guerre sempre fratricide a seconda dello spostamento dei confini.

Il mare della *Persuasione e della rettorica*. Tra l'essere tutt'uno tra quel che si dice e l'esibirlo per convincere sé e gli altri di una presunta ragione superiore, la distinzione tra quello che è vita e quello che è letteratura. E ancora per Claudio Magris, la sua scrittura. Essa rappresenta un intramontabile principio dialettico per cui la verità stessa non sarebbe tale; ma l'arte è necessaria. Le parole: e cercare di statuire il giusto; *leggere tra le righe ma non sopra*, appunto! Non la stesura di un capolavoro. Conta di più la vita. L'arte, che per Magris è la sua scrittura. E il mare, cadenzato dalla sua inesauribile risacca che porta con sé tutti i tratti dell'esistenza e poco dopo se li riporta via, cancellando quello che poco prima aveva disegnato.

Grazie a Claudio, che in tutti questi anni è riuscito con la sua scrittura e con la sua vita a donare *quell'alone di significato* che mi ha permesso di unirlo a due persone che per me sono state care e importanti, diventando così, anche a proposito delle sue fotografie mostrate durante il convegno, un volto – il suo – riflesso nello scorrere delle acque.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Su Le storie di Claudio Magris
di Ernestina Pellegrini

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Ernestina Pellegrini, Le storie di Claudio Magris. Da *Alla cieca* a *Croce del Sud*[1]

di Enza Biagini

> Di questo amico, come accettare di parlare. Né per elogiarlo, né in nome di una qualche verità[2]

Questo primo piano critico sulle *Storie di Magris* da parte di Ernestina Pellegrini ci offre l'occasione di parlare di un bel libro, fuori dall'ordinario, scritto con quel suo abituale stile tutto immagini sinonimiche, definizioni – e titoli – folgoranti. Uno stile apparentemente da «enumerazione caotica»[3], che considero da sempre come un autentico dono. Questo per anticiparvi che si tratta di una nuova riuscitissima prova di quel *saggismo interlocutorio*, estremamente libero e creativo, che caratterizza il modo di fare critica di Ernestina Pellegrini. Un libro che proviene diretto da *Epica sull'acqua: l'opera di Claudio Magris*[4] e ormai francamente situato sul piano inclinato dell'*amitié* specie nella seconda parte del libro, dedicata alle *altre forme di scrittura di Magris*[5]. A proposito di quella formula trovata nel '97, vi ricordo

1. Cfr. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris. Da* Alla cieca *a* Croce del Sud, illustrazioni di Marta Ester Quaglierini, Firenze, Florence Art Edizioni ("L'uno e il molteplice. Studi di Comparatistica"), 2025. La pubblicazione di questo mio testo, destinato al convegno *Claudio Magris, intellettuale europeo. Dialoghi e prospettive*, è stata anticipata sulla rivista «Nuova Antologia», 635, 2316, ott.-dic. 2025, pp. 370-375. Il mio ringraziamento va al direttore Cosimo Ceccuti per avermi concesso di editare il mio contributo anche negli atti del convegno.

2. O, correggendo impunemente Maurice Blanchot (*L'amicizia*, trad. it. di Rosanna Cuomo e Monica Ghidoni, a cura di Riccardo Panattoni e Gianluca Solla, Bologna, Marietti, 2021, p. 345): di questa amica come rifiutare di parlarne?

3. Cfr. Leo Spitzer, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, trad. it. di Alfonsina Di Benedetto, in «L'asino d'oro», II, 3, maggio 1991, pp. 92-130; la prima edizione originale del saggio è del 1945.

4. Cfr. Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua: l'opera di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1997; poi in edizione accresciuta nel 2003.

5. Cfr. Id., *Le storie di Claudio Magris*, cit. Ma vi invito a leggere quel *Tengo più a te che alle tue carte* indirizzato a Magris nel *Prologo*, Ivi pp. 11-12.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

che era subito servita a indirizzare verso un altro senso, quello del dialogo e dell'intesa, un pensiero espresso da Magris circa l'insoddisfacente relazione tra critico e poeta – Magris diceva: «Fra il poeta e i suoi solerti cultori raramente c'è dialogo, incontro»[6] e, da allora, è servita a stabilire con lo scrittore un patto dialogico mai più smentito.

Il titolo del libro, *Le storie di Claudio Magris. Da* Alla cieca *a* Croce del Sud, è quasi da romanzo. Ma non è stato pensato per contravvenire alla sua funzione canonica – quella di introdurci alla lettura, svolgendo una più o meno marcata funzione perlocutiva: allude, infatti, al significato di Storia come fare poetico (*poiein*), *inventio* o *fictio*[7], e sottende, implicito, un elogio per chi narra storie[8] – il modello, come in Benjamin, è la voce narrante di *Shéhérazade* con la sua arte di farsi ascoltare, proliferando storie come per gemmazione. Infine, e in filigrana, evoca la costante impronta del ruolo fondamentale della Storia nella riflessione teorica e nell'ispirazione creativa di Magris[9]. Un tema, quello del costante riferimento alle tracce della Storia, chiamato più propriamente «arcitema» da Pellegrini e non a caso sottolineato con più evidenza – e sulla scorta di alcuni ottimi saggi, come quelli di Ulla Musarra-Schrøder e Diego Salvadori – nel capitolo dedicato all'analisi del racconto degli orrori di tutte le guerre di *Non luogo a procedere* e in *Magris e le immagini della storia*.

Con Ernestina Pellegrini ho condiviso un lungo tempo di collaborazione, consuetudine di studio, dialogo e amicizia. Tuttavia, in tutti questi anni, riuscendo quasi, come dice Blanchot, a «mantenere nella familiarità dell'amicizia una distanza infinita»[10], mi sono resa conto che l'oggetto delle nostre frequenti conversazioni lasciava un minimo spazio ai lavori in corso.

6. Ivi, p. 15.

7. E qui rinvio alla *Nota* di Magris in *Non luogo a procedere. Romanzo* (Milano, Garzanti, 2015, p. 369) dove lo scrittore accenna alla relazione pericolosa tra Storia – verità – e invenzione letteraria – finzione. Sarei stata tentata di dire che nel Novecento sembra che gli scrittori, nel trattamento della Storia, si siano ispirati al principio di indeterminazione della meccanica quantistica – minandone la verità e la prevedibilità deterministica – proprio come accade nelle storie di Magris. Ma è un'ipotesi che non regge: i principi di Platone e Aristotele ci dicono che la letteratura ha da sempre minato quella verità, anticipando le scoperte scientifiche.

8. Cfr. Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. it. di Renato Solmi, nota e commento di Alessandro Baricco, Torino, Einaudi, 2011. Qui Benjamin oppone narrazione a romanzo. Ma forse l'esempio di un "romanziere narratore" come Magris avrebbe convinto anche lui.

9. Per Magris, rinvio, riguardo ai suoi numerosi contributi, ai saggi raccolti nel libro *La storia non è finita. Etica, politica, laicità* (Milano, Garzanti, 2006). E, per Pellegrini, al bellissimo saggio *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 (FUP), 2016, pp. 407-419.

10. Maurice Blanchot, *L'amicizia*, cit., p. 344.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Spesso, improvvisamente e in modo leggero, Ernestina era solita annunciare l'uscita di un suo saggio o di un suo libro, presentando la cosa come un fatto che la sorprendeva in prima persona, attribuendo la nuova fatica a quel provvidenziale suo dono di attivare un immaginario supporto o *alter ego* da lei chiamato «pilota umanista automatico», attribuendogli, per un curioso caso di esotopia critica, la capacità di mettere insieme cose già scritte, come se fossero senza interesse, che si trattasse di Magris, di Meneghello o delle sue numerose letture di genere. In questi anni, mentre ho imparato a considerare come di riserva l'argomento "ricerche *in fieri*", ho cominciato a diffidare di questa sorta di "autosvalutazione" per lavori che stimavo eccellenti ancora prima di leggerli. Non ho mai letto un libro o un saggio scritto a caso da Ernestina. E su Magris, poi! Ho ancora in mente la testimonianza dello scrittore, quando in un noto programma televisivo confessava di essere un'invenzione del proprio critico: non ricordo le parole esatte, ma ricordo che si trattava di Ernestina Pellegrini. Un riconoscimento che non vale solo per il libro di cui si sta parlando, ma, retrospettivamente anche per il primo lavoro del 1997, per i due splendidi Meridiani e chissà quanto altro ancora custodito nei suoi mirabolanti cassetti. In quanto a quel suo decantato «pilota umanista» si può dire che sia tutt'altro che «automatico», credo piuttosto sia un non dichiarato adepto di quella pratica di «lettura profonda» raccomandata da Harold Bloom e del tutto ligia all'altro suo richiamo di «Leggere in profondità», […] «non per credere, non per accettare, non per contraddire, bensì per imparare a partecipare dell'unica natura che scrive e legge»[11]. Penso inoltre che, di Bloom, Ernestina condivida anche l'idea che l'oggetto del leggere consiste nella ricerca di quella "difficoltà piacevole" dello sforzo della riflessione, "tradotto" in scrittura.

Dopo questa mia lunga circonlocuzione, devo ricominciare con il dire che ho il piacere di avere tra le mani un libro solo da lodare, edito in una bella collana di comparatistica *ad hoc*, con eleganza editoriale, grazie anche alla testimonianza discreta, empatica e amicale, delle belle immagini tratte dall'archivio fotografico che fa da corredo al volume – splendide le foto di Danilo De Marco. Un libro che, evidentemente, comporta la ripresa di quella interrogazione «terminabile e interminabile» – ma Freud, nel 1937, scriveva *Analisi terminabile e interminabile*[12] – dell'opera di Magris e del suo autore, dove Ernestina, mettendo in questione i suoi precedenti studi, dà modo al lettore di penetrare ancora più addentro alla fucina creativa dello scrittore, censendo insieme al critico le sue letture, i documenti, le sue carte, mentre vaglia le sue molteplici attività di studioso, saggista, traduttore, pubblicista,

11. Harold Bloom, *Come si legge un libro e perché*, trad. it. di Roberta Zuppet, Milano, RCS, 2000, p. 25.

12. Cfr. Sigmund Freud, *Analisi terminabile e interminabile. Costruzioni nell'analisi*, trad. it. di Renata Colorni, Torino, Boringhieri, 1977; l'originale è del 1937.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

senza mai "impiombare", grazie al suo stile di straordinaria concretezza metaforica, che pratica in modo quasi letterale le teorie di Lakoff e Jonhson[13]. A me pare, inoltre, che in maniera più evidente rispetto ad altri lavori, questo sia un libro che invita a non rimanere estranei all'alchimia complicata di cui si serve il critico per costruire la sua «cittadella secondaria» – la critica, per Steiner[14]. Una cittadella qui presentata come prodotta da materiale di riuso, discorso costruito su discorsi propri e altrui, occultando, quasi, il fatto non secondario che anche questa volta, il fare luce sull'opera di una singola mente creatrice coincide con l'esigenza, evocata da David Lodge, di tornare a interrogarsi su «Cosa sa fare la letteratura, le vie a cui ricorre per fare ciò che fa […] E che mezzi usa per fare ciò che fa»[15]. E non c'è dubbio che Ernestina Pellegrini in questi suoi decenni di studio mai abbia cessato di continuare a chiedersi cosa "sa" fare la letteratura. Questo libro, che continua a perfezionarne le risposte, si rivela doppiamente esemplare perché oltre che chiudere in un cerchio provvisorio l'universo creativo e teorico di Claudio Magris e la sua aspirazione alla completezza totalizzante (mai dismessa), tende a spargere sul tavolo le carte dell'interprete per mostrare «cosa sa fare la critica» indicando anche implicitamente i «mezzi utili per fare ciò che fa» e suggellando nella sua lettura la speculare impronta maestra di un metodo. Ho detto metodo, ma forse è preferibile non definirlo tale. In realtà, anche leggendo queste "storie di storie" ci si accorge della tendenza dell'interprete a fare dell'insieme dei suoi attrezzi – la comparatistica, gli studi tematici, di genere, su generi letterari, i sondaggi di archivio e bibliografie più diverse – un uso non etichettabile, ametodologico, sebbene se ne nominino puntualmente i riferimenti, che si tratti di teorici come Šklovskij, Ricœur, Kristeva o i numerosissimi studiosi di Magris. Il suo appare come un amalgama composito da insinuare spesso tra le maglie dei testi secondo una logica che, con forza centrifuga e centripeta insieme, ne fa deflagrare i significati per derivarne tutto "il di più da dire". E "non metodo" significa "critica aperta", che rende possibile non eludere le diverse sollecitazioni del senso senza disperdere le sue molteplici tracce, puntando però su tutte quelle sue carte che le derivano dalla profondissima conoscenza dell'opera di Magris. Una conoscenza che si fa essa stessa metodo e le dà accesso a meditate incursioni nell'archivio dello scrittore, nelle sue letture, nella sua vicenda esistenziale in nome di quella lunghissima *amitié* evocata

13. Cfr. George Lakoff, Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, ed. it. a cura di Patrizia Violi, Milano, Bompiani ("Strumenti"), 1998; l'originale è del 1982.

14. Cfr. George Steiner, *Vere presenze*, trad. it. di Claude Béguin, Milano, Garzanti ("Gli elefanti"), 1992.

15. Estrapolo questo pensiero di Gertrude Stein usato da David Lodge in *La coscienza e il romanzo*, trad. it. di Mary Gislon e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 2011, p. 7.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

sopra e fatta risuonare qui come *continuum,* un determinante filo di continuità tra le due parti del libro. La prima, che comporta l'analisi dei testi pubblicati dal 2005 al 2020 – *Alla cieca*, *Lei dunque capirà*, *Non luogo a procedere*, *Istantanee*, *Tempo curvo a Krems*, *Croce del Sud* – e la seconda, intitolata *Le altre forme della scrittura,* in cui a parlare è *Il critico letterario*, *Il saggista*, *Il giornalista*, *Il traduttore*[16], che si chiude con un "fuori testo comparatistico" di Ernestina. È questa conoscenza, a cui non occorre aggiungere ulteriori aggettivi, che le permette di ripercorrere a ritroso il processo dell'opera creativa dello scrittore; di navigare con sicurezza tra le sue fonti letterarie, epistemologiche, storiche, antropologiche, ideologiche, muovendosi con sicurezza tra ipotesti, intertesti, voci dei critici – Ulla, Pedro L. Ladrón de Guevara, Diego e molti altri… – e finendo, se occorre, per indossare insieme all'autore i panni dello storico, dell'archivista, dello speleologo, dell'esperto di fondali marini e polene, dell'archeologo di mari, terre esotiche e lontane, del collezionista di armi belliche esposte in quell'immaginario «Museo della guerra per la pace» ideato nel cuore di quella Trieste sul banco d'accusa della storia per essere il luogo che ha praticato l'orrore dell'unico campo di sterminio nazifascista in Italia. Questo significa che il frequente chiedersi del critico – «Come lavora Magris?», come qui a p. 34 – equivale a una domanda retorica? Un po' sì. Meglio però non ignorarla, perché tutte le volte che da lettori siamo invitati a partecipare al gioco dello scavo ermeneutico su Magris rischiamo di non capire che ci stiamo spostando su un piano metariflessivo dove è Magris a spiegarci "come lavora Ernestina Pellegrini", mentre l'interprete ne fa oggetto dei suoi vertiginosi affondi e risalite altrettanto azzardate.

Ma, forse, per non restare sul piano teorico, vale la pena di leggere, quasi ad apertura di libro, qualche frase del commento al testo[17] che, per Ernestina Pellegrini, inaugura una nuova fase nella poetica narrativa di Claudio Magris. Una poetica "notturna" vaticinante e profetica, con radici profonde nella sua personale *bouche d'ombre*. Un libro definito subito come «un vero e proprio big bang letterario»[18] per lo scrittore. Leggo:

> È uscito […] un libro di realismo estremo, brutale, di assoluto disincanto, che è anche una meravigliosa e spaventosa fantasmagoria, dove si susseguono o si alternano con rapida e capricciosa vivacità tante immagini e frammenti recuperati nella straripante discarica della grande storia e della vita stessa. È uscita un'opera dal genere ibrido letterario che potrebbe sembrare e in parte è, una biografia sdoppiata, ma in realtà, a ben guardare è un romanzo corale in forma di monologo

16. Cfr. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, cit.
17. Cfr. Claudio Magris, *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2005.
18. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, cit., p. 19.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

> interiore. Perché i due coprotagonisti, Cippico e Jørgensen, hanno mille echi, evocano infinite microstorie, si rispecchiano a turno nelle tante vittime della storia, in tanti reietti, in tanti imprigionati, in tanti esuli e fuggiaschi: Tore, Jensen, Nevèra, Stijela e così via, uomini vinti e degradati, destini minimi sciupati e cancellati, che hanno alle spalle, forse, l'ombra tragica e immensa del kafkiano anonimo Joseph K.[19]

Appena oltre, si parla di «acrobazia letteraria della dismisura», di «vortice narrativo di materia viva e materia morta», di una «poderosa iridescente cattedrale fatta di macerie», di «gioiello letterario affascinante e torturante», di «frutto anomalo», la cui «[s]crittura diventa una tromba d'aria che tira su tutto»[20]. E il libro si trasforma simbolicamente: in «una sfida letteraria, filosofica, ideologica, storiografica» da leggere «munit[i] di bussole e manometri per addentrarsi dentro i molteplici strati culturali»[21]. "Strati culturali" infilati nel caleidoscopio, fitto di parole, di queste dieci righe o poco di più, in cui il critico concentra l'intero libro, la trama delle vicende narrate, nomi, personaggi primari e secondari, caratteri, stile, contesto storico/antropologico, approdando all'immagine mutuata dall'universo di Kafka, che ne nomina la dimensione simbolica. È evidente che si tratta di una retorica della visibilità e della concretezza che è parte della geniale creatività critica trovata una volta per tutte, come presa oggettivante e coinvolgente della realtà, per cui, anche per chi legge, ad esempio, diventa facile considerare *Non luogo a procedere* come «libro bomba», «libro magnetofono alla Salinger», «un libro battaglia», una «cassaforte di valori non negoziabili»[22]. È ovvio che ho ritagliato solo un breve estratto come "misura" degli effetti di quell'amalgama ametodologico evocato più sopra. Chi conosce il libro che oggi si presenta e le storie che ne fanno parte, sa che potrei continuare ad abbagliare il lettore pagina dopo pagina con un analogo fuoco d'artificio di significati veicolati da quella sua straordinaria retorica della concretezza che non esito a far risalire alla formulazione iniziale, originaria e originale, di quel "saggismo interlocutorio" scelto come modo di conferma dell'antico brocardo – *In Claris non fit interpretatio* – caro agli ermeneuti. Una modalità di saggismo, quasi una forma equivalente a ciò che in natura si chiama mimetismo criptico, mimetizzato da faro per illuminare dal di dentro storie iper-complesse, costruite come biografie, sdoppiate, triplicate, racconti plurimi di vicende disseminate come sequenze-segnalibro. Mi riferisco agli inserti della storia di Luisa, l'eroina che reca su

19. Ivi, pp. 13-14.
20. Ivi, p. 19.
21. Ivi, pp. 18-20.
22. Ivi, p. 55.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

di sé l'eredità delle persecuzioni del popolo ebraico e della schiavitù dei neri in quanto figlia di un'ebrea triestina e di un afroamericano rivoluzionario, di *Non luogo a procedere*. E ancora, incursioni a misura di "esperimenti col tempo" in *Tempo curvo a Krems*, di *flash* e "istanti fermati" in *Istantanee*, di miti smentiti in *Lei dunque capirà*, di «vite vere e improbabili» in *Croce del Sud*. Ma non si pensi che il critico esaurisca il suo gioco tutto sul piano formale nel tracciare «piste clandestine, scorciatoie, o affascinanti derive»[23], tutti "attrezzi utili" predisposti alla comprensione del testo, mettendo in sordina l'esigenza di uno scrittore – che parte sempre dalla Storia come fatto vero, per farne materia di storie inventate – costantemente tentato di mettere il lettore dinanzi alla lezione etica della Storia.

Su questo punto, e per terminare, segnalo anche qui un solo esempio tra i molti che toccano il tema dell'impossibile disimpegno civile da parte di Magris, fortemente sottolineato a proposito delle sue «altre forme di scrittura» – la saggistica e la collaborazione giornalistica. Mi riferisco alla riflessione di Ernestina Pellegrini sui limiti dei concetti di «colpa» e «perdono» evocati a partire dal saggio di Ricœur[24] e opportunamente citati a proposito di *Non luogo a procedere*, un libro che grida lo scandalo di una sentenza negata. Appunto un inaccettabile "non luogo a procedere" a danno della Storia.

Per chiudere: ad ogni pagina di questo libro, e specie in queste ultime, mi sono venuta ripetendo la frase di un editore che diceva: «talvolta chi recensisce un libro riesce solo a dire in maniera imperfetta quello che l'autore ha scritto in modo perfetto»... È vero.

23. Ivi, p. 19.

24. Paul Ricœur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, trad. it. di Nicoletta Salomon, introduzione di Remo Bodei, Bologna, il Mulino, 2012 [2004].

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

«Nebeneinander»: Claudio Magris, i generi della scrittura e il racconto della storia

di Luigi Marfè

Le storie di Claudio Magris (2025) di Ernestina Pellegrini è un libro che mostra quanto lo scambio ermeneutico tra uno scrittore e la critica possa illuminare vicendevolmente il lavoro di entrambi[1]. Curatrice dei due «Meridiani» (2012 e 2021)[2] dedicati a Magris, Pellegrini è certamente la studiosa che meglio ha saputo comprendere il valore e i significati dell'opera dello scrittore triestino[3]. Edito da Florence Art Edizioni, questo suo nuovo saggio si presenta come un ideale proseguimento del precedente *Epica sull'acqua* (1997 e 2003)[4]. Il volume, ricco di un ampio corredo iconografico, rielabora in forma unitaria contributi usciti in rivista nel corso degli anni, insieme a nuovi saggi che rendono conto della lunga fedeltà della studiosa all'opera magrisiana. Se *Epica sull'acqua* si concentrava sull'opera narrativa e teatrale degli anni Ottanta e Novanta, *Le storie di Claudio Magris* prende in esame i sentieri creativi seguiti dallo scrittore negli ultimi vent'anni, dalla narrativa alla saggistica, dal teatro alla traduzione, dalla critica al giornalismo, anche tenendo conto delle carte da lui stesso donate all'Archivio Bonsanti di Firenze. Si tratta di un viaggio dentro il cantiere creativo di libri che si presentano come veri e propri «microcosmi», in senso magrisiano[5]: mondi d'invenzione autonomi e insieme tessere di un mosaico composito, a riprova della varietà prospettica e della coerenza stilistica dell'opera di Magris. Ne emerge il ritratto di un autore che, nel confrontarsi con scrittori come Elias Canetti e Isaac B. Singer, Mario Vargas Llosa ed Ernesto Sabato, Maurice Nadeau e

1. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2025.

2. Claudio Magris, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, vol. I, Milano, Mondadori, 2012, e vol. II, Milano, Mondadori, 2021.

3. «Lo sai che si è sparsa la voce che io sia una tua invenzione?»: Pellegrini ricorda nel libro come un giorno lo stesso Magris, scherzosamente, abbia fatto riferimento con lei all'importanza del ruolo della studiosa nel delineare la sua figura di autore (*Le storie di Claudio Magris*, cit., p. 10).

4. Ernestina Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1997 e 2003.

5. Il riferimento è ovviamente a Claudio Magris, *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Javier Marías, ha saputo essere un intellettuale realmente cosmopolita, la cui opera ha avuto una circolazione mondiale[6].

Le storie di Claudio Magris si compone, nella prima parte, di capitoli che descrivono l'evoluzione, negli ultimi vent'anni, dell'opera narrativa e teatrale dello scrittore triestino: *Alla cieca* (2005), *Lei dunque capirà* (2006), *Non luogo a procedere* (2015), *Istantanee* (2016), *Tempo curvo a Krems* (2019), e *Croce del Sud* (2020). Pellegrini insiste in particolare sulla centralità del rapporto tra la scrittura letteraria e la ricerca storiografica, nucleo tematico fondamentale, o «arcitema»[7], nelle parole della studiosa, dell'opera magrisiana. La «scrittura della storia», per riprendere un titolo di Michel de Certeau[8], si muove del resto, nell'opera di Magris, su più livelli, che vanno oltre la dimensione puramente evenemenziale. Non si tratta, naturalmente, di considerare la storiografia in termini narrativi, al modo della «metahistory» di Hayden White[9], quanto semmai di riconoscere come la forma stessa del discorso narrativo consenta di esplorare i risvolti emotivi e simbolici della relazione tra l'individuo e i processi storici in cui è calato. Ne *Il filo e le tracce* (2006), Carlo Ginzburg[10] ha rimarcato come, oltre l'opposizione ontologica tra il «vero» e il «falso», si tenda a sottovalutare le possibilità euristiche del «finto», che può invece offrire prospettive rivelatrici, soprattutto quando i vuoti della memoria e la distanza temporale paiono difficili da sormontare. Questa poetica della «finzione», che sceglie un «paradigma indiziario» fatto di tracce e spie da seguire abduttivamente, coincide con il piano dell'«illazione»[11] entro cui si muove la narrativa di Magris, per delineare il rapporto tra la storia collettiva e le storie personali dei singoli individui che ne sono coinvolti. «Ogni pezzo di realtà esige l'archeologo o il geologo che la decifri», nelle parole dello scrittore, «e forse la letteratura non è altro che questa geografia della vita»[12].

Si può dire, in questo senso, che, nella sua esplorazione dei versanti in ombra del passato, il racconto della storia si sviluppi nei libri di Magris, secondo Pellegrini, su due piani distinti e insieme comunicanti. Per un verso, la scrittura si configura come palinsesto delle varianti del mondo, uno spazio discorsivo teso a salvare dall'oblio la memoria del passato, in particolare

6. Sulle traduzioni dell'opera di Magris, si rimanda a Barbara Ivančić, *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Claudio Magris*, Bologna, Bononia University Press, 2013.

7. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, cit., p. 61.

8. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

9. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975.

10. Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

11. Il riferimento è naturalmente a Claudio Magris, *Illazioni su una sciabola* (1984-1985), Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1985.

12. Claudio Magris, *Danubio*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 1161.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

quella di tutte le vittime di eventi traumatici collettivi. D'altra parte, essa esprime una poetica della storia per cui il succedersi degli eventi assume i tratti ciechi e brutali di un vortice distruttivo, simile a quelli prodotti dalla forza di Coriolis evocata in *Alla cieca*, sovvertendo ogni teleologia. La narrazione immagina le biografie di uomini travolti dalla furia della storia, che scoprono tragicamente la vanità del proprio agire: Pjotr Krasnov e il patto con il diavolo per la formazione di uno stato cosacco in *Illazioni su una sciabola* (1984); Enrico Mreule e il dispatrio in Patagonia di *Un altro mare* (1991); Salvatore Cippico e la sua utopia egalitaria in *Alla cieca*; Orélie-Antoine de Tounens e l'ambizione di farsi re in *Croce del Sud*[13].

Questa concezione non lineare del tempo, simile a un disordinato «collage»[14], per riprendere le parole di Franco Marenco, diventa via via più centrale nella scrittura di Magris, fino a farsi programmatica in *Tempo curvo a Krems*. Già in un saggio di *Itaca e oltre* (1982), intitolato *Negli interstizi del tempo* (1981)[15] veniva esplorata l'ipotesi che i «diversi tempi del tempo»[16], per dirla con Jorge Luis Borges, convergano in un presente che non è mai chiuso in se stesso, ma si apre all'idea di compresenza. La pluralità di livelli narrativi del racconto allude a quella che Ernst Bloch aveva chiamato la «contemporaneità del non-contemporaneo» (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*): il tempo della memoria, infatti, non è mai lineare, ma «curvo», vale a dire capace di ripiegare su se stesso, scartare in avanti, tornare indietro, in una vertiginosa sincronia del «nebeneinander»[17], che fa di ogni storia un «gomitolo del tempo»[18] da dipanare nella scrittura.

In questa vertigine della sincronia, lo sguardo di Magris si concentra sugli abissi di violenza della storia contemporanea, come nella ricostruzione di *Non luogo a procedere*[19]. Pellegrini definisce questo romanzo «una bomba»[20], non solo per la storia del collezionista di armi Diego de Henriquez e del suo progetto di museo della guerra, ma per la capacità di far detonare,

13. Si veda su questi aspetti anche Ernestina Pellegrini, *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.

14. Franco Marenco, *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*, in «Moderna», 1, 2008, p. 16.

15. Claudio Magris, *Negli interstizi del tempo* (1981), in Id., *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 100-106.

16. Di «íntimo enlace de los diversos tiempos del tiempo» Borges scrive nella *Historia de la eternidad*, in Id., *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 365. La prima edizione di *Historia de la eternidad* è del 1936.

17. Cfr. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, cit., p. 103 e sgg.

18. Claudio Magris, *Microcosmi*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 211.

19. Id., *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti, 2015.

20. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, cit., p. 54.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

fuori da ogni orizzonte conciliatorio, gli orrori della storia. La consueta strategia narrativa magrisiana della «biografia imperfetta»[21] si sposta dal piano del personaggio a quello della vita della città, descrivendo Trieste e la sua cattiva coscienza. Nel sondare la rete di complicità che resero possibile quanto accadde alla Risiera di San Sabba, il romanzo è un'inchiesta contro l'occultamento di un'assenza, che rimarca la diserzione morale di cui gli uomini sono stati capaci. La figura di Luisa Brooks, al contrario, sommando nelle sue radici identitarie diverse forme di marginalità, incarna il desiderio di sottrarsi, come il percorso inverso che immagina per il museo[22], a questo infinito circolo di sopraffazione.

L'analisi di Pellegrini si concentra in seguito su altre dimensioni della scrittura magrisiana, nell'ambito della critica letteraria, del saggismo, della traduzione e del giornalismo. Gli studi letterari di Magris, non solo in ambito germanistico, cercano nei classici di inizio Novecento la rappresentazione della crisi dell'idea di «totalità»[23], rivelando ricorrenti strategie narrative e figurative che ci ricordano come esplorare i sentieri della creazione altrui sia sempre, a sua volta, una forma di racconto. Anche i suoi saggi d'altro tema, del resto, scelgono una via narrativa tra il particolare e l'universale, servendosi dell'aneddoto quale elemento di soglia tra la descrizione, il racconto e la riflessione. Essenziale in questa riflessione è stata per Magris l'esperienza della traduzione, soprattutto quando si è rivolta a maestri di ironia come Arthur Schnitzler. La collaborazione con i giornali, invece, iniziata già sul finire degli anni Sessanta, spaziando tra temi di politica, costume e critica sociale, testimonia l'impegno civile dello scrittore e la tensione etica che lo anima, con il suo costante esercizio del dubbio e l'attitudine sempre interrogante.

A emergere è la profonda unità dell'opera di Magris, che prova, nel suo raccontare in forme sempre diverse «la voce dell'epica»[24], come la sua scrittura sappia sfidare le distinzioni tra i generi, ponendosi lungo una «via obliqua»[25], oltre le demarcazioni tra fiction e non-fiction. «I due volti dell'autore triestino, narratore e saggista», scrive Pellegrini, «si confrontano e si sovrappongono», lasciando cadere «la barriera fra scrittura documentaria e scrittura di finzione o, se si preferisce, fra storia in presa diretta e strategia retorica; è il trionfo, una volta per tutte, del carattere misto della prosa di Magris, del

21. Claudio Magris, *Personaggi dalla biografia imperfetta*, in Bart van den Bossche, Franco Musarra, Serge Vanvolsem (a cura di), *Gli spazi della diversità*, vol. II, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995, pp. 617-632.

22. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, cit., p. 64.

23. Cfr. Claudio Magris, *Quale totalità: dibattito con Antonio Villani, Marino Freschi e Carlo Sini*, Napoli, Guida, 1985.

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

25. Ead., *Le storie di Claudio Magris*, cit., p. 135.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

suo perenne vagabondaggio fra racconto, autobiografia, saggio storico, geografico, antropologico, utopico»[26].

Si comprende allora, in questa prospettiva, il frequente ricorso, nei saggi di Magris, a elementi propri del discorso narrativo, così come sono stati magistralmente elencati da Pier Vincenzo Mengaldo: l'erudizione letteraria, l'uso della citazione, dei parallelismi e delle analogie, il montaggio quasi cinematografico, il modo di trattare le idee come personaggi, la coincidenza di narrazione e giudizio, la ricchezza dell'aggettivazione, la tendenza all'ossimoro[27]. Fin dal tempo de *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963), del resto, la «vena semiclandestina di scrittore», nelle parole di Cesare Cases, era già stata riconosciuta dai lettori più avveduti[28]. E si comprendono anche, in questo contesto, come ha notato Emanuele Zinato, le ragioni dell'uso della tecnica dell'«aneddoto» per inseguire le variabili più effimere e minute della vita, attraverso «l'uso dell'inserto narrativo, l'epica del dettaglio, la biografia dissolta in schegge, la tendenza consapevole all'exemplum autobiografico»[29].

In maniera speculare, non può passare inosservata, nella narrativa di Magris, la marcata componente documentaria, che àncora il suo immaginario narrativo a una base di realtà. Dal dettaglio inverosimile, ma nondimeno reale, l'invenzione muove verso ipotesi narrative o futuri mai realizzati, secondo il principio del «truth stranger than fiction» di Mark Twain o, più indietro, dell'Amleto di Shakespeare, quando osserva che ci sono più cose in terra di quante se ne possano immaginare[30]. Il lavoro di documentazione non si riduce con l'aumento nel tempo del tasso di narratività della sua produzione[31], ma al contrario cresce ulteriormente, come mostrano libri come *Alla cieca* e ancora di più *Non luogo a procedere*, per quanto si può vedere dalla mole delle serie avantestuali conservate nel fondo all'Archivio Bonsanti.

26. Ead., *Claudio Magris o dell'identità plurale*, cit., p. XXIX e p. XL.

27. In Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 112-117. Si veda anche Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, cit., pp. 133-134.

28. Cesare Cases, *Il falco e la talpa*, in «L'Espresso», 2 settembre 1984, p. 61.

29. Emanuele Zinato, *Una pallina di carta: strategie retoriche del saggismo di Claudio Magris*, in Guido Baldassarri, Nikola Jakšić, Živko Nižić (a cura di), *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico*, Zara, Zadar Morepress Books, 2008, p. 23.

30. «There are more things in Heaven and Earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy», *Hamlet*, I, 5, vv. 165-166.

31. 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., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Pellegrini ricorda in questo senso come, accanto ad ogni romanzo di Magris, ci sia sempre un saggio, che ne è insieme complemento e completamento[32].

Il racconto dei luoghi, praticato da Magris in *Danubio* (1986), *Microcosmi* (1997) e ne *L'infinito viaggiare* (2005), è lo spazio discorsivo ideale di questo intreccio di fiction e non-fiction, denotazione e connotazione, referenza e invenzione. Il viaggio nella geografia è per Magris attraversamento diacronico e interrogazione del passato, poiché ogni luogo, per riprendere un'espressione di Marisa Madieri, è anche «tempo rappreso»[33]. Già in *Danubio* il movimento era inteso come un percorso a ritroso nella memoria storica dei luoghi: «Si vivono come contemporanei eventi accaduti da molti anni o da decenni, e si sentono lontanissimi, definitivamente cancellati, fatti e sentimenti vecchi di un mese», vi si legge, «Il tempo si assottiglia, si allunga, si contrae, si rapprende in grumi che sembra di toccare con mano o si dissolve come banchi di nebbia che si dirada e svanisce nel nulla»[34]. In *Microcosmi* (1997), emerge poi l'idea che «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»[35].

Nella prefazione de *L'infinito viaggiare* (2005), Magris distingue due forme di viaggio: quella tradizionale, circolare e formativa, e quella moderna, destinata invece alla dispersione. Non è forse azzardato sostenere che, nell'analogia tra l'attraversamento diatopico e quello diacronico, ciò valga anche per il modo di rapportarsi alla storia contemporanea. Se la letteratura del XX secolo ha seguito i destini di sradicati e «dispersi», per riprendere l'espressione kafkiana[36], allo stesso modo il racconto della storia si trova oggi a rimarcare la difficoltà ermeneutica di tracciare un qualsiasi percorso di senso. La crisi dell'idea di «totalità» è del resto, come ha scritto Mengaldo, un tema che segna tutta la produzione di Magris, che sempre vi indulge con «nostalgia»[37]. Si può notare, in questo senso, come la scrittura magrisiana sia anche un grande commento sull'eredità del György Lukács di *Die Seele und die Formen* (1910) e *Die Theorie des Romans* (1920)[38]. Se la crisi dell'idea di totalità si trasforma in riflessione sulla tradizione del pensiero nichilista, come ne *L'anello di Clarisse* (1984), o in romanzi come *Un altro*

32. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, cit., p. 149.

33. Cfr. Claudio Magris, *Postfazione*, in Marisa Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2016, p. 287.

34. Id., *Danubio*, in *Opere*, vol. I, cit., p. 917.

35. Id., *Microcosmi*, in *Opere*, vol. II, cit., p. 211.

36. Su Kafka, cfr. i saggi inclusi in Claudio Magris, *Dietro le parole*, Torino, Einaudi, 1978.

37. Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, cit., p. 114.

38. Su Magris e Lukács si vedano le pagine dedicate al critico ungherese nel capitolo di *Danubio* sulla «Pannonia», in *Opere*, vol. I, cit., pp. 1178-1180.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

mare (1991), al tempo stesso non c'è mai in Magris compiacimento del negativo, quanto semmai un desiderio di attraversamento.

Non è un caso, in questo senso, che Pellegrini ricordi l'importanza di un volume come *Letteratura e ideologia* (2012), scritto insieme all'autore cinese Gao Xingjian. Nel rimarcare la presunzione dei modelli sociali fondati sull'illusione di razionalizzazione del reale, Magris equipara goethianamente il punto di vista della letteratura alla verità (e varietà) dell'esperienza sensibile, antidoto di ogni deriva totalitaria e riscatto dell'individuo e della sua umanità[39]. In un mondo in cui la letteratura appare ormai diventata marginale, le storie di Magris ricordano quanto questo sapere narrativo, composto di istanze sempre diverse e passibili di ripensamento, contribuisca alla nostra percezione del mondo. «Solo il racconto può rappresentare questo lato concavo della vita, queste alternative alla realtà all'indicativo ovvero alla totalità dell'esistenza», nelle parole dello stesso Magris, «perché noi siamo quello che abbiamo fatto ma anche quello che avremmo voluto fare, quello che forse per un mero caso non abbiamo fatto ma eravamo pronti a fare, quello che abbiamo pensato e desiderato forse senza confessarcelo, quello che fingiamo di aver dimenticato»[40].

39. Gao Xingjian, Claudio Magris, *Letteratura e ideologia*, Milano, Bompiani, 2012. Si veda su questo anche Federico Fastelli, *Un'educazione all'umano. Letteratura e ideologia in Claudio Magris*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021, pp. 279-290.

40. Claudio Magris, *L'amore, la verità e il futuro impossibile*, in «Corriere della Sera», 27 gennaio 2011.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Sulle *Storie* di Claudio

di Federico Fastelli

Val la pena iniziare con ciò che si vede: *Le storie di Claudio Magris* è un libro confezionato in maniera impeccabile da Florence Art nella collana di Studi di Comparatistica "L'uno e il molteplice", con un bellissimo corredo fotografico, che accompagna e impreziosisce l'eleganza della prosa e lo slancio interpretativo che tutti riconosciamo a Ernestina Pellegrini come studiosa. In realtà, credo di poter dire che proprio l'eleganza stilistica e il corpo a corpo con i testi siano le caratteristiche essenziali del volume, che in questo senso si riallaccia dichiaratamente alla traiettoria ermeneutica iniziata molti anni fa, con *Epica sull'acqua*, la cui seconda edizione, arricchita e ampliata, risale al 2003. In mezzo, nella carriera della studiosa, c'è la curatela dei due Meridiani Mondadori (2012 e 2021), che, con i nobili strumenti della filologia e della storiografia letteraria, restituisce in maniera rigorosa la genesi e la ricezione di tutta l'opera di Magris, consegnandolo a quella monumentalizzazione in vita cui solo i grandissimi sono giustamente destinati. I Meridiani sono, naturalmente, due lavori imprescindibili e di grande prestigio, perché, come scrive Ernestina in questo stesso volume, curare un Meridiano per un critico letterario è come per uno scalatore toccare la cima dell'Himalaia. Ora, rispetto a quella enorme impresa, *Le storie di Claudio Magris* ritornano programmaticamente a una dimensione di maggiore libertà, di cui il lettore percepisce fin dalle prime pagine tutta la forza intellettuale, e, anche, a quella pratica di impegno militante con cui Pellegrini ha accompagnato, attraverso saggi, recensioni e interventi pubblici, l'evoluzione della lunga carriera di Magris. Si tratta quindi di due versanti critici diversi, sebbene con entrambi Ernestina Pellegrini si sia messa al "servizio", nel senso che Cesare Garboli dà notoriamente a questo termine, dello scrittore: da una parte sta lo sforzo oggettivo, eminentemente accademico, della costruzione del monumento; dall'altra la dialettica intersoggettiva, che documenta con trasporto e passione l'incontro tra la solitudine del critico e la solitudine dello scrittore, come direbbe Bloom; ed esercita il gusto nel suo stadio fondativo e assoluto, ovvero come facoltà di riconoscere il bello e di goderne, per farne godere

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

poi, eventualmente, anche il lettore. Del metodo di Ernestina Pellegrini, rispetto a questa seconda direttrice, vorrei mettere in evidenza due aspetti generali, prima di addentrarmi nel volume. Il primo è l'assoluto rispetto del testo, nel senso che qui, come del resto altrove nei suoi libri, penso ad alcuni eccezionali studi su Luigi Meneghello, Ernestina compie un enorme, faticoso lavoro di raccordo tra brani decisivi dello scrittore, incorniciandoli, intrecciandoli, ridisponendoli, senza mai scomporli, senza mai esplicitarne o esaurirne del tutto l'allusività, la polisemia, ma sempre, con virtuosa eleganza, indicando delle possibilità, delle strade. Tecnicamente, ognuno dei capitoli di questo libro è un atlante. Non nel senso geografico del termine, ovviamente, ma nel senso iconotestuale che a questa parola dava a proprio tempo Aby Warburg: è l'accostamento di brani, sono la vicinanza o la lontananza imprevista di momenti del testo a dischiudere il senso, a riconnettere acronicamente le potenzialità semantiche di un'opera colta nella sua integrale e proteiforme complessità. Ovvero, a far sì che i testi letterari si rivelino per ciò che sono, almeno quando sono grandi: macchine di produzione di significato, momenti di autoriconoscimento dell'io che vi si immerge, luoghi in cui l'intelligenza dello scrittore si accorda – talvolta si scontra – con quella del lettore. Così, quell'assertività scientificheggiante che va tanto di moda negli studi letterari degli ultimi anni è qui del tutto soppressa: alla conoscenza formidabile dei testi è demandato un principio riordinatore che costituisce l'essenza dell'attività ermeneutica. Mostrare più che dire. Ernestina insiste sugli intrecci di cui il macrotesto di Magris si sostanzia, in un continuo andirivieni tra la scrittura saggistica e l'invenzione narrativa, ma lascia da ultimo al lettore la libertà e il compito dell'attribuzione personale del significato, perché il significato, si sa, è essenzialmente un prodotto e uno dei due fattori che lo rende possibile è il lettore.

Il secondo punto metodologico, che è consequenziale al primo, è la sottolineatura, che attraversa l'intero lavoro, di come l'io del critico, l'io di Ernestina, abbia agito e interagito a cimento con l'io dello scrittore e con la sua opera: si mostra così il periglio e la provvisorietà dell'esercizio critico, saggiando il terreno del testo, passo passo, misurando, distinguendo, separando, ritornando su precedenti interpretazioni, senza eccessi astrattivi e vaghe generalizzazioni, le quali, eventualmente, il lettore potrà poi dedurre a propria volta, a patto di aver svolto per proprio conto l'esercizio della lettura, per confronto con quello qui compiuto. Non per via di spiegazione, dicevo, ma per comunanza, rispecchiamento o divergenza e contrasto di interpretazione. E se in *Epica sull'acqua* questa dimensione interattiva era sostanziata e, in fondo, giustificata criticamente dall'implicito dialogo con l'autore, secondo una modalità di saggismo interlocutorio i cui affondi ermeneutici potevano venire immediatamente saggiati alla fonte, nelle *Storie* Pellegrini libera

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

completamente le proprie risorse attestative, per dirla in chiave ricœuriana, includendo necessariamente il sé nei meccanismi stessi della trasmissione del senso.

Formalmente, come dichiarato dal sottotitolo, il volume prende in considerazione il periodo compreso tra il 2005, anno di uscita del romanzo *Alla cieca*, e il 2020, quando Mondadori dà alle stampe i tre brevi racconti di *Croce del Sud*. Questa dichiarazione, tuttavia, appare piuttosto come una modalità dell'*understatement* che elegantemente l'attraversa, dal momento che la prassi ermeneutica che guida Ernestina Pellegrini è volta da sempre a tenere insieme i proteiformi stili di Magris, a riconoscerne la peculiare "identità plurale", secondo una definizione di alcuni anni fa ormai universalmente accolta dalla critica. Così, anche nelle *Storie*, i molti tavoli su cui lo scrittore ha operato vengono posti in serrata dialettica e ciò finisce per lanciare una luce retroattiva su tutta la sua opera, delineando i tratti decisivi di un'autorialità poligrafa rara, se non unica nel nostro presente letterario. Del resto, è in qualche modo retroattivo anche il meccanismo che ha guidato la realizzazione del volume, che riscrive e ripensa in chiave monografica la sua ampia produzione di saggistica di questo ultimo quindicennio.

Ernestina porta allora allo scoperto, fin dal titolo, la centralità della propensione al racconto, come modalità conoscitiva e strutturante, che in Magris informa, a diverse intensità, sia la produzione saggistica e giornalistica, sia l'opera dell'intellettuale impegnato e del moralista, fino a quella propriamente creativa. Mentre in *Epica*, in modo pionieristico, la studiosa isolava, anche scandalosamente, come lei stessa riconosce, la sola produzione letteraria e teatrale di Magris, nel tentativo di sottrarla alla pesante ipoteca del grande germanista, qui, a canonizzazione dello scrittore ampiamente avvenuta, può ribadire la bontà della scelta di campo fatta molti anni prima: «tutto è racconto in Magris», per cui, se la produzione saggistica costituisce l'ipotesto di quella propriamente narrativa, pure, proprio in quel saggismo, possiamo ormai riconoscere «il lievito di una spinta incoercibile al racconto»[1]. Così le identità del critico letterario, del saggista, del giornalista, del traduttore, trattate specificamente nella seconda metà del volume, e declinate opportunamente come "Le altre *forme* della scrittura", reagiscono e vengono illuminate dalle sue *Storie*, cui sono dedicate le prime 125 pagine del volume, e che definitivamente occupano il centro simbolico della scena.

Sotto questa lente, Ernestina Pellegrini dedica pagine illuminanti, costantemente sospese tra la pertinenza documentaria e lo slancio esegetico, in primo luogo ai due grandi romanzi degli anni Duemila, di cui questo libro,

1. Ernestina Pellegrini, *Le storie di Claudio Magris*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2025, cit., p. 137.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

al momento, è il miglior viatico per il lettore coraggioso e volenteroso di addentrarsi nelle pieghe sfidanti di queste opere. È in questo modo che la studiosa mostra da vicino il funzionamento di una "poetica della storia" – e non è casuale il riflesso Storie/Storia – nella quale la letteratura stessa appare contro il tempo: Magris incarica il testo letterario di una funzione di riscatto, di sottrazione dall'oblio, già evocata molti anni prima in *Illazioni su una sciabola*, in relazione ora oppositiva ora complementare rispetto alla storiografia. Lo fa adesso adottando la forma per propria natura polimorfa e inglobante del genere romanzo. Ernestina affronta, dunque, nel primo capitolo la forza centrifuga e spiazzante di *Alla cieca*, preparando per il lettore una sorta di kit di sopravvivenza e introducendolo al messaggio ultimo dell'opera, ovvero alla capacità del testo letterario di far riemergere frammenti di storie dimenticate che solo così possono essere salvate dal drammatico, triturante e in un certo senso rettilineo procedere della storia. Il lettore è preparato a sopportare la dialettica tra «realismo estremo, brutale, di assoluto disincanto» e «la meravigliosa e spaventosa fantasmagoria»[2] di questa «biografia sdoppiata» che si rivela essere «un romanzo corale in forma di monologo interiore»[3]. *Alla cieca* è definito come un libro tragico, un'«acrobazia letteraria della dismisura», una «poderosa e iridescente cattedrale fatta di macerie»[4]. E ancora, «un desolato *Guerra e pace* degli anni Duemila»[5], nel quale deflagra la forma del romanzo tradizionale, venendo meno la linearità della trama e, con essa, l'individualità dei personaggi. L'utopia politica rappresentata da Salvatore Cippico e quella esistenziale dell'avventuriero Jørgen Jørgensen si rovesciano sul piano individuale e privato in disincanto, eppure non cessano di contrastare, entro una dimensione pubblica e collettiva, la crudeltà razionale della storia: se l'impresa argonautica fallisce e quella socialista si tramuta in incubo, allo stesso tempo, il risalire attraverso il racconto all'origine ideale di ciò che le ha mosse riscatta la verità del futuro che ne sospingeva l'esistenza, e che di fatto non ha mai avuto luogo. Se *Alla cieca*, da questo punto di vista, è, allo stesso tempo un romanzo di rivolta e una dura lezione di realtà[6], come scrive Ernestina, dieci anni più tardi, l'altro grande romanzo di Magris, *Non luogo a procedere*, ricuce e sigilla questa aporia, ipostatizzandola nell'immagine geniale e grandiosa di un museo della guerra per la pace. Il passato terrificante e distruttivo ha lasciato tracce da esporre, da archiviare, da collezionare, brandelli di memorie che possono – e quindi devono – essere risignificati dal presente. Un presente assoluto, più volte

2. Ivi, p. 13.
3. Ivi, p. 14.
4. Ivi, p. 19.
5. Ivi, p. 20.
6. Cfr. ivi, p. 29.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

rimarcato, che colloca il narratore in una condizione di simultaneità sempre precaria, ma anche, finalmente, proattiva. Qui «quello che è stato si mescola a quello che avrebbe potuto essere, si confonde con gli infiniti futuri abortiti della storia individuale e collettiva»[7]. D'altra parte, come ha detto una volta John Berger, soltanto se siamo in grado di vedere il presente con sufficiente chiarezza sapremo quali domande vadano poste al passato: vi è una forza evenemenziale consegnata all'oggi perché se *La storia non è finita*, come, in maniera volutamente caotica, dimostrava *Alla cieca*, facendo scontrare il dettaglio individuale con le grandi prospettive storiche, ai processi di storicizzazione spetta allora il duro compito di comprendere, nell'impassibile "tutto" hegeliano, tanto il freddo incedere della razionalità vincente, quanto il non luogo a procedere delle cause perse e delle loro non inverate possibilità. La letteratura è parte essenziale di questo processo: come complemento antitetico ma additivo della storia, essa ha, da sola, il compito di ricomporre il segno ancora visibile dell'orrore, del male, della tragedia storica con la pietà e la speranza che solo l'identificazione – qualcuno direbbe l'empatia – consente. Magris ribadisce ad un tempo il laborioso incedere delle aspettative umane e la verità come atto di fede rispetto all'evento. In *Non luogo a procedere* la cicatrice è un segno del dolore, ma, ovviamente, non duole più. È a partire da quel segno che diventa nuovamente possibile praticare, come per Diego de Henriquez, il collezionista, e Luisa, l'archivista, quelle forme sensate di interrogazione al passato che implicano una civiltà: il segno della guerra, in nome della pace; il segno della tragedia, in nome della pietà. Il romanzo ritrova un centro, uno spazio, che, ovviamente non può che essere la città di Trieste. Ritrova una qualche identità dei personaggi. Recupera la trama, entro l'ordinata frammentarietà delle sue 53 lasse. Ritrova il respiro dell'epos. Invita il lettore a scartare la facile ipotesi apocalittica o post-apocalittica: la forza morale che risorge dalla storia filtrata dalla finzione corrisponde a un rifiuto aprioristico di vivere in una società dell'angoscia, in una società che brucia il futuro ben prima di progettarlo o che, al contrario, rilancia sterilmente un passato di ordine mitico, intrappolando l'uomo in un presente necessariamente deludente e disincantato. E qui, ancora una volta, diventa decisiva l'attività letteraria, che, scrive Pellegrini, sfida il tempo, secondo un asse che non riguarda soltanto i due romanzi di cui stiamo parlando, ma che trascorre entro l'intera produzione recente di Magris. Come avviene nella riscrittura-rovesciamento del mito di Orfeo di *Lei dunque capirà* (2006), di cui Ernestina Pellegrini parla nel suo secondo capitolo, e, più tardi, negli eccezionali racconti di *Tempo curvo a Krems* (2019). La riflessione di Magris indugia ora, secondo Pellegrini, sulla relazione tra il tempo lineare e

7. Ivi, p. 60.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

quello circolare, ora su quella tra giovinezza e vecchiaia, tra l'eterno e il fugace. In *Lei dunque capirà*, definito come «una specie di autodafé»[8], il rapporto tra mito e storia, tra eternità del mito e fugacità della storia, è anche riflessione, con un evidente sottotesto autobiografico e metaletterario, tra letteratura e vita. Apparentemente, la prima è strumento taumaturgico di reversibilità di quel tempo che nella vita reale, invece, è irreversibile: l'epos incide la memoria nel canto, nel testo, e rivivifica il passato. Tuttavia, la dimensione tragica del monologo rende consapevole il lettore dell'oblio cui comunque siamo destinati, ed è sorprendente che il rovesciamento del mito di Orfeo sia tutto dalla parte di Euridice. Come scrive Ernestina: «Euridice capisce che Orfeo è disposto a sfidare il regno delle ombre, non per lei ma per salvare sé stesso, per poter cantare la Verità e diventare poeta»[9]. Perciò lo lascia fare, senza rivelargli che l'oltre è solo un'opaca casa per vecchi. In maniera non dissimile, nei racconti di *Tempo curvo a Krems*, che, leggiamo ancora in queste *Storie*, sono «il suo *De Senectute*»[10], il tempo lineare dimostra tutta la propria insufficienza. Così la supposta identità dei personaggi – e la nostra con la loro – si rivela una «molteplicità nel tempo» che spinge continuamente a chiedersi «chi ero io?»[11]. Questi racconti diventano «un gioco di specchi fra realtà esterna e realtà interna, tra fatti accaduti e fatti riscritti, traslocati su una pagina di racconto, o su uno spartito musicale, o su uno schermo cinematografico»[12]. In essi, un evento tardivo può far nascere, retroattivamente, un passato che prima non esisteva in quella forma; l'io del presente può guardare l'io passato, in maniera dissonante, come un altro da sé; la rappresentazione può diventare più vera del ricordo; la vecchiaia può non essere soltanto la stagione che segue la giovinezza, ma farsi specola rispetto alla quale la giovinezza diventa finalmente leggibile; e infine in essi la causa e l'effetto, sul piano esistenziale, si inseguono e si scambiano posto continuamente, in maniera, ancora una volta, di ordine palesemente evenemenziale. Del resto, la riflessione sul tempo è anche, sempre, riflessione sullo spazio, perché, come abbiamo imparato sin dai tempi di *Danubio*, lo spazio, per Magris, è concettualmente tempo rappreso e perché tutti noi possiamo osservare il tempo e descriverlo soltanto spazializzandolo. Ciò è esplicitamente tematizzato dalle *Istantanee* che Magris raccoglie nel 2016, su un corpus di interventi già pubblicati per il «Corriere» a partire dal 1999, e dai tre raffinati racconti di *Croce del Sud*: da una parte si tratta di salvare un istante dall'incedere continuo del tempo, dall'altra di sondare il momento massimo

8. Ivi, p. 43.
9. Ivi, p. 40.
10. Ivi, pp. 109-110.
11. Ivi, p. 110.
12. *Ibidem*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

dell'alterità spaziale e temporale di un luogo, come l'estremo sud, dove sembra abolita qualsiasi polarità dialettica. L'assoluto sud non è pensabile in rapporto al nord, ma esclusivamente come dimensione metafisica che da spazio si fa tempo, «'laggiù' del tempo»[13], scrive Magris, che però, avverte poco più avanti, non è una metafora poetica: «La Storia – il passato, il tempo – è scritta nel ghiaccio. Le cosiddette carote di ghiaccio che si possono estrarre dal profondo sono archivi cosmici di un milione di anni fa, nove cicli di glaciazione compresi e documentati, leggibili»[14]. Quell'assoluto è insieme spazio e tempo, verità e illusione, fiction e non-fiction. È allegoria della scrittura, e in generale, della creazione letteraria, perché in essa, come nelle carote di ghiaccio che conservano tutta la storia del mondo, si spegne ogni potenzialità facendosi atto, facendosi storia. E del resto, *Le storie di Claudio Magris* assumono e sperimentano il potere più antico della letteratura: dire l'inaudito, colmare le omissioni della storia, restituirle, utopicamente, le sue possibilità negate.

Tra le tante cose che Ernestina mi ha insegnato, anche attraverso Magris, e l'inversione non è voluta, c'è questa grande lezione: che la vita è impareggiabile, immensa, irriducibile; la letteratura, la sua imperfetta oggettività, sono «una risorsa di punti di vista diversi, una riserva di voci dissonanti, di contraddizioni e slabbrature, di crepe e azzardi»[15]. Questa dimora dell'immaginario, insomma, è uno strumento, per quanto portentoso sia, se non per capirla la vita, almeno per viverla meglio.

13. Claudio Magris, *Croce del Sud. Tre vite vere e improbabili*, Milano, Mondadori, 2020, p. 110.

14. *Ibidem*.

15. Ivi, p. 60.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Interventi di Claudio Magris

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

«Mi affascina ciò che è davvero esistito». Interventi alle due giornate del convegno

di Claudio Magris[1]

Interventi del 25 settembre 2025

Commento di Claudio Magris alle relazioni di Renate Lunzer e di Marco Meli (*Il viandante e la sua ombra. Sugli aforismi di viaggio in* Danubio *di Claudio Magris*)

Vorrei innanzitutto esprimere un ringraziamento. Per me è stata molto importante questa mattinata e credo che continuerà ad agire dentro di me. [Sono state dette] tante cose, [su cui sarò costretto] a ritornare per rispondere, per accettare, per contestare. È stato tutto interessantissimo.

Ringrazio la mia amica Renate Lunzer per il suo intervento. È tanto tempo che ci scambiamo passi simili nel camminare attraverso questi grandi mazzi di carte, che non sono solo grandi mazzi di carte, ma sono qualcosa che ha a che fare con la vita e credo che questo si sia sentito molto.

Volevo anche ringraziarla per quello che ha scritto di recente su Federico Rocca. Un uomo straordinario, che ha creduto molto nella sua nazionalità e nel nazionalismo, nell'elemento tedesco, fino alla sua morte, quando la Germania è diventata – sicuramente per la *Shoah* ma non solo – esattamente il contrario della sua esistenza. [Quella di Federico Rocca] è una figura fra le più interessanti e per questo la ringrazio per averla riproposta con tanta forza. Ne sono molto grato.

1. Le trascrizioni degli interventi tenuti da Claudio Magris nelle due giornate del Convegno, in data 25 e 26 settembre 2025, sono a cura di Alessandra Lana. Si ringrazia il Laboratorio editoriale Open Access (LabOA) del Dipartimento FORLILPSI dell'Università degli Studi di Firenze: in primo luogo il Direttore, prof. Marco Meli; poi, la Referente e Coordinatrice tecnico-editoriale dott.ssa Arianna Antonielli, che ha fornito il supporto tecnico per la prima giornata di lavori del convegno unitamente alla dott.ssa Francesca Salvadori e alla dott.ssa Lana dello *Editorial Staff*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Vorrei partire facendo qualche esempio, per parlare della grande differenza esistente, in una certa misura anche a mia insaputa, fra *Danubio* e *Il mito asburgico*.

Con *Il mito asburgico*, che ci sia riuscito o meno, sapevo cosa volevo fare; con *Danubio*, invece, non altrettanto. Ne *Il mito asburgic*o, e credo che si possa trovare in tanti momenti, c'è una insistenza sul tentativo di respingere quella che è l'invenzione austriaca del mito asburgico.

Naturalmente è qualcosa di affascinante, ma che presuppone la possibilità di essere respinta, di essere corretta. Da questo punto di vista lo sento come il testo che ha più significato nella mia vita, anche se so cos'è, che non è all'altezza di quello che è, non di quello che vorrebbe essere, quanto di quello che sotto sotto sentivo che c'era, ma forse c'era meno di quanto io potessi pensare di essere capace di fare.

Per fare alcuni esempi, c'è una mitizzazione del mito asburgico, sul fatto che gli sia attribuito un *surplus* di significato. Un significato che viene dato quasi dopo l'esistenza di quello che è il vero e proprio oggetto/soggetto secondo uno o l'altro scrittore.

Ad oggi, sento che proprio negli scritti apparentemente secondari ci sono le cose più rappresentative. Esempio è la figura di Federico Rocca, un uomo che ha combattuto tutta la vita per una germanicità di cui l'elemento asburgico, che gli era molto caro, era un elemento sostanziale. Un elemento formidabile che finisce però per diventare una forza nazionalsocialista. Questo potrebbe essere un modo per capire cosa funziona e cosa non funziona degli aspetti che vengono criticati del mito asburgico.

Mi viene in mente [anche] un episodio vero, di un personaggio veramente esistito.

Io sono sempre affascinato dalle cose, dalle persone, soprattutto se sono davvero esistite, perché quello che succede nella realtà è talmente grande, da essere più grande di qualunque cosa che uno scrittore può [scrivere]. Sappiamo benissimo quello che il collega Dante Alighieri è riuscito a fare, qualcosa di ben significativo, qualcosa che dà il senso della grandezza dell'arte [della scrittura], che continua a scorrere anche nei momenti più alti, più travolgenti. Che riesce a scorrere nel corso dei millenni nella grandissima arte, che ha una carica straordinaria che per noi basterebbe. Però sentiamo anche che in qualche modo c'è ancora dell'altro, dell'altro che vorremmo ancora, perché altrimenti ci si sarebbe potuti accontentare dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, forse ancora di più dell'*Odissea*, e della *Divina Commedia*. No, non ci basta, proprio perché sappiamo che c'è dell'altro [nella realtà].

Volevo raccontare questo episodio: c'è un ebreo olandese che è stato catturato dalle SS e che verrà mandato ad Auschwitz, dove morirà. Prima di entrare formalmente nel novero dei prigionieri, sapendo benissimo come

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

sarebbero andate a finire le cose poco dopo, riesce a scrivere un biglietto che in qualche modo riesce a far arrivare a un suo amico olandese, che non era stato individuato e preso, per darlo ai suoi figli. I due figli sono un ragazzo di 18 anni e una ragazza di 16 anni. In questo biglietto, che scrive mentre stava salendo sul vagone che lo avrebbe portato ad Auschwitz e riesce a far cadere in un punto e farlo arrivare nelle mani per lui preziose dell'amico, scrive: «d'estate quando siete sudati, ricordatevi di non bere acqua fredda». Capite che se qualcuno riesce a dire questo, [in un momento come quello,] fa qualcosa che sì, può gareggiare con il più grande testo letterario che possa essere scritto.

Il *surplus* di significato che viene attribuito al mito asburgico potrebbe sembrare in qualche momento una contraffazione. In qualche momento questa sorta di mito può avere un significato quasi superiore, essenziale. Il mito è qualcosa di grande, in alcuni momenti può avere anche un significato di sostituzione, non dico di qualcosa di falso, ma di qualcosa che ha bisogno di essere definito tale per diventare mitico. Come se io dicessi di essere un mito degli sci, proprio perché non sono capace a sciare. Quindi in qualche modo il mito sopperisce [a una mancanza], questo qualche volta c'è nel libro, se ne potrebbe discutere, [come si potrebbe discutere] di quello che [ho scritto, di quello] che è giusto o di quello che non ritengo più giusto.

Il mito è [usato] anche [come] sostituzione di una verità contraffatta, che poi possiamo definire come mito in relazione a un'azione, una categoria o aspetto sociale. Il mito è come il raggiungimento di qualche cosa di più, qualche cosa di più che però si presenta come realtà.

Su questo si potrebbe discutere a lungo facendo interessantissimi esempi. Una narrazione ha bisogno di fondarsi sugli esempi, ma questi devono trasmettere il senso di qualcosa di grande.

Danubio non è una continuazione, né tanto meno una correzione o un miglioramento de *Il mito asburgico*. È qualcosa di diverso almeno al decimo grado rispetto al *Mito*.

Il mito asburgico è molto diverso, è stato anche più facile scriverlo, e le cose vengono dette forse in qualche momento un po' troppo. C'è in qualche momento un eccesso di falsa coscienza, o per lo meno di coscienza non autoconsapevole. In questo senso in *Danubio* c'è assolutamente un salto di qualità, anche se non spetta a me dire se questa è una cosa buona o così e così.

Se parliamo di realtà, un conto è se parliamo di un ruscelletto vicino a casa nostra e un conto è se parliamo dell'Oceano Pacifico.

Un episodio che avrei voluto mettere [in *Danubio*], se lo avessi conosciuto prima, riguarda il personaggio di Federico Rocca: un patriota molto tedescofilo, ebreo, che diventa agli inizi fascista. Fascista italiano, è fondatore dei fasci in Piazza San Sepolcro, ma poi i suoi fascisti, che erano anche

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

ebrei, diventano invece complici, coautori e attori della politica della realtà tedesca di quegli anni.

Questo è un tema molto interessante, che trasforma il testo su Federico Rocca in uno su qualcosa con la quale adesso si esige di fare i conti.

Rispetto alla relazione [di Marco Meli] vorrei dire che è proprio su questo elemento che un giorno bisognerà tornare.

Mentre ascoltavo [la relazione], pensavo che forse bisognerebbe ritornare sul testo, ma non tanto per riscrivere, perché riscrivere un testo non funziona mai. [Uno scrittore] scrive un testo per quello che è, e non è nemmeno colpevole se la sua data di nascita lo colloca in un certo periodo e non in un altro.

C'è forse una possibilità per un altro *Danubio*, un libro che credo, dal lato soggettivo, non abbia un suo valore, se non per me. Lo sento come qualcosa che corrisponde, non tanto al Danubio, [ma] a un'età danubiana, anche se mi sono innamorato e sono andato a vedere tutti questi luoghi, tutti diversi, toccati o non toccati dal Danubio. Sono stati anni, soprattutto gli ultimi anni, che ho vissuto in continuo progresso. Come se nella distanza materiale, geografica, ci fosse una distanza di tempo. Come io ho vissuto 80 anni a Trieste, questi sono stati per me come autore, anni che hanno una connotazione molto forse in questo senso.

Aver scritto questo libro, lo considero qualcosa che ha a che fare strettissimamente con la mia vita. Come se avessi scritto un romanzo, nel senso tradizionale del termine, a cui avessi affidato tutte le cose che amo, le cose che temo, le cose che cerco di ignorare, di cui cerco di far finta di non essermi accorto, di far i conti continuamente, la cui soluzione ho rinviato perché "tanto ci sarà tempo" per mettere a posto qualche cosa della mia vita, del mio modo d'essere che non è stato ancora messo a posto, e magari mi rifiuto di ammettere con me stesso che non ho messo a posto.

[È di] certo un libro nato da questa sensazione e da questa esperienza e siccome è un libro anche molto realistico, vuol dire che tutto quello che descrivo, che racconto, in quel giorno, in quel pomeriggio, di quel fiumiciattolo, o di uno dei fiumiciattoli che formano il Danubio, è vero. Descrivo il Danubio per fedeltà all'oggetto e se ho descritto qualcosa, vuol dire che almeno in quel momento lì, quella cosa, quella persona, quell'animale, c'era.

Da questo nasce il libro, dal mio interesse verso quei fiumiciattoli che avrebbero potuto, potrebbero, potranno diventare il grande fiume Danubio.

[Per] uno dei pezzi che ho scritto sul giornale di Vienna, ho saputo che per un giorno all'anno nel cimitero si cacciano, o si cacciavano per lo meno, i leprotti che si riproducevano così tanto da diventare un pericolo per la vegetazione. Io ho passato – perché ho ricevuto l'autorizzazione dagli uffici – tutta una notte, dalle prime luci della sera alle prime luci dell'alba, assistendo a quello che succedeva. Oltre a me erano presenti solo gli animali e i

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

cacciatori autorizzati ad eliminare un certo numero di animali. Io mi sono sentito molto colpevole, perché mi sentivo come uno che è passato dall'altra parte, ho fatto la parte del collaborazionista.

Commento di Claudio Magris alle relazioni di Ernestina Pellegrini e di Pietro Clemente

Grazie, è stato un intervento che sono felice di aver avuto occasione di sentire con calma e a fondo.

Sono letteralmente in difficoltà nel dire [altro rispetto] a quello che è stato detto sulla figura dell'"irregolare", che possiamo considerare come una forma ormai codificata, la figura di chi parla come veramente parla.

[L'irregolare] è attraversato da due filoni diversi che sono identificabili con le due figure: quella di chi ha un ruolo di protagonista e quella, secondo me ancor più interessante, di chi ha invece un ruolo sibillino, che non si sa bene che cosa dica.

Questo [dualismo] mi è sempre interessato moltissimo, perché la figura dell'attore principale, o quello che io sento come attore principale, si profila come difficilmente descrivibile, qualcuno che c'è e che non c'è in qualche modo. Contemporaneamente è come se questa figura [dell'irregolare] si imponesse su quella che invece è la figura di quello che è tipico.

[Quella del protagonista è una figura difficile,] una figura che in certi momenti sembra quasi amare il fatto di non esistere in modo chiaro, in modo deciso, in modo da "protagonista". A volte io non so [se un personaggio] è un protagonista o non è un protagonista, o è una figura ai margini. Sarei in difficoltà a dirlo.

Risposta di Claudio Magris alle domande del pubblico, a commento delle relazioni di Ernestina Pellegrini e Pietro Clemente

C'è qualcosa di terribile che può essere sintetizzato in quella terribile canzone: «c'era una volta un prato di bei non ti scordar di me, il fior che tu mi hai dato, è un bel scordar di te», dove c'è un assoluto azzeramento di ogni presenza, di ogni personalità, di ogni possibilità di dire «io», nel senso di essere in qualche modo. Dove l'unico gesto, [quello di dare il fiore,] ha una potenza, quella di non poter dire niente.

[I fiori di non ti scordar di me] rappresenterebbero un polo positivo, ma non esistono più nell'ambito di questa visione del mondo.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Diventa qualche cosa di terribile l'abbandonarsi nella non esistenza della creatura femminile. Questo è forse l'aspetto più devastante e anche terribile [se] vissuto fino in fondo.

Anche l'interpretazione [della canzone da parte di Fabio Nieder] è bellissima e mi è rimasta nell'orecchio, e la splendida esecuzione, che è stata fatta a suo tempo, nell'ultima scena realizza [questa assenza] proprio dal punto di vista formale: la scena viene proiettata in un altro edificio, su un'altra casa.

Intervento conclusivo di Claudio Magris, a commento della tavola rotonda di fine giornata *Dialoghi con Claudio Magris*, cui sono intervenuti Paolo Di Paolo, Luca Doninelli e Fabio Nieder

Dovrei veramente limitarmi a un grazie, perché raramente mi è capitato di sentire [la necessità] di dover ringraziare delle persone che hanno parlato di me, della mia vita, delle cose che ho cercato di fare.

Parlo con grande gioia e ringrazio tutti.

Ricordo l'incontro, che risale a molto tempo fa, con Luca Doninelli. È stato un incontro molto simile a quelli che ho avuto con molti letterati italiani, con cui ho sempre avuto rapporti eccellenti, ma [non come l'ho avuto con lui].

Anche l'incontro con Paolo Di Paolo è stato qualcosa che non saprei definire fino in fondo, ma è stato diverso dagli incontri che ho avuto con bravissimi scrittori italiani. Con lui c'era qualche cosa che funzionava di più, una specie di riscontro. Mi ricordo di una volta in cui abbiamo fatto un duplice intervento, quasi senza deciderlo prima, ma in qualche modo [ha funzionato]. Anche per questo voglio ringraziarlo molto.

Sento di dover dire due parole anche su Javier Marías, che oltre ad essere uno dei più grandi scrittori al mondo, è veramente una delle persone più straordinarie che ho conosciuto, sia per la sua grandezza di scrittore che per la sua forza. Era, ma diciamo "è", perché io continuo a parlare all'indicativo delle persone che hanno avuto un ruolo nella mia vita. Succede a tutti prima o dopo di morire, ma questo riguarda loro, non la vita e l'incontro tra le persone.

Javier Marías, e questo è molto importante, si lasciava il tempo anche per fare dei giochi, [come l'istituzione] del famoso premio di Redonda. Redonda è un'isoletta del Mare dei Caraibi, dove io sono stato, ma in cui era quasi impossibile approdare. [La storia di questo isolotto] è veramente incredibile, [qui] Javier Marías aveva stabilito una sorta [di Stato paradossale] con dei rappresentanti ufficiali. Nominava questi grandi feudatari dando loro anche una cifra, scusandosi perché a suo avviso non era sufficientemente cospicua se riferita a quei personaggi.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Ho conosciuto bene Javier Marías, veramente, abbiamo anche discusso tanto delle cose di cui si scriveva. Lo considero un grande [uomo] da ogni punto di vista e la sua profondità mi ha toccato profondamente.

L'ho visto l'ultima volta poco prima che morisse e lì ci siamo incontrati veramente, anche in questa sua incredibile bizzarria che coronava la sua vita.

Sono stato molto colpito dalle parole e dalle cose dette su Fabio Nieder. Con Nieder, e con gli altri amici, ho vissuto un'esperienza notevole. Nieder faceva parte di questo incredibile gruppetto di persone con una qualità, non tanto intellettuale, non so come posso definirla se non "diversa", e che mi affascinava moltissimo.

Quello che mi affascinava, e che lui ha già benissimo raccontato, è il passaggio attraverso la negatività per parlare di qualche cosa che comunque è la vita, pur passando attraverso una serie di disastri, di cose molto concrete come i disturbi mentali. [Cose che colpiscono] e che hanno a che fare molto anche con l'arte di cui Fabio Nieder è rappresentante, cioè la musica.

Mi ha sempre colpito il parlare di disastri, [come nella canzone:] «c'era una volta un bel prato di bei non scordar di me, e il fior che tu mi hai dato, è un bel scordar di te». Due versi che poi sono diventati musica.

Questo passaggio attraverso la negatività, che sfiora anche problemi molto difficili, molto duri, che sfiorano i disturbi mentali, l'impossibilità di vivere, l'impossibilità dell'esistenza, della vita che resta in qualche modo sostenibile, e passa attraverso i disordini, i disordini di vita, i disordini dei pensieri.

[In questi] versetti [è descritto] il passare attraverso la negatività, e ce n'è tanta, ma senza venirne completamente strangolati. Il rapporto che sta con la negatività, tra un fiore e lo scordare la persona amata in qualche modo, ma se invece non c'è, trovare il modo di vivere con intensità.

L'opera di Fabio Nieder è notevolissima, è una delle creazioni a cui io sono stato più sensibile e ho partecipato a vederla fare, a vederla venire creata, a vederla venire inventata, a venire corretta e vederla rifatta. Cercavo perfino di canticchiarla, ma purtroppo sono stonato.

Io ho seguito la nascita, il crescere, di questa opera, di questo testo, con profonda partecipazione. L'opera è stata [rappresentata] al Teatro Rossetti, e devo dire che un'esperienza così forte raramente l'ho avuta durante uno spettacolo.

Aggiungerei un'altra persona che fa parte del gruppetto, amico di Fabio Nieder, Paolo Bozzi, grande studioso di psicologia, un uomo che aveva veramente una testa, uno dei grandi amici della mia vita, da cui ho molto imparato, fra i primi che leggeva le cose che scrivevo e interveniva.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Vi ringrazio, ringrazio tutti gli amici che hanno parlato, che si sono esposti e io sono felice di essere qui, perché ciò in particolare corona nel modo più bello possibile questa serata.

Interventi del 26 settembre 2025

Commento di Claudio Magris alla relazione di Maria Giovanna Campobasso, *«Für mich sind Sie ein Alltagsgefährte geworden»: Magris lettore di Isaac Bashevis Singer*

Anzitutto, almeno due volte grazie per essere qui: per me è molto importante essere presente in questi giorni.

La giornata di ieri è stata molto significativa e sento che in qualche modo sta producendo qualche cosa, che non so [esattamente] che cosa sia, qualche cosa che non so se ci sarà, ma che in qualche modo c'è.

In questa bellissima relazione su Singer ho ritrovato tante cose, [e ho provato] una certa emozione [nel] sentire tutto questo.

Singer io l'ho conosciuto come una persona che c'era, come una presenza, come c'è il mare; il mare c'è, e non c'è [da discuterne], [anche se] qualcuno amerà di meno farci il bagno.

Questa [presentazione su] Singer è stata molto interessante e posso raccontare anche dei piccoli aneddoti: lui aveva molta simpatia per Marisa Madieri, mia moglie, e lei ha avuto anche un notevole ruolo nella lettura dei racconti di Singer e un certo influsso su di me nel capire certe cose.

L'inizio [del mio rapporto con Singer] è stata la lettura di un racconto che ho letto a Trieste, al mare. Ero su a Barcola; dopodiché mi sono rivestito, sono andato in un negozio di sigarette, di tabacchi, per comprare dei fogli di carta, e ho scritto una lettera a Singer su *Il non veduto*. Questo bellissimo racconto fu la prima cosa [di Singer] che lessi. Avevo tanti interessi per la letteratura *yiddish*, e avevo anche scritto alcune cose [al riguardo], ma il battesimo di Singer è stato [con] questo racconto. Subito dopo, [ne ho letti] altri [suoi] eccezionali. [I suoi racconti lo sono], molto più dei romanzi: credo che lui avesse proprio il genio del racconto. Rispetto al romanzo, c'è qualche cosa di più: [il racconto è] come un pezzo di mondo che c'è, come un mare – il mare c'è, è inutile stare a discuterne.

Io gli scrissi una lettera, quello stesso pomeriggio, comprai in un tabacchino dei fogli da lettera e gli scrissi, dicendogli tutto quello che avevo da dire: [non proprio] tutto, insomma, [ma le] molte cose che avevo letto e, più

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

che letto, che avevo fatto diventare proprio mie. Raramente ho avuto l'impressione, come con i racconti di Singer, di leggere qualche cosa fatta per me, per il mio modo di essere. Come se improvvisamente trovassi non il mio alfabeto – perché, ahimè, io non scrivo come Singer – ma il modo in cui la scrittura e la vita si pongono dinanzi alla legge, come direbbe Singer.

Io gli scrissi questa lettera, che indirizzai all'editore Farrar Straus, che poi sarebbe diventato anche il mio editore per altre cose, e lui mi rispose immediatamente. [Ricevere una risposta] non è qualcosa di facile, naturalmente, soprattutto quando uno scrittore ha già un grande seguito e non ha bisogno di ingraziarsi [nessuno]. Certo, Singer non [aveva ricevuto ancora] il Nobel, e [non erano stati pubblicati] alcuni [suoi] romanzi – che secondo me, [come dicevo], sono sempre un poco al di sotto dei suoi racconti, proprio [perché non possiedono] quella epicità.

Poi, [Singer] mi rispose: «perché non vieni a trovarmi?». Lui andava sempre in vacanza in una località in Svizzera, e naturalmente gli dissi di sì. Siamo andati Marisa e io, e abbiamo passato alcuni giorni di grande bellezza, di grandi chiacchierate, [parlando] non soltanto dei suoi racconti, ma di cose della vita, dell'eros, ma non solo dell'eros, anche delle paure.

Sono stati tra i giorni più intensi [della mia vita]. Devo dire che non si è trattato affatto di una celebrazione di Singer: abbiamo sì, ogni tanto, parlato dei suoi racconti, e io gli dicevo quali mi piacevano di più e quali mi piacevano di meno, ma non c'è stata assolutamente nessuna prevaricazione. C'era sì, il grande scrittore, però non c'era il grande scrittore che dà benevolmente il risultato della sua grandezza a una persona media. Anche lui, [parlando con me], capiva un po' meglio i suoi racconti. Non perché io sia [chissà chi], o [perché] ce ne fosse bisogno, ma perché nasceva un'altra dimensione del racconto. Come se il racconto avesse tanti volti e a un certo punto, ogni tanto, si aprisse come un fiore.

[…] [Sono stati] giorni molto distesi, tra i più bei incontri che io abbia avuto; poi c'è stato l'incontro [con le sue opere], credo di aver letto assolutamente tutto [il suo *corpus*]. Ripeto, penso che [nella sua produzione] il racconto primeggi sul romanzo, per quanto ognuno abbia le sue predilezioni. *Il non veduto*, [dicevo], [è] magnifico, una storia bellissima: la storia di un matrimonio in età avanzata, felice [e] d'amore, con una forte componente sensuale e sessuale come spesso [accadeva] in Singer; forse poi qualche volta ha anche esagerato in queste dimensioni, ma vi sto parlando del Singer classico, quello dei grandi racconti, [come] *Altele* o *Il lattaio*. [*Il non veduto* ha come] protagonista un uomo che ha un matrimonio molto ricco, si incapriccia di una ragazzotta, molto più giovane, ma poi si accorge che [questa storia non ha valore], che è ancora innamorato [della moglie], la quale però nel frattempo si è anche risposata. Comincia [allora] la storia di un adulterio, la

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

storia di una colpa, perché fra i due è vissuta come tale, [anche se] sono stati sposati per trent'anni, prima che succedesse questo patatràc. [Vengono descritti dei] momenti indimenticabili, che ci sono in tanti racconti, ma non finirei più di raccontarli.

Devo molto a Singer di quello che sono stato capace di dire sulla letteratura *yiddish* e su quella ebraica, che sono state per me una scoperta.

Risposta di Claudio Magris a un commento di Marco Meli

[Nei racconti di Singer] ci sono queste piccolezze, che sono però cose grandi. Ho molte memorie sui racconti di Singer.

Ho letto certamente anche i romanzi con molto interesse, però non c'è dubbio: anche i romanzi sono molto belli, ma questa forza, questa pienezza, [nei romanzi non c'è]. [Non è tale come è stata nella] storia di due tra cui comincia un adulterio, fra due che son stati sposati per trent'anni, che si sono lasciati contraendo altri matrimoni, che poi si rincontrano e scoprono invece di amarsi, e cominciano questo colpevole adulterio in età avanzata.

[Insomma, ci sono] tante cose, non si finirebbe più di raccontarle. Ci sono anche dei temi: il tema del messia negativo, Sabbatai Zevi, che Singer ha sentito molto. Ma se mi metto a parlare di Singer non finisco più.

Risposta di Claudio Magris a una domanda di Maria Giovanna Campobasso[2]

Sì, è la prima lettera.

Quella che ho scritto dallo stabilimento balneare, mentre fra un bagno e l'altro: avevo letto il racconto di Singer e poi ero andato, come ho detto prima, a comprare della carta da lettere semplicemente per lasciare [un commento].

2. Campobasso aveva mostrato a Magris una missiva conservata negli Stati Uniti – dallo Harry Ransom Center della University of Texas di Austin – insieme ad altri elementi del lascito di Singer, chiedendogli se in essa riconoscesse la prima lettera da lui inviata all'autore polacco-americano.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Risposta di Claudio Magris a un commento di Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado

In Singer c'era questa intensità con cui [sono raccontati] anche i grandi temi, non dico della storia, ma della vita ebraica; come, per esempio, la figura negativa del falso messia, del messia negativo, del messia colpevole, che poi ho studiato e [su cui] ho cercato di essere un po' meno ignorante.

Devo dire che le risposte di Singer alle [mie] lettere le considero un premio, proprio un premio di cui sono stato molto fiero.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Gli autori

Gabriele Bacherini (Università degli Studi di Firenze) ha partecipato come borsista di ricerca al PRIN *Claudio Magris, intellettuale europeo*. Germanista e comparatista, ha indagato i legami tra politica, arte e società nell'opera di C. Wolf, H. Böll, F. Kafka, H.M. Enzensberger, U. Johnson, P. Handke e W. Biermann, nei contatti tra W.S. Burroughs e i neoavanguardisti di lingua tedesca e inglese, e nella retorica di A. Langer. Gli esiti di tali studi si leggono su «LEA», «Studi Germanici», «Between» e «Il Portolano», e in *Frammenti di massificazione* (Firenze, FUP, 2020).

Enza Biagini è professore emerito dell'Università di Firenze, dove ha insegnato Teoria della letteratura e Storia della critica letteraria. Ha pubblicato monografie – su Anna Banti, Simone de Beauvoir, Cesare Beccaria – e scritti teorici e ha collaborato a volumi miscellanei con saggi su vari argomenti, alcuni raccolti nei suoi ultimi lavori, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici* (2016) e *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura* (2016).

Elisa Caporiccio è stata 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, FUP, 2022).

Pietro Clemente è professore in pensione di Antropologia Culturale presso l'Università di Firenze, già docente nelle università di Siena e di Roma. Dirige la rubrica *Il centro in periferia* nella rivista «Dialoghi mediterranei»; è membro della redazione delle riviste «Lares» e «Antropologia Museale», e

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

autore di saggi su tematiche della cultura popolare, dei musei e della storia dell'antropologia. Ha ricevuto il Premio Cocchiara per gli studi demoetnoantropologici nel 2018, il Premio Nigra alla carriera nel 2022 e il Premio Libera Università dell'Autobiografia per gli studi autobiografici. Tra gli scritti recenti: *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita* (Pisa, Pacini, 2013) e *I Musei della DEA* (Bologna, Pàtron, 2023).

Danilo De Marco è fotografo e giornalista indipendente, il «più free dei freelance». Ha esplorato il nostro pianeta in lungo e in largo, camminando e fotografando dal Tibet al Messico, dalle montagne dei curdi in Turchia e in Iraq alle selve degli U'wa in Colombia, fino alle Ande dell'Ecuador; ma è stato anche a Haiti, in India, in Cina, in Africa e altrove, spinto da una curiosità senza fine e dalla volontà di documentare le periferie del mondo. Ha raccontato attraverso le sue immagini soprattutto le Resistenze dei popoli sottomessi alla legge e alla violenza del più forte. «Le immagini che popolano i suoi enormi e meravigliosi libri di fotografia ritraggono persone o luoghi che stanno dentro le pieghe della grande storia», cit.

Paolo Di Paolo (Roma, 1983) è autore di romanzi, saggi e testi teatrali. Tra i titoli più fortunati, *Mandami tanta vita* (2013, finalista Premio Strega), *Lontano dagli occhi* (2019, Premio Viareggio-Rèpaci), *Romanzo senza umani* (2023, finalista Premio Strega). Con Claudio Magris ha pubblicato *Inventarsi una vita. Un dialogo* (La nave di Teseo, 2022).

Federico Fastelli è Professore Associato di Critica letteraria e Letterature comparate all'Università di Firenze. 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).

Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado è Professore Ordinario presso l'Università di Murcia. Docente nei Masters di Traduzione Letteraria e di Letteratura Comparata "Viaggiatori spagnoli per l'Italia". Si è occupato, tra gli altri, di Leopardi (*Leopardi y los poetas españoles*), Campana (*Campana dal vivo*), Madieri (*Marisa Madieri. Immagini di una biografia*) e Morandini. È traduttore, tra gli altri, di Luzi, Caproni, Magris, Tabucchi e La Capria. Autore di libri di poesia (*Tornerò dov'ero*), racconti, fotografie (*Viaggio in*

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

un'Italia senza tempo) e dei romanzi *La campana rasgada* e *Italia inmarcesible. Escritos de una vida fragmenta*, di prossima pubblicazione.

Renate Lunzer è docente di letteratura italiana e scienza della traduzione all'Università di Vienna. Si occupa in particolare delle relazioni culturali italo-austriache (specie dal 1880 in poi), di letteratura giuliana, di quella irredentista e di guerra, nonché di autori contemporanei. È traduttrice letteraria e i risultati dei suoi studi si trovano su monografie e numerose pubblicazioni in tedesco e in italiano. È Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia.

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».

Ulla Musarra-Schrøder è stata professoressa associata di Letteratura Comparata e di Scienze Letterarie alle università di Aarhus (Danimarca), Amsterdam, Utrecht, Nimega (Paesi Bassi) e Lovanio (Belgio). Si è specializzata soprattutto in letteratura moderna e contemporanea e ha pubblicato libri e articoli sulla narrativa soprattutto francese, scandinava e italiana, principalmente su Italo Calvino, Claudio Magris e Umberto Eco. Tra i suoi libri possiamo segnalare *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino* e *Italo Calvino e i cinque sensi*. Un volume dedicato ai romanzi di Umberto Eco è di prossima pubblicazione.

Fabio Nieder è compositore, pianista, direttore d'orchestra dalla doppia nazionalità italiana e tedesca. Talento precocissimo, ha compiuto la propria formazione musicale presso il Conservatorio di Trieste, dove ha studiato composizione, pianoforte e musica da camera rispettivamente con Giulio Viozzi, Roberto Repini, Dario De Rosa e Libero Lana, perfezionandosi poi in composizione con Witold Lutosławski. Musicista cresciuto nel clima culturale mitteleuropeo, ha sviluppato un rapporto privilegiato con il *Lied* tedesco; in qualità di pianista collaboratore è stato più volte assistente di Elisabeth Schwarzkopf e Petre Munteanu, collaborando stabilmente con numerosi cantanti dediti al repertorio liederistico, quali Alfredo Kraus, Petre Munteanu, Barbara Hannigan e molti altri.

Ernestina Pellegrini (Università di Firenze) ha condotto studi prevalentemente orientati nell'ambito delle letterature comparate e degli studi di

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

genere. Da ricordare *Dietro di me. Genealogie. Le artiste surrealiste e altre storie* del 2016; *Il grande sonno* del 2014 e *Necropoli immaginarie. Immagini della morte in Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij e Tolstoj* del 1996. 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 grandi studi: *Epica sull'acqua* (2003) e *Le storie di Claudio Magris. Da* Alla cieca *a* Croce del Sud (2025). Sul secondo ha pubblicato tre monografie, *Nel paese di Meneghello* (1992), *Meneghello* (2003), e in dialogo con L. Zampese, *Meneghello: Solo donne* (2016).

Diego Salvadori insegna Letterature Comparate presso l'Università di Firenze. Si occupa di Ecocritica, Studi di Genere e Teoria della Letteratura. A Claudio Magris ha dedicato la monografia *L'atlante di Claudio Magris* (2020, Pàtron), oltre ad aver curato la riedizione del volume *Narrativa* (2023, Treccani), nonché la *Bibliografia essenziale* per il secondo "Meridiano" dedicato allo scrittore (Mondadori, 2021). Nel 2022, ha portato a termine il primo riordinamento del Fondo Claudio Magris – Marisa Madieri, presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze. Dirige le collane editoriali "Ellisse" (Effigi) e "Ritratti Critici di Autori Moderni e Contemporanei" (Milella). Nel 2026, ha pubblicato la monografia *Claudio Magris. Dal palinsesto alle carte*.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo, 2014.

Arbasino, Alberto, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008.

Bacherini, Gabriele, *La «musica comune» dei libri: l'opera di Claudio Magris nel giudizio epistolare di Giuseppe Bevilacqua*, in «Il Portolano», XXXI, 120-121 («Claudio Magris, una voce europea»), gennaio-giugno 2025, pp. 23-28.

Barbieri, Alvaro, Gregori, Elisa (a cura di), *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo. Atti del 43. Convegno interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015)*, Padova, Esedra, 2016.

Barthes, Roland, *L'Effet de réel*, in «Communications», 11, 1968, pp. 84-89.

—, *Ascolto*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, vol. III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 237-251.

Basil, Otto, Eisenreich, Herbert, Ivask, Ivar (Hrsg.), *Das große Erbe. Aufsätze zur österreichischen Literatur*, Graz/Wien, Stiasny, 1962.

Bauer, Roger, *La réalité: Royaume de Dieu. Études sur l'originalité du Théâtre viennois dans la première partie du 19ème siècle*, München, Hueber, 1965.

Beccaria, Gian Luigi, *Ritmo e melodia nella prosa italiana: studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.

Benjamin, Walter, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. it. di Renato Solmi, nota e commento di Alessandro Baricco, Torino, Einaudi, 2011.

Berg, Alban, *Wozzeck*, 1914-1922; prima rappresentazione 14 dicembre 1925, Staatsoper Unter den Linden, Berlino.

Berger, Albert, *Zur Funktion des Begriffs der „österreichischen Literatur"*, in Sigurd Paul Scheichl, Gerald Steg (Hrsg.), *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Band 21: Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts – Französische und österreichische Beiträge. Akten der Jahrestagung 1982 der französischen Universitätsgermanisten (A. G. E. S.) in Innsbruck*, Innsbruck, s.e., 1986, pp. 26-27.

Bertolini, Luisa, *Claudio Magris e i colori / Le toppe di Arlecchino*, in «Doppiozero», 4 dicembre 2021, https://www.doppiozero.com/le-toppe-di-arlecchino.

Bevilacqua, Giuseppe (pseud. Giuseppe Rollèri), *Due reduci*, in «Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura – Letteratura», 38, 1, febbraio 1987, pp. 33-47.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

—, *Un pennino di stagno*, introduzione di Andrea Zanzotto, Rovigo, Il ponte del sale, 2005.
—, *Villa Gradenigo*, Torino, Einaudi, 2011.
—, *L'alzata di Meissen*, Milano, Mondadori, 2014.
—, *Pagine di un lungo diario*, introduzione di Maria Fancelli, indici a cura di Caterina Cecioni, Firenze, Le lettere, 2015.
—, *Per l'ultima volta,* Friedensfeier, in «SpazioFilosofico», 2, 2015, pp. 239-245.
Bevilacqua, Giuseppe, Magris, Claudio, *Itinerari dell'Adriatico*, Bari, Palomar, 2007.
Biagini, Enza, *L'io nello sguardo dell'altro. 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 (FUP), 2021, pp. 211-252.
—, *Ernestina Pellegrini,* Le storie di Claudio Magris*.* Da *Alla cieca* a *Croce del Sud*, in «Nuova Antologia», 635, 2316, ottobre-dicembre 2025, pp. 370-375.
Blanchot, Maurice, *L'amicizia*, trad. it. di Rosanna Cuomo e Monica Ghidoni, a cura di Riccardo Panattoni e Gianluca Solla, Bologna, Marietti, 2021.
Bloom, Harold, *Come si legge un libro e perché*, trad. it. di Roberta Zuppet, Milano, RCS, 2000.
Borges, Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, in Id., *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 347-424.
Bourdieu, Pierre, *Questa non è un'autobiografia. Elementi di autoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 2005.
Breda, Marzio, *Claudio Magris argonauta mitteleuropeo*, in «Corriere della Sera», 7 aprile 2019, p. 38.
Brown, Calvin Smith, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, University of Georgia Press, 1948.
Bruck, Edith, *Il pane perduto*, Milano, La nave di Teseo, 2021.
Buisine, Alain, *Biofictions*, in «Revue des Sciences Humaines», 224, 1991, pp. 7-13.
Cacciari, Massimo, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano, Adelphi, 1980.
Canetti, Elias, *Auto da fé: romanzo*, trad. it. di Luciano e Bianca Zagari, Milano, Garzanti, 1967.
Caporiccio, Elisa, *«Metafisica dell'oscuro sbaraglio». Su* Albergo Italia *di Guido Ceronetti*, in Patrizia Guida, Oriana Bellissimo, Giovanna Scianatico (a cura di), *Testimoni del cambiamento: Scrittori in viaggio e coscienza ecologica nel Novecento*, Edizioni Digitali del CISVA, 2025, pp. 545-556.
Cases, Cesare, *Il falco e la talpa*, in «L'Espresso», 2 settembre 1984, p. 61.
Ceronetti, Guido, *Il caso di Gianfranco Ladini. Il prigioniero di Belgrado*, in «La Stampa», 14 marzo 1982.
—, *Albergo Italia*, Torino, Einaudi, 1985.
—, *Tra Pensieri*, Milano, Adelphi, 1994.
Certeau, Michel de, *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
Chiavacci Leonardi, Anna Maria, *Il canto disumano*, in «Alighieri», XXV, 1984, 1, pp. 23-46.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Clifford, James, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 [1988].
—, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 [1997].
Cohn, Dorrit, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, a cura e trad. it. di Gloria Scarfone, Roma, Carocci, 2025.
De Marco, Danilo, *Alla cieca, tra immagini e parole. Claudio Magris tra letteratura e vita vissuta*, in «Dialoghi mediterranei. Periodico bimestrale dell'Istituto Euroarabo di Mazara del Vallo», 1° novembre 2025, https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/alla-cieca-tra-immagini-e-parole-claudio-magris-tra-letteratura-e-vita-vissuta/
Devoto, Giacomo, *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950.
Doninelli, Luca, *Cattedrali*, Milano, Garzanti, 2011.
Dorigo, Ermes, *Un altro Magris*, in «Messaggero Veneto», 31 maggio 1993.
Eco, Umberto, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.
Fancelli, Maria, *Magris traduttore per la scena: il caso* Woyzeck, in Emmanuela Elisabeth Meiwes, Jelena Ulrike Reinhardt, Federica Rocchi (a cura di), *InterAzioni teatrali. Studi per Hermann Dorowin*, Perugia, Morlacchi Editore University Press, 2025, pp. 19-28.
Fastelli, Federico, *L'avventura e la verità*, in «Dialoghi mediterranei», 51, 2021, https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/dialoghi-intorno-a-magris-e-storie-di-vite-incrociate/
—, *Un'educazione all'umano. Letteratura e ideologia in Claudio Magris*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021, pp. 279-290.
Flores, Enrico, *Accessioni gaddiane: strutture, lingua e società in C.E. Gadda*, Napoli, Loffredo, 1973.
Frassica, Pietro, *Un menù di fagioli per Marisa Madieri*, in Silvia Zoppi Garampi (a cura di), *Povertà*, Roma, Salerno editrice, 2020, pp. 371-380.
Freud, Sigmund, *Analisi terminabile e interminabile. Costruzioni nell'analisi*, trad. it. di Renata Colorni, Torino, Boringhieri, 1977.
Fritsch, Gerhard, *Literatur*, in Otto Breicha, Gerhard Fritsch (Hrsg.), *Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*, Salzburg, Residenz, 1967.
Gadda, Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, Milano, Garzanti, 1989.
Gao, Xingjian, Magris, Claudio, *Letteratura e ideologia*, Milano, Bompiani, 2012.
Geertz, Clifford, *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Bologna, il Mulino, 1990.
Gervasi, Paolo (a cura di), *Sonia Bergamasco in* Variazioni *da Amelia Rosselli*, con letture di Sonia Bergamasco, una nota di Maria Antonietta Grignani e CD Audio, Bologna, Luca Sossella, 2014.
Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Hösle, Johannes, *Recensione a Claudio Magris,* Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna, in «Rivista di letterature moderne e comparate», XVIII, 1, marzo 1965, pp. 68-71.
Hugo, Victor, *Actes et paroles,* vol. III, Parigi, J. Hetzel & Cie, 1875.
Ivančić, Barbara, *L'autore e i suoi traduttori. L'esempio di Claudio Magris*, Bologna, Bononia University Press, 2013.
Lackey, Michael, *Biofiction. An Introduction*, New York, Routledge, 2022.
Ladrón de Guevara, Pedro Luis, *Marisa Madieri. Immagini di una biografia*, Torino, Nino Aragno editore, 2019.
Lakoff, George, Johnson, Mark, *Metafora e vita quotidiana*, ed. it. a cura di Patrizia Violi, Milano, Bompiani ("Strumenti"), 1998.
Lodge, David, *La coscienza e il romanzo*, trad. it. di Mary Gislon e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 2011.
Losanna, Laura Martina, *El exilio como patria*, in «Antígona. Revista de la Fundación María Zambrano», 8, 2020, pp. 63-71.
Lunzer, Renate, *Irredenti redenti. Intellettuali giuliani del '900*, presentazione di Mario Isnenghi, Trieste, Democrazia Sovrana Popolare (DSP) Venezia Giulia – Lint, 2009.
Madieri, Marisa, *Verde acqua. La radura e altri racconti,* introduzione di Ermanno Paccagnini, postfazione di Claudio Magris, Torino, Einaudi, 2006.
—, *Maria,* a cura di Maria Carminati, Milano, Archinto, 2007.
—, *Testi inediti*, in Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, María Belén Hernández González, Zosi Zografidou (a cura di), *Marisa Madieri. Escritoras del éxodo y del exilio*, Murcia, Editum, 2015.
Magris, Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963.
—, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, trad. ted. di Madeleine von Pásztory, Salzburg, Otto Müller, 1966, pp. 1-9.
—, *Il «Magico taccuino» inedito di Timmel: l'accidia del superuomo*, in «Belfagor», 28, 4, 1973, pp. 410-424.
—, *Introduzione*, in Vito Timmel, *Il magico taccuino*, Trieste, Lo Zibaldone-La Editoriale Libraria, 1973, pp. XVI-XVII.
—, *Razionalità del negativo*, in Paolo Chiarini e Aldo Venturelli (a cura di), *Dopo Lukács. Un bilancio in quattro conversazioni: Cases, Chiarini, Magris, Masini*, Bari, De Donato, 1977, pp. 113-142.
—, *Dietro le parole*, Milano, Garzanti ("Argomenti"), 1978.
—, *Fuori dalla penna non c'è salvezza. Il Signor Schmitz-Svevo e la letteratura moderna*, in «Corriere della Sera», 27 giugno 1982, p. 5.
—, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti ("Saggi Blu"), 1982.
—, *Illazioni su una sciabola*, con illustrazioni di Gabriele Mucchi, Milano, Cariplo-Laterza ("Gli anelli"), 1984.
—, *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi ("Saggi"), 1984.
—, *Una torta speciale per l'Arciduca*, in «Corriere della Sera», 13 maggio 1984, p. 3.
—, *Danubio*, Milano, Garzanti ("Saggi Blu"), 1986.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

—, *Stadelmann*, Milano, Garzanti, 1988.
—, *Di qua dal mare*, in «Corriere Cultura», 4 agosto 1991.
—, *Un altro mare*, Milano, Garzanti ("I Coriandoli"), 1991.
—, *Danubio e post-Danubio*, in «Rivista di Studi Ungheresi», 7, 1992, pp. 21-32.
—, *Il Conde*, Genova, Il melangolo, 1993.
—, *Le voci*, «Nuovi argomenti», 47, luglio-settembre 1993.
—, *Personaggi dalla biografia imperfetta*, in Bart van den Bossche, Franco Musarra, Serge Vanvolsem (a cura di), *Gli spazi della diversità*, vol. II, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995, pp. 617-632.
—, *Mitteleuropa, primo amore*, in «Corriere della Sera», 4 settembre 1996.
—, *Prefazione 1996. Trent'anni dopo*, in Id., *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1996 [1963], p. 9.
—, *Microcosmi*, Milano, Garzanti ("Narratori moderni"), 1997.
—, *Alla cieca*, Milano, Garzanti ("Nuova Biblioteca Garzanti"), 2005.
—, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005.
—, *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Milano, Garzanti, 2006.
—, *Orizzonti mobili*, in «Corriere della Sera», 1° marzo 2009.
—, *L'amore, la verità e il futuro impossibile*, in «Corriere della Sera», 27 gennaio 2011.
—, *Il dio della letteratura è nei dettagli*, in «Corriere della Sera», 12 ottobre 2011.
—, *La mostra*, Milano, Garzanti, 2011.
—, *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, e con uno scritto di Maria Fancelli, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2012.
—, *Un antidoto in difesa dell'esperienza sensibile*, in «Corriere della Sera», 15 febbraio 2012.
—, *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti ("La biblioteca della spiga"), 2015.
—, *Istantanee*, Milano, La nave di Teseo ("I Fari"), 2016.
—, *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Milano, Garzanti ("La biblioteca della spiga"), 2019.
—, *Polene. Occhi del mare*, Milano, La nave di Teseo ("I Fari"), 2019.
—, *Croce del Sud: tre vite vere e improbabili*, Milano, Mondadori, 2020.
—, *Com'è nato Croce del Sud*, in «Note di pastorale giovanile», https://www.notedipastoralegiovanile.it/images/ZIBALDONE/Magris.pdf.
—, *Le toppe di Arlecchino. Esistono i colori?*, Milano, La nave di Teseo, 2021.
—, *Opere*, vol. II, a cura e con uno scritto di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2021.
—, *Dura un attimo il giorno*, a cura di Maddalena Longo, Milano, Garzanti, 2025.
Magris, Claudio, Di Paolo, Paolo, *Inventarsi una vita: un dialogo*, Milano, La nave di Teseo, 2022.
Malinowski, Bronisław, *Argonauti del Pacifico Occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
Manzotti, Emilio, *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, in «Nuova Secondaria», XXVII, 4, 2009, pp. 19-40.
Marchese, Lorenzo, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction*, Macerata, Quodlibet, 2019.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Marenco, Franco, *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*, in «Moderna», 1, 2008, pp. 15-22.
Mauss, Marcel, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, Einaudi, 2002.
Meissl, Sebastian, *Germanistik in Österreich*, in Franz Kadrnoska (Hrsg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Wien/München/Zürich, Europaverlag, 1981, pp. 475-496.
Mengaldo, Pier Vincenzo, *Profili di critici del Novecento*, Milano, Bollati Boringhieri, 1998.
Musarra-Schrøder, Ulla, *La geografia della Storia: «Alla cieca» di Claudio Magris*, in «Otto/Novecento», 2007, 1, pp. 123-135.
—, *Musica e musicalità nell'opera di Claudio Magris*, in «Il Portolano» 68-69-70, gennaio-settembre 2012, pp. 26-31.
Musil, Robert, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di Anita Rho: vol. I, Torino, Einaudi ("Supercoralli"), 1956; vol. II, Torino, Einaudi ("Supercoralli"), 1958; vol. III, a cura di Eithne Wilkins ed Ernst Kaiser, introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi ("Supercoralli"), 1962.
Nieder, Fabio, *Thümmel oder die Verlöschung des Wortes. Nächtliches Theater in 4 Akten,* 2001-2019.
Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973 [1965].
Pagnini, Marcello, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Bologna, il Mulino, 1974; nuova edizione a cura di Enrico Reggiani, Pisa, Edizioni ETS, 2024.
Pellegrini, Ernestina, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1997 e 2003.
—, *L'esodo di Marisa Madieri. La verità della strada*, in Ead., *Dietro di me. Genealogie, le artiste surrealiste e altre storie*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2016, pp. 74-88.
—, *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.
—, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Claudio Magris, *Opere*, vol. II, a cura di Ernestina Pellegrini, Milano, Mondadori, 2021, pp. XI-LXXXVIII.
—, *Il corpo fonico dei* Piccoli maestri, in Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese (a cura di), *Meneghello 100*, Firenze, Firenze University Press (FUP), 2024, pp. 135-148.
—, *Il corpo fonico di* Libera nos a malo, in Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese (a cura di), *Meneghello 100*, cit., pp. 107-118.
—, *Firenze per Claudio Magris*, in «Il Portolano», XXXI, 120-121 («Claudio Magris, una voce europea»), gennaio-giugno 2025, pp. 2-4.
—, *Le storie di Claudio Magris. Da* Alla cieca *a* Croce del Sud, illustrazioni di Marta Ester Quaglierini, Firenze, Florence Art Edizioni ("L'uno e il molteplice. Studi di Comparatistica"), 2025.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Pellegrini, Ernestina, Fastelli, Federico, Salvadori, Diego (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press, 2021.
Pellini, Pierluigi, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
Prosenc Segula, Irena, *Salire, no, discendere agli dèi. La navigazione mitologica in* Alla cieca *di Claudio Magris*, in «Gaia», 2015, 15, 1, pp. 225-252.
Rebora, Simone, *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.
Ricœur, Paul, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, trad. it. di Nicoletta Salomon, introduzione di Remo Bodei, Bologna, il Mulino, 2012.
Romaní, Natàlia, *Il tempo della nostalgia*, Milano, Salani, 2022.
Roth, Joseph, *La marcia di Radetzky*, trad. it. di Laura Terreni e Luciano Foà, Milano, Adelphi, 1987.
Saer, Juan José, *Il fiume senza sponde. Trattato immaginario*, trad. it. di Gina Maneri con la scuola di specializzazione in traduzione editoriale "Tuttoeuropa" di Torino, Roma, La Nuova Frontiera, 2019.
Saint-Exupéry, Antoine de, *Pilote de Guerre,* Paris-Coulommiers, Gallimard, 1946.
Salvadori, Diego, *Unicum glaciei. Le geografie estreme di Croce del Sud*, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, Firenze University Press (FUP), 2020, pp. 291-304.
—, *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», 83, 2022, pp. 53-67.
—, *Sinopie e frattali. Sondaggi preliminari nell'avantesto di* Microcosmi, in «Il Portolano», XXXI, 120-121, gennaio-giugno 2025, pp. 29-35.
—, *Riabitare la foresta. Il Nevoso di Claudio Magris tra metamorfosi e continui ritorni*, in «Oblio», XV, 52, dicembre 2025, pp. 294-304.
—, *Claudio Magris*. *Dal palinsesto alle carte*, Arcidosso (GR), Effigi, 2026.
Schalansky, Judith, *Atlante delle isole remote: cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, trad. it. di Francesca Gabelli, Milano, Bompiani, 2021 [2013].
Scher, Steven Paul (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries*, New York, Cambridge University Press, 1992.
Schmidt-Dengler, Wendelin, *Austria: "pathos dell'immobilismo"*, in Roberto Cazzola, Gian Enrico Rusconi (a cura di), *Il «caso Austria». Dall'«Anschluss» all'èra Waldheim: G. Botz, A. Pelinka, J. Bunzl, S. Mattl, K. Stuhlpfarrer, O. Rathkolb, W. Schmidt-Dengler*, Torino, Einaudi ("Nuovo Politecnico"), 1988, pp. 188-211.
Semmola, Edoardo, *Claudio Magris: «La mia eredità al Vieusseux»*, in «Corriere Fiorentino», 24 novembre 2021.
Serkowska, Hanna, *Da illazioni a allucinazioni ovvero sulla cecità nella storia nei romanzi a sfondo storico di Claudio Magris*, in Stefano Magni (a cura di), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2020, pp. 149-161.
Sgorlon, Carlo, *L'armata dei fiumi perduti. Romanzo*, Milano, Mondadori ("Scrittori italiani e stranieri"), 1985.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

—, *Un racconto storico? Certamente. E saggio*, in «Il Piccolo», 25 settembre 1986, p. 3.
Siciliano, Enzo, *Le radici strappate*, in «Antologia Vieusseux», 16-17, gennaio-agosto 2000, pp. 190-192.
Simonetti, Gianluigi, *Letteratura circostante,* Bologna, il Mulino, 2018.
Snaith, Anna (ed.), *Sound and Literature*, London, Cambridge University Press, 2020.
Spitzer, Leo, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, trad. it. di Alfonsina Di Benedetto, in «L'asino d'oro», II, 3, maggio 1991, pp. 92-130.
Steiner, George, *Vere presenze*, trad. it. di Claude Béguin, Milano, Garzanti ("Gli elefanti"), 1992.
Sterne, Jonathan (ed.), *The Sound Studies Reader,* London and New York, Routledge, 2012.
Todorov, Tzvetan, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, trad. it. di Roberto Rossi, Milano, Garzanti, 2001 [2000].
Ungaretti, Giuseppe, *Il porto sepolto: poesie*, Udine, Stabilimento tipografico friulano, 1916.
Weiss, Walter, *Österreichische Literatur – eine Gefangene des habsburgischen Mythos?*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 43, 2 Juni 1969.
Werfel, Franz, *Twilight of a World*, trans. by Helen Tracy Lowe-Porter, New York, Viking Press, 1937.
—, *Nel crepuscolo di un mondo*, trad. it. di Cristina Baseggio, introduzione di Mara Gelsi, Milano, Mondadori, 1980 [1937].
Williams, Cedric E., *The Broken Eagle. The Politics of Austrian Literature from Empire to Anschluss*, London, Paul Elek, 1974.
Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.
Zambrano, María, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Madrid, Horas y horas, 2011.
—, *El exilio como patria,* introduzione e note a cura di Juan Ortega Muñoz, Madrid, Anthropos, 2014.
Zanzotto, Andrea, *Viaggio musicale. Conversazioni a cura di Paolo Cattelan*, con CD Audio, Venezia, Marsilio, 2008.
Zinato, Emanuele, *Una pallina di carta: strategie retoriche del saggismo di Claudio Magris*, in Guido Baldassarri, Nikola Jakšić, Živko Nižić (a cura di), *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico*, Zara, Zadar Morepress Books, 2008, pp. 21-32.
—, *Disincanto e totalità: le micronarrazioni nel saggismo di Claudio Magris*, in «Prospero. Rivista di letterature e culture straniere», Trieste, Edizioni Università di Trieste (EUT), 24, 2019, pp. 199-208.
Zweig, Stefan, *Il mondo di ieri: ricordi di un europeo*, trad. it. di Giorgio Picconi, Roma, De Carlo, 1945.

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Indice dei nomi

Agamben, Giorgio 87 e n
Aleichem, Sholem 66
Alighieri, Dante (Dante) 126, 180
Altenberg, Peter 21
Andrian, Leopold (barone Andrian) 20
Antonielli, Arianna 179n
Apollonio Rodio 45n
Ara, Angelo 94
Arbasino, Alberto 15n
Avirović, Ljiljana 62

Bach, Johann Sebastian 67n
Bacherini, Gabriele 9
Bachmann, Ingeborg (Ruth Keller) 116n
Baioni, Giuliano 16n
Baldassarri, Guido 102n, 166n
Barbieri, Alvaro 62n, 166n
Baricco, Alessandro 156n
Barlach, Ernst 107
Barraza, Eufemia 80
Barthes, Roland 27 e n, 61 e n
Basaglia, Franca 144n
Basaglia, Franco 144n
Baseggio, Cristina 17n
Basil, Otto 25n
Baudelaire, Charles 55, 143
Bauer, Roger 25n
Bayer, Osvaldo 84
Beccaria, Gian Luigi 39, 58n
Béguin, Claude 158n
Bellissimo, Oriana 90n
Benedetti, Anna 119, 120
Benedetti, Gabriella 17n
Benigar, Janez 9, 46, 48 e n, 51, 71, 78, 80, 81, 83-86, 88
Benjamin, Walter 121, 156 e n
Benn, Gottfried 41, 107
Bercovici, Israel 66
Berg, Alban 21, 63n
Bergamasco, Sonia 65 e n
Berger, Albert 20n
Berger, John 173
Bergman, Ingmar 137
Berio, Luciano 61
Bertolini, Luisa 41 e n
Bevilacqua, Giuseppe (Beppino Bevilacqua; Giuseppe Rollèri) 9, 105, 107, 108 e n, 109-110, 111 e n-120 e n
Bevilacqua Heinemeier, Barbara 108n, 111n
Biagini, Enza 10, 62n, 157 e n, 164n
Blanchot, Maurice 155n, 156 e n
Bloch, Ernst 164
Bloom, Harold 157 e n, 169
Breda, Marzio 108n
Breicha, Otto 24n
Broz, Josip (Tito) 69
Bodei, Remo 161n
Bondy, François 15, 19 e n, 21n
Borges, Jorge Luis 80, 164 e n
Bourdieu, Pierre 74 e n
Bozzi, Paolo 32, 39, 112, 145, 186
Brettoni, Augusta 156n, 164n
Bridges, Thomas 78
Broch, Hermann 18
Bruck, Edith 128 e n
Büchner, Georg 63
Buisine, Alain 81 e n

Cacciari, Massimo 21 e n

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Calvino, Italo 60-61, 193
Camerana, Oddone 91
Campobasso, Maria Giovanna 11, 186, 188 e n
Canetti, Elias 120n, 162
Caporiccio, Elisa 9
Caputo, Francesca 53n
Carminati, Maria 124n
Carrère, Emmanuel 77
Carstens, Karl 102
Casanova, Giacomo Girolamo 67n
Cases, Cesare 15n, 19n, 22, 166 e n
Castoldi, Laura 17n
Cattelan, Paolo 67 e n
Cavallari, Alberto 92, 100
Cavour, Camillo Benso conte di 126
Cazzola, Roberto 20n
Ceccuti, Cosimo 155n
Cecioni, Caterina 119n
Celan, Paul 41, 107, 116n
Céline, Louis-Ferdinand 98
Cercas, Javier 77
Ceronetti, Guido 9, 89 e n-103 e n
Certeau, Michel de 163 e n
Chatwin, Bruce 50, 88
Chiarini, Paolo 19n
Chiavacci Leonardi, Anna Maria 51n
Clemente, Pietro 9, 11, 78n, 183
Clifford, James 73 e n
Cocetta, Sergio 148
Cocteau, Jean 61
Cohn, Dorrit 82 e n
Coloane, Francisco 50, 85, 88
Colorni, Renata 157n
Conrad, Joseph 70
Copernico, Niccolò 59
Croce, Benedetto 139
Cuomo, Rosanna 155n

D'Annunzio, Gabriele 27, 123
d'Asburgo-Lorena, Francesco Giuseppe I 18, 23
d'Austria-Este, Francesco Ferdinando 100
Dal Monte, Toti 67n
Darwin, Charles 87
De Agostini, Alberto Maria 87
de Henriquez, Diego (Diego de Enriquez) 120, 164, 173
De Marco, Danilo 10, 157
De Robertis, Domenico 110
Debenedetti, Giacomo 105
Del Giudice, Daniele 48-49, 51, 86
Demus, Klaus 116n
Demus, Nanni 116
Devescovi, Guido 23
Devoto, Giacomo 62 e n
Di Benedetto, Alfonsina 155n
Di Paolo, Paolo 10, 184
Di Stefano, Paolo 113n
Doninelli, Luca 27 e n, 184
Dorigo, Ermes 114 e n
Dorowin, Hermann 63n
Dwyer, Kevin 74-75

Eco, Umberto 39, 40n, 193
Eisenreich, Herbert 25n
Ercilla y Zúñiga, Alonso de 85

Fagnano, Giuseppe 86
Fancelli Caciagli, Maria 63 e n, 105, 108, 119 e n
Fastelli, Federico 9-11, 40n, 51n, 62n, 90n, 104 e n, 105, 107 e n, 168
Fauro, Ruggero 23
Fellini, Federico 67
Flaubert, Gustave 27, 194
Flores, Enrico 63 e n
Foà, Luciano 16n
Földes, Cristina 90n
Franceschi, Zelda Alice 78n
Frazer, James George 70
Frassica, Pietro 121 e n
Freschi, Marino 165n
Freud, Sigmund 18, 157 e n
Friedrich, Caspar David 151
Fritsch, Gerhard 24 e n

Gabelli, Francesca 86n
Gadda, Carlo Emilio 27, 28n, 63 e n
Gaj, Ludevit 24
Galilei, Galileo (Galileo) 39
Gao, Xingjiang 168 e n
Garboli, Cesare 169

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Garibaldi, Giuseppe 126
Garin, Eugenio 104
Geertz, Clifford 68 e n, 74-75
Gelsi, Mara 17n
Gervasi, Paolo 65 e n
Ghidoni, Monica 155n
Giannelli, Luciano 78n
Ginzburg, Carlo 163 e n
Giraldi, Franco 47n
Gislon, Mary 158n
Goethe, Johann Wolfgang v. 38-39, 88, 102, 107
González Hernández, María Belén 130n
Greenfield, Sarah 135
Gregori, Elisa 62n, 166n
Grignani, Maria Antonietta 65n
Grillparzer, Franz 16, 18
Guerci, Luciano 91n
Guida, Patrizia 90n
Guillén, Jorge 127

Haider, Hans 25n
Hardenberg, Georg Philipp Friedrich v. (Novalis) 41
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 23
Heine, Heinrich 57
Heinse, Wilhelm Johann Jakob 108
Hemingway, Ernest 114
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (E.T.A. Hoffmann) 108
Hofmannsthal, Hugo v. 19-21
Hölderlin, Friedrich 107, 143
Hösle, Johannes 21 e n-22 e n
Hudson, William Henry 83
Hugo, Victor 126 e n

Isella, Dante 28n
Isnenghi, Mario 22n
Ivančić, Barbara 163n
Ivask, Ivar 25n

Jakšić, Nikola 102n, 166n
Johnson, Mark 158n
Jørgensen, Jørgen 42 e n, 43-46, 48, 160, 172

Kadrnoska, Franz 20n
Kafka, Franz 16n, 18, 64, 160, 167n, 191
Kipling, Joseph Rudyard 137
Klimt, Gustav 142
Kornilov, Lavr Georgievič 112
Krasnov, Pëtr Nikolaevič 28-29, 79, 111, 164
Kraus, Karl 18, 21
Kraus, Wolfgang 25 e n
Kristeva, Julia 158

La Fontaine, Jean de 76
Lackey, Michael 81 e n
Ladini, Gianfranco 93 e n
Ladrón de Guevara Mellado, Pedro Luis 10-11, 123n, 130n, 159, 189
Lakoff, George 158 e n
Lamb, Stephen 83-84
Lana, Alessandra 179n
Le Goff, Jacques 149
Leskov, Nikolaj 156n
Lipovec Čebron, Uršula 78n
Lodge, David 158 e n
Longo, Maddalena 138
Losanna, Laura Martina 126, 127n-128n
Lovecraft, Howard Philips (H.P. Lovecraft) 49-50, 86, 88
Lowe-Porter, Helen Tracy 17n
Lukács, György 8, 15n, 19n, 22, 27, 167 e n
Lunzer, Renate 8, 11, 21n-23n, 25n, 179

Mach, Ernst 18
Madieri, Marisa 7, 9-12, 59n, 77, 90n-91n, 106n, 111n, 113, 117, 121 e n, 122, 123 e n-124 e n, 128, 129 e n, 130n-131 e n, 132n, 139, 149, 167 e n, 186, 192, 194
Madjarić, Giorgio 123
Magnaghi, Alberto 70
Magnani, Anna 61
Magni, Stefano 111n
Mahler, Gustav 54
Malinowski, Bronisław 70 e n
Mancinelli, Laura 91n
Maneri, Gina 76n
Mann, Thomas 54, 135-136
Manzoni, Alessandro 106, 112

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Manzotti, Emilio 29n
Marchese, Lorenzo 87n
Marenco, Franco 164n
Marfè, Luigi 10-11, 90n
Marías, Javier 136, 163, 184-185
Marin, Biagio 23, 47, 72, 75, 108, 115-116, 138
Mascherini, Enzo 55
Masini, Ferruccio 19n
Mattl, Siegfried 20n
Matvejević, Predrag 148
Mauss, Marcel 70 e n
Mazzini, Giuseppe 23
Meissl, Sebastian 20n
Meiwes, Emmanuela Elisabeth 63n
Melchiori, Giorgio 108
Meli, Marco 11, 179 e n, 182, 188
Melville, Herman 50
Meneghello, Luigi 53 e n, 157, 170, 194
Mengaldo, Pier Vincenzo 102n, 166 e n-167 e n
Michelet, Jules 27
Michelstaedter, Carlo 98-99, 104, 114
Miletić, Filippina 123
Mittner, Ladislao 16n, 107
Montinari, Mazzino 110
Moravia, Alberto 46, 139
Mreule, Enrico 26, 51, 81, 94, 114-115, 117n, 149, 164
Mucchi, Gabriele 109n
Musarra, Franco 165n
Musarra-Schrøder, Ulla 8, 42n, 45n, 53, 54n, 156
Musil, Robert 16 e n, 17n, 21, 24, 120n, 135

Nadeau, Maurice 149, 163
Nadler, Josef 20 e n
Newton, Isaac 39, 88
Nicolai, Friedrich 18
Nieder, Fabio 10, 54, 58, 59 e n, 60n, 184-186
Nižić, Živko 102n, 166n

Orlando, Francesco 56, 57n
Ortega Muñoz, Juan 124n
Ostellino, Piero 100

Paccagnini, Ermanno 121n
Pagnini, Marcello 52, 53n
Palazzi, Rosetta 158n
Panattoni, Riccardo 155n
Parodi, Marco 60
Pelinka, Anton 20n
Pellegrini, Ernestina 9-11, 26n, 28 e n, 32n-33n, 40n, 42n, 47n-48n, 50n-51n, 57n, 62n, 68, 78n, 91n, 93n, 104 e n, 105, 106 e n-107 e n, 108n-109n, 112n, 113 e n, 115n, 117n, 119 e n, 128, 129n, 143, 149, 150n, 153, 155 e n, 161, 162 e n-168 e n, 169-170, 171 e n, 172-174, 183
Pellini, Pierluigi 26n
Peña, Rosario 80
Petrarca, Francesco 126
Piazzesi, Sandro 156n, 164n
Picconi, Giorgio 114n
Pinotti, Giorgio 28n
Pittoni, Anita 142, 144 e n
Platone 156n
Poe, Edgar Allan 50, 88
Poulenc, Francis 61
Pressburger, Giorgio 136
Prezzolini, Giuseppe 90 e n
Prosenc Segula, Irena 45n

Quaglierini, Marta Ester 42n, 150n, 155n

Raicich, Marino 104
Rathkolb, Oliver 20n
Rebora, Simone 166n
Reggiani, Enrico 53 e n
Reinhardt, Jelena Ulrike 63n
Rho, Anita 17n
Ricœur, Paul 158, 161 e n
Rilke, Rainer Maria 41, 107, 122
Rocca, Federico 179-182
Rocchi, Federica 63n
Rodondi, Raffaella 28n
Romaní, Natàlia 135-137
Rosselli, Amelia 65 e n
Rossellini, Roberto 61
Rossi, Roberto 76n
Rota, Nino 67n
Roth, Joseph 16n, 17, 21, 23, 108

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Rusconi, Gian Enrico 20n

Saba, Umberto (Umberto Poli) 104, 137
Sabato, Ernesto 163
Saer, Juan José 9, 76 e n-77 e n, 78, 83
Saint-Exupéry, Antoine de 122, 123n
Salgari, Emilio 50, 85, 88
Salinas, Pedro 127
Salinger, Jerome David (J.D. Salinger) 160
Salomon, Nicoletta 161n
Salvadori, Diego 8, 31n, 40n-41n, 42 e n, 51 e n, 53n, 62n, 64, 78n, 91n, 104 e n, 105, 106 e n-107 e n, 156 e n, 164n, 168n
Salvadori, Francesca 179n
Scarfone, Gloria 82n
Schalansky, Judith 85, 86n
Scheichl, Sigurd Paul 20n
Scher, Steven Paul 52 e n
Schiele, Egon 21
Schiozzi, Livio 144 e n
Schmidt-Dengler, Wendelin 20n
Schnitzler, Arthur 165
Schönberg, Arnold 21, 63-64
Schubert, Franz Peter 62, 67n
Scianatico, Giovanna 90n
Semmola, Edoardo 105n
Serkowska, Hanna 111n
Sgorlon, Carlo 110 e n
Shakespeare, William 166
Siciliano, Enzo 124 e n, 130 e n
Simonetti, Gianluigi 68n
Singer, Isaac Bashevis (Isaac B. Singer) 162, 186-187, 188 e n, 189
Sini, Carlo 165n
Sinopoli, Franca 53n
Šklovskij, Victor Borisovič 158
Slataper, Scipio 23, 104
Smith Brown, Calvin 52 e n
Snaith, Anna 52 e n
Sofianopulo, Antonio 143
Sofianopulo, Cesare 55, 59, 142-143, 145
Sofianopulo, Marco 143
Solimano I (Solimano il Magnifico) 66
Solla, Gianluca 155n
Solmi, Renato 156n
Spitzer, Leo 155n
Steg, Gerald 20n
Stein, Gertrude 158n
Steiner, George 158 e n
Sterne, Jonathan 53 e n
Sterne, Laurence 95n
Stifter, Adalbert 16, 21n
Strauss, Johann Baptist (Johann Strauss figlio) 18, 112
Stuhlpfarrer, Karl 20n
Stuparich, Carlo 104
Stuparich, Giani 23, 47 e n, 104
Svevo, Italo (Aron Hector Schmitz) 16n, 93n, 105, 108
Swift, Jonathan 76

Tatischeff, Jacques (Jacques Tati) 105
Terreni, Laura 16n
The Beatles 67n
Todorov, Tzvetan 76 e n
Tolstoj, Lev 97n, 194
Tounens, Orélie-Antoine de 46, 48, 51, 78, 84, 164
Trakl, Georg 99
Trio Lescano 67n
Trump, Donald J. 69
Twain, Mark 166
Tylor, Edward Burnett 70

Ungaretti, Giuseppe 115, 116 e n

Valentin, Karl 137
Valiani, Leo 16n
Vallese, Angela (suor Angela Vallese) 9, 46, 78, 83, 85
van den Bossche, Bart 165n
van der Rohe, Mies 27
Vanvolsem, Serge 165n
Vargas Llosa, Jorge Mario Pedro 162
Venturelli, Aldo 19n
Verne, Jules Gabriel 49-50, 86, 88
Vidali, Vittorio 68-69
Vila-Matas, Enrique 136-137
Villani, Antonio 165n
Vincenti, Leonello (Lionello Vincenti) 108, 139
Voghera, Giorgio 102-103, 116

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

von Braitenberg, Francesca 112
von Braitenberg, Margherita 112
von Cramer, Heinz 60
von Doderer, Heimito 16
von Pásztory, Madeleine 22n
von Schubert-Soldern, Richard 115
von Stuck, Franz 142
von Thümmel, Viktor (Vito Timmel) 10, 54, 56-58, 59 e n, 60, 142-143, 144 e n, 145-146

Wagner, Wilhelm Richard 54, 107, 142
Wandruszka, Adam 25
Warburg, Aby 170
Webern, Anton 63
Weiss, Walter 24n
Werfel, Franz 16, 17 e n, 18n
White, Hayden 163 e n
Williams, Cedric E. 25n
Wittgenstein, Ludwig Josef Johann 21, 40
Wolf, Werner 52 e n

Zambrano, María 124 e n, 126, 127n, 128 e n, 129, 130n
Zampese, Luciano 53n, 194
Zanzotto, Andrea 67 e n, 118 e n
Zinato, Emanuele 102n, 166 e n
Zografidou, Zosi 130n
Zola, Émile 27, 194
Zoppi Garampi, Silvia 121n
Zuppet, Roberta 157n
Zweig, Stefan 16, 114 e n

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

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., Milan, Italy. ISBN 9788835198642





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., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

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., Milan, Italy. ISBN 9788835198642

Questo libro è il secondo 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. Rispetto al primo volume, dedicato a stile, forme, traduzioni e primi sondaggi nel fondo Claudio Magris e Marisa Madieri, questo secondo volume amplia il percorso con nuove prospettive ermeneutiche e valorizza la dimensione dialogica della carriera di Magris. I saggi qui raccolti attraversano la sua scrittura da prospettive diverse ma convergenti, mettendo in luce la tensione fra memoria storica, forme della rappresentazione, confronto con altre voci intellettuali e apertura ad altri saperi. Ne emerge un'immagine mobile e plurale dell'opera, in cui l'esperienza mitteleuropea, la percezione dei luoghi, il rapporto fra fiction e non-fiction e le corrispondenze o i sodalizi umani e intellettuali, su tutti quello con Marisa Madieri, concorrono a ridefinire il nesso fra racconto, conoscenza e vita. La sezione conclusiva accoglie testimonianze, conversazioni, letture e collaborazioni artistiche che restituiscono la vitalità del dialogo su e con lo scrittore. Chiudono il volume due interventi dello stesso Claudio Magris: pagine preziose, nelle quali vengono ripercorsi alcuni nodi decisivi del suo itinerario, e in cui l'opera, riattraversata alla luce delle letture altrui, si apre a nuove possibilità di senso.

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).

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».

FrancoAngeli
La passione per le conoscenze