

## MAGRIS E LE IMMAGINI DELLA STORIA

Ernestina Pellegrini

Università degli Studi di Firenze (<ernestina.pellegrini@unifi.it>)

Qual è il peso della Storia nell'opera dello scrittore triestino? Quali sono le strategie stilistiche della sua rappresentazione? Penso che questo sia uno dei nodi centrali per entrare dentro la sua opera saggistica e narrativa – dal racconto *Illazioni su una sciabola* (1984) al romanzo *Alla cieca* (2005) – e per capire il processo di continua osmosi fra la realtà storica e la letteratura che, come si sa, ha la capacità di svelare mascherando<sup>1</sup>. Basterebbe, forse, soffermarsi su una raccolta di scritti del 2005 che porta un titolo emblematico, *La storia non è finita*<sup>2</sup>, un libro di protesta che nel suo insieme diventa una denuncia dell'analfabetismo morale dell'epoca contemporanea e un richiamo all'affermazione di un giusto relativismo culturale che non neghi «il *quantum* necessario di universalismo etico senza il quale non è pensabile una vita politica, civile e morale» (SNF, p. 19). Basterebbe, certo, un'analisi capillare dei singoli saggi raccolti in questo libro, che è un esercizio di laicità, ma quello che vorrei tentare qui è qualcosa di diverso, di più generico e forse di più ambizioso, perché vorrei cercare di fare un primo resoconto delle modalità con cui si viene costruendo, all'interno delle opere narrative e di quelle più propriamente saggistiche, quella che definirei come l'ombra di una poetica della Storia (facendo eco a una immagine di Greenblatt circa le *ombre* della Storia<sup>3</sup>). Mi piace affrontare questa pista attraverso alcune illuminazioni ricavate dalla lettura di un saggio di Enza Biagini intitolato *La storia "nella" letteratura e la letteratura nella storia*, che dovrebbe essere considerato come il naturale fondamento di tutto il mio discorso:

<sup>1</sup> Cfr. P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1992; trad. it. di A. Boschetti, E. Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.

<sup>2</sup> C. Magris, *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Garzanti, Milano 2006. D'ora in avanti nel testo con la sigla SNF seguita dal numero delle pagine.

<sup>3</sup> Cfr. S. Greenblatt, *Marvellous Possessions. The Wonder of the New World*, University of Chicago Press, Chicago-London 1991.

Ricordiamo che, in ogni caso, quello tra Storia e Letteratura è un matrimonio che alcuni hanno ritenuto da non fare (a meno che i protagonisti fossero vissuti in stanze separate, come pensava Croce). I due soggetti si mostrano entrambi equivoci: Aristotele, lo si è accennato, avvertiva che la storia guarda al passato e la letteratura guarda al futuro, l'una alla verità dei fatti, l'altra alla finzione, ma non dice in che cosa consistano, e nei secoli la letteratura stessa non è stata mai in grado di rispondere alla domanda su che cosa sia realmente. Tuttavia, malgrado l'ostacolo preliminare, il territorio comune esiste ed è facilmente individuabile: ed è fatto di Parola, Tempo, Memoria, Pensiero, Realtà.

Per mantenere vivo il proprio rapporto con la letteratura, proprio come due amanti, la Storia si è assoggettata ad un trasformismo continuo e ad una incessante gara di legittimazione più o meno riuscita, oscillando tra rischio da invadenza (determinismo del fuori) e rischio di abbandono (solipsismo formalista del dentro).<sup>4</sup>

Per mettere a fuoco le relazioni fra storia e letteratura nelle varie forme della scrittura di Magris può essere utile anche rimandare a un articolo per il «Corriere della Sera» del 13 agosto 2013, intitolato *È il romanzo storico l'eterno peccato d'Italia*, nel quale ci si confronta con la «difficoltà di dire la Storia», con la inadeguatezza della letteratura che tenti di rappresentarla, a cominciare dal grande Manzoni che, forse, proprio per la consapevolezza di questa insufficienza, «è riuscito a dire la vita, a trasformare il peccato e l'aridità in grazia». Gli storici accertano i fatti e gli scrittori immaginano e narrano come gli uomini li hanno vissuti, si calano nel groviglio della vita e delle sue contraddizioni, vedendola accadere, la Storia, e dimenticandosi di come va a finire. Rivivere la Storia dall'interno e *in fieri*, come se accadesse nell'istante stesso della scrittura che la mette in scena, operando secondo quella tecnica della «ginnica rovesciata» coniata da Giacomo Debenedetti per *Rinascimento privato* di Maria Bellonci<sup>5</sup>. È la logica del «*come se*»: come se tutto ciò che è stato appurato sui documenti, con lunghe ricerche, non fosse ancora avvenuto: «Il suo gesto, e potremmo dire con parola alla moda la sua azione di narratore, è simile alla ginnica rovesciata di un lanciatore che prende la storia che ha dietro le spalle e la proietta davanti a sé, trasformando il passato cognito in futuro incognito»<sup>6</sup>. Si mettono in scena – continua Debenedetti

<sup>4</sup> Cfr. E. Biagini, *La storia "nella" letteratura e la letteratura nella storia*, in S. Gentili (a cura di), *Lo storicismo critico di Walter Binni*, Atti dell'incontro di studio «Walter Binni e lo storicismo» (Università di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palazzo Manzoni, 20-21 novembre 2013), Il Ponte, Firenze 2014, p. 46.

<sup>5</sup> G. Debenedetti, relazione tenuta a Positano in un convegno sull'autrice e poi stampata in una plaquette fuori commercio, citata da E. Ferrero, nell'*Introduzione* a M. Bellonci, *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1994, 2 voll., p. xvii.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

– «scene di umana agnizione»<sup>7</sup>. Tutto questo significa fare i conti anche con la formula del romanzo storico di marca manzoniana e con la *Lettre à M. Chauvet* (1820)<sup>8</sup>, sulla strada di un accerchiamento di una universale (e generica) verità umana, ma significa anche confrontarsi con ciò che si potrebbe definire una ‘storiografia del possibile’ molto importante per Magris – una dimensione simile a quella cercata anche da Marguerite Yourcenar nelle *Mémoires d’Hadrien* (1951)<sup>9</sup> e nelle ‘tre Elisabette’<sup>10</sup> – una storiografia del possibile che richiede allo scrittore di porsi nell’ottica simile a quella di un restauratore di sogni, di desideri, di sentimenti e di emozioni di cui non è rimasta traccia, se non nelle grafie talvolta subliminali dei carteggi e dei diari (ed è inutile dire che i carteggi, i taccuini, i diari, le autobiografie sono le fonti primarie della narrativa di Magris). Si aprono così delle fenditure nel tempo storico che illuminano e attualizzano zone d’ombra che sembravano scomparse del tutto.

Da Manzoni a Javier Marías, da Maria Bellonci a Magris, la letteratura racconta non solo ciò che è accaduto ma anche quello che avrebbe potuto accadere e non è accaduto. La scrittura, quindi, proprio in virtù di questa inadeguatezza, di una ‘imperfetta’ oggettività, riesce a scoprire e dire pure l’assenza, «ciò che è andato perduto, le omissioni e i desideri inappagati di un’esistenza, i progetti frustrati»<sup>11</sup>, rappresentando anche ciò che un individuo è stato o non è stato:

Solo il racconto può rappresentare questo lato concavo della vita, queste alternative “alla” realtà all’indicativo ovvero alla totalità dell’esistenza, 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. In ciò consiste la verità della scrittura ma anche il suo potenziale devastante, perché costringe a fare i conti con la totalità di ciò che siamo, il cui peso talora è insostenibile.<sup>12</sup>

A questo punto viene voglia di evocare una sagoma, di fissare un’idea generica ma complessiva dell’uomo che, a detta di molti lettori, è uno dei maggiori testimoni della nostra epoca alla deriva. Uno scrittore, un intel-

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet*, Bonnange, Paris 1923.

<sup>9</sup> Per un’edizione italiana, cfr. trad. it di L. Storoni Mazzolani, *Le Memorie di Adriano*, Richter, Napoli 1953.

<sup>10</sup> Cfr. M. Yourcenar, *Le temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, Paris 1983; trad. it. di G. Guglielmi, *Il tempo, grande scultore*, Einaudi, Milano 2005.

<sup>11</sup> C. Magris, *L’amore, la verità e il futuro impossibile*, «Il Corriere della Sera», 27 gennaio 2011.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

lettuale 'testimone', come lo sono stati in altre epoche Diderot o Stendhal, uno di quegli autori che – come ha detto Maurice Nadeau – «incarnano un'epoca» e ci permettono di ripararci «nel rifugio che ci propongono»<sup>13</sup>. È un'idea forte di letteratura, una letteratura come rifugio, come cassaforte di valori umani non negoziabili, una letteratura come camera degli specchi, in cui è possibile ritirarsi per riflettere e testimoniare.

C'è un libro straordinario, a questo riguardo, scritto a quattro mani con Vargas Llosa, *La literatura es mi venganza*, uscito a Lima, in Perù nel 2011 e poi in traduzione italiana per Mondadori nel 2012. Durante questo loro dialogo in pubblico, Magris e Vargas Llosa dicono che «un escritor no es solamente un escritor, sino que debe ser también otra cosa»<sup>14</sup>. Sempre nello stesso libro che

[...] La literatura autentica debe considerar aquello que Mario Vargas Llosa, con una de sus formidables intuiciones, llama la "enfermedad incurable", es decir, la literatura puede contar cómo en ocasión vivimos la crisis del mundo como si fuese incurable. [...] Es ésta, solo ésta, la grande e insustituible función, también política y moral, de la literatura; una función que ésta absuelve solo si no quiere esplicitamente predicar, mas simplemente narrar una historia, es decir el mundo.<sup>15</sup>

[...] la letteratura autentica oggi si deve confrontare con quello che Vargas Llosa, con formidabile intuizione, chiama 'l'infermità incurabile', che significa vivere la crisi del mondo come se fosse incurabile. [...] È questa, solo questa la grande insostituibile funzione, sia politica che morale, della letteratura; una funzione che essa assolve solo se non si propone esplicitamente di predicare, ma semplicemente di narrare una storia, e questo significa intervenire sul mondo.\*

Ecco il *focus* della faccenda: la letteratura come rifugio proprio nel momento in cui illumina l'orrore.

La questione, che sarebbe banale ridurre alla antica formula dell'*engagement*, va dritta al cuore della scrittura e degli stili dello scrittore triestino. Prepotente, tenace, è in lui l'adesione a un modello alto di militanza intellettuale che torna sempre come dovere di denuncia e di testimonianza, e non solo nei libri di interventi civili e in difesa della laicità, come *La storia non è finita* (2006) e *Livelli di guardia* (2011), ma anche in quei libri dove si dà vita a dei personaggi che vivono dall'interno i grandi avvenimenti storici, le svolte epocali, con tutti i rimbombi privati (unici) della loro piccola cassa di risonanza.

<sup>13</sup> Cfr. M. Nadeau, *L'amico e lo scrittore*, in D. De Marco, J.Á. González Sainz (a cura di), *Claudio Magris. Argonauta*, Forum, Udine 2009, p. 69.

<sup>14</sup> M. Vargas Llosa, C. Magris, *La literatura es mi venganza*, prólogo de R. Poma, Seix Barral, Lima 2011, p. 6; trad. it. di B. Arpaia, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano 2012, p. 5: «uno scrittore non è soltanto uno scrittore, ma deve essere pure qualcosa d'altro».

<sup>15</sup> Ivi, p. 5; trad. it. ivi, p. 6.

Se guardiamo poi ai grandi personaggi della narrativa e del teatro: sono tutti fantasmi storici, fantasmi d'archivio. Peter Krasnov, il protagonista del primo romanzo breve, *Illazioni su una sciabola* (1984), è il generale bianco dei cosacchi del Don che nel 1944 diventa alleato dei nazisti dietro la speranza di rifondare la propria patria perduta in Carnia. L'irriducibile rivoluzionario comunista Salvatore Cippico, in *Alla cieca*, diventa la vittima sacrificale di ogni ideologia totalitaria, venendo internato nel campo di concentramento di Dachau e quindi in quello titino di Goli Otok (dentro il suo monologo delirante si annida lo scrittore che si aggira fra le macerie della grande storia e del suo non-senso). Dietro la sua storia incrociata con quella dell'avventuriero settecentesco Jørgen Jørgensen (1780-1841), re d'Islanda per poche settimane e forzato in Tasmania, si staglia il mito di Giasone e degli Argonauti, quasi una sorta di modello sotteso che ha portato Giulio Ferroni a paragonare il romanzo di Magris a *Petrolio*<sup>16</sup> di Pasolini, dove l'antico mito serve a identificare «la spinta rapace e distruttiva del tardo capitalismo»<sup>17</sup>.

Per riprendere una riflessione che ho fatto nell'introduzione al Meridiano delle *Opere*:

Anche per Magris, come per Silone, si potrebbe ripetere l'autocritica che Orwell riservava a se stesso, e cioè che senza la storia e senza la politica la scrittura sarebbe stata una stanza vuota, una decorazione. È una religione della responsabilità, che resiste anche sotto un cielo ideologico buio. Per lo scrittore e il critico triestino, persino alcune certezze cristiane, mai abiurate, servono per tenere al riparo il soggetto dal gorgo del nichilismo. La scrittura, insomma, non nasce nella sfera autonoma dell'estetica.<sup>18</sup>

Come si legge in *Alfabeti*, la raccolta di saggi di letteratura del 2008, scrivere è soprattutto trascrivere

[...] ci sono i libri che ci hanno formato, che ci hanno ferito e insieme hanno saputo curare la ferita. I libri che permettono di conoscere e ordinare il mondo e quelli che ne svelano il caos travolgente e distruttore, l'incanto e insieme l'orrore. I libri che fanno balenare la salvezza e quelli che si affacciano sul nulla. Soprattutto quelli che allargano i confini della letteratura e rimandano aldilà di essa.<sup>19</sup>

La letteratura è, dunque, prima di tutto un'educazione all'umano. Come Magris ha confessato in un'intervista del 1986 (l'anno in cui esce

<sup>16</sup> Cfr. 1° ed. postuma, P.P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992.

<sup>17</sup> G. Ferroni, *Magris, le bandiere strappate della storia*, «L'Unità», 28 giugno 2005.

<sup>18</sup> E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, introduzione a C. Magris, *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 2012, p. xii.

<sup>19</sup> C. Magris, *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2008, dal risvolto di copertina.

*Danubio*): «Credo che questo genere intermedio, questo narrare senza fare a meno delle idee, mi sia particolarmente congeniale»<sup>20</sup>. Come per il *Vecchione* (1928) di Svevo scrivere significa forse anche prendere le distanze dalla vita, rintanarsi in un luogo tutto sommato protetto, lontano da quella dimensione dell'aperto che inquietava tanto Yakov Bok, «il misero tutt'fare in cerca di fortuna»<sup>21</sup> in *The Fixer* (1966)<sup>22</sup> di Malamud, quell'aperto dove «nevica storia»<sup>23</sup>.

Magris lettore anche di trame storiche e politiche? Perché no. Può essere, questo, un itinerario utile all'interpretazione di un autore che non si è mai curato di nascondere il proprio temperamento di moralista, neppure nelle pagine più letterarie e più strettamente tecniche, la cui scrittura, in tutte le sue forme, si impregna di oggettività e di pensiero morale per farsi anche poesia della storia.

In una dichiarazione presente in *Utopia e disincanto*, la raccolta di saggi del 1999, si legge: «La letteratura si pone spesso nei confronti della storia come l'altra faccia della luna, lasciata in ombra dal corso del mondo»<sup>24</sup>. Ecco, a questa parte sommersa, occultata della Storia, quella dei vinti, dei militi ignoti, degli esuli, dei deportati, dei dannati della terra, lo scrittore dedica la maggior parte dei suoi libri. Il libro monumento, in questa prospettiva è *Alla cieca*, ma sicuramente altro materiale bolle in pentola nella sua officina romanzesca. Una tessera interessante è un articolo che Magris ha scritto sul «Corriere della Sera» del 19 ottobre 2009, intitolato *Quella tentazione di chiudersi in casa*, dove parlava delle strade difficili dell'integrazione e della pace, dei confini dell'Europa, e di una Terza Guerra Mondiale che c'è stata e è tutt'ora in atto, con venti milioni di morti dopo il 1945. Questo articolo aveva al centro la storia di un collezionista triestino, Diego de Henriquez, che aveva un progetto incredibile, quello di costruire un Museo della guerra:

A Trieste, nei grandi capannoni e cortili di una vecchia caserma abbandonata, si possono vedere, affiancati o sparsi in disordine come carcasse di mostri marini lasciati su una spiaggia dal riflusso di un maremoto, carri armati, sommergibili squarciati, cannoni anticarro, autoblinde, aeroplani dall'ala fracassata; in altri vani si allineano relitti guerreschi più piccoli, gavette sfondate, cornette telefoniche da campo strappate, bossoli, elmetti, manifesti di guerra. Un tempo quello era il regno di un personaggio bizzarro, Diego de Henriquez, il quale aveva dedicato tutta la sua esistenza – sacrificando spietatamente a tale missione se stesso e la propria famiglia – alla raccolta di

<sup>20</sup> C. Magris, *Un viaggio sentimentale dalle fonti del "Danubio" al Mar Nero*, intervista di E. Di Mauro, «Italia Oggi», 7 dicembre 1986.

<sup>21</sup> C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005, p. xiv.

<sup>22</sup> Per un'edizione italiana, cfr. B. Malamud, *L'uomo di Kiev*, Einaudi, Torino 1968.

<sup>23</sup> C. Magris, *L'infinito viaggiare*, cit., p. xiv.

<sup>24</sup> C. Magris, *Utopia e disincanto*, Garzanti, Milano 1999, p. 15.

un immenso e delirante materiale bellico, al sogno di costruire, come aveva scritto, un «Museo Storico di Guerra per la pace», un «Centro per la lettura e modifica del passato e del futuro»; quell'esposizione universale della guerra avrebbe dovuto creare un orrore tale per quest'ultima da sradicarla nei cuori, creando così la pace perpetua. Il professore poliglotta, oberato di debiti astronomici come quelli di una grande potenza militare, morì in un misterioso, forse doloso incendio nel 1974 [...].<sup>25</sup>

Quell'incendio devastò il Museo, bruciò le littorine blindate, le armi, i relitti dei sottomarini, e lui stesso nella bara adattata a letto:

Ci fu anche un processo, che non giunse ad alcuna conclusione, perché pare stesse raccogliendo e ricopiando dei graffiti incisi sulle luride pareti di vecchi cessi pubblici vicino alla Risiera, il campo di sterminio – l'unico in Italia – che i nazisti avevano installato a Trieste; graffiti in cui alcune vittime avrebbero denunciato le complicità di alcuni personaggi dell'alta società triestina di quel tempo nella denuncia di ebrei finiti nella camera a gas. Comunque siano andate le cose, le pareti di quei vespasiani sono state imbiancate con la calce. Dopo la guerra, viene la pace, che ha pure il bianco colore del sepolcro e di tanti cuori ridotti a sepolcri imbiancati.<sup>26</sup>

Ma quello che più ci interessa riguarda le strategie stilistiche con cui Magris di volta in volta rappresenta la Storia, studiare le forme con cui realizza quella che lui stesso chiama 'la grande oggettività'. C'è un saggio interessante su questo che si intitola proprio *La grande oggettività*, raccolto in *Dietro le parole* (1978), dove si legge:

La vera grande poesia non mira certo a porre la piccola persona privata, il labile io empirico e psicologico, al centro della ribalta o sotto il violento fascio di luce del palcoscenico, ma apre l'intelligenza dell'individuo a riconoscere un valore che lo trascende e a subordinare liberamente la propria voce a un canto che è sempre in certo modo un coro, nel quale ogni accento si afferma a patto di intonarsi senza arroganza al ritmo oggettivo della melodia. [...] Il poeta [...] si fa ventriloquo, come diceva Schopenhauer, dei propri personaggi e degli altri uomini, dando espressione e parola a felicità e dolori che sono di tutti e non appartengono a lui più che a qualsiasi altro. [...] il poeta dunque si dissimula e scompare, nascondendosi e salvandosi nell'opera come i rapsodi nelle strofe dei loro canti, come i costruttori e i capomastri nelle volte delle cattedrali, nelle arcate dei ponti o nel tracciato delle grandi strade o come i boscaioli nel sentiero che il loro cammino disegna e solca, giorno per giorno, nella foresta.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> C. Magris, *Quella tentazione di chiudersi in casa*, «Il Corriere della Sera», 19 ottobre 2009, <<http://goo.gl/8KGtbK>> (03/2016).

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> C. Magris, *Dietro le parole*, Garzanti, Milano 1978, pp. 14-18.

Lo scrittore, dunque, si fa ventriloquo, e per esprimere la grande oggettività ha bisogno magari del delirio di un altro per dirla e rappresentarla, questa concreta e polimorfa oggettività, per dargli *corpo*, come avviene nel romanzo *Alla cieca*, che si apre, per l'appunto, su un punto interrogativo, un punto interrogativo che si trascina dietro tutto:

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. [...] ho scritto per prima cosa proprio quel punto interrogativo, che si trascina dietro tutto.<sup>28</sup>

Il protagonista sdoppiato, multiplo di *Alla cieca* a un certo punto esclama: «Ora parlo io, tocca a me, straccio usato da tempo immemorabile per strofinare il fondo della stiva e grattare il nero sotto le unghie della Storia» (AC, p. 28). Attraverso la sua voce, il suo racconto, sfilano infinite storie, dall'impresa degli argonauti a quella dei monfalconesi finiti sull'isola calva, dai bombardamenti di Copenhagen ai combattenti nella guerra di Spagna fino alla fine dell'Unione Sovietica. Se dovessi definire la scrittura di *Alla cieca* parlerei di stile *purgatoriale* (e lo dico nella prospettiva in cui Beckett legge Joyce che legge Dante)<sup>29</sup>. *Purgatoriale* ovvero quella dimensione e quel movimento, «non direzionale» o «multi-direzionale», nel quale «un passo in avanti è per definizione un passo indietro»<sup>30</sup>. Nella lettera ai traduttori di *Alla Cieca*, presente fra le carte inedite dell'Archivio Magris, lo scrittore ha detto di aver voluto «far sentire sempre un sì all'interno del no». Per far sentire questa musica purgatoriale, si può citare un piccolo frammento del romanzo, quello in cui Salvatore Cippico ricorda il campo di concentramento di Dachau, un frammento che resta, a mio parere, memorabile delle strategie stilistiche studiate per mettere in scena le tragedie e i misfatti della Storia. Uno stile concentrato, di detto non detto e non dicibile, che mostra per ellissi e per via implicita, per via obliqua la realtà storica, riuscendo a far brillare in senso dinamitando la distinzione irriducibile fra vittime e carnefici, fra umano e disumano:

<sup>28</sup> C. Magris, *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005, p. 9. D'ora in avanti nel testo con la sigla AC e il numero delle pagine.

<sup>29</sup> Cfr. S. Beckett, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. by R. Cohn, Grove Press, New York 1984.

<sup>30</sup> P. Boitani, *Dante, il cocodrillo e l'aragosta: ovvero Joyce e Beckett, una lectio brevis* tenuta all'Accademia dei Lincei, il 16 dicembre 2011 (ora online sul sito ufficiale dell'Accademia, <<http://goo.gl/cug2R7>>, 03/2016): «Su questa terra che è Purgatorio», scrive Beckett, il Purgatorio appare come «la corrente di movimento e vitalità rilasciata dalla congiunzione di questi due elementi»: «la statica assenza di vita nella malvagità senza sollievo che è l'Inferno», e «la statica assenza di vita dell'immacolatezza senza sollievo che è il Paradiso», p. 9.

Quando il vento soffiava d'improvviso verso le caserme delle SS portando il puzzo che usciva col fumo dal camino dei forni crematori, i canarini nelle gabbiette smettevano di cantare e si afflosciavano. Li tenevano per questo, i carcerieri, per sapere quando spegnere i forni, prima che il fetore arrivasse da loro non era solo ribrezzo; era anche paura, credo, e tanta come del resto in ogni ribrezzo. [...] A Dachau avevo paura delle torture e della morte, come tutti, ma come si ha paura dei fulmini, quando ti cadono intorno da tutte le parti, o della nevěra sul mare, però ero un uomo – spaventato, terrorizzato, ma un uomo, mentre loro, i boia, da tempo immemorabile non lo erano più. (AC, pp. 158-159)

È nei romanzi che troviamo quella che definirei una potente e per certi versi persino rivoluzionaria meditazione sulla storia e sulle ideologie che hanno innervato il secolo breve e i suoi micidiali totalitarismi. Da qui esce il romanzo *Alla cieca*, che si può considerare una specie di *Guerra e pace* del Novecento. Lo scrittore in una intervista ha definito *Alla cieca* il suo romanzo sul «milite ignoto della Rivoluzione», un elogio dei ribelli. Salvatore Cippico, a un certo punto del suo surriscaldato monologo, dice: «Tutto è presente, tutto accade oggi» (AC, p. 258). E aggiunge che non è lui a essere impazzito, ma la Storia, con i suoi ripetuti, immani disastri.

Bastino poche citazioni dall'immenso *corpora* di definizioni della Storia presenti nel romanzo:

La Storia che abbiamo vissuto è lo zero assoluto, la morte della materia. (AC, p. 153)

[...] certo, anch'io colpevole, del sangue versato per mia mano e di quello versato dalle mie vene, della morte data e ricevuta, di tutto; anche di esistere, anche di perdere. È una colpa grave quando si combatte per la rivoluzione. Questa nostra ritirata – "Indietreggiare, avanzare... la storia non è lineare, amico, va a zig-zag, almeno da molto tempo; si agita ma sta ferma, una folla che si spinge si dimena si palpa a una concerto rock in piazza, nessuna Lunga Marcia perché siamo già arrivati, da sempre, e il mondo non è infinito, infinita è solo la rete, la realtà che non c'è. Vincere, perdere, lo stesso; un gioco. La colpa è non averlo capito in tempo – ma poi non parliamo di colpa, per piacere, c'è un limite anche alla moda rétro, è da tanto tempo che la colpa non c'è più". – E invece dilaga, anche se fai finta di niente come tutti, mi pare di vedere il tuo sorrisetto... È dovunque la nostra colpa di aver perduto la...taglia di Gog e Magog, di non saper dare più senso alla storia dell'uomo... (AC, p. 66)

Fare la Storia – anche la rivoluzione – significa soprattutto far ordine nella giungla, tracciare sentieri e strade nella palude indistinta. (AC, p. 265)

Nel libro *La letteratura è la mia vendetta*, Magris si domanda: a cosa rimanere fedeli? Ai propri demoni, con tutte le laceranti contraddizioni che si portano dietro (e che nutrono quella che lui chiama «la scrittura notturna»), o ai propri doveri verso la causa pubblica, in un ineludibile

confronto col mondo e la necessità di mutarlo (dando fiato alla propria «scrittura diurna»?)). E ancora, cosa succede quando uno scrittore è entrambe le cose, quando sente che queste due facce sono le facce di una medaglia, cioè sono una cosa sola, ma contemporaneamente sono anche cose molto diverse e soprattutto la scrittura che nasce dall'una è molto diversa da quella che nasce dall'altra? Un conto – scrive Magris – «è scrivere un intervento etico-politico sulla corruzione, un altro è raccontare la storia di un uomo corrotto, in cui la corruzione è divenuta la sua natura»<sup>31</sup>.

Rappresentare la Storia nella declinazione delle due scritture. Per quel che riguarda la scrittura saggistica, la scrittura «diurna» sarebbe un lungo discorso che rimandiamo ad altra sede. Basti sottolineare quanto sia importante, prepotente e tenace in lui l'adesione a un modello alto di militanza intellettuale, che torna sempre come dovere di denuncia e di testimonianza, e non solo nei libri di interventi civili e in difesa della laicità, come *Livelli di guardia* (2011). Mi limito a rimandare al volume di saggi *La storia non è finita*, che – come ha scritto Franco Marengo in un importante studio intitolato *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*<sup>32</sup> – andrebbe letto per intero nella chiave di una risposta al libro di Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (1992)<sup>33</sup>. La Storia, nei romanzi di Magris, non segue uno sviluppo lineare, ma una logica di contiguità sincronica e di sovrapposizione di storie, che ricorda – suggerisce sempre Marengo – una analogia con la tecnica del *collage*, lasciando emergere in modo liberamente confuso spunti di storia mai completi, mai immediatamente decifrabili.

Non è un caso che una delle interpretazioni più fini della relazione fra contesto e testo nell'opera dello scrittore triestino sia quella di Ulla Musarra-Schröder che, partendo da una frase di *Microcosmi* («All'inizio non c'è l'orso, ma il racconto sull'orso»)<sup>34</sup>, arriva a dimostrare come all'origine della narrativa di Magris non ci sia la verità storica, come nel romanzo storico tradizionale, ma la memoria individuale o collettiva, dalla quale, in forma di leggende o racconti, emerge una realtà storica sconosciuta o trascurata dalla storiografia ufficiale<sup>35</sup>:

<sup>31</sup> Cfr. A proposito di "Danubio": "Un'ironica, tenace resistenza", Claudio Magris risponde a Lidia De Federicis, «L'Asino d'oro», V, 9, settembre 1994, p. 11.

<sup>32</sup> Cfr. F. Marengo, *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*, «La Modernità letteraria», MMVIII, 1, 2008, pp. 15-22.

<sup>33</sup> Il volume *The End of History and the Last Man* (Free Press 1992) è preceduto dall'articolo *The End of History?* apparso in «The National Interest» (Summer 1989). Per l'ed. it. del volume, cfr. *La fine della storia e l'ultimo uomo*, trad. it. di D. Ceni, Rizzoli, Milano 1992.

<sup>34</sup> C. Magris, *Microcosmi* (1996), Garzanti, Milano 1997, p. 99. D'ora in avanti con la sigla M seguita dal numero delle pagine.

<sup>35</sup> Cfr. U. Musarra Schröder, *Realtà storica, leggenda, verità nella narrativa di Claudio Magris. Da "Illazioni su una sciabola" a "Alla cieca"*, in D. Perrone (a cura di), *Scrittura e*

Viene il sospetto che – scrive Magris in *Microcosmi* – prima di ogni accadimento reale o inventato, ci sia stato il suo acconto, la fantasia che lo immagina pensando all'orso, la parola che fonda e crea la realtà. In principio era il verbo, i cieli e la terra vengono dopo, e anche le foreste e le orse [...]. Il racconto afferra una forma, la distingue, la strappa al fluire e all'oblio, la fissa; quelle leggende e fantasie sull'orso impongono un significato e un ordine alla scura bestia che si muove nel folto, sono una rivincita della civiltà sull'ombra della selva. (M, p. 100)

La scrittura narrativa, dunque, nasce sempre in Magris da un imperativo morale, dal bisogno di strappare all'oblio alcune sanguinose note «a piè di pagina della storia universale» (M, p. 183), di salvare nella memoria storica verità rimosse e taciute,

[...] come quelle dei monfalconesi e altri stalinisti italiani finiti nei campi di lavoro forzato di Tito, delle vittime dei lager (Dachau), delle prigionie e dei campi penitenziari dell'Ottocento, Newgate in Inghilterra, Port Arthur e il Puer Point in Tasmania, dove bambini, deportati e condannati a crudeli lavori forzati, si gettavano in mare, suicidandosi, quando non ne potevano più.<sup>36</sup>

In *La storia non è finita* Magris combatte la tesi della omologazione del mondo, scoprendo quanto di illusorio, di reazionario e fascista ci sia in quel programma di trionfo della democrazia liberale e in tutte le guerre che sta scatenando. Un capitolo del libro si intitola *La storia: né giustiziera né giustificatrice*:

La Storia, ha affermato Giovanni Miccoli, non è giustiziera; non è un tribunale che emetta sentenze di assoluzione o di condanna. [...] È possibile capire la meccanica che ha portato ad Auschwitz senza dare un giudizio morale – anche morale – su quel culmine di orrore, bestialità e imbecille abiezione? Altrimenti la Storia, per non essere giustiziera, rischia di diventare giustificatrice. [...] Le grandi prospettive storiche generali non possono far dimenticare che tutto, ogni dettaglio individuale, sta nella storia ma anche nell'eternità della sua grazia e del suo orroredavanti a Dio. [...] Nessun storicismo può liquidarle come patetico moralismo. (SNF, pp. 120-123)

In una recensione, ho definito *Alla cieca* una cattedrale di macerie storiche<sup>37</sup>. In uno di questi cocci rotti della Storia, c'è l'immagine di una vetrina di un negozio di televisori tutti accesi sul medesimo canale e sul

verità. *Li vuci di l'omini nella letteratura italiana contemporanea*, Bonanno, Acireale-Roma 2010, p. 189.

<sup>36</sup> Cfr. U. Musarra Schröder, *La geografia della Storia: «Alla cieca» di Claudio Magris, «Otto/Novecento»*, XXXI, 1, gennaio-aprile 2007, pp. 123-135.

<sup>37</sup> Cfr. E. Pellegrini, *La biografia sdoppiata di Magris*, «La Rivista dei Libri», n.s., febbraio 2006, pp. 35-38.

volto di un uomo con una voglia sulla fronte, Gorbaciov. È il 25 dicembre del 1991. Poi Gorbaciov scompare e avviene – scrive Magris in una intervista – «un immenso ammainabandiera del mondo»<sup>38</sup>. Il protagonista del romanzo, Salvatore Cippico pensa allora che un giorno potrà andare a recuperare sulla luna la sua bandiera rossa (sembra una replica di Astolfo che va lassù a recuperare il suo senno, nell'*Orlando Furioso*). *Alla cieca*, in fondo, fa capire che la posta in gioco corrisponde al trionfo del disincanto, mostrando quanto sia difficile sopravvivere alla Storia. «Mia moglie Marisa che aveva molto ammirato Gorbaciov – dice Magris – un giorno lo paragonò a Buffalo Bill, che dopo aver combattuto le guerre indiane e cacciato i bufali diventò un personaggio da circo. Lo diceva con dolore, ma è la verità»<sup>39</sup>.

Forse, per chiudere, occorre chiedersi quale sia l'idea di letteratura di Claudio Magris. Un nodo teorico di grande complessità. Illumino solo un dettaglio che potrei indicare nel binomio oppositivo di letteratura come impegno e di letteratura come spazio totalizzante e, dunque, di letteratura come colpa.

C'è un piccolo, denso libro intitolato *Letteratura e ideologia*, che contiene un dialogo fra Magris e lo scrittore cinese Gao Xingjian, in cui lo scrittore triestino sostiene che mettersi al servizio di una causa, quando quella causa viene identificata con la vita, e diventa passione e forza fantastica, e non mera propaganda o retorica edificante, può far sì che pure l'impegno diventi «poesia, estro, libertà immaginosa»<sup>40</sup>. Poi però, alla fine del suo discorso, fa sentire quanto sia banale ridurre la natura complessa, ambigua, potente della letteratura alla prospettiva dell'impegno civile e dice anche che lo scrivere – nella sua dimensione di esercizio ascetico e totalizzante – può comportare un rischio di inumanità. E fa l'esempio di Kafka:

Nessuno ha capito come Kafka questo nodo inestricabile di bene e di male insito nella letteratura. Egli dice che avrebbe voluto essere Amshel, come suona il suo nome ebraico, ossia radicato in quel tessuto di valori e affetti umani, in quella pienezza vitale e morale che per lui era rappresentata dall'ebraismo. La letteratura è stata per lui la via di questa ricerca dell'umano, ma lo ha irretito in questa ricerca, alla quale egli ha finito per dedicare tutta la sua energia e la sua attenzione, perdendo la meta perché tutto preso dall'ansia di imboccare la strada giusta. Così, scrive Giuliano Baioni, egli non ha potuto diventare Amshel, l'uomo completo, ed è diventato Franz Kafka, grande scrittore perché uomo monco e colpevole della sua perfezio-

<sup>38</sup> A. D'Orrico, *Magris. Elogio dei ribelli e avvisi ai convertiti*, «Corriere della Sera Magazine», 28 aprile 2005, p. 16.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> C. Magris, G. Xingjian, *Letteratura e ideologia*, Bompiani, Milano 2012, p. 48.

ne letteraria che era anche mutilazione umana. Ma senza Franz Kafka non sapremmo cosa significa essere Amshel, cosa significa quella vita che allo scrittore è mancata.<sup>41</sup>

Quando questo saggio era in bozze è uscito un testo che può essere considerato il punto di arrivo della strategia rappresentativa della Storia dello scrittore triestino. Si tratta di un romanzo che ha al centro le vicende legate alla storia di Trieste e alla Risiera di San Sabba e, in parallelo, mostra in diretta l'allestimento di un fantasmagorico Museo della Guerra. Su questo libro ho scritto un saggio che vorrei venisse considerato la naturale prosecuzione di questo lavoro. Nel risvolto di copertina di *Non luogo a procedere* (2015)<sup>42</sup>, in una sintesi bruciante che potrebbe essere dell'autore stesso, si legge:

In questo romanzo violento, tenero e appassionato, Claudio Magris si confronta con l'ossessione della guerra di ogni tempo e paese, quasi indistinguibile dalla vita stessa: una guerra universale, rossa di sangue, nera come le stive delle navi negriere, cupa come il mare che inghiottisce tesori e destini, grigia come il fumo dei corpi bruciati nel forno crematorio della Risiera di San Sabba, bianca come la calce che copre il sepolcro. *Non luogo a procedere* è la storia di un grottesco Museo della Guerra per l'avvento della Pace, delle sue sale e delle sue armi, ognuna delle quali racconta vicende di passione e delirio; è la storia dell'uomo che sacrifica la vita alla sua maniacale costruzione, per riscattarsi alla fine nell'accanita ricerca di un'orribile verità soppressa; è la storia di una donna, Luisa, erede dell'esilio ebraico e della schiavitù dei neri. Con una narrazione totale e frantumata, precisa e insieme visionaria, Magris scava con ferocia nell'inferno spietato delle nostre colpe, e racconta l'epos travolgente di tragedie e silenzi dell'amore e dell'orrore.

<sup>41</sup> Ivi, p. 52.

<sup>42</sup> C. Magris, *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015.