

Prospero

RIVISTA DI LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

DIRETTORE RESPONSABILE – FOUNDING EDITOR – VERANTWORTLICHER HERAUSGEBER

Renzo S. Crivelli

DIRETTORE SCIENTIFICO – EDITOR IN CHIEF

Maria Carolina Foi

DIRETTORI EDITORIALI – MANAGING EDITORS

Roberta Gefter Wondrich – Anna Zoppellari

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Silvia Albertazzi – Università di Bologna

Cristina Benussi – Università di Trieste

Giovanni Cianci – Università di Milano

Laura Coltelli – Università di Pisa

Renzo Crivelli – Università di Trieste

Francesco Fiorentino – Università di Roma Tre

Maria Carolina Foi – Università di Trieste

Roberta Gefter Wondrich – Università di Trieste

Rosanna Gorris – Università di Verona

Liam Harte – University of Manchester

Rolf-Peter Janz – Freie Universität Berlin

Andreina Lavagetto – Università Ca' Foscari, Venezia

Claudio Magris – Università di Trieste

Daniel-Henri Pageaux – Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

Caroline Patey – Università di Milano

Giuseppina Restivo – Università di Trieste

Marco Rispoli – Università di Padova

Giovanni Sampaolo – Università di Roma Tre

Marisa Siguan – Universitat de Barcelona

Bertrand Westphal – Université de Limoges

Anna Zoppellari – Università di Trieste

COMITATO DI REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION – RÉDACTION

Gabrielle Barfoot

Dominique Costantini

Barbara Vogt

COPYEDITOR

Erica Volani



© copyright Edizioni Università di Trieste,
Trieste 2019.

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione
e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione,
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

EUT Edizioni Università di Trieste

Via Weiss, 21 – 34128 Trieste

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/eutedizioniuniversitatrieste>

Prospero

Rivista di letterature e culture straniere
Numero speciale XXIV/2019

Per l'ottantesimo compleanno di Claudio Magris germanista

Ed. by *Marco Rispoli* (Università di Padova)

INDICE – INDEX – INHALT

PER L'OTTANTESIMO COMPLEANNO
DI CLAUDIO MAGRIS GERMANISTA

L'immagine del Settecento nei lavori di Claudio Magris storico della letteratura

Maurizio Pirro 7

...

Clemens Ruthner ?

Claudio Magris und die mitteleuropäische Form

Yvonne Zivkovic ?

Der «habsburgische Mythos» aus dem kakanischen Geist. Überlegungen zur Literatur der Wiener Moderne

Norbert Wolf ?

Claudio Magris e il lungo addio alla modernità

Simone Furlani ?

Oltre Chandos: il colore come superamento della crisi della parola e dell'io nella prosa di Hugo von Hofmannsthal

Linda Puccioni ?

«E ditemi: andate lontano?»: l'ebraismo orientale nella scrittura di Claudio Magris

Massimiliano De Villa ?

«L'avvocato della totalità»: Claudio Magris su Friedrich Hebbel

Maria Giovanna Campobasso ?

Attraversare la terra come in mare. Paesaggi ibridi sul Danubio di Claudio Magris tra Kafka e Canetti

Jelena Reinhardt ?

Danubio. La biblioteca dell'inatteso	
Federica La Manna	?
Disincanto e totalità: le micronarrazioni del Claudio Magris saggista	
Emanuele Zinato	?
Die Wiederentdeckung von Mitteleuropa in der kroatischen Prosa der 1980er Jahre, oder: von Pula nach Pola, von Rijeka nach Fiume und zurück	
Daniel Baric	?
Claudio Magris traduttore della letteratura tedesca	
Ulisse Dogà	?
Claudio Magris: un germanista dall'aula ai giornali	
Pedro Ladron de Guevara	?

MISCELLANEA

Kilito et la fabrique du texte. Lieux de la mémoire et enjeux de la création romanesque	
Atmane Bissani	?
De la Lecture comme mélange	
Karl Akiki	?
Il terrorismo tra delitto e castigo: <i>Con gli occhi dell'Occidente</i> sugli schermi italiani	
Tomaiuolo	?
Notes on Contributors	?
Abstracts	?

And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal Arts
Without a parallel; those being all my study,
The government I cast upon my brother,
And to my state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies.

W. Shakespeare, *The Tempest*, I.ii. 72-77



**Per l'ottantesimo compleanno
di Claudio Magris germanista**

L'immagine del Settecento nei lavori di Claudio Magris storico della letteratura

Maurizio Pirro

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

*N*el 1977, in una pubblicazione a più voci che offre una panoramica assai interessante circa lo stato della germanistica italiana in una fase di transizione sia degli indirizzi metodologici, sia degli assetti accademici, Claudio Magris svolgeva alcune considerazioni a proposito dell'influenza esercitata sulla sua attività di studioso dal pensiero di Lukács e in generale dal concetto di totalità, ovviamente in relazione con i suoi opposti (frammento, specializzazione, parcellizzazione). L'intervento, che risaliva a un seminario svoltosi l'anno precedente all'Università "La Sapienza" e che nella redazione scritta conservava l'originaria struttura dialogica, finiva per assumere la forma di un bilancio complessivo su quanto l'autore aveva prodotto fino a quel momento, a partire dal volume sul *Mito absburgico*. Vi si trovano espressi alcuni dei punti cardinali su cui Magris avrebbe incentrato in varie occasioni – per esempio in *Vent'anni dopo* (1988), la premessa a una nuova edizione del libro del 1963 – la ricostruzione delle premesse culturali, degli obiettivi e delle strutture epistemologiche alla base del suo lavoro saggistico: il carattere narrativamente concluso della costruzione epica sottesa al volume sulla letteratura austriaca; la dialettica fra la demistificazione del mito attraverso la sottigliezza della sua decostruzione e il rafforzamento del mito proprio tramite la ricchezza di dettaglio necessaria a tale decostruzione; il rapporto, all'interno della stessa 'civiltà della crisi', fra il cedimento alla decadenza e lo sviluppo di ipotesi critiche e vere e proprie vie di uscita dalla decadenza stessa; il

nesso fra queste costellazioni e il piano storico e sociale in cui operano gli autori affrontati. In questa rassegna sospesa tra la riconsiderazione del passato e l'anticipazione del futuro (nella parte finale del colloquio iniziano a emergere i contorni della figura di Vito Timmel, il pittore viennese morto in manicomio a Trieste nel secondo dopoguerra, a cui diversi anni più tardi Magris dedicherà un testo narrativo, *La mostra*), il filo dell'esposizione si dipana accompagnando la sequenza delle principali pubblicazioni di Magris, ed è singolare che, in un percorso aperto dal *Mito absburgico* e proseguito lungo i *Tre studi su Hoffmann* e *Lontano da dove*, per giungere infine alle pagine su Dorst, Hamsun e sulla *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal, non si nomini neanche la sua seconda monografia, quel saggio su Wilhelm Heine che, apparso nel 1968 a cinque anni di distanza dal *Mito absburgico*, doveva evidentemente aver avuto la funzione di documentare un nuovo orientamento negli interessi di ricerca di uno studioso che lo straordinario successo del libro di esordio rischiava di imprigionare in un *cliché* monotematico.

L'assenza del libro dedicato a Heine, questo umbratile personaggio, storiograficamente difficile da collocare in ragione della sua molteplice identità e degli aspetti labirintici e irrisolti della sua opera di poligrafo ipercolto, sorprende tanto più in ragione della costellazione lukácsiana in cui è collocato il saggio-intervista del 1977. La rete delle implicazioni storico-culturali coagulate intorno alla questione della totalità, infatti, ha notoriamente un campo di applicazione privilegiato nella letteratura del diciottesimo secolo, fin da alcuni decisivi scritti dello stesso Lukács come quelli – per non nominarne che un paio – dedicati al carteggio tra Goethe e Schiller e alla critica romantica del *Wilhelm Meister* di Goethe. In questo senso, uno scrittore caleidoscopico e intimamente contraddittorio come Heine, che raggruppa in sé tanto il vagheggiamento di un ordine perduto quanto la consapevolezza della sua inattingibilità, e al tempo stesso non si stanca di sperimentare forme sempre più astratte e sublimi di riassorbimento di tale contraddizione, almeno a livello stilistico, non sarebbe risultato affatto estraneo alla prospettiva elaborata nel seminario della "Sapienza". Lì dove, per esempio, sollecitato a riflettere su alcune ambiguità della ragione in Hoffmann, Magris evoca il "tentativo di trovare dei valori validi per il futuro rivolgendosi a ciò che è passato; il tentativo cioè di capovolgere la nostalgia in utopia, di fare della nostalgia per ciò che non c'è più, e che è andato distrutto e svanito, non un semplice sguardo volto all'indietro ma uno sguardo proiettato in avanti" (Razionalità del

negativo 131), abbiamo a che fare non solo con un'aspirazione rigeneratrice ed epifanica alla redenzione della storia che è innanzi tutto settecentesca, ma – più ancora – troviamo delineato un modello di organizzazione simbolica delle ambivalenze, delle discontinuità e delle vere e proprie fratture della prassi rispetto al quale proprio Heinse offre un riferimento non trascurabile, in negativo certo (considerata la sua inclinazione a regredire a un assetto preistorico e paralizzato in una stasi allegorica di chiara ascendenza barocca), ma proprio per questo non meno efficace in senso analitico. Quando poi Magris ripercorre la natura 'epica' del libro sul *Mito absburgico*, la sua ambizione onnivora a cartografare senza vuoti ed esclusioni un territorio così frastagliato e riluttante a una stabile sistemazione storiografica, in contrapposizione, così Magris, al carattere additivo del libro su Hoffmann, che presenta invece “delle anticipazioni, un po' sacrificate e compresse, di un lavoro che era ed è tuttora in gestazione” (ivi 124), viene spontaneo pensare che anche nello studio su Heinse, a cinque anni dal *Mito absburgico*, si era concretizzato il progetto di una rappresentazione globale, di un intendimento complessivo dell'oggetto di studio, accompagnato pazientemente lungo il graduale chiarimento della sua attività di intellettuale e il mutevole atteggiarsi dei suoi rapporti con i grandi fenomeni di trasformazione della sua epoca. Se nei *Tre saggi su Hoffmann* “c'è solo la formulazione finale, il risultato ed il giudizio [...], ma non c'è la dimostrazione, non ci sono le fasi intermedie del discorso critico”, e se in generale, come puntualizza Magris, sul vigore sintetico di poche formule allusive deve fare premio “la necessità di un discorso storiografico e intellettuale svolto a fondo, affrontando il problema nei suoi termini essenziali, seguendo passo a passo il processo interpretativo nelle sue varie fasi sino alla conclusione” (ibidem), tali requisiti – la progressiva approssimazione alla materia, la predisposizione di una cornice metodologica resistente e dichiarata in modo trasparente, la coerente, lineare costruzione del dispositivo critico sul bilanciamento ben ponderato delle premesse e delle conclusioni – sono indubbiamente applicati già nella più riposta indagine su Heinse, prima ancora che nel grande studio su Roth del 1971.

Il libro su Heinse viene a movimentare un quadro ermeneutico, quello che aveva fatto da sfondo al *Mito absburgico*, nel quale l'immagine del Settecento, globalmente considerata, non si distingue tanto per la sua autonoma consistenza, quanto perché vi sono valorizzati con forza i tratti destinati a fare da contropolo nei confronti dell'epoca della Restaurazione.

Le origini storico-sociali del mito e le sue finalità ideologiche vengono poste in relazione con la sistematica decelerazione che il programmatico immobilismo del periodo successivo alla soppressione del Reich e al Congresso di Vienna, praticato come unica strategia politica possibile di fronte al lento ma non contrastabile indebolimento dell'Impero, avrebbe imposto su tutti i piani del complesso edificio asburgico. Questo claustrofobico ristagno viene presentato come l'espressione di una drastica negazione di ogni prospettiva riformistica, a vantaggio di quella rassegnata ripetizione dell'uguale resa con tangibile efficacia dall'ordinata costruzione della vita pubblica permessa dall'efficienza della macchina amministrativa dello Stato. Nel primo libro di Magris il Settecento viene evocato soltanto per rilevarne la distanza incolmabile rispetto al clima politico e sociale che presiede alla nascita del mito come narrazione volta a offrire una tutela dal dinamismo e dal disordine della storia. È vero che l'orizzonte illuminato della monarchia teresiana è ideologicamente estraneo alla paralisi degli anni successivi al 1815; è tuttavia anche vero che l'attribuzione al Settecento di una univoca energia trasformatrice, di una tensione inesausta al cambiamento dell'ordine vigente, finisce per schiacciare tutto il secolo entro il margine angusto di un'identità storico-culturale circoscritta e unilaterale, coincidente con quella "fede impetuosa di mutare il mondo d'un colpo" (*Mito asburgico* 34) che Magris attribuisce a Giuseppe II e alla sua politica di germanizzazione dell'Impero. Pagine di argomento settecentesco fuori dal libro su Heinse, in una bibliografia che resterà comunque incentrata in misura dominante e quasi esclusiva sul Moderno e sulle sue diramazioni novecentesche, finiranno occasionalmente per ribadire questo paradigma, privilegiando del diciottesimo secolo gli aspetti trasformativi ed emancipatori. Sarà il caso, ad esempio, di un saggio su Lessing pubblicato nel 1981 sul «Corriere della Sera» e poi raccolto l'anno seguente in *Itaca e oltre*. Qui la congenialità dell'autore trattato rispetto a un'impostazione del genere, registrata a tratti attraverso scorci biografici anche celeberrimi, supera di slancio ogni possibile velatura, ogni potenziale elemento di turbamento, e concorre a fornire del 'secolo dei lumi' una visione organica e solidamente dinamica, aperta alla comprensione dei limiti della ragione ma serenamente disposta a incorporare questi stessi limiti in una sorta di razionalità allargata, potenziata dalla sua capacità di sottoporre a una serrata disciplina intellettuale anche le frange più resistenti a subordinarsi a tale disciplina. Lessing, così Magris parafrasando un famoso passaggio di *Nathan der Weise*, "è un poeta che ha saputo scendere di continuo dal suo

Sinai, senza dimenticare né disperdere i valori intravisti sulle vette dello spirito e dell'intelligenza, ma dando anzi loro realtà concreta, incarnandoli anche nei particolari e nei momenti più minuti dell'azione e del pensiero. In tal senso egli incarna, nella sua vita e nella sua opera, la tensione più alta dell'illuminismo, quei valori che oggi sembrano vacillare ed eclissarsi con la crisi, reale anche se troppo declamata, della ragione illuministica o della ragione *tout court*" (*Itaca e oltre* 252).

Nel ripercorrere la traiettoria irregolare di Heinse, questo ingegno monodimensionale anche nella sua apertura agli influssi più disparati, perché pervaso con impellenza assoluta dalla spinta ossessiva al dominio del molteplice e alla riduzione a unità di tutte le manifestazioni del moderno, Magris fa propria quella ricostruzione del Settecento che dai primi anni Sessanta aveva cominciato a prendere forma negli studi di Ladislao Mittner e Giuliano Baioni, e colloca Heinse in quel movimento di disgregazione dell'ordine feudale che Mittner aveva ricondotto alla promozione della soggettività come manifestazione secolarizzata dell'accensione di interesse per la vita psichica dell'uomo provocata dal pietismo, e che Baioni stava a sua volta precisando in termini di sociologia della cultura alla luce dei bisogni materiali, delle costruzioni ideologiche e delle preferenze culturali della borghesia tedesca del diciottesimo secolo. Heinse, in particolare, appare a Magris dotato di notevole lucidità sul punto della critica alla disgregazione del territorio tedesco e al provincialismo che intride la vita dei piccoli stati. Lo studioso coglie come un sicuro indice di spregiudicato intendimento dei cambiamenti sociali in corso l'astensione di Heinse da qualunque idealizzazione dell'assetto corporativo e medievale su cui intorno alla metà del Settecento gli ideologi della 'lotta contro la ragione' (per riprendere il titolo di una fortunata monografia di Carlo Antoni, che per il Magris germanista costituisce un riferimento costante e venato di profonda simpatia intellettuale) stavano impiantando uno degli assi fondamentali della loro concezione antiuniversalistica. Heinse, così Magris, "dimostra [...] una singolare consapevolezza dei reali nodi politici di quella situazione. Il frazionamento provinciale (con la conseguente compensazione nell'interiorità) non è altro che l'irrigidimento dei corpi sociali ossia un aspetto del declino di quel Sacro Romano Impero di cui Goethe si chiederà beffardamente come faccia ancora a non sfasciarsi" (*Wilhelm Heinse* 23). Anche la polarizzazione della cultura tedesca del Settecento sulla base dell'alternativa fra il particolarismo e il cosmopolitismo di una civiltà dei lumi transnazionale è uno dei modelli

ricorrenti nel processo di riscrittura storico-letteraria che interessa la germanistica italiana negli anni Sessanta, e si manifesta con la massima forza – basti pensare agli studi di Cesare Cases sui *Tedeschi e lo spirito francese* comparso nel 1963 in *Saggi e note di letteratura tedesca* – sulla questione del rapporto fra intellettuali tedeschi e Rivoluzione Francese, su cui un anno dopo il libro su Heinse Giuliano Baioni pubblicherà la sua celebre indagine su *Classicismo e Rivoluzione*. Già in *Ardinghello* (1787), coerentemente con questa impostazione, Magris vede la materia narrativa focalizzarsi intorno al problema centrale della rivoluzione, “al di là di ogni veste esteriore e di ogni finzione letteraria” (ivi 139)¹.

Il vagheggiamento di uno stato di armonia primitiva, calibrato sull'idillica ristrettezza di una sfera appartata e immune dalle tensioni e dai traumi di un mondo 'rivoluzionato' sia sul piano politico che su quello sociale ed economico, peraltro, non deve necessariamente implicare una tensione regressiva verso un regime premoderno. La simpatia di un Möser per l'ambito consuetudinario delle tradizioni locali, infatti, non è mai veramente disgiunta dall'apprezzamento per un'immagine organica e totale dell'umano, il cui fondamento è indicato non in un paradigma naturale e sovrastorico, ma in una sorta di radicamento territoriale, alimentato dal progressivo consolidarsi di una consapevolezza comunitaria che non agisce di per sé in senso escludente rispetto alle comunità confinanti. Il respiro universale del classicismo, d'altra parte, non necessariamente metterà capo a una cultura progressiva ed emancipante, perché la ricerca di un piano di azione non inquinato dai veleni della parzialità e della specializzazione finirà fin troppo spesso per dissolvere l'aspirazione onnicomprensiva dei weimariani in una retorica umanitaria incapace di esercitare una presa stringente sulla condizione reale degli uomini contemporanei. Ci si può domandare se il liberalismo ottocentesco, anche e soprattutto nelle sue componenti tradizionalmente più apprezzate dalla germanistica italiana fra gli anni Sessanta e Settanta (Heine e tutta la cultura del *Vormärz*), non sia più vicino, nella ricerca di un'alternativa pragmatica alla *deutsche Misere*, al risveglio identitario e alla passione nazionale coltivati da tutti i germanesimi del secolo precedente, e meno invece all'umanesimo sublime e all'utopia sovranazionale del classicismo. Magris legge queste dinamiche dentro il perimetro del campo critico italiano e pertanto della svolta stürmeriana, alla quale lo stesso Heinse presta il proprio rilevante contributo, sottolinea il divario fra il carattere rivoluzionario e avanguardistico delle soluzioni espressive e l'azione regressiva esercitata sul lungo periodo nell'ambito

sociale e politico. “È forse lecito chiedersi”, argomenta Magris, “se per la cultura tedesca il rapido tramonto della stagione classico-illuminista, travolta dall’irrazionalismo stürmeriano, non abbia significato anche qualche perdita accanto agli innegabili e fondamentali progressi. Il movimento culturale fiorito, grosso modo, fra 1750 e 1775 non aveva forse raggiunto grandi vette artistiche [...], ma aveva in sé una carica di razionalismo progressivo che, benché moderato, si proponeva per la prima volta in termini oggettivi e su scala nazionale il rinnovamento culturale della Germania” (ivi 32).

L’idea che lo *Sturm und Drang* sia pervaso da una lineare attitudine al sovvertimento iconoclasta della ragione non tiene conto evidentemente della natura assai complessa di questo movimento, la cui teoresi (per esempio nel modello biologicamente orientato di storia della civiltà elaborato da Herder) mira semmai a un allargamento del concetto di ragione e delle sue competenze, e la cui produzione poetica (senza chiamare in causa il *Werther*, basterà evocare il *Götz von Berlichingen* o anche un dramma certamente minore come *Julius von Tarent* di Johann Anton Leisewitz), lungi dal liquidare la ragione, ne indaga in modo acuto e penetrante i limiti e le ambiguità non risolte. Postulare l’uscita del classicismo Wielandiano dal campo letterario del secondo Settecento, inoltre, riduce fin troppo selettivamente il campo stesso alle opere e agli autori più stabilmente canonizzati, a quelle ‘creste’ della civiltà letteraria che emergerebbero dal combattimento fra tendenze opposte e reciprocamente inconciliabili, al termine del quale l’una, in virtù di ciò che la distingue dall’altra, riuscirebbe a garantirsi il sopravvento in attesa di venire estromessa dalla successiva. Il pacato eudemonismo avvolto in abiti grecizzanti resterà per tutto il secolo, ben oltre l’esaurimento della moda stürmeriana, una delle linee di forza della letteratura tedesca, e darà alimento a uno spettro ampio ed eterogeneo di generi letterari, dall’idillio al romanzo epistolare, alla commedia (inimmaginabile, quest’ultima, senza il richiamo a un ideale di mediietà umana evocato di preferenza nei termini della grazia, dell’equilibrio e del sorridente controllo delle passioni).

L’attribuzione ad autori e correnti che appaiano ricadere fuori dal margine dell’illuminismo di una piega regressiva, di una funzione di freno rispetto alla modernizzazione della Germania, se non proprio di una franca nostalgia per il sistema feudale, è un tratto diffuso e comune nella germanistica italiana di questa stagione, che mette capo a quella categoria di ‘anticapitalismo romantico’ mediata soprattutto dagli scritti di Lukács,

la quale è a sua volta tanto seducente quanto così profondamente incerta nella sua configurazione storica da prestarsi a definire la posizione del circolo di Jena, ma anche la visione politica degli espressionisti (secondo la lettura di Paolo Chiarini in *Espressionismo: storia e struttura*, apparso anch'esso, come il libro su Heine, nel 1968). La convergenza, in un ristrettissimo torno di tempo, di modelli metodologici coincidenti proiettati su costellazioni storico-culturali fra loro oltremodo lontane, è un segno piccolo ma istruttivo del dominio esercitato per tutto questo decennio, e poi ancora nei primi anni Settanta (anche se proprio *Lontano da dove* di Magris si eserciterà nel 1971 su un tipo di ermeneutica trasversale, filosofica e in un certo senso già culturalista), dall'idea lukácsiana per cui nel Settecento il conflitto tra due regimi non conciliabili – l'immobilismo feudale e parassitario delle corti e il dinamismo capitalistico della borghesia – abbia di fatto obbligato gli intellettuali a una scelta di campo non patteggiabile. Il principio, acutamente riconosciuto da Cesare Cases, in base al quale per Lukács “ci sono sempre un capitalismo 'normale' e uno anormale, una borghesia 'buona' e una cattiva” (Gli *Studi sul Faust* 138), induce a leggere le implicazioni politiche disseminate nel quadro vario e mutevole dell'estetica settecentesca nella prospettiva del loro contributo all'avanzata trionfale o, all'opposto, allo smantellamento radicale del nuovo ordinamento borghese. In una logica meramente affermativa o inconciliabilmente negativa, secondo questo schema, gli intellettuali prenderebbero partito per la rottura definitiva degli equilibri propri dell'antico regime o, al contrario e senza alcun possibile margine di patteggiamento, per il ripristino di un assetto claustrofobico e illiberale, fondato sull'imposizione di una totalità chiusa e impenetrabile, all'interno della quale l'individuo è imprigionato nel compimento della funzione impersonale a cui lo condanna la sua collocazione sociale. Come più o meno in parallelo rispetto a questa 'via italiana' al Settecento tedesco hanno dimostrato, fra gli altri, gli studi di Norbert Elias e Reinhart Koselleck, tuttavia, il quadro socio-culturale del diciottesimo secolo è definito più da dinamiche di ibridazione e pratiche di interazione tra corpi sociali che da meccanismi di esclusione e di inibizione. La cultura dell'individuo si plasma nei suoi aspetti anche più radicalmente emancipatori in un'opera di mediazione continua tra elementi di mutazione e di conservazione, e nel ritmo discontinuo di questa partita di senso – irriducibile all'elementarità della contrapposizione tra spinte progressive e indietreggiamenti regressivi – la connotazione ideologica delle formazioni concettuali che di volta in volta vengono chiamate in causa è tutt'altro che

stabilita una volta per tutte, ma oscilla in relazione al mutare dei bisogni e delle aspettative dei gruppi che promuovono il loro uso². In questo senso, la stessa contrapposizione fra regimi economico-sociali differenti rischia di essere parziale e fuorviante, se non si riflette sul fatto che in molti autori e generi letterari tradizionalmente associati alla difesa nostalgica di un assetto ormai destrutturato (penso a Gessner e alle scritture dell'idillio, ma si potrebbe argomentare in modo simile per la letteratura di intrattenimento basata sulla popolarizzazione del mito del buon selvaggio e in generale sull'applicazione del *topos* della distanza spaziale alimentato dai viaggi di esplorazione nel Nuovo Mondo) l'assunzione di uno stato di delizia estetica immune dal contatto con la sfera del lavoro e del profitto, lungi dal minare le basi dello sviluppo borghese, implica semmai il suggerimento di un correttivo, di una strategia di contenimento e di moderazione solidale con l'ispirazione religiosa che aveva orientato l'emancipazione del terzo stato dai vincoli del formalismo aristocratico, e che cercava adesso di concretizzarsi stabilmente in un ordinamento secolare.

Fin qui il segmento del libro su Heinse che meglio si presta a illustrare alcune linee generali di sviluppo nella costruzione di un'immagine complessiva del Settecento tedesco, così come queste si vanno definendo in un gruppo di studi che a partire dalla metà degli anni Sessanta imprimono una svolta profonda nella storiografia italiana sulla letteratura del diciottesimo secolo. Il volume di Magris, va da sé, si distingue anche e soprattutto per l'energia e l'autonomia della sua carica analitica, che si esplica su una gran quantità di elementi costitutivi dell'opera di Heinse, la quale, dopo un sintetico *Forschungsbericht* (7-12), viene ripercorsa cronologicamente attraverso alcune stazioni fondamentali, dal *Laidion* (1774) alle lettere *Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie* (1776-1777), dall'*Ardinghello* ai due tardi romanzi *Hildegard von Hohenthal* (1795-1796) e *Anastasia und das Schachspiel* (1803).

Del *Laidion* Magris richiama il ben ponderato equilibrio di densità intellettuale e fluidità narrativa, un connubio destinato a non ripetersi con la medesima efficacia nelle prove successive dello scrittore, poiché da *Ardinghello* in poi "l'elemento concettuale non sarà più una giocosa tessitura di acutezze fusa pienamente con la struttura dell'opera bensì una bardatura pesante ed estrinseca" (*Wilhelm Heinse* 52). Erudizione e racconto si snodano su piani paralleli, dando luogo a una costruzione agile anche nelle sue espressioni ipercolte, là dove Heinse include momenti fondamentali della cultura occidentale, da Platone a Helvetius, da Luciano

a Rousseau, in una cornice finzionale che rimane singolarmente priva di fratture, nonostante l'evidente eterogeneità del materiale fatto confluire nella struttura del testo. Il montaggio della materia filosofica in una compagine unitaria segna un passaggio ancora assai limpido nella storia intellettuale di un autore che finirà poi per inclinare in misura crescente all'opacità di procedure sincretiche assai faticose. L'atmosfera wielandiana del romanzo si lascia riconoscere senza difficoltà nell'onnipresenza del travestimento in abito greco, nel dominio di un gusto combinatorio soggetto a una consapevole misura di discrezione, che consolida l'intreccio rendendo tangibile la fermezza della presa esercitata dal narratore sulla molteplicità spesso sfuggente delle parentesi, delle digressioni e degli inserti. La disinvolture con la quale Heinse comprime materiali disparati subordinandoli a un controllo formale privo di increspature, ma al tempo stesso lasciando che il carattere premeditato e intenzionale della messa in scena si riveli al lettore in piena trasparenza, non è che un riflesso – così Magris – della compattezza del disegno ideologico sotteso al racconto. In *Laidion*, cioè, quello slancio utopico che intride il mondo poetico di Heinse come polo opposto della sua persistente inclinazione nichilistica prende corpo ancora in una configurazione equilibrata e fiduciosa, venata di una sapiente ironia che mantiene l'opera lontana sia dal pericolo della disgregazione dell'intreccio nella fumosa astrattezza di proposizioni filosofiche, sia dal rischio della dispersione delle idee portanti in una sequenza di invenzioni narrative destinate a riprodurre sul piano finzionale uno spirito di totalità non più attingibile. Magris vede una celebrazione di questa visione utopica nel convento cattolico in cui ha luogo la vicenda narrata nella cornice, e insieme nell'ideale di ibridazione fra culture che pervade la condotta degli individui che vi abitano. La sublimazione degli affetti evocata dalla persistente tensione pedagogica che anima le attività dei confratelli; la straordinaria apertura culturale della biblioteca ospitata nel chiostro, che si presenta al visitatore come una sintesi insuperabile di tutte le forme del sapere praticate nel mondo occidentale; ancora, le raffinate occupazioni degli ospiti, i quali trascorrono il loro tempo immersi in attività contemplative alternate a nobili e impalpabili divertimenti estetici – tutto ciò, osserva Magris, “rappresenta una tensione utopica verso una 'umanità bella', un'aristocrazia di spiriti per i quali le differenze dogmatiche o formali, rispetto alla loro arte di vivere, non hanno senso” (ivi 60). Proprio questo gusto virtuosistico della moltiplicazione, nel quale da una parte si esprimono suggestivamente la capacità autoriflessiva e dunque la disciplina

plastica, l'attitudine formativa dell'autore e di tutto il sistema culturale nel quale si trova a operare, finisce dall'altra, tuttavia, anche per indebolire la tenuta dell'utopia e per ridurne lo spazio di esercizio, perché rivela come quella sorridente aspettativa sia il frutto di un procedimento additivo, della giustapposizione e dell'accumulo di frammenti disaggregati³, i quali possono convergere in un assetto unitario nella fantasia dello scrittore, ma – soggetti a una logica meramente individuale – non possono essere socializzati in una dimensione comunitaria e sovraperonale⁴.

Il divario tra la lucidità che Heinse manifesta nell'intuizione delle grandi forze sottese al divenire della storia e la scarsa capacità di ricavare da quelle forze una visione pratica storicamente sostenibile caratterizza secondo Magris anche l'attività di Heinse come interprete di arte figurativa. La critica di Heinse sarebbe “decisamente antistoricistica” (ivi 101), perché perseguirebbe un programma di eccellenza stilistica del tutto svincolato dall'intendimento della posizione storico-culturale delle singole opere e imperniato invece “su un ideale di bellezza perfetta e assoluta” (ivi 102). Ciò non toglie, peraltro, che Heinse riesca ad affermare nella pratica ermeneutica un gusto ricco di connotazioni affettive, lontano da qualunque ideale di apatia stoica e segnato da un'incisiva presenza del colore, che finisce obiettivamente per esercitare un'azione di resistenza nei confronti del canone winckelmanniano, sostituendo all'universalismo neoclassico quell'interesse per il 'caratteristico' che presidierà l'estetica romantica e che, come scriverà Michele Cometa a proposito della descrizione del gruppo del *Laocoonte* in *Ardinghello*, farà dell'estetica di Heinse “la più coerente risposta alla linea Winckelmann-Goethe, a partire dalle questioni radicali che in tale tradizione venivano esplicitamente occultate e rimosse: a cominciare dalla lettura 'dionisiaca' del dolore” (21-22). La critica recente, basandosi sull'analisi del lavoro di lettura e trascrizione compiuto da Heinse sui testi di Winckelmann, ha relativizzato l'entità del conflitto fra le prospettive ermeneutiche dei due autori, ma ha pur sempre ribadito come Heinse, inscenando quello stesso conflitto nei suoi aspetti più aspri e radicali, mirasse a presentare la propria estetica come “eine Art negatives Pendant zu derjenigen seines Vorläufers” (Décultot 86).

La scrittura ekfrastica resta per Magris il marcatore più rilevante nell'intera produzione letteraria di Heinse. In *Ardinghello*, peraltro, la sottigliezza delle descrizioni costituisce sì di per sé un elemento essenziale di pregio, ma esse non arrivano mai a integrarsi con la materia narrativa vera e propria, la quale è in definitiva compromessa dalla mancata

caratterizzazione dei personaggi. Il romanzo, così Magris, non oltrepassa in alcun caso un livello enciclopedico di ascendenza barocca; le figure rappresentate sono maschere allegoriche collegate a un catalogo di attitudini temperamentali che, pur nella sua varietà, non può compensare la mancanza di sviluppo dell'intreccio. La staticità dell'azione inibisce la stessa finalità che Heinse pone a base dell'opera, impedendo che dalla pura e semplice addizione di vicende più o meno casuali si disegni un *Bildungsroman*. Contrario allo spirito intimo del romanzo di formazione, osserva Magris, è del resto il "radicale antistoricismo" dello scrittore: "dinanzi al diffuso anche se incerto presagio dei grandi mutamenti rivoluzionari, Heinse rifugge [...] da ogni mutamento, dal passare e dal divenire della vita stessa e della storia" (*Wilhelm Heinse* 144). Resistente alla linearità di un avanzamento progressivo, di uno sviluppo graduale in vista di una finalità compiuta, Heinse consegna i personaggi dell'opera al vorticoso dinamismo di un incessante ciclo di metamorfosi, le quali – nel continuo mutare dei travestimenti identitari indossati dai personaggi stessi – non compongono alcuna totalità, ma adombrano come unica possibile forma di consistenza il "naufragio dionisiaco" (ivi 152) in una primitiva indistinzione, fonte peraltro soltanto di un provvisorio sollievo, non di una persuasione definitiva. Da questo punto di vista, ogni utopia politica è resa inefficace dall'insuperabile instabilità della concezione del mondo di Heinse, che Magris vede dominata da un dinamismo talmente frenetico e vorace da trovare soddisfazione solo in una condizione di conflitto generale e permanente, una condizione aperta all'occasionale dominio del più forte, ma irrimediabilmente ostile a qualunque stabilizzazione di un assetto sociale definito. Nelle ultime opere la sfiducia nei confronti di ogni possibilità di cambiamento sociale si esprimerà nell'idealizzazione di uno stato idillico esplicitamente estraneo all'orizzonte della storia. Il sostenitore di una disposizione naturale dell'uomo alla trasformazione metamorfica proverà a immunizzare se stesso contro il tempo presente, nel quale vedrà all'opera una "irriducibile frammentazione individualistica" (ivi 195). L'immagine dell'Italia presentata in *Anastasia und das Schachspiel* si connoterà per una fissità museale priva di reale vitalità, intesa a evocare una condizione di eccellenza oramai perduta nella prassi, ma ancora vivente come mito culturale.



- 1 Il giudizio di Magris, secondo cui in Heine il vagheggiamento di una trasformazione rivoluzionaria dell'ordine esistente non arriverebbe mai a comporsi in una visione politica organica, per dissiparsi nelle forme improduttive della ribellione individualistica, è stato respinto da Jürgen Schramke (4), il quale punta invece l'accento sugli elementi di coerenza sottesi alla tensione analitica che attraversa i diari e le lettere di Heine.
- 2 Da questo punto di vista la mediazione tra razionale e irrazionale costituisce nella cultura estetica del secondo Settecento un interesse diffuso ed è oggetto di pratiche estese molto oltre l'ambito circoscritto segnalato da Magris, il quale attribuisce questa inclinazione esclusivamente al classicismo goethiano. Il mancato riconoscimento del carattere storico-culturale di questa visione sintetica dell'umano obbliga Magris a presentarla come il risultato dell'attitudine unica e non ripetibile, come tale del tutto destoricizzata, di una singola personalità di eccezione: "Razionalista per intima vocazione, Heine può accogliere l'istanza dell'irrazionale [...], ma non può sottoscrivere l'equivoco connubio fra razionale e irrazionale tentato da ogni classicismo. Il classicismo tedesco opera, com'è stato più volte detto, una sintesi di verità e bellezza, di realtà e di ideale. Sintesi indubbiamente raggiunta sul piano di altissime creazioni individuali ma storicamente molto effimera e logicamente molto problematica. Il tentativo goethiano di recuperare l'irrazionale dall'interno, per via umanistica, può costituire un *unicum* irripetibile ma sconta in certo senso la sua grandezza intellettuale e morale con l'influsso negativo del suo esempio, in fondo ambiguo, quand'esso venga accolto e proseguito come una valida indicazione oggettiva da forze umane troppo impari alla genialità di un Goethe" (*Wilhelm Heine* 155).
- 3 La furia con la quale Heine si consegna al piacere dell'accumulo è oggetto di una pagina critica particolarmente brillante, nella quale il saggista si spinge a un'acuta comprensione di alcune costanti psichiche alla base della scrittura dell'autore: "Incapace di possesso, Heine si strugge in un'avidità frenetica di possedere; la sua sensualità appare smodata e irrompe anche nelle altre sfere della vita proprio perché sostanzialmente inappagata e insoddisfatta. Heine non sa godere, e perciò esalta fuor d'ogni misura il godimento; non riesce a possedere spiritualmente quasi nulla e perciò non sa scegliere né

selezionare: tutta la realtà si riversa indistintamente nei suoi taccuini. [...] È già molto che in quest'orgia d'impressioni egli riesca a conservare una singolare finezza di giudizio e di analisi. Per ironia della sorte, l'unica cosa che non fallirà a questo passionale mancato, a questo erotomane casto, a questo orgiasta da tavolino, a questo animale da preda che a Venezia non ha danaro per sfamarsi e per riscaldarsi, sarà l'intelligenza, l'acutezza razionale" (*Wilhelm Heine* 125).

- 4 Björn Vedder rileva come l'intrico sempre più fitto di argomentazioni intese a rassicurare il lettore sulla veridicità della storia narrata abbia in realtà la funzione di smontare i dispositivi retorici incentrati sul presupposto dell'attendibilità del narratore, disinnescando ogni attesa di verosimiglianza: "alle Ansprüche an Wahrscheinlichkeit oder Kohärenz der Erzählung [treten] zurück" (124).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Baioni, Giuliano. *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione Francese*. Napoli: Guida, 1969.
- Cases, Cesare. “I tedeschi e lo spirito francese”. In *Saggi e note di letteratura tedesca*. Torino: Einaudi, 1963: 5-58.
- . “Gli Studi sul Faust”. In *Su Lukács. Vicende di un’interpretazione*. Torino: Einaudi, 1985: 125-138.
- Chiarini, Paolo. *L’espressionismo: storia e struttura*. Roma: Bulzoni, 1968.
- Cometa, Michele. *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*. Roma: Meltemi, 2004.
- Décultot, Élisabeth. “Heinse als Leser Winckelmanns. Eine kritische Beleuchtung”. In *Wilhelm Heinse. Der andere Klassizismus*. Hrsg. v. Markus Bernauer – Norbert Miller. Göttingen: Wallstein, 2007: 86-98.
- Magris, Claudio. *Wilhelm Heinse*. Udine: Del Bianco, 1968.
- . “Razionalità del negativo”. In *Dopo Lukács*. A cura di Paolo Chiarini – Aldo Venturelli. Bari: De Donato, 1977: 113-142.
- . *Itaca e oltre*. Milano: Garzanti, 1982.
- . *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino: Einaudi, 1988².
- Mittner, Ladislao. *Storia della letteratura tedesca*, vol. 2: *Dal pietismo al romanticismo, 1700-1820*. Torino: Einaudi, 1964.
- Schramke, Jürgen. *Wilhelm Heinse und die Französische Revolution*. Tübingen, Niemeyer, 1986.
- Vedder, Björn. *Wilhelm Heinse und der so genannte Sturm und Drang. Künstliche Paradiese der Natur zwischen Rokoko und Klassik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

...

Clemens Ruthner

...



Note, Notes, Anmerkungen, Notes





Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



...

Yvonne Zivkovic

...



Note, Notes, Anmerkungen, Notes





Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



...

Norbert Wolf

...



Note, Notes, Anmerkungen, Notes





Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



Claudio Magris e il lungo addio alla modernità

Simone Furlani

Università di Udine

Un'impressione

La produzione del Magris saggista e, soprattutto, la successione che mette in fila, dopo il *Mito absburgico* (1963), *Lontano da dove* (1971) e *L'anello di Clarisse* (1984), da un lato va in profondità, riprende e completa, tutt'al più precisa e integra; dall'altro lato, allarga, procede e fuoriesce, colloca e collega, amplia e contestualizza. Forse questa necessità di un allargamento e di una migliore collocazione dei temi del *Mito absburgico* all'interno di prospettive di studio e di ricerca più consolidati, dipendono dalla novità di quel libro, ma anche da un rischio che correva e che, a nostro avviso, continua a correre. La nostra impressione è che il *Mito absburgico* continui a parlare di un'area, di un clima culturale, di una tradizione letteraria e di un modo di pensare che in verità, in fondo, non si crede riguardino davvero l'Europa. Si continua a credere che quella cultura e quella letteratura siano marginali, rinchiuso su se stesse, non aperte al dialogo con le altre grandi tradizioni di pensiero e di scrittura europee: un'Europa nell'Europa, il cui isolamento era dovuto, ma anche fortunatamente garantito, dall'Impero. La ricaduta è diretta: il *Mito absburgico* di Magris rischia ancora di essere letto come se ruotasse su se stesso tanto quanto il suo oggetto, finendo per confermare quanto intendeva decostruire, ovvero che la cultura europea seguiva altre vie, vie che si snodavano tra Jena, Weimar e Berlino, per restare all'area tedesca.

L'impressione è che si continui a subire una sorta di cortina di ferro intellettuale tracciata e scandita da pregiudizi, ma anche da convinzioni accademiche, magari non confessate e addirittura inconscie, ma piuttosto consolidate. Si continua a guardare alla Mitteleuropa e alla sua cultura con uno sguardo folkloristico, estetizzante, romantico. Si continua a guardare alla Mitteleuropa e alla sua cultura con ammirazione e nostalgia, ma in verità, più o meno tacitamente, si rimane convinti che la storia delle idee scorra altrove, riconosca altri centri. L'Europa (letteraria, filosofica e, forse, anche scientifica) è soprattutto l'Europa occidentale e, a ben vedere, lo è sempre stata. Ciò che succede dalla Polonia a Sarajevo non riguarda direttamente la nostra cultura e la nostra 'identità'. L'attualità del *Mito absburgico* di Magris sarebbe un'attualità probabilmente non voluta: ancor oggi lotterebbe contro una rimozione che si ripete, sembrerebbe destinato a riempire perfettamente un vuoto che continua ad aprirsi.

È un pregiudizio – più o meno inconscio – quello che identifica l'Europa soprattutto con l'Europa razionale e pragmatica che possiamo far risalire a Bacone prima e, poi, per dirla con Hegel, ma anche un po' con Weber, a quello “spirito nordico” da tenere a sua volta ben distinto anche dalla “Norvegerie” indagata da Magris. L'Europa è il Reno più che il Danubio. Scendere costeggiando il Danubio, avvicinarsi a Vienna, affacciarsi alla cosiddetta Europa orientale, significa uscire lentamente e inesorabilmente dal tempo, dal tempo delle decisioni. D'altra parte, basta guardare a quanto scrive lo stesso Magris, ad esempio, riguardo a Heinrich Laube: arrivato a Vienna, poco a poco, gradualmente, le sue battaglie gli appaiono improvvisamente come semplicemente ideologiche, ingiustificate, la sua forza polemica, nel migliore dei casi, un'irrequietezza giovanile (*Il mito absburgico* 75-77). Sullo stesso piano, a noi viene in mente un'altra deriva, quella del grande architetto, repubblicano e rivoluzionario, Gottfried Semper: prende parte ai moti di Dresda del 1849 costruendo barricate che, per razionalità ed efficacia, meriteranno i complimenti dei sorpresi ufficiali dell'esercito prussiano ma, una volta a Vienna, il suo primo progetto di rinnovo del Burgtheater, firmato con Karl von Hasenhauer, incarna un apice altissimo della libertà formale, prevedendo due sezioni laterali della balconata dalla quale sarebbe stato impossibile vedere il palcoscenico (Timms 36). Quella raccontata dal *Mito*, insomma, è l'Europa di un'elegante estetizzazione, l'Europa del mito, appunto, che conduce all'edonismo e al disimpegno sul piano estetico e, sul piano morale, a una pietà poco impegnativa, priva

di imperativi categorici e, tutt'al più, a un senso di colpa poco invadente, anzi, addirittura consolante e autoconsolatorio, nemmeno malinconico.

Si chiuda o meno su se stesso, si tratti solo di una nostra impressione, in ogni caso crediamo sia utile – lo verificheremo alla fine – leggere il *Mito absburgico* assieme agli altri saggi di Magris, senza trascurare, naturalmente, l'opera letteraria.¹

Un passo indietro: l'arte dopo la fine dell'arte

Seguendo lo stesso Magris, soprattutto l'introduzione a *L'anello di Clarisse*, è bene fare un passo indietro rispetto all'Ottocento austriaco, e collocarlo nel contesto più ampio dell'area tedesca e della storia europea delle idee. Infatti, in modo più o meno consapevole, il mito absburgico nasce anche, e forse soprattutto, dalla rimozione della fine di quella che Reinhart Koselleck ha chiamato "*Sattelzeit*", l'epoca della svolta, un periodo che convenzionalmente egli circoscrive indicando come termine iniziale il 1781, anno della prima edizione della *Critica della ragion pura* di Kant, e come termine conclusivo gli anni 1831-32, gli anni della morte, rispettivamente, di Hegel e di Goethe (Koselleck 81-85). È un periodo glorioso e straordinariamente ricco per la filosofia, la letteratura e la cultura in generale, che vede lo sviluppo di quella che oggi chiamiamo 'filosofia classica tedesca', espressione più generale in confronto alla vecchia espressione 'idealismo tedesco', ma anche più rispettosa della diversità delle posizioni che queste categorie comprendono al proprio interno. È un periodo durante il quale, secondo Jean Paul – lo ricorda lo stesso Koselleck – con l'idealismo i tedeschi otterrebbero il dominio sul cielo, nel tempo in cui i francesi di Napoleone dominavano sulla terra e gli inglesi sul mare. Tanto Jean Paul che Koselleck insistono sull'"assalto al cielo" che il criticismo kantiano avrebbe lanciato – quasi una sfida impossibile e dunque eroica – finendo però per smarrire, con molta ingenuità, il rapporto col reale, cioè finendo per risolversi nella vacuità di una speculazione astratta, oltre che nella rivendicazione di diritti irrealizzabili. Insomma, per "idealismo" dovremmo proprio intendere quello che oggi intendiamo con quel termine: un approccio irrealistico, ingenuamente velleitario e ben poco pragmatico.

Sattelzeit, l'epoca della svolta, l'epoca della "rivoluzione copernicana" che Kant rivendica al suo criticismo, e che riguarda ogni esperienza e

ogni forma di sapere, dalla scienza all'arte. Tuttavia, in questi decenni è soprattutto l'arte che accoglie e accompagna l'inedito interrogativo sollevato da Kant sulle condizioni di possibilità del conoscere. Nello stesso senso di Koselleck, tanto da indicare gli stessi margini temporali, già Heinrich Heine aveva definito questo periodo "*Kunstperiode*" e "*Literaturperiode*" (Heine 8-10), l'epoca dell'arte o l'epoca della letteratura, ovvero il tempo in cui l'arte assume una rilevanza inedita e addirittura una sorta di primato all'interno del sistema dei saperi. Il "periodo dell'arte" e l'epoca classica dell'estetica, nel quale l'estetica conosce i suoi margini più estremi, il suo minimo e il suo massimo: è il tempo in cui dapprima Kant espelle l'estetica dal programma di una critica scientifica del sapere, riservandole lo statuto di sapere soggettivo, per poi ricomprenderla all'interno della propria prospettiva e farne, tra le righe, il paradigma di quel sapere trascendentale che intende sottoporre a critica se stesso, i propri limiti e le proprie possibilità.² Di più: è il tempo in cui la filosofia formula un'idea forse inaudita, ma molto indicativa della spinta e del valore che l'arte assume in questo periodo storico. Senza dare, peraltro, molta continuità a questa idea, nel 1801 Schelling indica nell'arte l'unico sapere in grado di cogliere l'assoluto, di sollevarsi all'unità indistinta del fondamento, l'unico "organo", l'unico strumento a disposizione della filosofia per attingere il proprio fondamento (Schelling 627-629). Mentre, infatti, il concetto è costitutivamente relazionale e, dunque, costitutivamente esteriore a ciò che è Uno e precede ogni distinzione, l'arte incarna l'unico sapere capace di intuizione intellettuale, capace di cogliere la totalità, l'assoluto, il significato ultimo delle cose.

Probabilmente è proprio a questa altezza che il Romanticismo trova una base teorica e una prospettiva filosofica adeguate al proprio esercizio artistico, mentre Hegel reagirà con forza a questa idea fino a elaborare il margine esattamente opposto, ovvero la morte o la fine dell'arte (Hegel. *Estetica* 16). È anche per questo che Hegel chiude l'epoca della svolta e il periodo dell'arte. L'arte di cui proclama la morte o la fine, è l'arte del suo tempo, l'arte romantica (581-593), un'arte che, andando contro la sua stessa costituzione e i mezzi con cui lavora (immaginazione, intuizioni, appunto, rappresentazioni e non concetti), pretende di cogliere un significato universale e assoluto, che il genio romantico decifra orientandosi all'interno di una simbolica che pervade la natura e la realtà. E questo proclama di Hegel è ancora più irreversibile se si pensa che Hegel aveva assegnato all'arte un valore filosofico elevatissimo, collocandola all'interno

dell'itinerario fenomenologico in una posizione di primo piano, accanto alla religione e, appunto, alla filosofia. Proprio per questo, proprio perché il giudizio di inadeguatezza avviene dopo averle riconosciuto un valore mai prima riconosciuto all'arte, il giudizio di Hegel appare inappellabile. Tanto più che, effettivamente, nel frattempo è cambiato tutto, è cambiato il mondo e, come vedrà un'intera generazione di scrittori la realtà eccede i modelli e le forme artistiche che Hegel aveva conosciuto. Scrittori – e tra di loro alcuni grandi scrittori, che Magris frequenta, come Heine, Büchner, Grabbe – che comprendono e che si fanno carico della “fine” di quella forma d'arte, con esiti altissimi.³

Di fronte alla proclamazione hegeliana della fine dell'arte, il *Mito absburgico* di Claudio Magris spiega e ricostruisce una delle possibili opzioni di fondo: il suo rifiuto. In un orizzonte che ormai ha maturato la consapevolezza dell'impossibilità di un'arte che restituisca in sé l'assolutezza della vita, tale consapevolezza viene semplicemente rifiutata, respinta, aprendo così una sorta di doppio binario. Da un lato, il lato della realtà, questa forma di cultura ha una percezione netta della crisi politica, sociale ed etica, una crisi che l'estetica non può nascondere fino in fondo. Dall'altro lato, quello più propriamente estetico-letterario, non si dà corpo a questa percezione, si nega la realtà creandone un'altra o edulcorando quella esistente. Non a caso Magris ricostruisce un 'mito'. Nulla di inconscio, nulla di inconsapevole, bensì un'opzione programmatica, voluta e dunque, almeno perlopiù, ideologica, magari vissuta con trasporto e sincero coinvolgimento, ma pur sempre costruita. Il *Mito absburgico* ricostruisce le modalità, le articolazioni e gli sviluppi di questo intreccio, di questo fortunato cortocircuito tra mitologia e storia, di questo inverosimile, ma quasi naturale sovrapporsi di finzione e realtà. Ricostruisce soprattutto il lungo processo di demistificazione che conduce, nonostante le resistenze, allo smascheramento, alla presa di coscienza e all'inevitabile, dolorosa accettazione della realtà.

Tuttavia, gli sviluppi di questa morsa tra mitologia e realtà non sono lineari. Il senso dell'impossibilità di recuperare o ricostituire una totalità ormai frantumata, e frantumata per sempre, non è il risultato di un progressivo, lento e pacifico spegnersi dell'illusione. Anzi, l'aspetto cruciale portato alla luce dal *Mito absburgico* è che questo processo di estetizzazione di una realtà irreversibilmente in crisi produce forme d'arte altissime. Uno dei presupposti e degli esiti più notevoli, peraltro attualissimo, del *Mito absburgico* è proprio legato al concetto di crisi. Il

binario è sempre doppio: da un lato la crisi può movimentare forze che la nascondono e la semplificano magari orientandone le conseguenze e distribuendone i pesi, ma, dall'altro lato, la crisi può liberare energie straordinarie, che consentono di comprenderla e di superarla. Guardando al primo elemento e nel caso prevalgano le forze di una semplificazione ideologica, i rischi sono enormi e gli esiti pericolosi. Si rischia la violenza, la brutale violenza della Prima guerra mondiale e dei totalitarismi. Nel secondo caso, ma come detto non sono elementi che si escludono, la gamma di sperimentazioni artistiche che cercano di tenere assieme illusione e realtà, è amplissima. Si va dalla poesia superficiale, ma anche "accorata e gioiosa" di Grillparzer, vero creatore, "il padre del mito absburgico" (127), a quella "dimessa" e "idillica", più "agreste" e "malinconica" di Stifter (152-156), dall'armonia decadente di Hofmannsthal e dalla religiosità di Trakl alla cultura umanitaria e cosmopolita, ma vaga e incerta, di Zweig e Werfel, dal sarcasmo tragico, ma anche protestatario e un po' "reazionario" di Kraus (259-260), all'indecifrabilità ironica e angosciata della scrittura di Kafka.

Non abbiamo lo spazio per riassumere la ricostruzione attenta e minuziosa offerta dal *Mito absburgico*. Come detto, i contorni e i *Leitfaden* che raccolgono e guidano la letteratura austriaca tra Ottocento e Novecento sono frastagliati gli uni e frammentati gli altri. Tuttavia sembra univoca e chiara la conclusione di queste vicende, un esito che ruota attorno a Musil e Roth. Chiudendo idealmente il cerchio aperto da Grillparzer, la "smisurata e poliedrica enciclopedia spirituale" di Musil dà voce ("la più grande voce di questa problematica" 301) alla presa di coscienza dell'irreversibilità della frattura tra io e realtà e, come causa ed effetto allo stesso tempo, della frammentazione sia dell'uno che dell'altra. Tuttavia, dà voce anche alla lettura di questa condizione come occasione e opportunità, alla riproposizione, quasi testarda, della fiducia in un ordine o, meglio, della sua possibilità. E possibilità significa continua apertura di un orizzonte infinito e incertezza, impegno intransigente e insicurezza e rischio, tensione quasi metafisica e alienazione. Nel caso di Musil, questi margini vengono tenuti assieme dalla "ferrea logica matematica" dell'analisi psicologica (313), e da un amore pieno e disinteressato che assolve e redime, un amore e una redenzione, però, con cui "Musil si rifiuta ad ogni illusione consolatoria", riconoscendo la "frana irreparabile" (*Lontano da dove* 138) che ha sommerso l'idea di un universo armonioso di valori e di qualità. Musil "non cade nella mitizzazione e nella riduzione

di Zweig” (137) e “non perdona la falsificazione intellettuale e morale” (136): ecco, fine del mito, presa di coscienza del reale e della sua irriducibile frammentarietà, fine di ogni nascondimento della crisi e, anzi, attenzione altissima a “individuare le false soluzioni di quel trapasso” (137). È un approccio che per molti aspetti avvicina Musil a Roth, nella cui letteratura avviene la dolorosa presa di coscienza dell’indisponibilità, ormai, di quel mondo idealizzato e mitizzato dallo stesso Roth, il mondo dello *shtetl*, delle comunità, arretrate e impoverite, ma vive, partecipate e armoniose. Il commiato da uno *shtetl*, comunque rimpianto e celebrato come simbolo di armonia, è definitivo: “come per Musil, anche per Roth la Cacania è divenuta il regno dell’immaginario: un immaginario che non esiste più neanche nella parola” (301).

La “prosa del mondo”

Per Hegel, la filosofia è concetto e mediazione, è l’esatto opposto di ogni intuizione intellettuale. La filosofia non coglie, non intuisce, non procede per salti che si liberano dalle opposizioni superandole e lasciandole intoccate. La filosofia di Hegel non rimuove le opposizioni, che egli sa essere astrazioni, bensì sprofonda nell’alterità, sprofonda nel negativo. In un passo, molto noto e imprescindibile, della *Vorrede alla Fenomenologia dello spirito*, Hegel descrive la “vita dello spirito” non come la vita “che inorridisce dinanzi alla morte, schiva della distruzione”, ma come “quella che sopporta la morte e in essa si mantiene”: lo spirito “guadagna la sua verità solo a patto di ritrovare sé nell’assoluta devastazione”, “sa guardare in faccia il negativo e soffermarsi presso di lui”, capacità che “è la magica forza che volge il negativo nell’essere” (Hegel. *Fenomenologia* I, 26). Lo spirito, la vita, il pensiero non temono di andare incontro al negativo e di comprenderlo come loro elemento costitutivo, ma questo non significa esaurirlo, abbracciarlo, ricondurlo compiutamente alle successive dinamiche riflessive e autoriflessive della ragione. Di fronte al lavoro della dialettica e all’“immane potenza del negativo”, resiste e rimane non tematizzato un elemento di exteriorità o di immediatezza, come aveva perfettamente intuito Fichte, che ricorda alla filosofia che “il vero è il trionfo bacchico dove non c’è membro che non sia ebbro” e che “nel tribunale di tal movimento non sussistono né le singole figure dello spirito, né i pensieri determinati” (I, 38).

Soltanto una lettura un po' stereotipata della filosofia di Hegel, ma tutt'altro che rara all'interno degli studi dedicati al suo pensiero, trascura queste faglie e non si accorge che qui comincia la fine, la parabola discendente, il tramonto e il movimento di chiusura dell'epoca dell'arte e della letteratura. Soltanto così, soltanto un Hegel così realista può essere indicato come termine di chiusura di quel tempo. E dunque sarebbe meglio spostare in avanti quel termine e comprendere Nietzsche come filosofo della definitiva chiusura di quella svolta (proprio perché la ricolloca come svolta). Innanzitutto perché Nietzsche liquida quell'idea di arte romantica di cui Hegel aveva decretato la fine: definendo "morta e mummificata", con e dopo Nietzsche, la forma inseguita e costruita dal classicismo e dal romanticismo, Baioni non fa altro che applicare le categorie hegeliane di "morte" e "vita", che, alla fine, rappresentano le categorie hegeliane più profonde, e più profonde perché non diventano mai, in Hegel, una metafora (Baioni LXIII). E Magris riconosce come propria esattamente questa linea interpretativa, in primo luogo quando riprende, quasi come un punto di partenza, la definizione hegeliana dell'orizzonte dell'arte moderna come "prosa del mondo", ovvero una condizione di "disparità tra ideale e realtà, tra verità e presente, fra valore e norma" (Magris. *L'anello di Clarisse*. 6). Osservando che "i romantici scelgono la mediazione ironica, Hegel la mediazione dialettica", Magris vede bene che da queste mediazioni "nasceranno, rispettivamente l'arte d'avanguardia e quella realistica" (21).⁴

In secondo luogo, Magris mette in luce le continuità tra Hegel e Nietzsche quando si rivela attento a svincolare il "grande stile", smascherato una volta per tutte da Nietzsche come costruzione, dal "dominio o autodomio apollineo", per associarlo piuttosto alla "dispersione dionisiaca dell'io nel fluire sensibile" (6). Nietzsche chiude la *Sattelzeit* di Koselleck sul piano squisitamente filosofico, affermando una differenza non solo irriducibile a concetto, ma che pregiudica ogni possibilità di riflessione, ogni pretesa dell'io di sollevarsi fichtianamente ad autocoscienza e a principio (cfr. Furlani). Prevalgono il divenire e le sue forze, che innervano e destabilizzano non solo l'autocoscienza, l'io trascendentale, ma anche l'io individuale. Prevale il tempo, prevale il suo sotterraneo e inesorabile scorrere. L'io che si presenta come fondamento della modernità, in verità è il prodotto di una sospensione, di un irrigidimento del tempo e, dunque, è un'astrazione, una semplificazione, una costruzione. È una costruzione unitaria che tutt'al più può essere utile o "economica", per usare un'idea di Musil ricordata da Magris (*L'anello di Clarisse* 7).

Il rigore di Nietzsche nel trarre tutte le conseguenze di questo scarto è implacabile. Non solo perché decostruisce i termini in gioco (io e tempo), ma anche tutti gli altri concetti e tutti gli altri miti – è proprio il caso di dirlo – costruiti dalla modernità attorno all'uno e all'altro. Nietzsche è lucidissimo nel decostruire l'io e in *L'anello di Clarisse* Magris recupera questo punto di riferimento e la sua incidenza, senza cedere in quello che altrove egli definisce un "compiaciuto e trionfale nichilismo" (Magris. *Quale totalità?* 70) al quale, a ben vedere, nemmeno Nietzsche si lascia andare. Inoltre, decostruito l'io, Nietzsche decostruisce anche il tempo, la sua percezione, il suo attraversamento. L'idea di una sua perfetta, metafisica circolarità si smarrisce per sempre come mito che non ha nulla a che fare con il mondo, anzi, con la 'terra' alla quale il filosofo invita a restare fedeli. Ma anche l'idea di una circolarità naturale (del giorno dopo la notte, delle stagioni, ecc.), in verità è anch'essa una semplificazione: ogni struttura che si pretenda costante e oggettiva è una costruzione e deve essere rifiutata a favore dell'individuale, del particolare, del singolare. E, ovviamente, anche l'idea di un inizio e di una fine assoluti del tempo e della storia va scartata come proiezione: un'originaria età dell'oro, per non parlare dell'idea di creazione, e l'utopia di un fine ultimo che orienta e governa la storia possono tutt'al più rassicurare l'uomo, ma sono rassicurazioni che conducono, alla fine e inevitabilmente, a irretirlo e a privarlo della libertà che sembrano garantire.

La linearità orientata della successione degli attimi e la perfetta circolarità del tempo sono assurdità, illusioni, menzogne che assolutizzano indebitamente idee prodotte dall'uomo e storicamente condizionate (un momento iniziale o finale) o che riproducono in modi diversi centralità inesistenti, più che fittizie (di Dio, dell'io, ecc.). Andando al di là non solo e non tanto della pretesa centralità di idea di Dio, ma anche e soprattutto della pretesa centralità gnoseologica dell'io kantiano (Magris richiama l'opportunità di tradurre, con Vattimo, l'"Übermensch" nietzscheano con "oltreuomo"; *L'anello di Clarisse* 5), la filosofia deve assumere uno sguardo obliquo, per collocare il proprio punto di vista in quell'"attimo immenso" che si tende ad abbracciare tutte le temporalità e frantuma ogni idea di successione, di finalismo. È uno sguardo "obliquo" – "una condizione obliqua", dice Magris (*Quale totalità?* 72) – che si svincola dall'apparente stabilità e determinatezza dei termini e dall'apparente stabilità e univocità delle relazioni. Vivere l'eterno ritorno del divenire, vivere ogni attimo come attimo immenso, accettare il riaprirsi del possibile davanti a ogni concetto pensato e davanti a ogni decisione presa, significa

“riuscire a cogliere le interminabili interconnessioni che sussistono tra un istante particolare e gli infiniti altri istanti, reali e possibili, passati e futuri” (Pasqualotto 59). E queste interconnessioni variabili informano non solo l’essere e il pensare dell’individuo, ma anche il linguaggio di Nietzsche.⁵

A Magris non interessa procedere in questa direzione, perché ormai ha trovato la collocazione del *Mito absburgico* e soprattutto di quell’“*humanitas*” che scaturisce dalla “comprensione ed accettazione della condizione umana” (*Lontano da dove* 155). A Magris basta aver ricostruito e chiarito come quel negativo irriducibile a ragione che si afferma, faticosamente, nei decenni che da Hegel conducono a Nietzsche, si sia stabilizzato come elemento resistente e opaco di fronte a ogni spiegazione che si pretenda oggettiva e universale, ovvero si sia assestato come “grado zero dell’esistenza” a partire dal quale si apre “il piano della condizione umana” (Magris. *Nota del traduttore* 17). Ancora. Più vicino, per sensibilità e determinazione, al nietzscheanesimo depurato da qualsiasi forma di vitalismo e di “superomismo”, quello che egli vede attivo, ad esempio, in Martin Buber (*Lontano da dove* 124-126), dell’eterno ritorno di Nietzsche, Magris recupera l’intreccio indissolubile tra passato e futuro, un intreccio che insiste sul presente, ma che rende impossibile ricordare senza progettare, recuperare dal passato senza proiettare nel futuro, avere memoria senza proporre una testimonianza ferma ed esemplare. Egli non si sottrae all’idea di un eterno, inevitabile e inesorabile riproporsi delle grandi utopie e delle grandi semplificazioni, delle soluzioni assolute, oggettive, univoche, con tutta la brutalità e la violenza che le accompagnano. Evidentemente pensiamo soprattutto a *Itaca e oltre* o *Alla cieca*: la vera costante della sua opera è il continuo, insistito tentativo di perseguire quel “tempo curvo” che si tende tra ripetizione e scarto in avanti, tra reiterazione e metamorfosi, tra soluzioni tentate e riproposizione del problema sotto forme diverse, un tempo curvo che marca un’immediata e non mediabile tangenza – il luogo enigmatico di crisi e di opportunità – tra l’azzurro infinito del mare e il volto, lo sguardo, gli occhi dei personaggi della sua più recente raccolta di racconti (*Tempo curvo a Krems*).⁶

Oltre l’allegoria

Lukács, cogliendo perfettamente l’operazione portata a termine nel *Dramma barocco tedesco*, scrive che con quell’opera Benjamin ha assunto

come oggetto e metodo l'allegoria, aderendo alla prospettiva degli autori studiati nella misura in cui questo approfondimento (questo sprofondare nell'oggetto studiato) gli consentiva infine di spiegare le avanguardie del suo tempo (soprattutto l'espressionismo). Per riassumere con le parole usate da Solmi rispetto alla comprensione da parte di Lukács del significato del *Dramma* di Benjamin: "Lukács, nel suo saggio sul *Significato attuale del realismo critico*, ha chiaramente riconosciuto l'importanza e l'originalità di questo scritto. La sua unità è data dal fatto che esso ha per oggetto, per metodo e per contenuto l'allegoria. Per *oggetto*, in quanto il dramma barocco è esso stesso un esempio cospicuo di arte allegorica, da cui Benjamin trae le leggi e il significato filosofico di questa forma. Per *metodo*, poiché, [...], la tecnica filosofica di Benjamin è essa stessa eminentemente allegorica. Per *contenuto*, infine, poiché l'opera stessa è [...] un'allegoria: un'allegoria dell'arte moderna (in termini lukácsiani: dell'avanguardia) sotto la maschera e le apparenze del dramma barocco" (Solmi XIV).

Con la sua opera Magris fa la stessa cosa, ma il suo oggetto non gli detta un metodo (anzi, glielo vieta) e non gli consente nemmeno una diagnosi, lo richiama al dubbio, addirittura a una certa diffidenza, piuttosto. La letteratura austriaca dell'Ottocento e del primo Novecento, oggetto costante e insistito della sua ricerca, risulta sfuggente, si raccoglie attorno a un vuoto, non presenta un'essenza o le precise architetture del barocco. Questo oggetto solo apparentemente solido e articolato, ma in verità labile e insicuro, non può farsi metodo, non può richiedere e prefigurare le categorie adeguate ad accoglierlo e a spiegarlo. Parvenza di se stesso, l'oggetto nega l'idea stessa di metodo, sottrae al critico ogni forma di dialettica e gli impone di non rinunciare al pathos, di non sentirsi mai al sicuro, di sollevare a criterio (non a metodo) l'irriducibilità della vita a sapere e a linguaggio.

A questo punto, anche sotto il profilo del contenuto, ovvero sul piano di quanto si può ricavare dal proprio oggetto e dalla sua analisi per guardare al presente e alla letteratura del proprio tempo, Magris si trova privo di strumenti critici univoci e di criteri assoluti. Il suo oggetto non gli consente di riemergere dall'analisi e dalla critica e di poter comprendere perfettamente e prevedere. Proprio per questo, tuttavia, lo sguardo diventa effettivamente critico, perché pronto innanzitutto a smascherare, nel presente, ogni assolutizzazione, ogni falsa novità, ogni manifesto.⁷

Con Lukács, ma oltre Lukács, il nesso oggetto-metodo-contenuto costringe Magris a imboccare una via radicalmente diversa, ma percorsa

in modo altrettanto rigoroso. Dall'indagine non emerge una forma, né tanto meno s'impone un metodo, abbiamo detto, ma un approccio. È un approccio che assume in sé e incarna il peso di una leggerezza apparente, di un'eleganza che è frutto (e sintomo) di una condizione irrisolta e che può condurre a una violenza brutale. Insomma: l'oggetto, il mito absburgico, impone non un metodo, quanto piuttosto una disposizione, una *Stimmung* o un *Gemit*.

Ripetiamo: non si pensi che questo alleggerisca la necessità di una filologia scrupolosa, anzi. L'approccio di Magris, piuttosto, mediante questo lucido oscillare attraverso la storia, rigetta ed espelle ogni struttura allegorica e, con essa, ogni messianesimo, a favore di una saggezza vigile, quasi scettica.⁸ Nessuna allegoria: gli scheletri che egli dissotterra, spesso per la prima volta, non sono, come nell'analisi svolta da Benjamin del dramma barocco, scheletri letterari che diventano emblemi di salvezza, ma sono scheletri reali, vittime reali della storia reale.⁹ Non c'è bisogno di dire in modo indiretto, di passare attraverso il gesto provocatorio e l'allusione, anzi è la narrazione ricca, articolata, ma ordinata, attenta, devota alle vittime, piuttosto che a principi estetici, l'esercizio migliore di una letteratura che vuole essere testimonianza. Le vittime della storia vengono riscattate non dal grido espressionistico di un artista in piena autopromozione, ma dalla chiarezza di una scrittura che è attenta e onesta, prim'ancora di essere 'bella'.

Attenzione e onestà, scetticismo e pathos, rigore e *humanitas*: così Magris affonda nel moderno, e lo supera nella misura in cui lo inverte. Magris dimostra che il postmoderno non è e non deve essere un puro esercizio di trasgressione, che si affida al gesto, alla rottura, allo strappo, alla provocazione e alla sola espressione. Il postmoderno – categoria ancora sgradita, lo sappiamo – non è un'epoca che comincia quando si chiude un'altra. Il postmoderno si sovrappone al moderno. Si afferma quando si scopre che il moderno è sempre stato incompleto e, dunque, ha sempre mentito a se stesso, ha sempre semplificato se stesso: l'io, la ragione, la scienza, la tecnica, il progresso, la storia, ma al loro interno faglie minuscole, piccole fenditure pronte ad aprirsi. Il postmoderno è la presa di consapevolezza che il moderno ha in sé una fragilità che esso deve nascondere per affermarsi. In questo senso, allora, il postmoderno nasce con il moderno stesso. Il lungo addio alla modernità è infinito e inesauribile, e dunque impossibile: la modernità ripropone il suo problema e le sue usurate soluzioni esattamente quando la si crede esaurita e si crede di poterla congedare.¹⁰

Se è così, il postmoderno non è questione di avanguardia. Forse è addirittura questione di retroguardia o, meglio, di margini: si tratta di assumere uno sguardo obliquo davanti a materiali di cui già si dispone, e si dispone da sempre.¹¹ La coerenza di Magris nell'opporsi a "quella nuova mitizzazione che vede indebitamente l'Austria non come *una* ma come *la* culla del postmoderno" (Magris, *Prefazione 1996* 9) diventa il presupposto di un postmoderno 'onesto', ragionato, umano. Diventa lo stile di Magris, laddove per stile non si intenda semplicemente un insieme di accorgimenti ed espedienti formali, ma anche una disposizione pratica, un sentire etico: non solo una scrittura, ma anche una pratica di pensiero.



- 1 Teniamo sullo sfondo del nostro discorso l'“ipotesi” espressa da Ernestina Pellegrini (XXVIII) che invita a “riconoscere nel saggismo l'ipotesto dell'opera narrativa”. Sui rapporti di Magris con la filosofia, va premesso che nei suoi saggi ci pare sensibile un profondo interesse, ma talvolta anche un esplicito confronto, con la filosofia italiana degli anni Settanta e Ottanta del Novecento e, soprattutto, con l'ambiente torinese che, a partire da Pareyson, ha visto attive diverse e rilevanti figure scientifiche della filosofia, da Vattimo a Eco e Perniola. È un ambiente, inoltre, che ha ampiamente interagito con altri luoghi e momenti della storia della filosofia italiana, dal dibattito sulla crisi delle ideologie (Cacciari, Bodei, ecc.) alla discussione sul pensiero debole e il nichilismo (cfr. Magris, Kaempfer (a cura di), *Problemi del Nichilismo*).
- 2 Non abbiamo qui lo spazio per soffermarci su questa questione, decisiva, che riguarda la nascita dell'estetica moderna; per alcune indicazioni minime, che fissano i margini del problema, cfr. Baumgarten, Kant. *Il battesimo dell'estetica*.
- 3 Su questo fondamentale passaggio della storia dell'estetica e della letteratura tedesca, cfr. i lavori di Hans Mayer, soprattutto *Georg Büchner und seine Zeit*.
- 4 E Magris continua: “In entrambi i casi [arte d'avanguardia e realistica], la conciliazione fallisce: le macerie dell'antichità non si lasciano ricomporre in un edificio positivo del reale né superare e rifunzionalizzare da una dialettica puramente negativa. L'eredità mitica della poesia viene invece salvata da quei poeti che accettano il carattere menzognero, illusorio della favola poetica o non rinunciano a cercare, oltre le rovine del moderno, un mito unificante e fondante, una totalità magari assente, ma la cui ombra sia ancora un grembo fecondo”; *ibidem*.
- 5 Sul linguaggio di Nietzsche e, in particolare, dello *Zarathustra* cfr. le analisi lucidissime svolte in Mittner. *La concezione del divenire nella lingua tedesca*.
- 6 In questi racconti, tuttavia, Magris riafferma, rinnova e rilancia una costante chiarita, in modo più chiaro che altrove, in questo passaggio su Trieste, luogo-limite anche di questi racconti: “Quando ritorno a Trieste, anche dopo pochi giorni [...] mi sembra di uscire da un tempo rettilineo, che procede

- diritto lasciandosi il passato alle spalle, per rientrare in un tempo discontinuo e contraddittorio, che va avanti e indietro ritornando ogni volta su se stesso, sospendendo la successione delle cose e rendendole tutte simultanee, allineando l'una accanto all'altra, come detriti sulla spiaggia del mare, stagioni ed epoche diverse e lontane"; Magris. *Itaca e oltre* 282.
- 7 In questo senso, secondo Cesare De Michelis, Magris ottiene gradualmente un "distacco da qualsiasi forma compiuta per avventurarsi spregiudicatamente, di fronte allo scacco del presente, sino a ritrovare nel passato il futuro"; De Michelis 34.
- 8 Dall'allegoria all'"anafora", potremmo riassumere con quanto sostenuto in Rebora 18. Sul rapporto con Lukács cfr. quanto precisato dallo stesso Magris in *Razionalità del negativo* 130-131.
- 9 Naturalmente ci riferiamo qui a Benjamin *Il dramma barocco tedesco* 191-210.
- 10 Questo significato di "postmoderno" è espresso chiaramente in Eco 21, ma si ritrova anche in uno dei massimi teorici del postmoderno, ovvero in Wolfgang Iser, in particolare nel 'classico' *Unsere postmoderne Moderne* (1987) e in *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft* (1996).
- 11 Ci permettiamo di dissentire dall'affermazione secondo la quale "come scrittore Magris è molto più moderno che postmoderno"; Pellegrini XIV.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Baioni, Giuliano. *La filologia e il sublime dionisiaco*. In *Il sublime e il nulla. Il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*. Fancelli, Maria (a cura di). Introduzione Magris, Claudio. Roma: Edizioni di storia e letteratura, VII-LXIV.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, Kant, Immanuel. *Il battesimo dell'estetica*. Amoroso, Leonardo (a cura di), Pisa: ETS, 1993.
- Benjamin, Walter. *Il dramma barocco tedesco*. Trad. Cuniberto, Flavio. Torino: Einaudi, 1999.
- De Michelis, Cesare. Intervento senza titolo. In Griggio, Claudio, Ferracin, Antonio (a cura di). *Omaggio a Claudio Magris*, Cittadella: Bertinello Artigrafiche, 2015, 33-37.
- Eco, Umberto. "Postille a Il nome della rosa". *Alfabeta. Mensile di informazione culturale* 49 (1983), 19-22.
- Furlani, Simone. "Fichte e il divenire". *Rivista di storia della filosofia* 4 (2014), 649-665.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. *Fenomenologia dello spirito*. 2 voll. Trad. De Negri, Enrico. Firenze: La Nuova Italia, 1960.
- . *Estetica*. Merker, Nicolao, Vaccaro, Nicola (a cura di). Torino: Einaudi, 1967.
- Heine, Heinrich, "Die Deutsche Literatur" von Wolfgang Menzel. In *Werke*. Bd. 4. Schanze, Helmut (Hrsg.). Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1968: 8-19.
- Koselleck, Reinhart, "Richtlinien für das Lexikon politisch-sozialer Begriffe der Neuzeit". *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967): 81-99.
- Magris, Claudio, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963), Torino: Einaudi, 1996³.
- . *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizioni ebraico-orientale* (1971) Torino: Einaudi, 1989².
- . "Razionalità del negativo". In *Dopo Lukács. Bilancio in quattro conversazioni*. Cases, Cesare, Chiarini, Paolo, Magris, Claudio, Masini, Ferruccio. *Dopo Lukács. Bilancio in quattro conversazioni*. Chiarini, Paolo, Venturelli, Aldo (a cura di). Bari: De Donato, 1977, 114-141.
- . *Itaca e oltre*. Milano: Garzanti, 1982.

- . *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* (1984), Torino: Einaudi, 1999².
- . *Quale totalità. Dibattito con Antonio Villani, Marino Freschi e Carlo Sini*. Napoli: Guida editori, 1985.
- . “Nota del traduttore”. In Büchner, Georg, *Woyzeck*. Hermann Dorowin (a cura di). Trad. Magris, Claudio. Venezia: Marsilio, 1988, 11-23.
- . *Prefazione 1996. Trent'anni dopo*, in *Il mito absburgico*, 3-10.
- . *Tempo curvo a Krems*. Milano: Garzanti, 2019.
- Magris, Claudio, Kaempfer, Wolfgang (a cura di). *Problemi del Nichilismo*. Milano: Shakespeare & Company, 1981.
- Mayer, Hans. *Georg Büchner und seine Zeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.
- Mittner, Ladislao. *La concezione del divenire nella lingua tedesca*, Introduzione di Luigi Sorrento. Milano: Vita e pensiero, 1931.
- Pasqualotto, Giangiorgio. *Saggi su Nietzsche*. Milano: Franco Angeli, 1998.
- Pellegrini, Ernestina. “Claudio Magris o dell'identità plurale”. In Magris, Claudio. *Opere*. Ernestina Pellegrini (a cura di). Milano: Mondadori, 2012, vol. I, IX-LXXI.
- Rebora, Simone. *Claudio Magris*. Fiesole: Cadmo, 2015.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *System des transzendentalen Idealismus*. In *Schriften von 1799-1801*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990, 327-634.
- Solmi, Renato. *Introduzione*. In Benjamin, Walter. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Solmi, Renato (a cura di). Torino: Einaudi 1981, X-XLIII.
- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne* (1987). Berlin: Akademie Verlag, 2002⁷.
- . *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft* (1996). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007⁴.

Oltre Chandos: il colore come superamento della crisi della parola e dell'io nella prosa di Hugo von Hofmannsthal

Linda Puccioni

Università di Siena

I. Premessa

Il tramonto dell'impero asburgico, ampiamente trattato da Claudio Magris in numerosi suoi saggi, costituisce un tema diffuso nella letteratura austriaca di fine secolo. Il senso di smarrimento e disorientamento per la perdita di una stabilità, seppur apparente, e per la caduta dei valori tradizionali dell'Austria imperialregia provoca negli autori del periodo una reazione di tipo regressivo. Si innesca così un meccanismo nostalgico di idealizzazione del passato e di trasfigurazione della realtà presente in un mondo letterario fittizio, decisamente migliore di quello che in verità è stato¹. La forza poetica che risulta da questo sentimento di perdita e declino porta alla riproduzione fantastica, all'interno dell'opera letteraria, di un mondo attuale, ispirato a quello passato, fatto di armonia e stabilità. Sono quindi principalmente gli autori della Vienna di fine secolo che contribuiscono, ognuno a suo modo ma con numerose caratteristiche comuni, a creare quella che Magris definisce "l'alienatrice mitizzazione della realtà storica" (*Il mito asburgico* 18).

Questo processo di trasfigurazione, caratteristico di ogni meccanismo poetico, risulta particolarmente efficace nella produzione letteraria di Hugo von Hofmannsthal. Egli si fa portavoce dell'Austria fine secolo ripercorrendo nelle sue opere quei tratti distintivi dell'impero ormai tramontato e sovrappone alla realtà attuale, incerta e vacillante, una realtà fittizia, serena e armoniosa, divenendo in tal modo, secondo la definizione

di Magris, “l’ultima grande, illusa voce del mito absburgico” (ivi 203). A caratterizzare la sua lirica giovanile è la fugacità, la continua transizione da una sensazione all’altra, da un ricordo a una realtà immaginaria, dal sonno alla veglia o dal giorno alla notte. Accanto alla natura effimera e ampiamente sensoriale della sua poesia, egli propone successivamente, come reazione alla perdita dei valori della salda tradizione absburgica, rappresentazioni teatrali caratterizzate da una leggerezza ironica. In questo contesto di apparente spensieratezza i protagonisti di tante sue opere sono spesso accomunati da uno struggente presagio della fine, celato dal gioco della maschera o sotto il velo del travestimento.

II. *Chandos e l’esperienza della crisi*

Estremamente variegata ed eterogenea, la produzione letteraria di Hofmannsthal tocca tutti i generi letterari, passando dalla lirica a brevi racconti, da drammi teatrali a commedie, da scritti teorici a racconti di viaggio, fino alla riscrittura di miti classici e a saggi di tema storico-politico. Osservando l’opera nel suo complesso si individua una netta cesura tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo. Questo profondo cambiamento colpisce l’autore a diversi livelli: è di genere intimo-personale, perché segna il passaggio dalla produzione giovanile a una più matura e consapevole; è di genere socio-politico, perché risente delle vicende storiche a cavallo tra Ottocento e Novecento e, non da ultimo, è di genere poetico-letterario, perché l’autore si congeda dalla poesia abbandonandola a vantaggio di altre forme di scrittura.

Espressione letteraria di questa cesura è il breve scritto intitolato *Ein Brief*, la celebre *Lettera di Lord Chandos*. Uscita nell’ottobre 1902, la *Lettera* costituisce il segnale di un cambiamento di rotta all’interno dell’opera hofmannsthaliana, ma anche, e soprattutto, il testo emblematico dell’epoca, il manifesto letterario dell’esperienza della crisi in tutte le sue forme, della parola e del linguaggio, e dell’io come individuo e soggetto poetico.

Il mutamento, che colpisce ogni forma di arte a cavallo tra i due secoli, ha origine, come si è detto, nel crollo dei valori tradizionali dell’impero e della stabilità, seppur apparente, incarnata dalla figura di Francesco Giuseppe. Quando il “mondo di ieri” comincia a vacillare, anche i canoni artistici, saldi fino a quel momento, iniziano a perdere credibilità. La progressiva crisi del linguaggio che prende campo nella letteratura di fine

secolo si fa riflesso della divisione interiore dell'io, della sua *Spaltung* con il mondo esterno nel quale non si riconosce più. All'interno del discorso poetico il linguaggio perde lentamente il suo potere espressivo, diventando incapace di dire il vero e di cogliere l'essenza delle cose, riducendosi a puro involucro senza contenuto. La parola diventa così simbolo, mero segno di una vita ormai indicibile. Ciò che ne risulta è un'inevitabile esperienza della crisi, che diventa totalizzante e si ripercuote poi diventando crisi del linguaggio letterario, crisi dei canoni artistici e crisi interiore dell'io.

Come afferma Magris, Hofmannsthal propone, già nella sua poesia, immagini che “rimandano al grande dissidio *fin de siècle* tra la vita e le forme” (*La ruggine dei segni* 32). Nella *Lettera* egli non tratta solo l'ammutolimento della parola, ma coglie e delinea i tratti distintivi di un'epoca in declino, nella quale non solo la letteratura ma anche le arti mettono in discussione i propri canoni e ricercano nuove forme di espressione. Se da un lato il testo si fa simbolo del *linguistic turn* tra fine Ottocento e inizio Novecento, dall'altro assume un importante carattere simbolico in quanto codificazione di un particolare momento della vita personale e letteraria del suo autore. Tralasciando la questione del carattere autobiografico della *Lettera* – aspetto ampiamente discusso dalla critica, che vede interpretazioni variegata e talvolta opposte tra loro² –, rimane indiscussa la forte contiguità tra l'autore e il suo personaggio, soprattutto riguardo al tema della rinuncia. Così come ogni cambiamento porta con sé una rottura, ogni rottura implica una perdita. Se per Chandos, in seguito alla crisi che ha colpito la sua capacità di espressione, risulta inevitabile l'abbandono completo della scrittura, per Hofmannsthal la *Lettera* comporta sì la rinuncia alla lirica, ma al tempo stesso anche una rinnovata e maggiore consapevolezza della propria vocazione letteraria.

Il ruolo che svolge la *Lettera di Lord Chandos* all'interno dell'opera di Hugo von Hofmannsthal è strettamente legato alla sua ripercussione linguistica. La *Lettera* racconta la lenta presa di coscienza dell'indebolimento espressivo della parola e della sua incapacità di raccontare la realtà. Lord Chandos scopre l'insufficienza della parola che diventa un segno arbitrario, incapace di penetrare e cogliere la vera essenza delle cose al di là degli artifici retorici. Si assiste così alla progressiva separazione tra il significante e il significato, alla “riduzione del linguaggio a mera funzionalità” (ivi 37). La parola appare ora priva di senso, un involucro vuoto senza contenuto, incapace di contenere quel flusso informe che è il dilagare della vita. La *Lettera di Lord Chandos*, come scrive Magris,

si fa denuncia della “distruzione del mondo operata dal linguaggio che annienta l'immediatezza dell'esperienza” (ivi 50), è “un racconto che narra l'impossibilità di raccontare” (ivi 39).

L'ammutolimento della lingua porta inevitabilmente alla crisi, più comunemente definita *Sprachkrise*, e alla dissoluzione del soggetto poetico quale elemento ordinatore della realtà e della frase stessa. L'esperienza di Chandos, la sua completa impotenza davanti alle parole, risiede nell'impossibilità del soggetto di dominare l'oggetto. Le parole ormai vuote svaniscono in un processo incontrollabile di dissoluzione e si sciolgono in bocca come funghi marci:

die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze (Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Erzählungen* 465).

Questa celebre metafora esprime come Chandos, e con lui il soggetto poetico in senso lato, sia ormai impossibilitato a mantenere, a tenere stretto – a *fest-halten* – e unito il mondo sensoriale a quello linguistico, che si moltiplica e si suddivide invece sempre di più in piccoli pezzi:

Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich [...] (ivi 466).

L'esperienza della crisi diventa così sempre più totalizzante. Suo risultato è un mondo diviso, l'io in frantumi, le parole vuote. Al contempo però essa funge da spartiacque tra una condizione di ammutolimento e inespressività dell'io e della parola e una loro possibilità di rinnovamento e rinascita.

Se in seguito all'esperienza della crisi Chandos abbandona la scrittura, Hofmannsthal, dal canto suo, ne trae spunto per un importante cambiamento di rotta. Pur non rimanendo egli stesso immune alla rinuncia – che si estrinseca nell'abbandono della lirica dei suoi anni giovanili, ormai incapace di rendere la realtà con le sue sfumature – il poeta non si lascia ammutolire dall'insufficienza della parola e ricerca una via – o altre vie – che lo conduca al superamento della crisi del linguaggio e al conseguente rinnovamento di esso.

Hofmannsthal individua da un lato nel teatro e nella produzione operistica, grazie soprattutto al pluriennale sodalizio artistico con Richard

Strauss, quella che egli stesso definisce l'arte della socievolezza – “Der Weg zum Sozialen als Weg zum höheren Selbst” (*Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* III 602) –, l'adempimento di un compito artistico in grado di salvare l'io dall'isolamento tipico della poesia. Dall'altro riconosce nella forza espressiva del colore un percorso salvifico per la parola e per il soggetto stesso. Dopo il fallimento dell'ideale dell'unicità e parità delle arti e dopo la caduta della lingua, Hofmannsthal riesce, attraverso un utilizzo diverso e consapevole del colore, a riportare nella sua produzione in prosa un linguaggio poetico rinnovato³.

III. Il colore come elemento salvifico

Facendo un passo indietro e gettando uno sguardo alla produzione letteraria precedente la crisi della parola e antecedente quindi alla *Lettera di Lord Chandos*, è chiaro quanto, fin dall'opera giovanile, la dimensione visiva costituisca un'importante fonte di ispirazione per Hofmannsthal. Il colore è già presente all'interno del testo letterario in funzione di attributo, in qualità di dettaglio imprescindibile da un oggetto. Soffermandosi specificamente sugli scritti in prosa è visibile un uso spiccato e attento da parte dell'autore dell'elemento cromatico, fonte di uno studio teorico accurato e metodico e di una passione intima per tutto ciò che abbia a che fare con l'espressione artistica.

Nel racconto di viaggio *Südfranzösische Eindrücke*, scritto nel 1892, Hofmannsthal dà prova della sua abilità nel tradurre impressioni visive all'interno del testo letterario. Il colore appare qui come aggettivo, nella sua accezione puramente descrittiva, che aiuta l'autore, tramite un suo uso minuzioso e talvolta pedantesco, a raccontare la realtà osservata, anche e soprattutto attraverso la costruzione di parole composte, in tutte le sue più varie sfumature. Il colore precisa l'elemento descritto in un linguaggio prosaico quasi ridondante: il giardino appare “grasgrün” (*Gesammelte Werke. Erzählungen* 589) (e non semplicemente grün), una distesa di erica è invece “violett schimmernd, nicht gefärbt, nur schimmernd (violacé)” e sopra di essa il cielo appare “blaßlilafarben” (ivi 593). Nella descrizione del mare, per rendere in maniera più efficace e realistica possibile la sfumatura di azzurro, Hofmannsthal richiama addirittura una similitudine con dei pittori famosi. Così “lichtblau” del mare

hat wirklich nicht das goldatmende glänzende Blau des Claude Lorrain und auch nicht das düstere Schwarzblau des Poussin, sondern ein ganz helles Blau des Puvis de Chavanne (593).

Il colore appare qui, e particolarmente in questa fase, nel suo ruolo di mero attributo inseparabile dall'oggetto; è l'elemento che lo determina, lo differenzia, lo completa. Gli scritti in prosa degli ultimi anni dell'Ottocento presentano una struttura testuale densa di elementi realistici, un tessuto ricco di sfumature cromatiche, un'attenzione al colore minuziosa e un linguaggio altamente descrittivo.

Negli anni immediatamente a ridosso della crisi si inizia ad avvertire anche nell'uso del colore un cambiamento che inevitabilmente risente della ormai prossima rottura dell'armonia tra la parola e il mondo da essa espresso. Come il significato si separa dal suo significante, così il colore si distacca progressivamente dal suo sostantivo e non appare più come attributo di un oggetto, ma si astrae da esso diventando esso stesso soggetto del discorso letterario. Il cambiamento del linguaggio del colore va quindi di pari passo con la crisi poetica, e interiore, dell'io. Se Hofmannsthal da un lato, come soluzione alla crisi della parola, abbandona la lirica per dedicarsi alla produzione teatrale e librettistica, dall'altro individua nel colore l'elemento salvifico che sopperisce, nella prosa, all'inespressività del linguaggio, ormai vuoto, e delle parole, ormai mute. Il linguaggio del colore accorre in aiuto alla parola, conferendole, in virtù della sua immediata forza espressiva, una nuova vitalità.

A partire dal 1903 circa non è più la descrizione precisa e definita di un elemento o di un paesaggio il centro espressivo del testo letterario, ma piuttosto la commistione di sfumature, la *Verschmelzung* di un colore nell'altro, il dissolversi continuo dei confini della realtà raccontata. Alla descrizione puntigliosa della tavola imbandita in *Südfranzösische Eindrücke*, con i "gelbe Butter, rote Krebse und grüner Spinat" (ivi 593) si contrappone, ad esempio in *Sommerreise* del 1903, la descrizione di uno stagno con un gioco di sfumature cangianti sul porpora sopra al verde della collina (e non sulla collina verde): "eingesetzt wie ein purpurspielender Edelstein in das Grüne eines Hügels" (ivi 596).

Nel saggio *Die Bühne als Traumbild*, anch'esso del 1903, i colori sono il tema principale e appaiono all'interno del discorso poetico nella loro forma più astratta, in veste di alito, sfumatura, colti nel momento di passaggio da una tonalità all'altra. Appare così "eine fliegende Röte, ein

schwellendes Gelb [...] ein verhauchendes Violett” (*Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* I 492).

Insomma, negli scritti in prosa dei primi anni del Novecento il colore acquista vita propria. Se nei testi sopra citati il colore appare già completamente slegato da un oggetto di riferimento e come elemento indipendente all’interno del testo, è nei *Briefe des Zurückgekehrten* che Hofmannsthal raggiunge l’apice del suo linguaggio cromatico. Qui l’autore dimostra come il colore, in quanto artefice del superamento della crisi del linguaggio, diventi protagonista del testo poetico ed elemento salvifico dell’io.

Nei *Briefe* si parte dal racconto di una crisi – seppur diversa, o meglio inversa rispetto a quella di Chandos – con un protagonista che, dopo diversi anni lontano dall’Europa, rientra in Germania e vive suo malgrado un pesante senso di disorientamento nei confronti della realtà che lo circonda. Come afferma Magris, Hofmannsthal vuole in questo racconto “denunciare il malessere di natura europea [...] che rende impossibile al borghese del vecchio mondo la fruizione diretta e personale dell’oggetto, estraniato in un meccanismo anonimo, che ne distrugge il senso” (*La ruggine dei segni* 52). La sensazione di disagio che colpisce il reduce è dovuta principalmente alla delusione per la discrepanza tra il ricordo d’infanzia della sua patria e la realtà attuale. L’estraniamento che colpisce il protagonista, la ragione della sua crisi esistenziale, risiede nelle sue fantasie infantili di un mondo idealizzato e ormai trascorso, che non corrisponde a quello del presente. Questa esperienza della crisi si riflette, oltre che nell’intimo del protagonista, anche nella lingua, anch’essa diventata *fremd*: “ich quäle mich zurück in den Gebrauch einer Kunstsprache, die mir in zwanzig Jahren fremd geworden ist” scrive il protagonista, il quale ricorda ora solo combinazioni di parole, di espressioni precostituite:

Immerhin ein oder zwei oder drei Sätze, Aphorismen, oder wie man es nennen wollte; es gibt Verbindungen von Wörtern, die man nicht vergißt; wer vergißt das Vaterunser? (*Gesammelte Werke. Erzählungen* 545)

Il disagio esistenziale diventa anche linguistico, laddove la codificazione verbale non riesce a esprimere il contenuto e l’essenza di un concetto. Si apre così, come per Chandos, un varco tra significante e significato, la parola appare senza anima:

so sagte ich: "Deutschland!" vor mich hin – nicht das Wort vielleicht, aber die Seele des Worts! So sagte ich "Deutschland!" vor mich, solange ich ferne von Deutschland war (ivi 556).

In soccorso al grigiore della realtà esterna e alla cupezza interiore che appesantisce il protagonista occorre ora il colore, unico elemento in grado di riportare in vita le parole, vuote, e l'io, diviso. Visitando per caso un'esposizione di quadri di Van Gogh il reduce viene sopraffatto dalla forza espressiva dei colori, talmente impetuosa da creare in lui una reazione di smarrimento prima, poi di conforto, di sollievo, infine di rinascita:

Diese [Bilder] da schienen mir in den ersten Augenblicken grell und unruhig, ganz roh, ganz sonderbar, ich mußte mich erst zurechtfinden, um überhaupt die ersten als Bild, als Einheit zu sehen – dann aber, dann sah ich, dann sah ich sie alle so, jedes einzelne, und alle zusammen, und die Natur in ihnen, und die menschliche Seelenkraft, die hier die Natur geformt hatte, und Baum und Strauch und Acker und Abhang, die da gemalt waren, und noch das andere, das, was hinter dem Gemalten war, das Eigentliche, das unbeschreiblich Schicksalhafte –, das alles sah ich so, daß ich das Gefühl meiner selbst an diese Bilder verlor, und mächtig wieder zurückbekam, und wieder verlor! (ivi 564-65)

Grazie alla forza magica del colore e al suo potere unificatore, il reduce si ricongiunge con il suo passato trovando un posto nel presente. Nel momento dell'osservazione dei quadri svanisce la frustrazione per le aspettative deluse, e viene a colmarsi il vuoto che fino a quel momento aveva turbato la sua esistenza. Lo scambio sensoriale tra l'osservatore e l'immagine si rivela come un movimento circolare di dare e avere, perdita e ritrovamento, come un'esperienza mistica ed epifanica in grado di toccare l'anima nella sua più intima profondità. L'esperienza vissuta risulta talmente indicibile, inesplicabile nella sua totalità – "Wie aber könnte ich etwas so Unfaßliches in Worte bringen" (ivi 565) –, che il colore deve subentrare anche a livello linguistico a sanare l'inespressività della parola restituendole la compiutezza perduta. È così che Hofmannsthal dà voce a un linguaggio completamente rinnovato nel quale il colore diventa protagonista assoluto del testo poetico:

So soll ich Dir von den Farben reden? Das ist ein unglaubliches, stärkstes Blau, das kommt immer wieder, ein Grün wie von geschmolzenen Smaragden, ein Gelb bis zum Orange (ivi 565).

La violenza del colore, la sua capacità quasi ontologica di contenere in sé il tutto e di renderlo all'io in maniera fruibile, permette al protagonista dei *Briefe des Zurückgekehrten* – e indirettamente a Hofmannsthal stesso – di ricongiungersi con la natura circostante, con il mondo fuori, e di sciogliere i propri dissidi interiori:

Aber was sind Farben, wofern nicht das innerste Leben der Gegenstände in ihnen hervorbricht! Und dieses innerste Leben war da, Baum und Stein und Mauer und Hohlweg gaben ihr Innerstes vor sich, gleichsam entgegen warfen sie es mir [...]: nur die Wucht ihres Daseins, das wütende, von Unglaublichkeit umstartete Wunder ihres Daseins fiel meine Seele an (ivi 565).

Il colore diventa così un linguaggio a sé, capace di dare voce agli oggetti ammutoliti, di ridare vita a ciò che sembrava ormai spento, di parlare direttamente all'io, “wie mir diese Sprache in die Seele redete” (566). Qui Hofmannsthal continua e conclude quel processo di astrazione del colore dall'oggetto reale iniziato negli scritti in prosa dei primi anni del Novecento. Il linguaggio appare ora come un fluire di impressioni vive e sensoriali, come una fusione continua di mondi e di immagini che, come in una dimensione onirica, sfumano sempre di più i confini tra immaginazione e realtà, conferendo al testo poetico una carica espressiva nuova. Si assiste ora a una completa emancipazione del colore, sia dal suo ruolo descrittivo di attributo, tipico della prosa pre-Chandos, che da un qualsiasi elemento concreto di riferimento. Il colore diventa protagonista, soggetto attivo del discorso poetico, fulcro dell'esperienza sensoriale del personaggio e al contempo compiuta espressione linguistica. Non è più la descrizione di un mare blu, o di un prato verde, ora rimane esclusivamente il colore, solo all'interno del testo, che lo muove, lo guida, lo sorregge. È un colore che diventa aria, che diventa schiuma, che si fonde con la natura circostante:

Diese Farbe, die ein Grau war und ein fahles Braun und eine Finsternis und ein Schaum, ein der ein Abgrund war und ein Dahinstürzen, ein Tod und ein Leben, ein Grausen und eine Wollust [...] (ivi 569).

Il colore emerge così per la sua capacità di rivelare l'essenza intima delle cose e di restituire all'io, grazie alla potenza totalizzante e sublime dell'esperienza visiva, nuova vita:

Warum, wenn nicht die Farben eine Sprache sind, in der das wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert (ivi 570).

Negli scritti in prosa degli anni dal 1903 al 1908 si assiste a un trionfo cromatico che vede nei *Briefe des Zurückgekehrten* il suo apice. Si afferma ora una vera e propria poetica del colore che non provoca un indebolimento della parola⁴, ma al contrario la ripulisce dalla ruggine, la alleggerisce da quella “Lehmkruste” (*Gespräch über Gedichte*, ivi 502) che, secondo Hofmannsthal, appesantiva il linguaggio di implicazioni retoriche e connotative, annichilando il suo potenziale espressivo.

Nei testi successivi, ad esempio in *Erinnerung schöner Tage* del 1907, il colore è onnipresente, tesse le fila del racconto e guida il lettore nell’esperienza letteraria. Così si presenta Venezia all’inizio del racconto, avvolta in un’atmosfera quasi surreale, sfuocata come in un sogno:

Die Geschwister wollten stehenbleiben, aber ich zog sie fort, hinter mir her, durch noch engere Gassen, in denen kein Wasser war, sondern Steinboden, endlich durch einen dumpfen finsternen Schwibbogen hinaus auf den großen Platz, der dalag wie ein Freudensaal, mit dem Himmel als Decke, dessen Farbe unbeschreiblich war: denn es wölbte sich das nackte Blau und trug keine Wolke, aber die Luft war gesättigt von aufgelöstem Gold, und wie ein Niederschlag aus der Luft hing an den Palästen, die die Seiten des großen Platzes bilden, ein Hauch von Abendrot. Die beiden Geschwister, die zum erstenmal dies sahen, waren wie in einem Traum (ivi 165).

È un colore astratto, sempre più fluttuante e nebuloso, cangiante nelle sue sfumature, che rende il linguaggio denso e altamente espressivo, arricchito – soprattutto nei testi dal 1908 in poi – da percezioni uditive, olfattive e tattili, che, mischiandosi a quella visiva, si compenetrano nel testo creando una commistione sinestetica di esperienze sensoriali.

IV. Conclusioni

Alla luce di quanto espresso finora, è possibile analizzare il collegamento tra l’esperienza della crisi e il ruolo del colore nel superamento di essa da due diverse prospettive, facce opposte della stessa medaglia. Se da una

parte è vero che il colore si rivela come una valida via d'uscita dal torpore della parola e stimolo per superare l'ammutilamento del linguaggio e affermare una consapevolezza espressiva più matura, è altrettanto vero che l'esperienza della crisi si rivela necessaria ai fini di un cambiamento che ha radicalmente influenzato tanto Hofmannsthal, in quanto autore, quanto le sue opere⁵.

L'esperienza della crisi, tematizzata nella *Lettera di Lord Chandos*, risulta infatti per la parola – e per Hofmannsthal stesso – la prerogativa essenziale per un rinnovamento poetico, punto di partenza per un cambiamento di rotta. Come afferma Magris, “i liberi spazi esterni ai cancelli del linguaggio sono un territorio anarchico verso il quale l'individualità si protende affascinata, ma nel quale essa si dissolve, sperimentando e insieme attuando il declino della funzione organizzativa dell'io” (*La ruggine dei segni* 52). In mezzo a questo caos, tanto ammaliante quanto fuorviante per l'io, Hofmannsthal individua nel colore, strumento appunto esterno al linguaggio dei segni, quel tassello mancante alla parola, l'elemento che permette al testo letterario, e con esso al soggetto poetico, di ritrovare credibilità grazie a una nuova e integra struttura linguistica.

Il colore accorre così in aiuto alla parola, ormai diventata muta, rattivandola, compensandola, completandola. Ne risulta un linguaggio rinnovato e denso di strutture sinestetiche, che nella prosa successiva a Chandos troverà una nuova stabilità all'interno del testo letterario. L'esperienza del colore tesse qui le fila del racconto e, riportando il soggetto poetico all'interno del discorso letterario, si rivela come momento mistico che guida l'io verso la sua redenzione.



- 1 Soprattutto nel *Mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963) Claudio Magris si dedica all'analisi della fine dell'impero absburgico e a come questo diventi un mito indiscusso nella letteratura austriaca di inizio e metà Novecento.
- 2 La *Lettera di Lord Chandos* viene comunemente interpretata dalla critica come manifesto di una "Krise des Subjekts" (Wiethölter 54), come "Sinnkrise" (Bomers 62), come "Krise der Schrift" (Steiner 22) o più genericamente come "Krise des Bewusstseins" (Tarot 177). A fornire una lettura della *Lettera* in chiave del tutto autobiografica è, tra gli altri, Ladislao Mittner, il quale individua un forte parallelo tra il personaggio Chandos e il suo autore Hofmannsthal (1983s.). A schierarsi contro la natura autobiografica del testo è *in primis* Rudolf Hirsch, il quale, al contrario, sostiene e sottolinea la grande produttività di Hofmannsthal di quel periodo: "Die Mehrzahl der Interpreten glaubt den imaginären Brief als autobiographisches Zeugnis deuten zu sollen, nichtachtend, dass Hofmannsthal gleichzeitig die schönsten spanischen Trochäen von *Das Leben ein Traum*, 350 Versen der *Elektra* und die Teile des *Geretteten Venedig* schrieb, was man wahrlich nicht als Versiegen der dichterischen Kraft oder als gänzlichen Verzicht auf literarische Tätigkeit bezeichnen dürfte" (49). Fausto Cercignani rifiuta in maniera veemente la definizione della *Lettera* come manifesto di una *Sprachkrise*, riconoscendola sì come espressione di una "grave crisi esistenziale", consacrandola però al tempo stesso a celebrazione e trionfo della lingua (96). Tra le interpretazioni più recenti rimando al saggio di Carlo Gentili, il quale definisce la *Lettera* una "riflessione sul linguaggio [ch]e mette in questione il rapporto tra quest'ultimo e la soggettività (nel caso specifico la soggettività lirica del poeta)" (26).
- 3 Per un'analisi più dettagliata del ruolo del colore nella prosa di Hofmannsthal rimando al mio libro *Farbensprachen. Chromatik und Synästhesie bei Hugo von Hofmannsthal*.
- 4 Sabine Schneider sostiene che il colore all'interno del testo provochi una "Demütigung der Sprache" (214) o una "Verstörung der Sprache" (211). A discapito di questa tesi e a sostegno del colore come elemento salvifico del linguaggio rimando al mio *Farbensprachen* (160).

- 5 Riguardo all'esperienza della crisi del linguaggio e del soggetto come stimolo necessario per la creazione di immagini letterarie, si può consultare il saggio di Susanne Scharnowski, *Funktion der Krise* (49).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Bomers, Jost. *Der Chandosbrief – Die Nova Poetica Hofmannsthals*. Stuttgart: M&P, 1991.
- Cercignani, Fausto. “Hugo von Hofmannsthal e la crisi esistenziale di Lord Chandos”. *Studia austriaca* 10 (2002): 91-107.
- Gentili, Carlo. “Hofmannsthal e Nietzsche. Sulla menzogna del linguaggio”. *Estetica* 1 (2019): 25-45.
- Hirsch, Rudolf. *Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1995.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbände. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1979.
- ¾. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbände. Reden und Aufsätze I 1891–1913*. Hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1979.
- ¾. *Gesammelte Werke in zehn Einzelbände. Reden und Aufsätze III 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889–1929*. Hrsg. v. Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1980.
- Magris, Claudio. *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* [1963]. Torino: Einaudi, 2009.
- ¾. “La ruggine dei segni. Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandos”. In *L’anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Torino: Einaudi, 2014: 32-63.
- Mittner, Ladislao. *Storia della letteratura tedesca*. Vol. III/2. Torino: Einaudi, 1971.
- Puccioni, Linda. *Farbensprachen. Chromatik und Synästhesie bei Hugo von Hofmannsthal*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.
- Scharnowski, Susanne. “Funktion der Krise. Kulturkritik, Psychopathologie und ästhetische Produktion in Hugo von Hofmannsthals *Briefe des Zurückgekehrten*”. In *Phänomene der Derealisierung*. Hrsg. v. Stephan Porombka und Susanne Scharnowski. Wien: Passagen Verlag, 1999: 47-65.
- Schneider, Sabine. *Die Verheißung der Bilder: das andere Medium in der Literatur um 1900*. Tübingen: Niemeyer, 2006.

- Steiner, Uwe C. *Die Zeit der Schrift: Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*. München: Fink, 1996.
- Tarot, Ralf. *Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur*. Tübingen: Niemeyer, 1970.
- Wiethölter, Waltraud. *Hofmannsthal und die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*. Tübingen: Niemeyer, 1990.

...

Massimiliano De Villa

...



Note, Notes, Anmerkungen, Notes





Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



“L’ avvocato della totalità”: Claudio Magris su Friedrich Hebbel

Maria Giovanna Campobasso

Università di Palermo

*A*l fortunatissimo *Mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963) si deve la reintroduzione nella germanistica italiana degli spazi letterari danubiani. L’interesse di Claudio Magris per la dispersione spaziale nel testo letterario, sintetizza Maria Carolina Foi (27), incoraggia quella certa austrofila italiana che animerà tutto il ventennio che va dall’uscita del *Mito* a quella di *Danubio* (1986). Romanzo sommerso, così Magris¹, *Danubio*, racconto di un viaggio fittizio che si snoda nell’Europa centro-orientale, spingendosi fino alla Baviera, ricostruisce una visione corale delle zone di confine. Storia culturale-letteraria e paesaggio danubiano si incontrano in un testo dal forte biografismo, dove saggistica e narrativa convivono nelle riflessioni dell’io narrante, il professore-filologo². Magris professa in termini lukacsiani³ la propria fede in un genere positivamente impuro, capace di imitare la pluralità del modo di vivere, rivendicando così la dignità del saggio come opera d’arte.

Magris ricorda di aver seguito nella composizione di *Danubio* le fasi caratteristiche del proprio processo creativo: ad una suggestione, ad un’idea a lungo ponderata, seguono nel caso del soggetto storico le ricerche, che conducono ad una prima bozza selvatica per la quale lo scrittore non concepisce *a priori* una conclusione coerente (Motta 18). Si tratta di un procedere nella scrittura che conferisce agli *excursus* un’andatura che mima l’incedere del ragionamento. È il caso dello spazio dedicato alla figura di Agnes Bernauer e al dramma che Hebbel mette in scena nel 1852

sulla sua vicenda storica. Bellissima figlia di un barbiere, Agnes sposa in segreto nel 1432 l'erede al trono, il Duca Albrecht di Wittelsbach, che per lei rinuncia al proprio diritto di sangue. In assenza di altri discendenti, il Duca di Baviera Ernst, padre di Albrecht, sentenza la condanna a morte della donna in modo da stroncare sul nascere qualunque lotta dinastica; Agnes viene così giustiziata, gettata nel Danubio⁴. La ragion di stato giustifica il delitto e spinge nell'ultimo atto al perdono il figlio, ora vedovo. Prima che cali il sipario Albrecht accetta simbolicamente lo scettro paterno. Come nella fonte storiografica a cui ci si richiama dopo qualche paragrafo, *Antiquarius des Donau Stroms* (1784) di Johann Hermann Dielhelm, per Magris semplicemente l'Antiquarius, in *Danubio* la vicenda storica è innestata nella ricognizione geografica dell'area bavarese bagnata dal fiume. Nel cimitero di Sankt Peter a Straubing, riferisce Dielhelm, riposa in una cappella singolare la "bekannte Anna Bernauerin" (260). In una narrazione a campo lungo sul cimitero, l'occhio del narratore cade sul monumento funebre, eretto dal Duca⁵, dove Agnes è scolpita con un rosario in mano, tra due cani, simboli l'uno di devozione cristiana, l'altro di fedeltà coniugale. La statua si staglia tra le lapidi, espressione di "un orgoglio di ceto" che si fa ferocia quando forze esterne "pongono l'individuo in contrasto con l'ordine sociale e lo inducono a turbarlo", seppur non intenzionalmente. Il narratore contesta la fonte storiografica, osservando come l'Antiquarius, in pieno illuminismo, rifiuti di riprendere la tradizione secondo cui Agnes era una strega – questa l'accusa formale mossale per la condanna a morte –, secolarizzando da buon borghese la superstizione (Magris, *Danubio* 130). Nella fonte, questa "Weibperson Bernauerin" seduce, "verschaemt", Albrecht, il figlio del Duca Ernst⁶ (Dielhelm 260). La morale giustifica implicitamente per lo storico l'esecuzione di Agnes. Magris puntualizza però come Albrecht non fosse certo un ragazzino sprovvisto, ironizzando sull'"opinione comune ancor oggi diffusa, secondo la quale se un padre di famiglia abbandona moglie e figli per una ventenne, solo quest'ultima è colpevole e lui è una povera vittima" (Magris, *Danubio* 129). Nel segnalare la parzialità della fonte storiografica, Magris ne mette in discussione l'autorità, rispondendo così alle esigenze narrative del romanzo-saggio. Un primo cenno alla legittimità della condanna consente all'autore di impostare le considerazioni del paragrafo successivo sul ruolo dell'individuo al cospetto dello Stato nella macchina della Storia.

Nel settembre 1851 Hebbel inizia la stesura di *Agnes Bernauer*, dramma storico concluso lo stesso anno nella notte di Natale. Scrive il

drammaturgo nei *Tagebücher*: “Agnes Bernauer ist fertig. [...] Nie habe ich das Verhältniß, worin das Individuum zum Staat steht, so deutlich erkannt, wie jetzt, und das ist doch ein großer Gewinn” (*T* 4877)⁷. Sono anni di transizione, a cavallo fra i moti del '48 e la restaurazione dell'assolutismo; un dramma sulla ragion di stato, sulla rivendicazione dell'integrità morale del cittadino, è certamente di grande attualità⁸. La prima è il 25 marzo 1852 a Monaco. Al grido di Albrecht, “Bürger und Bauern, heran!” (*W*, vol. 3, III.13), arrivano applausi scroscianti dalla platea, mentre dai palchi si liberano dei mormorii sdegnati. Alla critica è chiaro: il dramma non legittima l'onnipotenza del potere imperiale, ma denuncia l'incompatibilità tra la volontà dell'individuo e quella dello Stato (Brittnacher 77). L'impotenza dell'individuo davanti alla Storia e alla legge, precisa Magris, è un nodo centrale anche nei diari (“Prefazione” 18). Il relativismo delle istituzioni e della giustizia, segnala già Lukács, è un aspetto innestato profondamente nella macchina tragica hebbeliana: “legittimo e illegittimo sono un filo sottile, i cittadini vanno a fondo sotto il peso di un senso dell'onore invecchiato”. Piuttosto che rinnegare il marito e prendere i voti disonestamente pur di salvarsi, Agnes sceglie la morte. La donna, intuisce Lukács, non si autocondanna, ma è la sua sincerità, come da tradizione nel dramma tedesco, a portarla alla caduta (Lukács, “Hebbel e la fondazione” 89). Hebbel, sostiene Martin Neufelder (80), intende scrivere un dramma dove il soggetto bello e buono può scatenare, nolente, un conflitto su larga scala, pur non potendo avanzare pretese per una questione di classe. In *Danubio* Magris si discosta dalle interpretazioni più comuni del testo come drammatizzazione della futilità dell'azione individuale nel contesto della Storia, richiamando piuttosto l'attenzione sui conflitti etici che l'incompatibilità tra soggetto e necessità storica crea.

La dimensione dell'esistenza nella sua contraddittorietà, dirà Magris, è al centro della riflessione degli anni in cui *Danubio* viene pubblicato (*Quale totalità* 59). Il fatto che i personaggi di *Agnes* vedano la morte come una necessità non giustifica alcuna pretesa di innocenza, né discolpa da ogni scelta che danneggi il prossimo: “i fatti non coincidono né con l'essere né con il dover essere” (Magris, *Danubio* 133). Magris insiste sul relativismo etico con cui Hebbel mette in moto la macchina tragica, motivando il dissidio interiore e le scelte autodistruttive tanto di Agnes quanto di Albrecht, entrambi schiacciati tra gli ingranaggi della Storia. Il Duca temporeggia tre anni nell'esecuzione della sentenza, tentando di

eludere quello che crede in buona fede un comando di Dio. “Gott will es so und nicht anders!” (W,3, IV. 4), si giustifica con sincerità. Sin dai drammi giovanili, Hebbel rinuncia a contrapposizioni nette tra giustizia e sopruso, tra verità ed errore, tra bene e male. In *Agnes Bernauer* non vi è condanna morale né per Agnes, che minaccia la stabilità del paese, né per il re, che fa giustiziare la legittima moglie del figlio pur se chiaramente innocente. Magris discute questo aspetto, sottolineando la mancanza di chiarezza su chi sia il portatore della totalità nel dramma:

L'avvocato della totalità è infatti sempre certo di qualcosa che invece resta da dimostrare e cioè di rappresentare la storia, gli interessi generali. Potrebbe, per esempio, essere invece vero il contrario: le nozze di Alberto e Agnes minacciano, è detto nella tragedia, di sgretolare il ducato bavarese [...]. Ma la storia, il tutto potrebbero volere questa vittoria dell'impero sul particolarismo dei principi e allora il duca Ernesto sarebbe il rappresentante di un'ambizione soggettiva e il matrimonio di Agnes Bernauer sarebbe non infrazione bensì espressione della totalità. (Magris, *Danubio* 131-132)

L'impostazione lukácsiana è trasparente nella lettura di Magris, che riprende le posizioni di *Genesi della tragedia borghese* (1967): la forza asfissiante delle circostanze nel dramma hebbeliano non permette ai personaggi alcun tentativo di resistenza, al punto da esentare lo spettatore da ogni giudizio etico (Lukàcs, “Hebbel e la fondazione” 71). La caduta di chi agisce eticamente è una costante nelle soluzioni drammatiche in Hebbel: per Agnes non è possibile alcun compromesso. Al drammaturgo non interessa, del resto, demonizzare la figura del carnefice, spogliando il meccanismo tragico di ogni conflittualità morale. Hebbel fa della esecuzione di Agnes, come dimostra Magris, un sacrificio o delitto di stato (82). Nella figura di Ernst la scissione tra uomo politico e privato è netta. Nel dramma è chiaro come il Duca condanni Agnes a malincuore, ammirandone, tanto quanto lo stesso Hebbel (*Danubio* 129-130), la virtù e il sentimento genuino per il figlio. La legittima moglie di Albrecht non può però restare in vita, risponde il Duca alle obiezioni mossegli nel terzo atto, perché un erede sul trono di Baviera senza *pedigree* scatenerebbe una guerra dinastica; fingerne l'omicidio e nasconderla in un convento, d'altro canto, significherebbe condonare le inevitabili seconde nozze cristiane del figlio, condannandolo a commettere adulterio inconsapevolmente. Magris non si sofferma oltre sul conflitto interiore, forse più morale che cristiano, del Duca circa le eventuali nozze eretiche del figlio, trattandosi, da parte di

Hebbel, di una menzione necessaria solo alla costruzione efficace di quelle contingenze asfissianti⁹ che non lasceranno scampo ad Agnes.

Magris insiste ancora su come nel testo hebbeliano domini l'illusione di essere innocenti perché la libera scelta è negata (*Danubio* 132). È la posizione sostenuta, notoriamente, in alcune delle pagine più belle che Lukács dedica alla costruzione del conflitto tragico in Hebbel: il personaggio percepisce un senso di necessità impostogli dalle forze esterne, condannandosi ad una condizione di paralisi a cui solo l'autodistruzione offre una via di scampo. Si tratta però di un senso di necessità irrazionale, perché, così Lukács, oltrepassa tutte le ragioni dell'esistenza empirica. I personaggi fraintendono tragicamente il proprio ruolo nell'azione drammatica, illudendosi di aver pilotato il corso degli eventi; quelle hebbeliane sono figure convinte di agire secondo le proprie inclinazioni, quando invece la macchina tragica le condanna effettivamente ad eseguire le necessità storiche sotto la guida tirannica degli eventi (Lukács, "Hebbel e la fondazione" 86). Si tratta di un meccanismo di scrittura potenziato dall'ambientazione in epoche di "attimi storici", in momenti di transizione in cui le certezze vacillano alla vigilia della nascita di un mondo nuovo. Qui, la necessità dello sviluppo storico si manifesta nel modo più evidente, continua Lukács, il quale adduce l'esempio di Agnes, che muore solo ed esclusivamente per permettere alla Baviera di unificarsi (87). In *Danubio* Magris si sofferma sull'individuo che resta intrappolato negli anelli della catena della Storia. Hebbel "s'inebria di questo pathos della ragion di stato" (131). Per Hebbel, effettivamente, la violenza che distrugge Agnes e porta all'*escalation* è una violenza del diritto (117). Il drammaturgo è convinto di rappresentare il giusto corso della Storia nella repentina accettazione, da parte di Albrecht, dell'omicidio della moglie a conclusione del dramma (*W*, vol. 3, IV.1). Il perdono del padre in nome del regno si giustifica nel desiderio espresso da Albrecht di fare ciò che è necessario non davanti all'imperatore ma davanti al padre come individuo morale (*W*, vol. 3, V.10). Hebbel riconosce la necessità dello scioglimento positivo per la Storia, ma rifiuta di intenderlo come un evento positivo e costruttivo e lo interpreta come l'estrinsecazione del conflitto costante tra l'uomo, il mondo e l'inevitabilità del caso.

In *Danubio* Magris sottolinea come nella macchina tragica hebbeliana il caso non risparmi mai nessuno. Agnes deve morire anche se bella e onesta, dunque contro ogni logica di merito e virtù; la donna è, certamente in misura maggiore di Albrecht e Ernst, condannata fin dal principio perché

“il Signore interviene non col sarchiello ma con la falce, che colpisce senza distinzione giusti e malvagi” (*Danubio* 116). Se il dramma borghese tedesco è un gioco tra l’uomo e il destino a cui Dio assiste impassibile, scrive già il primo Lukács, nei drammi hebbeliani, il Dio tragico non sa trattenerli dall’intervenire sul corso degli eventi, con l’unico scopo di provocare il caos (“Metafisica” 233). Sono le contingenze, “gli dei della realtà e della storia”, che ingarbugliano l’intrico di destini individuali (234). Il Duca è certo di condannare Agnes a causa di forze maggiori, pur di salvare l’equilibrio interno del regno, in piena coscienza dell’ingiustizia che è in procinto di commettere, rileva Magris. Ernst è convinto di agire non per volontà propria, ma in qualità di agente del caso: “Das große Rad ging über sie weg – nun ist sie bei dem, der’s dreht. Jetzt handelt sich’s denn um ihn!”¹⁰ (*W*, vol. 3, V. 15), cita Magris (*Danubio* 131). Anche la dicotomia tra caso e volontà, nel destino del soggetto, è un aspetto centrale nelle riflessioni di Magris ai tempi della stesura di *Danubio*. Sul tema verte il breve intervento in *Quale totalità* (1985), dove lo scrittore si domanda se nel rapporto ininterrotto tra il corso del mondo e l’individuo abbia senso l’esistenza vera. Non si tratta, avverte Magris, di una convivenza indolente del soggetto con il corso inesorabile degli eventi: sta all’uomo accettare o rifiutare la via imposta dalla Storia, poiché ognuno “subisce ma anche contribuisce a determinare il corso del mondo” (65-66). Nel dramma storico i personaggi sono mossi da una mano invisibile; l’agire umano tende così a passare in secondo piano perché le contingenze di natura economica, politica o culturale dominano le figure. Senza la dimensione storica, la grande letteratura, testimonianza integra dell’esperienza umana, perde ogni autenticità (59). Il testo letterario conserva la propria intensità solo se sa raccontare i propri tempi e, allo stesso tempo, preserva in sé quei valori che consentono di trascendere la propria epoca. La letteratura può essere compresa pienamente solo con l’occhio dello storico, che ne sappia rintracciare, così Magris, la genesi, i condizionamenti e i rapporti col reale¹¹ (61). La volontà di recuperare lo storicismo è evidente nelle pagine dedicate ad *Agnes*, tragedia “pervasa da pathos [...] storicista” (Magris, “Davanti alla legge” 36), dove, seppure non secondo giustizia, l’azione drammatica non può che andare verso la soluzione concertata dalla Storia. Se Hebbel non avesse chiarito la situazione storico-politica della Baviera, il precipitare degli eventi nel dramma non avrebbe giustificato né la soluzione sanguinosa all’intralcio di Agnes, incapace di partorire un erede legittimo in quanto borghese, né il perdono sincero di Albrecht per il Duca. L’etica è

accomodata arbitrariamente per giustificare azioni sensate solo nell'ottica della Storia: Hebbel crede che l'etica, in uno scontro col diritto nel sistema della Storia, sia necessariamente destinata a perdere, perché il potere legittimo della legge è sostenuto dallo Stato, costitutivamente superiore alla morale del singolo (Neufelder 68).

L'attenzione per i conflitti che attanagliano l'individuo accompagna la lettura di *Agnes Bernauer* come dramma della ragion di stato, seguendo la tendenza, impostata sugli stessi scritti di Hebbel, cara alla *Hebbel-Forschung* tra gli anni '70 e gli anni '90. Il drammaturgo crede intrinsecamente tragica la coesistenza tra individuo e Stato; tra le esigenze delle due entità non è possibile una perfetta coincidenza. In *Danubio* si intravede un fare interrogativo, chiaramente retorico, circa la misura in cui l'idea di Stato etico hegeliano pesi sull'impostazione della "favola della ragion di stato" hebbeliana (Magris, *Danubio* 129). Lo Stato è per Hebbel l'espressione formale e necessaria della società (*B* 1063), "die Grundbedingung alles menschlichen Gedeihens" (*B* 1779): sono queste posizioni che, precisa Neufelder, costano a Hebbel per quasi due secoli la critica di aver abbracciato la dottrina hegeliana¹² rispetto al rapporto tra individuo e Stato¹³ (63). In particolare, la conclusione di *Agnes*, con Albrecht che accetta di salire al trono nelle ultime battute del dramma, può trarre in inganno. Magris individua una serie di incoerenze nel tratteggio della psicologia dei potenti che tengono le redini della vicenda. Il *pathos* della ragion di stato anima la tragedia col fine unico di enfatizzare la sacralità di chi, come il Duca Ernst e il drammaturgo stesso¹⁴, si schiera dalla parte della totalità. Un tale allineamento si concretizza nella convinzione di essere nel giusto non come individuo ma come garante dell'ordine di Stato (Magris, *Danubio*131). Apparentemente, dunque, Hebbel costruisce un Ernst magniloquente con l'intenzione di sottolinearne la volontà ferrea e virtuosa di mettere al di sopra dei propri desideri e bisogni quelli della Baviera¹⁵. La magniloquenza della totalità nasconde una grettezza identica a quella dell'Antiquarius (132). Magris rifiuta l'ipotesi di un'identità tra Storia e totalità. Ignorare il corso del mondo all'insegna della ricerca della totalità è un'astrazione svincolata dal reale. La totalità è uno scarto irraggiungibile che risponde all'esigenza forte di condensare tramite la parola poetica il molteplice in unità, seppur temporaneamente. D'altro canto, il fatto che la totalità non sia una dimensione concretizzabile nel reale non implica che la letteratura non possa perseguirla ("Quale totalità" 70).

In *Danubio* l'autore si concentra, come già Hebbel, decisamente più sulla psicologia del Duca che su quella di Agnes. È anche questa un'intuizione felice da parte di Magris, che insiste su come ad Albrecht il drammaturgo assegni le battute che più si allineano con la propria visione del mondo tragico. Sempre di grande fascino per Hebbel, puntualizza già Lukács, è la figura del potente, in cui si estrinseca con la massima chiarezza il rapporto di forza tra uomo e mondo esterno. Il potere dà all'uomo possibilità illimitate. Concertare la paralisi di una figura tragica che può tutto davanti al caso rende l'impotenza dell'individuo massimamente manifesta (Lukács, "Hebbel e la fondazione" 91). Dopo l'esecuzione di Agnes, il Duca si spoglia di ogni colpa, attribuendo al disegno più grande del caso, orchestrato da Dio, ogni responsabilità. Magris usa la citazione del "großes Rad"¹⁶, che titola anche il capitolo¹⁷ in *Danubio*, per argomentare "come ogni pathos dell'oggetto, che si esalta dell'annullamento e dell'autoannullamento del soggetto [...], è sospetto". Se la magniloquenza di Albrecht sembra una caricatura del pensiero hegeliano, la sua retorica è parodia del rapporto fra le esigenze della collettività e quelle del singolo, così Magris (131). La posizione di Magris è coerente con la scrittura privata hebbeliana: lo Stato non è per Hebbel l'incarnazione del tutto, del divino, nel corpo dell'istituzione mondana, ma un valore relativo soggetto all'idea del tutto. Hebbel crede nella priorità della ragion di stato sulle esigenze del singolo; Albrecht ed Ernst accettano le condizioni imposte dalla Storia per la salvezza della Baviera, non perché la verità e lo Stato coincidano, ma perché questo agli occhi dell'uomo è quanto vi è di più vicino al Divino, quindi all'Idea, quindi al tutto, in quanto ordinamento politico più organizzato della collettività (Neufelder 65). È il Duca, sostiene Neufelder, a riassumere il pensiero hebbeliano: "Wir Menschen in unsrer [sic] Bedürftigkeit können keinen Stern vom Himmel herunterreißen, um ihn auf die Standarte zu nageln, und der Cherub mit dem Flammenschwert, der uns aus dem Paradies in die Wüste hinausstieß, ist nicht bei uns geblieben, um über uns zu richten" (*W*, vol. 3, V. 9).

Il breve *excursus* su *Agnes* in *Danubio* anticipa un filone di ricerca che resterà vivo nella produzione di Magris dei decenni successivi, il posto dell'individuo davanti alla legge nella cornice del testo letterario. Nei saggi "Chi scrive le non scritte leggi degli dei?" (1996) e "Davanti alla legge" (2009), più volte ripubblicati, rivisti, rimaneggiati, integrati, Magris ricostruisce come "sotto i più diversi cieli e nelle più diverse epoche, la

letteratura sembra pervasa dal rifiuto del diritto e della legge”. L’affinità fra letteratura e diritto deriva non dalla rivolta contro le regole, ma dal fatto che né la legge né la letteratura si stancano di chiedersi cosa sia vero e giusto (Magris, “Davanti alla legge” 31). Il rifiuto della legge in letteratura è un pretesto per l’innesco del conflitto narrativo, in quanto nell’esercizio della legge vi è la necessità dello scontro e lo scatenamento della violenza ai danni del prossimo (33). La letteratura, come la legge, cerca un senso perduto, senza trovarlo, nella distinzione tra “richtiges Recht” e “gerechtes Recht”, il diritto ordinato dal potere e quello universalmente valido, come nel caso del conflitto tra Antigone e Creonte. Una distinzione tra obbligo di legge e obbligo di coscienza è condizione necessaria (ma non sufficiente) per garantire la libertà intellettuale del singolo (32). Al diritto codificato l’eroe letterario contrappone il diritto di natura, l’universalità dei valori umani che, nel momento in cui vengono negati, risvegliano l’obbligo di coscienza. Nella cornice della lenta laicizzazione del pensiero occidentale, continua Magris, il diritto di natura viene contestato nella propria pretesa di universalità. Il diritto è convenzione, frutto delle contingenze, e, secondo Hegel, un astrattismo inferiore alla moralità concreta dello Stato. Le leggi dello Stato, per Hegel, sono giudicabili solo nel tribunale della Storia (36). Magris torna a citare nella versione rivista nel 2010 di “Chi scrive le leggi non scritte degli dèi?” e in “Davanti alla legge” *Agnes Bernauer*, testimonianza di questo passaggio nella storia delle idee:

Anche questa concezione del diritto s’incontra con la letteratura; nella tragedia *Agnes Bernauer* di Hebbel, pervasa di pathos hegeliano e storicista, la purissima e innocente protagonista e il suo amore vengono brutalmente sacrificati alla Ragion di Stato. I suoi carnefici [...] soffrono di doverla stroncare, ma ritengono che tale azione e tale colpa siano necessarie e dunque giuste nel quadro di una prospettiva storica che trascende il singolo individuo. “Das große Rad ging über sie weg – dice il Duca Ernesto – nun ist sie bei dem, der’s dreht”. (Magris, “Davanti alla legge” 35)¹⁸

La concretezza della storia del singolo accusa di astrattezza ideologica l’universalità dei diritti umani (35). Con quel “pathos hegeliano e storicista” Magris sembra apparentemente fare un passo indietro circa la lettura antihegeliana di *Agnes*. Si tratta piuttosto di una sintesi della lettura più raffinata proposta in *Danubio*, dove si rileva l’ispirazione hegeliana della retorica del Duca, ma se ne smaschera l’artificiosità, discutendo così l’ambivalenza di Hebbel.

Le varie versioni di “Chi scrive le non scritte leggi degli dei?” hanno per soggetto principale l’*Antigone* di Sofocle (442 a.C.). Hebbel, riporta Magris, giudica l’opera “il capolavoro dei capolavori, accanto al quale non si può collocare niente di antico e di moderno”¹⁹. Agnes, come Antigone²⁰, si sottrae alle disposizioni del potere politico, sapendo di andare incontro alla morte. La menzione di Hebbel e di *Agnes* nel saggio non sono certo casuali. Agnes, scrive notoriamente Hebbel, è una „moderne Antigone“ (*B* 1039; *B* 1042), la più pura vittima della necessità (*B* 1062) L’intento di legittimare il valore di *Agnes* esplicitando il debito con il grande classico è trasparente. Ogni studio sulla ragion di Stato in *Agnes Bernauer*, del resto, dedica spazio anche minimo al rapporto con il dramma sofocleo. Ai tempi della stesura di *Danubio* è già uscito sullo *Hebbel-Jahrbuch* lo studio fondamentale di Neufelder, che ridefinisce l’impianto di ogni riflessione successiva su *Agnes* affrontando compiutamente, oltre alla concezione di Stato in Hebbel, la relazione tra l’*Antigone* (insieme alla lettura hegeliana) e il dramma hebbeliano, concentrandosi proprio sullo spazio di manovra del singolo davanti alla legge. Se per Hebbel quello dell’*Antigone* è un motivo che risuona in ogni regime e in ogni tempo, per Magris la figlia di Edipo è un personaggio che sa “esprimere non nella vaga astrazione dell’allegoria, ma nella concretezza storica d’una vicenda individuale, aneliti e significati universali” (Magris, “Chi scrive le leggi non scritte degli dèi?” 239). Antigone, scrive Magris, è una di quelle grandi figure che devono la propria immortalità alla loro capacità di incarnare a livello simbolico il senso dell’umanità, e di tradursi in riscritture, rifacimenti, riproposizioni sempre attuali nella costanza con cui in ogni tempo si è posti davanti alla scelta tra due poli, oppressi dalle circostanze (244). La tragicità è garantita dalla messa in scena di un dilemma che non si risolve, ma che invita piuttosto solo ad una “difficile ricerca” (245). Magris è affascinato dalle simili dinamiche tragiche in *Agnes Bernauer*, insistendo su come Hebbel non chiarisca per lo spettatore dove pende esattamente l’ago della giustizia, o chi sia il portatore della totalità. Scrive Magris nel 2010 in “Chi scrive le non scritte leggi degli di?” che il conflitto tra legge e coscienza è tragico in assenza di una netta distinzione tra colpa e innocenza. Il Duca come Creonte, che non è un tiranno, ma un re che sente su di sé la responsabilità della sua carica e che mette in conto le conseguenze caotiche dell’esercizio del potere su di sé (4). Agnes come Antigone, che si ribella nella convinzione di agire nel giusto, ritenendo di potersi appellare a principi assoluti per non compromettere l’integrità della propria coscienza (5).

Il *Corriere della Sera* pubblica nel 2009 un trafiletto dal titolo “Hebbel e la tensione tra l’io e la storia”, un estratto della prefazione che Magris scrive per la ritraduzione dei *Tagebücher* hebbeliani a cura di Lorenza Rega. Si tratta di un lavoro di restauro attento della traduzione che Scipio Slataper, personalità notoriamente cara a Magris²¹, pubblica nel 1912²², ripromettendosi di far conoscere Hebbel, illeggibile ai più per l’evidente barriera linguistica del tedesco, al grande pubblico. Slataper ritrova tra le pagine hebbeliane tanto di se stesso come individuo e come scrittore. In questi anni lo studio dei drammi, dei saggi e dei *Tagebücher* di Hebbel è parte integrante della routine slataperiana: si tratta di una lettura empatica alla quale si affianca presto un lavoro di traduzione, in realtà di rielaborazione, decisivo per la crescita intellettuale dello scrittore²³. Slataper non sente la pressione della fedeltà all’originale: gli interventi di Hebbel vengono attentamente scremati, accorciati, censurati e manipolati (Filippi 355). Negli articoli che escono sulla *Voce* in concomitanza con la traduzione, Slataper insiste sulla modernità tormentata di Hebbel (Sisto, “Gli editori” 86); come il drammaturgo tedesco, Slataper vede la letteratura “come vita: come analisi della vita nella sua tensione fra un assoluto esistenziale e la storicità e come progetto, individuale e corale, di vita, di formazione”, scrive Magris (“Prefazione” 10). Per quell’avanguardia che voleva fare di Trieste “un avamposto del futuro di una nuova cultura” lo studio, tra le altre, della letteratura tedesca si inseriva in un’indagine collettiva di “vita vera” tra le maglie di una società fagocitata dall’anonimato (9).

L’unico paragrafo della “Prefazione” effettivamente dedicato a Hebbel ripropone i nodi centrali su cui Magris già intesse la riflessione in *Danubio* e in “Chi scrive le leggi non scritte degli dei?”. Tanto nei drammi quanto nei *Tagebücher* Hebbel sviscera il rapporto “dell’individuo col tutto che lo potenzia” e lo annienta, scrive Slataper; il rapporto con la “storia e il suo progresso”, forze anch’esse distruttive, e quello con la Legge, inviolabile pur se incapace di proteggere il singolo. Alla luce di questo intrico, Hebbel anticipa la focalizzazione sull’Io che contraddistinguerà tutta la letteratura europea del XX secolo. Quello hebbeliano è un Io titanico che, contemporaneamente, “si confronta con la precarietà e la debolezza dell’egoismo soggettivo” (Magris “Prefazione”, 10). Già Slataper parlava a proposito della visione hebbeliana dell’individuo in lotta col mondo in termini di egoismo, di “atto necessario di concentrazione in noi per poter resistere all’urto del tutto” (Slataper 12). Magris nomina ancora il *pathos* del dramma hebbeliano, concentrato sui “momenti di sconvolgente transizione

storica” e sul “grande individuo” (Magris “Prefazione”, 11), riproponendo implicitamente le stesse conclusioni già tratte negli anni '80 su *Agnes*.

Le pagine di Claudio Magris dedicate a Friedrich Hebbel si inscrivono in un perimetro che, seppur ristretto, si anima di echi, assonanze e riflessi di alcuni tra gli aspetti più studiati nella sua carriera di saggista: lo spazio danubiano, Trieste, il rapporto tra letteratura e diritto, la totalità fra teoria e pratica letteraria, la riscrittura dei classici, il recupero dello storicismo come strumento ermeneutico, l'eredità di Lukács e Slataper. Scrivere di Hebbel per scrivere di altro: la *Prefazione* ai *Tagebücher*, paratesto allo sforzo traduttivo slataperiano, rivela come quello per la scrittura privata di Friedrich Hebbel sia un interesse figlio di quello decisamente più intenso per la produzione dell'intellettuale triestino. La stessa fatica di Rega è inscritta in una “continuità ideale e feconda” con la germanistica triestina (“Prefazione” 10): al lavoro di ritraduzione Magris riconosce difatti il merito di aver riportato nel dibattito accademico italiano un autore fondamentale nella genealogia della germanistica italiana²⁴ (11). Ancora: indicativa è la scelta di nominare l'intervento sul *Corriere* chiamando in causa il binomio Storia-individuo proprio nell'anno in cui Magris torna a scrivere su *Agnes*, un testo che già ne attira l'attenzione nel 1986 in virtù del tentativo hebbeliano di sintetizzare storia e diritto in un contesto tragico; al centro della riflessione in *Danubio* vi è la costruzione efficace delle contingenze al servizio della soluzione drammatica, aspetto della produzione hebbeliana che più interessa il primo Lukács. In ultimo: le menzioni di Hebbel in *Danubio* e in “Chi scrive le leggi non scritte degli déi?” nelle versioni presentate alla Biennale della Democrazia²⁵ e alla giornata di studi sul diritto e la letteratura ad Utrecht (“Davanti alla legge”), costituiscono un esempio solido di come la formazione di germanista sostenga solidamente tanto la narrativa quanto la saggistica politicamente impegnata di Magris.



- 1 “Quando ho avuto l’idea di Danubio non sapevo se avrei scritto un reportage oppure un romanzo sommerso, com’è avvenuto; non sapevo, in quel momento, se il personaggio che dice ’io’ sarebbe stato, com’è avvenuto, un personaggio inventato – al quale certo presto molte cose mie [...] – oppure se sarebbe stato, come in un reportage di viaggio, identico al suo autore”, riferisce Magris in conversazione con Antonio Motta (18).
- 2 Sull’ibridismo in Magris tra critica letteraria e narrativa si veda, tra gli altri, Duprè, “Tra fiction” e, più estesamente, *Per un’epica*; Lunzer; Mauro.
- 3 Non a caso, Magris ripropone l’esempio del corpus platonico, richiamandosi implicitamente alla “Lettera a Leo Popper”, in originale “Über Form und Wesen des Essays. Ein Brief an Leo Popper” (1911). Sul debito di Magris con il lavoro di György Lukàcs, nonché sul suo superamento, si veda tra gli altri Schlüter e relativa bibliografia.
- 4 Magris puntualizza che, se il mare è il simbolo dell’epica e della totalità, il fiume in *Danubio* è il simbolo di quel tempo che rapisce e porta tutto con sé, “che dà vita e morte, che smangia” (Motta 22). In questa chiave, il Danubio in cui Agnes trova la morte, non è solo il pretesto narrativo che consente di integrare organicamente la discussione del testo hebbeliano nel “romanzo sommerso”, bensì l’indicatore della chiave di lettura scelta per l’interpretazione del dramma.
- 5 Il fatto storico è menzionato anche nell’ultimo atto di *Agnes Bernauer*.
- 6 Magris parafrasa il passaggio (*Danubio* 130).
- 7 I riferimenti ai *Tagebücher* (*T*) seguono la numerazione indicata in Hebbel, *Tagebücher*, quelli ai *Briefe* (*B*) quella indicata in Hebbel, *Briefwechsel*. Per i drammi (*W*) si segue la *Historisch-kritische Ausgabe* (Hebbel, *Werke*).
- 8 Hebbel è conscio di aver scritto su un soggetto scottante. Si veda *B* 1118.
- 9 Il dramma hebbeliano si costruisce generalmente con un accavallarsi di eventi che compromettono la libera scelta del soggetto virtuoso; a mettere in moto la catena di eventi che stritolano i protagonisti sono spesso uomini e donne convinti di agire nel giusto, come nel caso di Meister Anton in *Maria Magdalena* (1844) o Kriemhild in *Die Nibelungen* (1862).
- 10 In italiano in *Danubio*.

- 11 Quella di Magris è una critica radicale alla lettura immanente, che chiude gli occhi davanti all'orizzonte storico nel quale la realtà si incardina, comportando, tanto quanto il più miope storicismo, la perdita di ogni traccia di umanità (Magris, *Quale totalità* 60).
- 12 Cfr. Schnyder.
- 13 La difficoltà di ricostruire la concezione hebbeliana di Stato è determinata dagli stessi fattori che impongono cautela nella definizione della sua estetica; Hebbel scrive molto sul tema, cadendo spesso e volentieri in contraddizione. Cfr. per un tentativo eccellente di sistematizzazione Neufelder.
- 14 In *Danubio* Hebbel è per Magris "l'avvocato della totalità", della consonanza tra Storia e interessi generali (*Danubio* 131).
- 15 Si tratta di un'evidenziazione per contrasto, argomenta Magris, poiché il Duca "è sempre nel giusto e sembra esserlo tanto di più quanto più soggettivamente innocente e ammirevole è il singolo che viene sacrificato" (*Danubio* 131).
- 16 In italiano nel testo.
- 17 *La grande ruota*.
- 18 Il passaggio è identico nelle due pubblicazioni.
- 19 Cfr. *W*, vol. 11, 3 f.
- 20 Sui paralleli tra l'*Antigone* e l'*Agnes Bernauer* cfr. Kreuzer.
- 21 Cfr. Coda. Gli incisi nella prefazione sulla posizione di Slataper nel contesto culturale triestino riprendono le posizioni discusse in *Ara*/ Magris.
- 22 Per le vicende editoriali di Hebbel in Italia cfr. Sisto, "Gli editori" 87; sul ruolo delle cattedre di germanistica nella stabilizzazione di Hebbel nel repertorio italiano cfr. Baldini 158- 159; Sisto, "Gli editori" 84; Sisto, *Traiettorie* 92-93.
- 23 Si rimanda al contributo per una ricognizione concisa ma puntuale della relazione che Slataper intreccia con la produzione e la personalità di Hebbel; in particolare sui *Tagebücher* cfr. 353-359.
- 24 Non a caso, il testo porta il sottotitolo "I Diari di Friedrich Hebbel e la germanistica triestina".
- 25 Magris ("Chi scrive le leggi non scritte dei dèi?") presenta in versione ridotta il discorso che Magris scrive per la Biennale ma che, in sua assenza, verrà letta da Gustavo Zagrebelsky (Magris, *Biennale Democrazia*).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Ara, Angelo – Magris, Claudio. “Vorrei dirvi”. In *Trieste. Un’identità di frontiera*. Torino: Einaudi, 1987: 3-17.
- Baldini, Anna. “La cultura tedesca nelle riviste dell’avanguardia fiorentina (1903-15)”. In “*La densità meravigliosa del sapere*”. *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*. A cura di Maurizio Pirro. Milano: Ledizioni, 2018: 147-165.
- Brittnacher, Hans Richard. “Sündenbock und Opferlamm. Soziologischer Realismus in Hebbels Agnes Bernauer”. *Hebbel-Jahrbuch* 51 (1996): 77-99.
- Dielhelm, Johann Hermann. *Antiquarius des Donau-Stroms*. Frankfurt am Main: van Düren, 1785.
- Duprè, Natalie. *Per un’epica del quotidiano: la frontiera in Danubio di Claudio Magris*. Firenze: Cesati, 2009.
- . “Tra fiction e saggismo. Il senso del possibile nella narrativa di Claudio Magris”. In *Literatur und Welt: Zur Dimension der Literarizität im Werk von Claudio Magris / Letteratura e mondo: Sulla dimensione letteraria dell’opera di Claudio Magris*. Hrsg. v. Bernhard Huss. Berlin: Freie Universität Berlin, 2018: 58-64.
- Filippi, Paola Maria. “Alla ricerca di sé nella traduzione. Scipio Slataper e Friedrich Hebbel”. In *Trento e Trieste. Percorsi degli italiani d’Austria dal ’48 all’annessione*. A cura di Fabrizio Rasera. Rovereto: Osiride, 2014: 339-360.
- Foi, Maria Carolina. “Diventare Claudio Magris: come un germanista scopre il suo meridiano letterario”. In *Literatur und Welt: Zur Dimension der Literarizität im Werk von Claudio Magris / Letteratura e mondo: Sulla dimensione letteraria dell’opera di Claudio Magris*. Hrsg. v. Bernhard Huss. Berlin: Freie Universität Berlin, 2018: 27-37.
- Hebbel, Friedrich. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Richard Maria Werner. Berlin: Behr, 1911-13.
- . *Briefwechsel 1829–1863. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Otfried Ehrismann, Ulrich Henry Gerlach et al. München: Iudicium, 1999.
- . *Tagebücher*. Hrsg. v. Monika Ritzer. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Kreuzer, Helmut. “Agnes Bernauer als Hebbels ’moderne Antigone’”. *Hebbel-Jahrbuch* 17 (1961): 36- 70.

- Lukács, György. "Hebbel e la fondazione della tragedia moderna". In *Il dramma moderno. 2. La genesi della tragedia borghese da Lessing a Ibsen*. Milano: SugarCo, 1976: 61-115.
- . "Metafisica della tragedia: Paul Ernst". In *L'anima e le forme*. Milano: SE, 2002: 229-262.
- Lunzer, Renate. "«Das Leben ist origineller als jede literarische Erfindung». Fiktionalität und Faktualität im Werk von Claudio Magris". In *Literatur und Welt: Zur Dimension der Literarizität im Werk von Claudio Magris / Letteratura e mondo: Sulla dimensione letteraria dell'opera di Claudio Magris*. Hrsg. v. Bernhard Huss. Berlin: Freie Universität Berlin, 2018: 38-48.
- Magris, Claudio. "Relazione di Claudio Magris". In *Quale totalità. Dibattito con Antonio Villani, Marino Freschi e Carlo Sini*. Napoli: Guida, 1985: 55-73.
- . "Prefazione. I diari di Friedrich Hebbel e la germanistica triestina". In Friedrich Hebbel, *Diari*. A cura di Lorenza Rega. Reggio Emilia: Diabasis, 2009: 9-11.
- . "Davanti alla legge. Letteratura e diritto". In *Literature, Law, and Europe. The First Romano Guarnieri Lecture in Italian Studies and a Debate with Frans Timmerman*. Ed. by Harald Hendrix. Utrecht: Igitur, 2009: 31-42.
- . "Hebbel, la tensione fra l'Io e la storia". *Corriere della Sera*, 7.5.2009: 51.
- . *Biennale Democrazia 2009 – Dialoghi – Le risorse della democrazia: la legge e la coscienza*, 2009, www.youtube.com/watch?v=0aU_PFhgSeg. Consultato il 2.11.2019.
- . "Chi scrive le non scritte leggi degli dei?". *Democrazia, legge e coscienza*. A cura di Claudio Magris e Stefano Levi della Torre. Torino: Codice edizioni, 2010: 3-24.
- . "Chi scrive le non scritte leggi degli dei?". In *Utopia e disincanto: saggi 1974-1998*. Milano: Garzanti, 2016: 239-247.
- . *Danubio*. Milano: RCS MediaGroup, 2019.
- Mauro, Walter. "Claudio Magris. Ulisse di frontiera". In *Claudio Magris: Ulisse di frontiera: atti del convegno internazionale: Penne 27-28 novembre 2003*. A cura di Igino Creati. Pescara: Edizioni Tracce, 2004: 1-34.
- Motta, Antonio. "Il tempo in fuga: Conversazioni con Claudio Magris". *Il Giannone* 21 (2013): 11-28.
- Neufelder, Martin. "Die Staatsauffassung Friedrich Hebbels". *Hebbel-Jahrbuch* 32 (1975): 62-111.
- Schlüter, Gisela. "Lukács in Budapest. Politische Portraits in Danubio". In *Literatur und Welt: Zur Dimension der Literarizität im Werk von Claudio Magris / Letteratura e mondo: Sulla dimensione letteraria dell'opera di Claudio Magris*. Hrsg. v. Bernhard Huss. Berlin: Freie Universität Berlin, 2018: 65-77.

- Schnyder, Walter Otto Gottfried. *Hebbel und Röscher. Unter besonderer Berücksichtigung der beiderseitigen Beziehungen zu Hebbel*. Hildesheim: Gerstenberg, 1978.
- Sisto, Michele. “Gli editori e il rinnovamento del repertorio”. In *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*. A cura di Anna Baldini, Daria Biagi et al. Macerata: Quodlibet, 2018: 57-90.
- . *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*. Macerata: Quodlibet, 2019.
- Slataper, Scipio. “Friedrich Hebbel”. In Friedrich Hebbel, *Diario*. Lanciano: Carabba, 1912: 4-28.
- Stolte, Heinz. “Liebestod und Staatsräson. Zur Interpretation von Hebbels *Agnes Bernauer*”. *Hebbel-Jahrbuch* 43 (1988): 9-30.

Attraversare la terra come in mare.
Paesaggi ibridi sul Danubio di Claudio Magris
tra Kafka e Canetti

Jelena Ulrike Reinhardt

University of Perugia

*Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.*
I. Bachmann

*S*e guardiamo all'opera complessiva di Magris, si scopre ben presto che è percorsa da un tema ricorrente, declinato in svariati modi nei saggi, negli articoli di giornale, nei romanzi, nei racconti o in quelle forme ibride che tanto lo caratterizzano, come il testo oggetto della presente riflessione, *Danubio* (1986). Si tratta della paura di non vivere, di lasciar passare l'esistenza senza consapevolezza, di compiere il viaggio pensando alla meta e non all'esperienza in sé che, pertanto, altro non è che un avvicinarsi inesorabile alla morte. In *Infinito viaggiare* (2005) Magris propone una sorta di bilancio sul tema; il viaggio in tutte le sue infinite possibilità è per eccellenza metafora della vita e, per quanto riguarda la sua di vita, il viaggio è inteso come persuasione. “La persuasione”, scrive Magris, è “il possesso presente della propria vita, la capacità di vivere l'attimo, ogni attimo e non solo quelli privilegiati ed eccezionali, senza sacrificarlo al futuro, senza annientarlo nei progetti e nei programmi, senza considerarlo semplicemente un momento da far passare presto per raggiungere qualcosa d'altro” (Magris, *Infinito viaggiare*: VIII). Maria Carolina Foi sottolinea come in realtà Magris lo spiegasse “con Michelstaedter, ma possedeva

vissuta una vigile, quasi istintiva consapevolezza della distinzione fra la persuasione e la retorica, fra l'essere tutt'uno con quel che si dice e l'esibirlo per convincere sé e gli altri della sua presunta ragione superiore, la distinzione insomma fra quello che è vita e quello che è letteratura" (Foi, *Quello che è vita e quello che è letteratura*: 99).

La persuasione si manifesta in "una vita autosufficiente, libera ed appagata" (Magris, *Infinito viaggiare*: VIII), e senza dubbio quando egli scrive *Danubio* è più libero, ha scelto un genere che gli permette di muoversi con ampi giri tra vita e letteratura, tra relazione accademica e romanzo, tra erudizione e slancio creativo. Ancora legato alla scrittura scientifica del germanista, comincia a incamminarsi con maggiore decisione nel mondo della scrittura d'invenzione¹. La condizione di libertà dell'io narrante di *Danubio*, che naturalmente non coincide con l'autore, ma che tanto condivide con lui², si percepisce fin dall'*incipit* del libro. La narrazione comincia con la lettura di un invito dell'assessore di Venezia rivolto, tra gli altri anche a lui, ad allestire una mostra sul tema "L'architettura del viaggio: storia ed utopia degli alberghi" (Magris, *Danubio*: 11); titolo che significativamente rimanda alla vicinanza che intercorre tra la costruzione degli spazi, la loro storia e la percezione che di essi si ha. Inoltre, particolare ironia, che testimonia un distacco salutare del narratore, si coglie nella descrizione del progetto allegato che "– steso da professori delle università di Tübingen e di Padova, articolato secondo una logica rigorosa e corredato di bibliografia – vuole portare all'inesorabile ordine del trattato l'imprevedibilità del viaggio, l'intrico e la dispersione dei sentieri, la casualità delle soste, l'incertezza della sera, l'asimmetria di ogni percorso" (Magris, *Danubio*: 11).

Si coglie, dunque, fin dall'inizio il gesto del liberarsi da certe costrizioni accademiche³, all'interno delle quali Claudio Magris ha saputo nel tempo ben districarsi, proponendo una scrittura che in verità fin dai suoi esordi con il *Mito asburgico* è sempre andata al di là della prospettiva critica per farsi a tratti narrazione. In *Danubio*, costruito come una sorta di resoconto di viaggio, egli torna ancora una volta sui suoi temi più cari, incentrati sulla cultura austriaco-danubiana, tanto che Hermann Dorowin considera questo testo come il quarto volume di una "tetralogia mitteleuropea" che annovera inoltre al suo interno *Il mito asburgico*, *Lontano da dove* e *L'anello di Clarisse*⁴. Continuando quindi il suo ormai interminabile *work in progress*, che testimonia la ricerca di un equilibrio in quella tensione continua tra ordine e caos, totalità e frammento, 'grande

stile e nichilismo', Magris sembra trovarlo facendo spazio in *Danubio* alla vita: "quanto più il germanista viaggiatore si inoltra nel mondo danubiano tanto più egli si immerge in una realtà sconosciuta, che non può dominare con la sua cultura" (Pellegrini, *Epica sull'acqua*: 64). Tuttavia, allo stesso tempo, non può e non vuole mettere a tacere la sua natura di studioso, "il germanista, che viaggia a intermittenze, quando e come può, lungo tutto il corso del fiume che tiene insieme il suo mondo, si porta dietro il suo bagaglio di citazioni e di fisime" (Magris, *Danubio*: 15). L'io narrante si presenta come un Ulisse che vive il suo viaggio, la sua odissea, ossia la sua "esperienza concreta e irripetibile" (Magris, *Danubio*: 12). In queste vesti, l'autore è in buona compagnia, rientra in una ben nutrita tradizione, soprattutto novecentesca, all'interno della quale Ulisse si è visto attribuire le più svariate metamorfosi, basti pensare a Bloch, Benjamin, Joyce, Kafka, Canetti, Adorno e tanti altri. L'immagine di Ulisse e dell'odissea ricorre ossessivamente nella scrittura di Magris⁵, così come ossessivamente se ne appropria la critica, e non solo a proposito di *Danubio*⁶.

Ritornando al Magris/Ulisse del testo qui preso in esame, Ulisse per esistere, anche solo come Nessuno, ha bisogno del mare e, evidentemente, il suo mare non può essere solo il punto di arrivo del viaggio, il suo mare è il Danubio. Il fiume per sua stessa definizione, in quanto si riferisce a qualcosa di delimitato e circoscritto, dovrebbe essere diverso dal mare, tuttavia, ricorda l'autore: "quando viaggiavo nei vasti paesi danubiani o nei periferici microcosmi, avviandomi in una certa direzione, sempre disponibile a digressioni, soste e deviazioni improvvise, vivevo persuaso, come davanti al mare" (Magris, *Infinito viaggiare*: IX). E così si arriva a un nodo essenziale della presente riflessione in cui la topografia dei luoghi reali si fonde con quella interiore, in cui un "Ulisse in veste da camera, [...] uno che vorrebbe navigare tra una poltrona e una biblioteca, sul blu oceanico dell'atlante piuttosto che su quello delle onde" (Magris, *Infinito viaggiare*: XVI-XX) lascia il posto a un Ulisse che s'insinua "nelle fessure incise come lame nelle quinte del teatro quotidiano" (Magris, *Danubio*: 25). Significativamente Magris comincia un suo scritto in cui cita i testi che più l'hanno influenzato, mettendo in luce a proposito della sua primissima lettura l'ambiguità che intercorre proprio tra l'Oceano e il fiume:

Per i greci, il mondo era abbracciato e racchiuso da un fiume, Oceano; per me, il fiume che circonda la Terra è il Gange, col cui grande fluire cominciano I misteri della jungla nera di Salgari, il primo libro che io abbia letto e dunque destinato a

rimanere in qualche modo per sempre il Libro, l'incontro con la parola che contiene e insieme inventa la realtà (Magris, *Alfabeti*: 9)⁷.

Il primo libro letto appare, dunque, collocato geograficamente, così da far emergere la relazione esistente tra l'esperienza autobiografica e il paesaggio acquatico. Lo stesso legame tra autobiografia, letteratura e geografia, qui sintetizzato in poche righe, si ritrova srotolato in *Danubio*. La geografia intesa in senso lato, ossia non solo quella che ha come oggetto di studio la superficie terrestre da un punto di vista oggettivo, bensì anche quella che descrive altri paesaggi, quelli dell'anima, quelli letterari, svolge un ruolo centrale per la comprensione del mondo mitteleuropeo⁸. Se è vero che "la cultura si spazializza" (Morpurgo-Tagliabue, *Deduzioni letterarie della famiglia Magris*: 127) è necessario uno "scienziato dei luoghi" (Berardinelli, *La forma del saggio*: 223)⁹ per tracciarne la mappa. Nell'ambito di una riflessione in cui viene affrontata l'importanza della *Toposforschung* nell'opera dello scrittore triestino, Maria Carolina Foi avvicina geografia e storia in una prospettiva letteraria: "luoghi e spazi, insieme ai confini che li hanno attraversati o definiti, offrono innumerevoli spunti per interrogare le relazioni fra i paesaggi culturali dell'Europa centro-orientale e l'immaginazione letteraria e narrarne, o inventarne, le innumerevoli storie" (Foi, *Diventare Claudio Magris*: 28).

Dal punto di vista spaziale, in *Danubio*, particolarmente prolifica è la metamorfosi del paesaggio operata dalla percezione del viaggiatore che, così facendo, rende decisamente personale la narrazione e fa del fiume lo specchio del genere letterario utilizzato dall'autore. In altre parole, il carattere ibrido del paesaggio si carica di valenze simboliche inaspettate, dando forma anche, tra le altre cose, alla forma ibrida del testo stesso. Nella percezione del viaggiatore il fiume muta, la sua geografia non è definibile una volta per tutte, sottraendosi così a ogni tentativo di catalogazione definitiva: a tratti il fiume vede dissolvere i suoi contorni, altre volte il suo letto si restringe tanto da sparire nel discorso intorno all'incertezza delle sue fonti, per poi ridursi grottescamente a una grondaia o a un rubinetto, fino a ricomparire con tutta la sua potenza e presenza, si allarga e straripa, inglobando il paesaggio e rendendo tutto mare, già molto prima dell'arrivo alla sua foce effettiva nel Mar Nero, dove la labilità dei confini tra le acque dolci del fiume e quella salata del mare trova ulteriore conferma. Fin dall'inizio il viaggiatore attraversa le terre danubiane come se fosse in mare; "per essere Nessuno, come Ulisse, occorre forse il mare. La

Mitteleuropa è terragnola [...]” (Magris, *Danubio*: 180). A ben vedere, l’idea stessa del libro nasce proprio da questo dissolversi di ogni confine e dal carattere estremamente soggettivo della percezione. Scrive l’autore:

Ricordo il giorno in cui ho avuto la prima idea di scrivere *Danubio*. Mi trovavo, con mia moglie ed alcuni amici, da qualche parte tra Vienna e Bratislava, vicino alla frontiera slovacca, in uno splendido pomeriggio di settembre. Nel paesaggio che ci circondava era difficile distinguere il brillio delle onde, del Danubio da quello delle foglie d’erba nelle cosiddette *Donauauen*; non era facile indicare precisamente dove e che cosa fosse il Danubio — e credo che questa incertezza, in chiave ironica e simbolica, abbia una grande importanza nel mio libro.

Avevamo il sentimento di essere in armonia con quel brillio, con lo scorrere di quelle acque, col fluire della vita (Magris, *Danubio e Post-Danubio*: 23).

Il brillio delle onde del fiume si fonde con quello dell’erba e con quello dello stato d’animo dei presenti, creando un tutt’uno armonico, una distesa come il mare, che fa sembrare che esso sia, anche dove non è¹⁰. Per l’appunto, un pensiero caro a Magris è quello secondo cui nella letteratura il mare può essere presente anche laddove non si nomina direttamente. A tal proposito egli spiega:

Naturalmente un paesaggio, nel lavoro di chi scrive, può essere presente in modo diretto, quale oggetto di descrizione, oppure può essere presente in modo indiretto, anche senza venire mai nominato o rappresentato. Thomas Mann, che amava tanto il mare, diceva che esso, nella sua prosa, era divenuto “la musica del linguaggio”, il ritmo e il respiro del suo stile, e che dunque esso era presente molto spesso, anche se era così raramente descritto (Ciccarelli / Magris, *Sette domande a Claudio Magris*: 416).

Come avviene nella poesia di Ingeborg Bachmann, *Böhmen liegt am Meer*, e ancor prima nel *Winter Tale* di Shakespeare, il mare, pur non apparendo segnato sulla carta, esiste nell’immaginario dei poeti, dando corpo a delle storie che in qualche modo confermano l’esistenza di quel paesaggio fantastico. In sostanza, il Danubio di Magris è per certi versi un ’altro mare’¹¹ rispetto a quello reale. Il Danubio vive dunque su di sé, a intermittenze, delle metamorfosi, delineando un intreccio di prospettive che ampliano il suo bacino di significati; la metamorfosi del paesaggio è anche metamorfosi dell’io, rendendo *Danubio*, tra le altre cose, non a caso, un testo sulla complessità dell’identità. Scrive infatti Magris:

[...] non è un libro sul fiume, sulla geografia e nemmeno sulla sua storia, o almeno non soltanto questo. Danubio è una metafora della complessità, della contraddittoria pluristratificazione dell'identità contemporanea — di ogni identità, perché il Danubio è un fiume che non si identifica soltanto con un popolo, con una cultura, bensì scorre attraverso tanti paesi diversi, tanti popoli, nazioni, culture, lingue, tradizioni, frontiere, sistemi politici e sociali (Magris, *Danubio e Post-Danubio*: 23).

Pertanto, la metamorfosi del paesaggio oltre a essere una geniale trovata letteraria, per certi versi si trasforma, mascherata, in una fine categoria critica, che serve a descrivere e a comprendere il mondo mitteleuropeo in tutta la sua complessità. Mettendo a confronto la Mitteleuropa “terragnola” con l'elemento liquido, e quindi mantenendo ancora netta la distinzione tra terra e mare, Magris scrive:

La Mitteleuropa è una grande civiltà della difesa, delle barriere opposte alla vita da Joseph K. o dal dottor Kien, delle trincee e dei cunicoli scavati per proteggersi dagli assalti esterni. La cultura danubiana è una fortezza che offre grande rifugio quando ci si sente minacciati dal mondo, aggrediti dalla vita e timorosi di perdersi nella realtà infida, sicché ci si chiude in casa, dietro le carte e i protocolli dell'ufficio, nella biblioteca, intorno all'abete natalizio di Stifter, chiusi nel ruvido e caldo *loden* (Magris, *Danubio*: 181).

La Mitteleuropa viene dunque presentata come una “civiltà di chi ha perduto la familiarità con l'elemento liquido, con l'amnios materno e con le antiche acque originarie”, cui sembra contrapporsi il mare che “è l'abbandono al nuovo e all'ignoto, affrontare il vento ma anche lasciarsi andare all'onda [...]”. Il continente mitteleuropeo è analitico, il mare è epico” (Magris, *Danubio*: 181). Parlare della Mitteleuropa diventa pertanto, nella visione di Magris, un discorso sull'identità, propria e altrui, ma soprattutto sulla paura di perderla. All'interno di questo discorso, come si intuisce dal brano sopra citato in cui si affacciano le figure di Joseph K. e del dottor Kien, ma anche da innumerevoli saggi dello scrittore triestino sull'argomento, due autori in particolare hanno saputo rappresentare tale paura mitteleuropea, per via della quale nel tentativo disperato di conservare l'identità se ne è invece provocata l'autodistruzione. Si tratta per l'appunto di Kafka e Canetti¹², a proposito dei quali Magris nell'ambito della sua produzione saggistica pare voler immergersi nelle paure dell'anima mitteleuropea per registrarne con rigore scientifico ogni fremito. In *Danubio*, grazie alla prospettiva originale

che nasce dalla nostalgia per il mare e che glielo fa apparire anche dove non è, Magris compie un viaggio per uscire dalle loro ossessioni, o perlomeno per collocarle dentro di sé lasciandosele alle spalle e vivere la propria odissea. Non a caso anche per Kafka e Canetti centrale è la figura di Ulisse ed entrambi, seppure in maniera diversa, risultano colpiti dall'episodio delle sirene, che al di là delle varie letture possibili rappresenta l'uomo che cerca di proteggersi come può dai pericoli che vengono dal mare, dalla vita.

Kafka che viveva a Praga e dunque non sul Danubio va a morire in un sanatorio non lontano dal fiume. Si tratta per Magris di un episodio significativo, dato che solo in prossimità della morte Kafka sembra abbandonare le sue difese e aprirsi alla vita, ma lo può fare a patto di cambiare nome, diventando un altro. Kafka non avrebbe mai potuto scegliere la vita a discapito della letteratura¹³, ma Amshel, il suo nome ebraico, come scrive nei diari, sì.

Amshel sa fare il passo di cui Kafka è incapace, sa accettare le proprie debolezze, abbandonarsi all'amore, riconoscere che senza Dora egli non sarebbe nulla. Se un uomo senza una donna, come dice il passo del *Talmud* caro a Kafka, non è un uomo, è Amshel che è diventato un uomo, sia pure in punto di morte, ma è Franz che racconta e insegna quest'odissea per diventare Amshel, per diventare un uomo (Magris. *Danubio*: 191-192).

In questo avvicinamento di Kafka alla vita, che lo rende un uomo al pari di tanti altri individui morti in quel sanatorio, rilevante è, a mio avviso, il fatto che Magris immagina Kafka mentre guarda dalla sua sedia a sdraio il giardino sottostante. Non vede il Danubio perché troppo distante, vede invece il verde dell'erba, "quel verde che gli sfuggiva, ossia il fiorire, la stagione, la linfa che invece la carta gli risucchiava dal corpo, prosciugandolo in una sensazione di pura e impotente aridità" (Magris. *Danubio*: 191). Ma, a dire il vero, nella visione di Magris, Kafka parrebbe contemplare le acque del mare, soprattutto quando scrive che Kafka si trova "dinanzi a quel verde così femminile" e "di fronte a quell'epico verde", due formulazioni che rimandano proprio alla vita che viene dal mare.

Dei poeti che guardano il verde – nel caso specifico il verde del bosco – e immaginano il mare scrive anche Elias Canetti nel suo romanzo *Die Blendung* (Canetti, *Die Blendung*: 41). Peraltro, per Canetti la verità "è un mare d'erba mosso dal vento e assorbito col respiro di tutto il corpo" (Magris, *L'anello di Clarisse*: 270). Per via della sua collocazione geo-

grafica in Bulgaria, a Ruse, al confine con la Romania incontriamo Elias Canetti molto più avanti in *Danubio*¹⁴. Nel capitolo dedicato allo scrittore bulgaro, Magris comincia ricordando l'indirizzo della ditta del nonno, specificando che la via dove si trova, Ulica Slavianska, scende "diritta al porto". Questo è l'unico indizio che ci viene fornito in relazione alla prossimità del fiume. Quanto al resto, del fiume non viene fatta menzione. Inevitabilmente questo stride con il racconto di Canetti che nel primo capitolo del primo volume dell'autobiografia insiste proprio sulla presenza del Danubio, ossia su un elemento della geografia del luogo per potenziare quel senso di apertura sociale e culturale che si percepisce a Ruse (Canetti, *Die gerettete Zunge*: 10-11). Canetti dilata i confini del Danubio: quando è gelato, basta attraversarlo e si arriva in Romania; se invece lo si risale, si può arrivare fino a Vienna, ossia fino all'Europa. Di questa molteplicità, di questa apertura non c'è traccia nell'episodio canettiano di Magris: il crogiolo di genti, la moltitudine di lingue e colori sembrano essersi ridotti alle stanze di quella che un tempo fu la casa dell'infanzia di Canetti, ora "inverosimilmente zeppe di oggetti d'ogni genere buttati alla rinfusa, tappeti, coperchi, scatole, valigie, specchi sulle sedie, cartocci, fiori finti, ciabatte, carte, zucche [...]. Fra tutte queste carabattole, nel mistero sempre presente in ogni spazio ritagliato nell'informe universo, qualcosa di irrecuperabile è andato perduto" (Magris, *Danubio*: 420).

Considerando che il mare è "specchio di pienezza e insieme vertigine del maggiore vuoto, causa di separazione come di vincolo e integrazione" (J. A. González Sainz, *Mare Magris*: 102), anche se non direttamente presente, in questo brano di Magris si ha l'impressione di trovarsi in mezzo al mare. Questo perché ci addentriamo qui in una preziosa testimonianza dell'intreccio che lega autobiografia e letteratura, germanistica e vita, ovvero in un capitolo molto personale dell'autore triestino, data l'amicizia che legava i due scrittori, e che risultava incrinata per via di un giudizio espresso dal germanista sull'opera complessiva di Canetti, secondo cui l'unico suo grande capolavoro era stato *Die Blendung*, il romanzo scritto a venticinque anni¹⁵. L'infanzia di Canetti è dunque svanita: Magris non la trova né nell'autobiografia, né in Bulgaria. Per Canetti, Ulisse è stata la vera figura mitica della sua giovinezza, "ein rundes und sehr erfülltes Vorbild, das sich in vielen Verwandlungen präsentierte [...] alles Verwandlungen, durch die er sich verringerte, und im Falle der Sirenen seine unbezwingliche Neugier" (Canetti, *Die gerettete Zunge*: 119-120). Difatti egli era mosso senza esitazione dalla curiosità in ogni ambito della

sua scrittura, ma mal la sopportava se indirizzata nei suoi confronti; a Ruse Magris cerca dunque l'autore che si nasconde sempre, anche quando come nella sua autobiografia dice di mostrarsi. Forse l'unico momento in cui si è rivelato davvero è proprio nel suo romanzo, dove per l'appunto dice di aver raccontato senza che nessuno se ne accorgesse tutta la sua dipendenza da Ulisse¹⁶. *Die Blendung* si presenta come una "grottesca tragedia della 'testa senza mondo', dell'intelligenza che, per paura della vita, si barriera ossessivamente contro le minacce e le seduzioni del vivere e si vota così, con la propria maniacale e autolesiva difesa, alla morte" (Magris, *Itaca e oltre*: 56). Sebbene questi due episodi, rispettivamente dedicati a Kafka e Canetti, appaiano lontani da un punto di vista geografico, l'uno a Kierling, l'altro a Ruse, si evidenzia una vicinanza estrema – quella stessa vicinanza individuata da Magris nei suoi saggi – oltretutto un interessante inversione: la morte di Kafka nel sanatorio, nella visione di Magris, si trasforma in una nascita, mentre qualcosa è morto per sempre nella casa natale di Canetti. Pertanto, quella che in apparenza poteva sembrare un'opposizione si sgretola, rendendo labili e continuamente soggetti a ridefinizione i confini di ogni opposizione in un susseguirsi continuo di metamorfosi, che sembra essere anche il senso profondo su cui si costruisce tutto *Danubio*.

Proprio alla luce di questi episodi, in cui il coinvolgimento del viaggiatore è così intenso¹⁷, è possibile cogliere quei tratti decisivi che alla fine mostrano il volto dell'autore stesso, come quel pittore che in un racconto di Borges "dipingeva paesaggi, monti mari e fiumi, e alla fine si accorge di aver dipinto il suo ritratto, perché la sua personalità consiste nel suo rapporto col mondo, nel modo in cui egli vede e sente il mondo" (Magris, *Danubio e Post-Danubio*: 27). Ed è proprio in questo contesto che assume un particolare rilievo la descrizione di Magris della biblioteca di Lukács dove i libri della grande *Kultur* tedesca sono posti nelle vicinanze del fiume, dal momento che si riesce a vederlo dalla finestra. Non necessariamente deve esserci una contrapposizione tra i due mondi, ma sicuramente i modi per raggiungere la vita sono molteplici e probabilmente, nota Magris, non costituiva un'opzione per Lukács osservare il grande Danubio dalla finestra, "insensibile com'era nei confronti della natura, che ai suoi occhi aveva il torto di non aver letto Kant o Hegel"¹⁸.

Naturalmente non tutte le storie del Danubio potevano essere raccontate con lo stesso grado di profondità, a tratti il coinvolgimento personale lascia spazio alla mera registrazione di un fatto o di un nome, altre volte gli eventi passati si perdono nel fiume dell'oblio. Per dirla con Magris:

[...] non è un libro esaustivo sulla Mitteleuropa, ma è soltanto la storia del viaggio di un personaggio, di ciò che egli ha visto e vissuto e non di ciò che egli non ha visto e non ha vissuto; così come, per fare un grandissimo esempio, nell'*Idiota* di Dostoevskij il principe Myskin, del viaggio in Svizzera, ricorda solo un asino che brucava nel prato, anche se la Svizzera ha certo tante cose più belle e più importanti, dalle montagne ai laghi alla democrazia agli orologi (Magris, *Danubio e Post-Danubio*: 28).

Magris attraversa l' 'altra' Europa, ossia l'Europa centrale ed orientale quando ancora c'era la cortina di ferro, puntando su di essa il suo personalissimo sguardo che nasceva da quella che forse per lui sembrava allora delinearci come una delle principali lezioni apprese dalla letteratura mitteleuropea: da quei grandi autori, cantori della difesa estrema dell'io, egli aveva imparato a vedere per contrasto la pienezza della vita. Magris percorre quella cultura terragnola della difesa, come se si muovesse in mare, sul quale, a differenza della terra che può essere squarciata e ferita, "niente vi lascia il segno; le braccia che nuotano non lo stringono, lo allontanano e lo perdono, lui non si dà" (Magris, *Un altro mare*: 14). Viaggiare sul Danubio come in mare comporta però un ulteriore rovesciamento della definizione stessa di fiume. Canetti scrive in *Masse und Macht* che la caratteristica più evidente del fiume è la sua direzione (Canetti, *Masse und Macht*: 96), Magris sembra recuperare invece in *Danubio* l'idea hölderliniana secondo cui nell'inno *Istro* (l'altro nome del Danubio), il fiume non scorre soltanto a valle, ma "pare risalire a ritroso, giunge da oriente e porta la Grecia alla Germania e all'Europa, il mattino e la rinascita al paese della sera" (Magris, *Danubio*: 328). Non aderendo al letto scavato dal fiume, ma ampliando lo spazio a disposizione e invertendo la direzione senza seguire percorsi prestabiliti, Magris rallenta il tempo e inserisce la persuasione nel bagaglio del suo viaggio: "il viaggiatore per qualche breve momento sospende il tempo, lo tiene un po' in scacco come il giocoliere che lancia e lancia per qualche attimo sospesi in aria tanti bastoncini, anche se sa che, prima o poi, gli cadranno tutti sulla testa" (Magris, *Infinito viaggiare*: XII-XIII).

A ben vedere, dunque, la metamorfosi del Danubio dà corpo a un forte bisogno autobiografico profondamente radicato nell'amore di Magris per la civiltà danubiana e nell'urgenza di farci i conti, già a partire dal suo primo libro, *Il mito asburgico*¹⁹. Di quest'ultimo Magris scrive nella *Prefazione* che si tratta di un saggio autobiografico, nella misura in cui con un procedere obliquo racconta anche di sé (Magris, *Il mito asburgico*: 7). D'altronde, bisogna credere nell'oggetto della propria ricerca, il quale

non può mostrarsi nella propria luce se non lo si “ama con ogni fibra del proprio essere” (Spitzer, *L’armonia del mondo*, 6). Ma il vero finale del *Mito asburgico*, perlomeno dal punto di vista narrativo, si trova per Magris in *Danubio*. Attraverso l’immagine metamorfica del Danubio/mare, il viaggiatore/Magris rinegozia continuamente i confini della propria identità, esorcizzando ogni irrigidimento. Così facendo egli amplia lo spazio di indagine della cultura danubiana, non limitandosi a occuparsi di una tradizione consolidata e già catalogata, ma cercando di strappare all’oblio anche ciò che è marginale, laterale²⁰. Un approccio questo già parzialmente riscontrabile nel *Mito asburgico*, ma ancora più accentuato nella produzione successiva, a partire da *Lontano da dove*. Al centro dunque non ci sono solo le imprese epiche di Ulisse che scrivono la Storia e alimentano la memoria dopo la morte, ma emergono con sempre più forza quelle piccole storie – le vicende di Penelope direi – che raccontano la vita²¹. In sostanza, Magris contribuisce da un lato a elaborare, anche nella narrativa, una nuova prospettiva critica, capace di sottrarsi, almeno in parte, a una definizione stereotipata di Mitteleuropa vuota e distante, che assomiglia tanto – per dirla ancora una volta con Magris – a “un *chewing-gum*, a qualcosa di malleabile a piacere”²². Dall’altro lato propone il suo personale antidoto contro la paura di vivere, contro la pietrificazione dell’io e della cultura, mettendo in luce “l’identità plurale’ dell’intellettuale moderno” (Reitani, *Lo scrittore molteplice*).



- 1 Ernestina Pellegrini considera *Danubio* l'opera di svolta nella scrittura di Claudio Magris (Pellegrini, *Epica sull'acqua*: 50; Magris, *Opere*: XLI).
- 2 Sulla dimensione autobiografica nell'opera di Magris, sia nell'ambito della produzione saggistica sia narrativa, si veda Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*: 112.
- 3 Maria Carolina Foi pone giustamente l'attenzione sull'eliminazione dell'apparato delle note e delle referenze, un atto liberatorio di Magris che relativizza la critica accademica e fa emergere la contraddizione tra cultura fossilizzata e vita autentica. (Foi, *Diventare Claudio Magris*: 35)
- 4 Hermann Dorowin, *Claudio Magris e i miti della Grande Austria* (relazione presentata in occasione del convegno internazionale "Firenze per Claudio Magris", a cura di Maria Fancelli, Ernestina Pellegrini, Rita Svandrlik, tenutosi presso l'Università degli Studi di Firenze, il 3 maggio 2019).
- 5 Tra i tanti riferimenti di Magris sul tema, vorrei ricordare la sua distinzione rispetto a due tipologie diverse di odissea: nell'una il viaggio è circolare e si conclude con il ritorno a casa, come per l'Enrico di Offerdingen di Novalis, nell'altra il viaggio è rettilineo, senza Itaca, come per Musil e Kafka (Magris, *Itaca e oltre*: 44-48).
- 6 Impossibile sarebbe ricordare qui tutti i critici che si sono serviti della forza evocativa di Ulisse e dell'odissea per interpretare l'opera di Magris. Nomino solo a mo' di esempio Licia Governatori, *Claudio Magris. L'Ulisse contemporaneo, protagonista di una straordinaria avventura dello spirito. La sua opera dal 1963 al 1986*.
- 7 In realtà la visione greca, secondo la quale il mondo appariva circondato da Oceano, è presente all'incirca nella stessa forma anche in *Danubio* (Magris, *Danubio*: 28-29). E ancora più avanti nel testo, Magris si imbatte in una pianta del primo assedio di Vienna da parte di Solimano il Magnifico. La città vi si presenta "circondata da alcuni tratti azzurri, come fosse il mondo intero cinto, per gli antichi, dall'Oceano" (ivi: 210).
- 8 Si vedano in proposito i vari saggi sul paesaggio del Danubio e della Mitteleuropa contenuti nel volume Fiorentino / Sampaolo, *Atlante della letteratura tedesca*.

- 9 Citazione tratta da Foi, *Diventare Claudio Magris*: 28.
- 10 Magris parla della sovrapposizione dell'immagine dell'erba con quella del mare nel saggio *Gli elettroni impazziti* (Magris, *L'anello di Clarisse*: 274-276).
- 11 Sulle affinità che legano *Danubio* al romanzo *Un altro mare*, si veda Chwaja, *Un altro mare di Claudio Magris*: 190-201.
- 12 Si rimanda ai vari contributi su Kafka e Canetti contenuti in Magris, *Dietro le parole* [1978]; Id., *Itaca e oltre* [1982]; Id., *L'anello di Clarisse* [1984].
- 13 Cfr. Magris, "Scrivere e vivere". In Id., *Dietro le parole*: 255-258.
- 14 In realtà, in *Danubio*, dal punto di vista delle citazioni, Kafka e Canetti si incontrano già prima e piuttosto di frequente.
- 15 Sull'argomento si è espresso H. Dorowin nella sua relazione *Claudio Magris e i miti della Grande Austria*.
- 16 Per quanto riguarda la presenza di elementi autobiografici in *Die Blendung*, vedi Reinhardt, *Comicità e follia nell'auto da fé di Elias Canetti: "Die Blendung"*: 171-196.
- 17 In proposito Magris puntualizza: "[...] la stanza in cui è morto Kafka, a Kierling, dice tante cose ma solo a chi sa che tra quelle pareti ha vissuto le sue ultime ore Kafka e guarda anche le crepe sui muri in questa luce. Altri luoghi si chiudono in un opaco segreto e l'incontro fallisce; pure il viaggio [...]"(Magris, *Infinito viaggiare*: XXI).
- 18 È evidente che l'eredità di Lukács svolge un ruolo fondamentale nella scrittura di Magris, anche laddove ne prende le distanze. Cfr. Schlüter, *Lukács in Budapest*: 65-77.
- 19 Magris stesso pone l'accento su questo bisogno nella *Prefazione 1996. Trent'anni dopo al Mito asburgico* (Magris, *Il mito asburgico*: 7).
- 20 Lo stesso interesse di Magris per la letteratura scandinava rivela un approccio dal margine, fondamentale per la comprensione della sua visione della germanistica. Si veda in proposito il saggio di Maria Fancelli, *Essere germanista* (Magris, *Opere*: LXXIII-LXXXIX).
- 21 Includendo nella sua narrazione anche le piccole storie, Magris sembra proporre un'alternativa a quel "vivere per la morte" che rappresenta un'idea fondante della tradizione filosofica occidentale. Per una rilettura delle figure di Ulisse e di Penelope, all'interno della quale risulta fondamentale l'opposizione vita/morte, femminile/maschile, si veda Cavarero, *Nonostante Platone*: 21-39.
- 22 Per una recente riflessione di Magris sulla definizione di Mitteleuropa, si veda la sua *Prefazione* al volume Fiatti, *La Mitteleuropa nella letteratura contemporanea*: VII-X.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Berardinelli, Alfonso. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio Editore, 2008.
- Canetti, Elias. *Die Blendung* [1935]. Frankfurt a. M.: Fischer, 1965.
- . *Masse und Macht* [1960]. Frankfurt a. M.: Fischer, 1980.
- . *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* [1977]. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994.
- Cavarero, Adriana. *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Roma: Editori Riuniti, 1990.
- Chwaja, Natalia. “Un altro mare di Claudio Magris. Al confine tra la scrittura diurna e la scrittura notturna”. In *Romanica Cracoviensia* 2 12/2012: 190-201.
- Ciccarelli, Andrea / Magris, Claudio. “Sette domande a Claudio Magris”. In *Italica*, Vol. 81, No. 3 (Autumn, 2004): 402-423.
- Dorowin, Hermann. *Claudio Magris e i miti della Grande Austria*. (Relazione presentata in occasione del convegno internazionale “Firenze per Claudio Magris”, a cura di Maria Fancelli, Ernestina Pellegrini, Rita Svandrlik, tenutosi presso l’Università degli Studi di Firenze, il 3 maggio 2019, c.s.).
- Fancelli, Maria. “Essere germanista”. In Magris, Claudio. *Opere. Volume primo*. A cura di e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini, Milano: Mondadori, 2012: LXXIII-LXXXIX.
- Fiorentino, Francesco / Sampaolo, Giovanni (a cura di). *Atlante della letteratura tedesca*. Macerata: Quodlibet, 2009.
- Fiatti, Igor. *La Mitteleuropa nella letteratura contemporanea*. Prefazione di Claudio Magris. Milano-Udine: Mimesis, 2014.
- Foi, Maria Carolina. “Diventare Claudio Magris: come un germanista scopre il suo meridiano letterario”. In *Literatur und Welt: Zur Dimension der Literarizität im Werk von Claudio Magris / Letteratura e mondo: Sulla dimensione letteraria dell’opera di Claudio Magris*. Hg. v. Bernhard Huss. Berlin: Freie Universität Berlin, 2018: 27-35.
- . “Quello che è vita e quello che è letteratura”. In *Claudio Magris. Argonauta*. A cura di Danilo De Marco / J. A. González Sainz. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese, 2009: 98-101.

- Governatori, Licia. *Claudio Magris. L'Ulisse contemporaneo, protagonista di una straordinaria avventura dello spirito. La sua opera dal 1963 al 1986*. Milano: Officina Grafica Sabaini, 1988.
- Kafka, Franz. "Das Schweigen der Sirenen". In *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Hg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M.: Fischer 2002: 40-42.
- Magris, Claudio. *Opere. Volume primo*. A cura di e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli. Milano: Mondadori, 2012.
- . *L'infinito viaggiare*. Milano: Mondadori, 2018.
- . *Danubio*. Milano: Garzanti, 2018.
- . *Itaca e oltre*. Milano: Garzanti, 2014.
- . *Alfabeti. Saggi di letteratura*. Milano: Garzanti, 2008.
- . *Dietro le parole*. Milano: Garzanti, 2002.
- . *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Torino: Einaudi, 2014.
- . *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino: Einaudi, 2009.
- . "Danubio e Post-Danubio". In *Rivista di studi ungheresi* n. 7 (1992): 21-32.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. *Profili di critici del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- Morpurgo-Tagliabue, Guido. "Deduzioni letterarie della famiglia Magris". In *Aut-Aut* 222 (1987) 127-133.
- Pellegrini, Ernestina. *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*. Bergamo: Moretti & Vitali, 2003.
- Reinhardt, Jelena Ulrike. "Comicità e follia nell'auto da fé di Elias Canetti: «Die Blendung»". In *L'umorismo tra le due guerre*. A cura di Stefan Nienhaus / Sebastiano Valerio. Foggia: Claudio Grenzi Editore, 2017: 171-196.
- Reitani, Luigi. "Lo scrittore molteplice". In «Il Sole24ore», 27 maggio 2012.
- Schlüter, Gisela. "Lukács in Budapest. Politische Portraits in Danubio". In *Literatur und Welt: Zur Dimension der Literarizität im Werk von Claudio Magris / Letteratura e mondo: Sulla dimensione letteraria dell'opera di Claudio Magris*. Hg. v. Bernhard Huss. Berlin: Freie Universität Berlin, 2018: 65-77.
- Spitzer, Leo. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*. Bologna: Il Mulino, 2006.

Danubio. La biblioteca dell'inatteso

Federica La Manna

Università della Calabria

Ma la vera letteratura non è quella che lusinga il lettore, confermandolo nei suoi pregiudizi e nelle sue sicurezze, bensì quella che lo incalza e lo pone in difficoltà, che lo costringe a rifare i conti col suo mondo e con le sue certezze (Danubio 183).

*D*anubio di Claudio Magris è stato definito «uno struggente romanzo-saggio» (Beccaria 1). La struttura del testo, ibrida, lo porta a collocarsi al confine fra un ampio, documentato e analitico testo critico e una narrazione che si muove attorno al senso dell'umano. La combinazione fra il rigore del critico e l'abbandono del narratore scatenano un moltiplicarsi delle possibilità interpretative raccolte in punti di vista, motivate da suggestioni letterarie e da urgenze critiche, senza mai che una sovrasti e si sovrapponga all'altra. Un continuo dialogo compiuto lungo un confine che si snoda come l'alveo di un fiume e che ridisegna costantemente il punto di vista, tanto che Maria Fancelli nella sua introduzione al primo volume dei Meridiani Mondadori dedicato a Magris parla di «simbiosi» (Fancelli LXXIII). Se tradizionalmente il critico si è necessariamente collocato in una posizione distaccata e temporalmente distante, l'approccio simbiotico di Magris è basato e si dispiega nella contemporaneità. Così, in questo eterno presente, tutti gli autori conversano alla pari tra di loro e il critico è parte integrante di questa discussione. Come loro contemporaneo, Magris riesce a instaurare un rapporto empatico e quindi emotivo con gli autori, creando in tal modo

una forma di comunicazione diretta ed efficace con il lettore che può così cogliere il valore emblematico e atemporale di episodi, personaggi e testi, altrimenti considerati marginali.

Questo approccio si inserisce nella moderna ridefinizione della teoria letteraria che è ora più attenta a questioni di contenuto per trascendere i temi classici della storia letteraria e della lingua. Il superamento delle letterature nazionali obbliga ovviamente a individuare altri criteri organizzativi, si parla quindi di *spatial turn*, di *topographical turn* che, dalla fine degli anni Novanta, hanno consentito di accostare e gestire testi, autori e generi classificati in ambiti impermeabili e poco frequentati, evocando il concetto di *Weltliteratur*, introdotto da Goethe nell'Ottocento. Questo diventa quindi un'impostazione, un modo di procedere che non permette soltanto un dialogo geograficamente dilatato, ma che inizia una comunicazione profonda fra momenti storici e letterari differenti.

Weltliteratur

Nel primo libro dei *Wanderjahre*, Hersilie si rivolge a Wilhelm e a suo figlio Felix esortandoli a prendere parte alle loro serate letterarie. Per il forestiero è importante avere accesso a questa abitudine in modo da familiarizzare meglio con i suoi ospiti. Durante le serate si legge molto, continua Hersilie, di varie letterature e la scelta avviene per caso, per decisione o per spirito di contraddizione. In questa descrizione di metodo c'è uno dei punti cardine del pensiero del tardo Goethe. Per Goethe la *Weltliteratur* è un tentativo di mediazione che nasce dalla conoscenza reciproca e nel quale gli scambi hanno luogo a partire dal prodotto immateriale poetico. Come ha sostenuto Strich, rappresenta un ponte letterario e comprende tutto ciò che unisce i popoli e permette loro di conoscersi, giudicarsi, apprezzarsi e tollerarsi (Strich 11). Il progetto *weltliterarisch* era cominciato per Goethe già con la pubblicazione della rivista «*Ueber Kunst und Alterthum*» a partire dal 1816, un'idea nata all'indomani della fine del periodo napoleonico. Il primo numero è un resoconto dettagliato realizzato da Goethe nel 1815 sui territori lungo il Reno, su richiesta del ministro prussiano von Stein, per valutare la situazione culturale della zona. Da questo primo numero si snoda quindi il progetto della rivista che sfiderà le tendenze proprie del suo tempo per favorire un'interazione e una comunicazione basata sulla ricezione. *Weltliteratur* è espressione

che si utilizza per definire ciò che supera i confini nazionali nello sforzo di comprendere e di avvicinare beni artistici e letterari, una sorta di ponte che colleghi ambienti differenti. Il concetto di Weltliteratur che si delinea da questo momento, è stato ampiamente studiato, largamente utilizzato, variamente definito. Weltliterarisch sarebbe lo sforzo appunto di creare collegamenti fra le culture e le nazioni in una sorta di superamento dei tradizionali confini nazionali, ma anche di ridurre confini temporali attraverso la ricezione di testi lontani nello spazio e nel tempo.

Anticipando le moderne teorie letterarie di *spatial turn*, *Danubio* è un'opera che riesce a superare qualsiasi confine nazionale per ripensare alla letteratura come espressione umana. Quello che fu uno degli elementi fra i più visionari e utopici del tardo Goethe, l'idea di una circolazione libera di esseri umani, di saperi e di conoscenze, è infatti la base da cui muove *Danubio*. La letteratura che viene qui descritta, intravista ed evocata è basata sul riconoscimento dell'umanità generale ed eterna, un legame che va al di là dei confini fisici. Quello che emerge con tutta forza è l'idea di un bene comune, letterario e immateriale.

Ma l'interpretazione del concetto goethiano così lineare e cristallina trova nell'analisi di Claudio Magris un'improvvisa battuta d'arresto, un inaspettato cambio di direzione. Nel suo articolo *Goethe, la prosa del mondo e la "Weltliteratur"* del 1983 (*Utopia e disincanto* 121-129) Magris rileva e rivela le molteplici sfaccettature e ambiguità di un concetto solo apparentemente semplice e coerente. Dimostra, invece, come il concetto di *Weltliteratur* acquisti nel periodo più tardo, ma anche più ricco e più affascinante, della produzione goethiana una stratificazione che muove su direttrici molteplici e che proprio per questa sua complessità e densità risulta quanto meno ambigua. La rilettura della produzione tarda di Goethe segnala infatti un ulteriore cambio di passo nella produzione che si occupa non soltanto del fatto letterario e artistico, ma che ingloba anche il concetto di azione e di "grande mondo", e di conseguenza tutte le attività della produzione umana. Ed è allora che si enuclea l'abbandono di un percorso evolutivo, nel senso di processo lineare e in qualche modo prevedibile, della visione umana a favore di uno sviluppo e di un percorso di trasformazioni inattese. L'ambivalenza evidenziata da Magris, nella sua profonda rilettura del concetto di *Weltliteratur*, diventa allora necessità inevitabile nell'incontro fra tradizioni e culture sempre più dinamiche e sempre meno costrette all'interno dei percorsi nazionali, e linguistici. Da una parte questa apertura supera i confini geografici attraverso lo strumento

della ricezione, della traduzione, ma contemporaneamente è proprio attraverso questi strumenti che si sottrae anche alla rigida linearità temporale (*Utopia e disincanto* 124). Ma è proprio questa profonda consapevolezza goethiana della complessità del mondo, evidenziata anche e soprattutto attraverso visioni utopiche di società che hanno in sé già i germi della loro disintegrazione, come avviene per i sistemi dei *Wanderjahre*, che Goethe, definito «arcaico e profetico», intuisce la disgregazione di sistemi che non sono ancora apparsi all'orizzonte. Ed ecco ancora la capacità di leggere attraverso il termine goethiano di *Weltliteratur* l'eco del mondo presente in un dialogo costante con il passato, mantenendo una specifica fascinazione per i momenti o i luoghi di subitanea transizione.

Spazi

La metafora dello spazio era diventata già a partire dalla fine degli anni Ottanta lo strumento per ridefinire in ambito umanistico spazi di senso con l'opera di Edward W. Soja e di Foucault (Döring 90). Cambiamenti epocali dalla fine degli anni Ottanta imposero anche nell'ambito delle scienze umane una ridefinizione delle geografie culturali che va sotto il nome di *spatial turn*. La carta geografica diventava allora lo strumento di classificazione letteraria che sostituì velocemente quello ormai considerato antiquato della storiografia letteraria.

A partire dagli anni Novanta si imposero, nella ridefinizione degli ambiti d'interesse letterario e umanistico, nuovi strumenti di interpretazione e di ridefinizione del panorama letterario e sociale che muovevano dalle categorie di spazio. Si parla infatti anche di *topographical turn*, un concetto all'interno del quale la cartografia diventa un nuovo strumento d'indagine anche favorita dalle ricerche postcoloniali. In questo senso il luogo favorisce ibridazioni e prospettive differenti trasformandosi in uno spazio che racchiude in sé anche dinamiche temporali e di senso (Wagner 100sgg.). Il volume *Topographien der Weltliteratur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, curato da Hartmut Böhme, ridefinisce le regole che sottendono alla definizione di questi nuovi parametri spaziali, proponendo nuove forme di interpretazione e di lettura della letteratura. Come afferma Böhme nell'introduzione (Böhme IXsgg.) si assiste a un ribaltamento della prospettiva che abbandona il modello basato sul tempo e sulla progressione temporale dell'Ottocento. I molti *turns* che si sono manifestati nel corso

degli ultimi decenni, chiarisce il curatore, rappresentano non tanto la scoperta di novità, quanto piuttosto il richiamo a ricordarsi di qualcosa che era stato rimosso o dimenticato. Ecco allora che alla scoperta di geografie e di cartografie nuove, si sostituisce l'individuazione di voci e topografie differenti, indipendenti dalla schiera dei vincitori e dalla sopraffazione del potere (Foi 110).

In questo contesto teorico *Danubio* di Claudio Magris non solo rappresenta il primo esempio, l'antesignano, il pioniere del capovolgimento del punto di vista, ma nell'ambito della germanistica è il testo emblematico per un suo totale rovesciamento, che non è solo geografico quindi, ma capace di ridefinire il rapporto empatico fra l'osservatore e l'oggetto osservato.

Danubio è di conseguenza soprattutto un punto di vista. All'interno le storie rappresentano le tessere di un mosaico. Temi, autori e testi noti vengono osservati attraverso una prospettiva nuova, totalmente inattesa. Ogni autore, ogni testo svela un particolare di sé e della propria opera inaspettato. Molti personaggi sono stati dimenticati, alcuni cancellati dalla storia. Il testo ha la capacità di rinnovare la loro attualità. L'archivio letterario viene costantemente ridefinito, il canone diventa mobilissimo e gli autori canonici rivelano gli aspetti più riposti e meno evidenti.

Dal punto di vista geografico *Danubio* ha ridefinito i confini. Nell'interessante articolo di Gianluca Paolucci all'interno dell'*Atlante della Letteratura tedesca* curato da Fiorentino e da Sampaolo, si evidenziano i nuovi spazi geografici individuati da *Danubio*, che si spingono fino ai margini. Ed è proprio la periferia raccontata da Magris che sposta sensibilmente il baricentro dell'osservazione verso territori e voci che disfano completamente la lineare impostazione culturale europea, per suggerire complessità e composizioni nuove e inattese. Quel disvelamento iniziato con il *Mito absburgico*, che, come ha ben sottolineato Foi, ha smascherato una volta per tutte la patina di una società (Foi 112), trova un processo naturale nel percorso visivo e critico realizzato con *Danubio* che, nel segno della sensibilità mitteleuropea, riscopre anche la voce dimenticata e la *pietas* per gli umili e i reietti (Paolucci 47). Il percorso del viaggiatore, o meglio il suo lasciarsi trasportare secondo snodi anche tortuosi, permette all'osservatore di rintracciare quello che una volta era controllato dall'Impero Absburgico, per confluire poi parzialmente nel blocco orientale socialista, e per disperdersi quindi in storie differenti. Il viaggio di *Danubio* registra, ascolta e riproduce la storia e le storie, «nella Mitteleuropa s'ignora la scienza di dimenticare, di passare agli atti e

all'archivio gli eventi» (*Danubio* 258), ma senza mai imporre un punto di vista, se non quello dell'ascolto e della modestia. Il quadro geografico che ne risulta è quello di uno spazio composito e complesso, non così distante dal centro dell'Europa. Il percorso nelle frontiere sempre più distanti si nutre di osservazioni sulla storia e sulla politica, passando attraverso la produzione letteraria che rimane sempre l'oggetto più desiderato. «Dopo il viaggio di Magris l'Europa dell'Est e la civiltà mitteleuropea sono più vicine e da quella periferia orientale – con un moto che inverte la secolare direttiva colonizzatrice che andava da Occidente verso Oriente – sembra provenire una preziosa, utopica consapevolezza, acquisita attraverso un cammino fatto di lacerazioni e conflitti» (Paolucci 53).

Il percorso del viaggio che scorre lungo le rive del Danubio più che rilevare le differenze, coglie le similitudini e la mancanza di linearità dell'esistenza. La metafora del viaggio, che è un topos letterario magrisiano (Pellegrini 72), funziona anche come strumento di archiviazione della smisurata schiera di figure e storie che si avvicinano. Per definizione, lo spazio che emerge in *Danubio* non è statico, ma evidentemente in continuo movimento. Michel de Certeau ha dedicato pagine importanti alla differenza fra spazio e luogo: «È un luogo l'ordine (qualsiasi) secondo il quale degli elementi vengono distribuiti entro rapporti di coesistenza. Ciò esclude dunque la possibilità che due cose possano trovarsi nel medesimo luogo. (...) Lo spazio è un incrocio di entità mobili. È in qualche modo animato dall'insieme dei movimenti che si verificano al suo interno» (de Certeau 175-176). Di conseguenza, secondo l'autore, i racconti producono una continua trasformazione dei luoghi in spazi, e viceversa, dando vita a un atto culturalmente creativo (de Certeau 183). In questa accezione, quindi, si può parlare di *Danubio* come di uno spazio complesso, dinamico, fatto di relazioni e corrispondenze capaci di ordinare una materia vasta e dai contorni sfumati.

Il problema dell'organizzazione del sapere, come ha ben mostrato Monika Schmitz-Emans, è presente da sempre, ma è nella modernità che ha mostrato la necessità di tracciati cartografici differenti nella consapevolezza della pluralità dei percorsi alternativi (Schmitz-Emans 371-372). L'idea profondamente utopica formulata da Goethe nel 1827,¹ è diventata nella modernità il concetto attorno al quale si sono evidenziate forme e modelli differenti di organizzazione del sapere: dal concetto museale, utilizzato da Enzensberger nel suo *Museum der modernen Poesie* del 1960, a quello di Joachim Sartorius, *Atlas der neuen Poesie* del 1996. In tutti i casi si

tratta evidentemente di spazi che da concreti si trasformano in virtuali e che affidano al cartografo-collezionista-viaggiatore il compito non soltanto di trovare una cartografia adatta e in grado di contenere la *Weltliteratur*, ma che dimostrano che l'invenzione di uno spazio poetico è già un progetto poetico (Schmitz-Emans 383).

Un'organizzazione del sapere collocata in uno spazio dinamico, come la fitta trama di corrispondenze di *Danubio*, produce uno strumento critico in grado di modificare il proprio assetto, il punto di vista, per utilizzare la metafora già usata, così da adeguarlo al tempo della sua applicazione. In altre parole, lo spazio dinamico organizzato attorno al pretesto geografico del fiume riesce a rendere attuale e accessibile la lettura critica del materiale che lo compone.

Questo movimento, fondato su pochissime certezze, ma caparbio e intransigente, ricorda quello di Freud, descritto nel passaggio viennese. La sua discesa nell'Acheronte è stata puntellata dalla volontà e dalla letteratura classica, che solo parzialmente è conservata nella casa-museo di Vienna. I classici, di cui Freud non soltanto si è nutrito, ma che hanno costituito, in parte in modo scoperto e in parte in modo recondito, la vera ossatura della sua interpretazione, gli hanno insegnato «la discrezione, il rigore e l'humanitas» (*Danubio* 239).

Oltre alla moderna organizzazione del sapere attraverso lo spazio, sia esso statico, sia esso in movimento, quello che emerge gradualmente dalle pagine di *Danubio*, e che ha cambiato per sempre la gestione del sapere in ambito germanistico, è la profonda consapevolezza delle pluralità dei percorsi cartografici in questa costruzione di sapere che è tutta volta alla *Weltliteratur*. In *Danubio* il viaggio sul fiume è lo strumento attraverso il quale si delineano lungo il percorso la Storia e le storie di singoli luoghi e di singoli individui che hanno interagito all'interno di questo spazio. Quello che si manifesta è un fondo smisurato di eventi, narrazioni, evocazioni letterarie che solo apparentemente possono appartenere a un luogo circoscritto. Quello che viene evocato attraverso il percorso è una vera e propria biblioteca virtuale, un regesto di temi, narrazioni e personaggi.

Nella mappatura di Magris vacilla anche quello che negli atlanti sulla letteratura è il fattore comune linguistico. Qui la lingua diventa invece una delle variabili, come il paesaggio e la storia locale. La letteratura, la storia e soprattutto le storie, diventano segmenti di interesse. Se le lingue sono molteplici, la letteratura è uno strumento comune a tutti gli esseri umani ed è l'utensile che serve per sopravvivere (Cometa 21sgg.), non importa

attraverso quale modello si espliciti. Ecco allora che questo testo diventa la biblioteca universale, una nuova forma di approccio alla *Weltliteratur*.

Danubio, nella sua forma di romanzo-saggio, partecipa a un modello cartografico di archiviazione del sapere, ma diventa anche processo poetico *tout-court*, creando uno spazio che non coincide con il luogo raccontato. Diventa allora biblioteca di un sapere non misurabile, uno spazio di senso come le biblioteche di Eco, di Borges e di Canetti.

Lo stupore di fronte a queste vaste e variegate biblioteche, a queste raccolte di materiali solo in superficie eterogenei, ricorda un ulteriore strumento di catalogazione, quella *Wunderkammer* capace di ridare vita e senso a oggetti incongruenti attraverso l'occhio appassionato del suo collezionista. *Wunderkammer*, considerata anche nella sua accezione di utopia (Bredekamp 68), biblioteca e mappa diventano sinonimi. La raccolta di oggetti pieni di senso e di meraviglia, l'ordinato accostamento di volumi che racchiudono storie e che si citano l'un l'altro, la ragionata composizione di una mappa che sintetizzi i cammini e gli appuntamenti sono tre aspetti di uno stesso procedere. Sono la stessa cosa con tre volti diversi, celano, ma in maniera benevola, lo stesso principio unificante che è alla base del sapere; in cui ciascuna cosa può essere simbolo del tutto e quindi avere dentro sé l'energia per la propria metamorfosi.

“L’attimo di Faust o il rosario di Stifter?”

Danubio rappresenta un testo emblematico anche in un altro senso: utilizza un'entità geografica per unire culture, storie e identità in un'unica narrazione, rappresentando un approccio metodologico peculiare alla critica letteraria. Se tradizionalmente il critico si è sempre collocato in una posizione distaccata e temporalmente distante, l'approccio di Magris è basato, come si è detto, sulla contemporaneità. Il critico Magris vede sempre il momento presente; affrontando momenti carichi di tensione, interstizi della storia, momenti osservati poco prima della frattura e dell'attimo in cui interviene una brusca interruzione, come ad esempio nel caso del *Mito absburgico*, l'osservazione è rivolta a un mondo cristallizzato nel momento che precede la caduta. La dimensione precipua è quella di osservare uno spazio ampio, ma con la consapevolezza degli strati temporali che lo compongono.

Per cogliere gli aspetti peculiari della metodologia di Magris può essere utile analizzare alcuni passaggi del suo romanzo-saggio. Nella

moltitudine di testi e letteratura che si incontra all'interno di Danubio colpisce il riferimento a Stifter. Autore dell'idillio, profondamente segnato dalla melanconia, Stifter continua a essere protagonista poco frequentato della letteratura perché, come scrive Begemann, mostra una forte resistenza all'interpretazione e si mostra più complesso di altri autori coevi (Begemann 1sgg.). Fra i testi citati in Danubio, *Das Haidedorf, Il villaggio della landa*, fu una delle prime produzioni letterarie dell'autore. Apparentemente evidenzia il tema del rapporto fra inclinazione artistica e vita reale, ma come sempre nel caso di Stifter, le profondità inattese accennano a piani più complessi che si rivelano nel testo attraverso quei frequenti silenzi del protagonista, quei vuoti nell'azione e attraverso tutto il carico dell'inespresso. Citando il brano nel quale Stifter si parla delle generazioni come di un rosario che sgrana una perla (*Danubio* 171), il testo diventa l'occasione per una riflessione sul tempo, che nel caso del racconto appare certamente immobile e segnato da quel silenzio dell'osservazione delle cose, prevalentemente inanimate. Nell'analisi l'osservazione di Stifter è simile a quella del voyeur che osserva il decadimento e il disfacimento delle cose animate e inanimate. I personaggi si trovano collocati consapevolmente in uno spazio che ha una sua seduzione malinconica dovuta alla lenta quasi impercettibile trasformazione delle cose, ma, per chi osserva dal punto di frattura, questa lenta trasformazione è il sintomo terribile del destino di tutte le cose, cui anche il lettore, fin qui inconsapevole, appartiene.

Un altro passaggio rivelatore riguarda Goethe, che non appartiene alla geografia di *Danubio*, ma che vi compare ormai vecchio per fare spazio alla figura di una donna trascurata dalla storiografia letteraria: Marianne Jung Willemer, la Suleika cantata nel *West-östlicher Diwan* (*Danubio* 152sgg.). A Linz si trova la casa natale della donna, protagonista di una delle raccolte più complesse e più affascinanti dell'ultimo periodo della produzione goethiana, caratterizzata dall'elemento della ciclicità, in cui i singoli elementi si intersecano a spirale creando continui rispecchiamenti e un incessante gioco delle orbite, citando l'eccezionale introduzione alla traduzione italiana di Giorgio Cusatelli.² Le liriche del *Diwan*, in particolare quelle del Libro di Suleika, evidenziano l'aspirazione all'unità degli opposti e quell'utopico progetto di fusione, caratteristica al centro della *Weltliteratur*. La Suleika di Magris è perfettamente consapevole di essere un attimo, la sua poesia è l'abbagliante fulgore di un momento, è «la cresta dell'onda» (*Danubio* 154), il punto più alto di un movimento destinato a sciogliersi nella risacca del tempo. Eppure, nonostante questa

consapevolezza, Suleika non si abbandona allo sconforto che invece ha fatto rintanare in un confortante eremitaggio i personaggi di Stifter, ma ne gioisce in quanto è parte del tutto, e quindi immutabile ed eterno. Questo momento di fulgore è ancora più eroico in quanto con un'attenzione etica Magris si ricorda che dopo quella breve stagione la vera autrice dei versi non ha scritto più nulla.

La questione del Tempo

La molteplicità dei punti di vista, come risulta evidente, non è solo spaziale, ma anche temporale. Contempla un prima e un dopo e si colloca proprio nell'insanabile momento di transizione tra un mondo e le sue consuetudini e un altro. Il critico Magris ama sostare su questi confini, in questi punti critici da cui i mondi si biforcano, che fanno transitare i sistemi da un equilibrio a un altro, come le catastrofi nelle teorie matematiche. Ciò che sta prima e ciò che viene dopo questi punti critici, queste fratture, hanno funzioni diverse, forniscono sensi e percezioni divergenti. In questo senso, forse, il viaggio di *Danubio* è stato definito un libro sulle metamorfosi e sul divenire (Beccaria III; Pellegrini 51). Tutto all'interno del testo risulta dinamico, tutto si modifica e anche il tempo si sottrae alla rigorosa separazione fra passato, presente e futuro, mescolandosi.

La questione del tempo non è solo storiografica; come affermato da Magris stesso «Danubio è pieno di crepe, i muri tremano, ci sono tante avvisaglie di crolli, però c'è ancora quasi l'idea di una possibilità di una trasformazione graduale» (*Limes* 52). Esiste quindi una volontà di individuare i momenti di frattura, gli spigoli che dividono due territori, due modi di pensare, due intenzioni della letteratura. Il porsi a cavallo fra due tempi consente di dialogare con le due parti senza necessariamente imporre una gerarchia di causa ed effetto o semplicemente cronologica. Gli autori, i luoghi, le opere conversano tra di loro attraverso il lavoro del critico e le loro differenze, che altrimenti sarebbero semplicemente peculiarità, rafforzano in maniera dialettica le parole del loro interlocutore distante. Quello che prima del confine è la malinconica preoccupazione stifteriana di arginare l'inevitabile fluire delle cose, deflagra in un'angoscia universale quando viene messa in relazione con l'immobilità e la perfezione dell'attimo goethiano. Far dialogare autori di epoche diverse e confrontare opere e teorie è comunque lavoro del critico. Il punto di

svolta è che il metodo di Magris tende a contaminare gli autori e i luoghi. L'eco di un'idea rimbalza e trasforma l'altra idea con cui si incontra, a volte attraverso una riflessione biografica, che consente di dare corpo a una suggestione, altre volte attraverso un terzo interlocutore altrettanto lontano dagli altri due eppure sorprendentemente familiare e calzante. Ogni riferimento letterario, all'interno del testo, diventa immediatamente uno sguardo sul contemporaneo. Le vicende apparentemente marginali, i dettagli e le vicende invece epocali si trasformano per diventare strumento di comprensione temporale di ciò che è profondamente umano, e quindi sottratto alla categoria del tempo.

Come ha scritto Mengaldo temi assolutamente dominanti in Magris sono la «*scissione* dell'uomo moderno», «al cui polo complementare sta la *nostalgia*, che in sostanza è nostalgia della totalità» (Mengaldo 114). La conseguenza di questo processo, sempre secondo Mengaldo, è un'assenza di distanza e quindi un'immersione nella densità dell'humus umano e culturale (Mengaldo 115)

Le indagini di Magris in *Danubio* mettono in relazione e tracciano i percorsi di momenti specifici, di luoghi che per definizione sono statici, delimitati e quasi geometricamente impenetrabili. Anche la metafora del fiume, che non è solo un pretesto narrativo, che divide le sponde e scorre sempre più maestosamente a valle, in realtà sottende un fortissimo concetto di unità. Le sponde sono parte integrante del fiume, l'acqua che scorre quasi un paradosso presocratico è la stessa che bagna i luoghi che attraversa. È un filo conduttore che saltando da una sponda all'altra, da un momento a un altro, da un autore all'altro, genera una sutura in grado di unire lembi precedentemente troppo distanti.



- 1 «National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen», Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, in Goethe, *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe. 2. Abt., Bd. 12., hg. von Christoph Michel, Frankfurt am Main 1999, S. 225.
- 2 «Ma l'acquisizione più importante, in definitiva, è che , attribuendo a questo capolavoro di ambiguità vittoriosa un modulo circolare, si arriva a un ritmo nel presentarsi e ripresentarsi, come tante comete, dei segmenti ideologici e delle opzioni stilistiche: nel gioco delle orbite si esalta dunque la totalità del percorso, figura del proporsi e del rinnovarsi instancabile della conoscenza» (Cusatelli XII).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Beccaria, Gian Luigi. "Prefazione". *Danubio*, Garzanti, 1986.
- Begemann, Christian. *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Metzler, 1995.
- Böhme, Hartmut (Hrsg.). *Topographien der Weltliteratur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Metzler, 2005.
- Bredekamp, Horst. *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Wagenbach, 2012.
- Buschmeier, Matthias. "Ordnungen der ungesicherten Welt. Archiv und Karte in der Metaphorologie des Wissens bei Sterne und Goethe". *Topographien der Weltliteratur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Metzler, 2005, 126-136.
- de Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. Edizioni Lavoro, 2010.
- Cometa, Michele. *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*. Cortina, 2017.
- Cusatelli, Giorgio. "Il gioco delle orbite". Goethe, *Divano orientale-occidentale*, Einaudi, 1990.
- Döring, Jörg. "Spatial Turn". *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stephan Günzel (Hrsg.), Metzler, 2010, 90-99.
- Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Goethe, *Sämtliche Werke*, F.A. 2. Abt., Bd. 12., hg. von Christoph Michel. Deutsche Klassiker Verlag, 1999.
- Fancelli, Maria. "Essere germanista". *Claudio Magris. Opere*. Mondadori, LXXII-LXXXII.
- Foi, Maria Carolina, "Vom Habsburgischen Mythos zur Donau: Magris' Meridian (im Spiegel von Celan)". *'Toposforschung im Lichte der Utopie'. Literarische Erörterungen in /aus MittelOsteuropa*, hrsg. v. A. Corbea Hoisie u. J. Lihaciu. Jasi, 2018, 109-122.
- Goethe. *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden. Werke*, HA, Bd. 8. Beck, 1981
- Goethe. *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden*. Cotta, 1816.
- Magris, Claudio. *Il mito absburgico*. Garzanti, 1963.
- . *Danubio*. Garzanti, 1986.
- . "Limes. Frontiera dell'essere, cerchio che racchiude. Conversazione con Claudio Magris" *Palomar. Quaderni di Porto Venere*, 1, 1992.

- . *Utopia e disincanto*. Garzanti, 1999.
- . *Opere*, vol. 1. Meridiani Mondadori, 2012.
- Paolucci, Gianluca. "Il Danubio". *Atlante della letteratura tedesca*, a cura di Francesco Fiorentino e Giovanni Sampaolo, Quodlibet, 2009, 46-53.
- Pellegrini, Ernestina. *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*. Moretti & Vitali, 2003.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. *Profili critici del Novecento*. Bollati Boringhieri, 1998.
- Schmitz-Emans, Monika. „Topographien der Weltliteratur: >Museum<, >Atlas<, >Luftfracht< und >Imaginäre Bibliothek<“. *Topographien der Weltliteratur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Metzler, 2005, 371-392.
- Strich, Fritz. *Goethe und die Weltliteratur*. Franke, 1946.
- Wagner, Kirsten, "Topographical Turn". *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stephan Günzel (Hrsg.). Metzler, 2010, 100-109.

...

Emanuele Zinato

...



Note, Notes, Anmerkungen, Notes





Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



...

Daniel Baric

...



Note, Notes, Anmerkungen, Notes





Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



...

Ulisse Dogà

...



Note, Notes, Anmerkungen, Notes





Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



Claudio Magris: un germanista dall'aula ai giornali

Pedro Luis Ladrón de Guevara

Universidad de Murcia

*I*n molte occasioni Claudio Magris ha ricordato che è stato Giovanni Getto a convincerlo ad andare a Torino durante gli esami di maturità del 1957 in cui Getto era Presidente della Commissione al Liceo Dante Alighieri di Trieste: “Mi propose di iscrivermi alla Facoltà di Lettere di Torino. Io in quel periodo ero indeciso se studiare Lettere o se frequentare il corso sperimentale di cinematografia a Roma; insomma era conteso tra la vocazione del letterato e quella del regista” (Magris, 2003: 49). Di Getto impara il mestiere della critica, ma anche dell'insegnamento. E tutto con un respiro europeo. Sarà Getto a leggere e fare le correzioni della sua recensione all'antologia *Poeti e narratori triestini* (Trieste, Circolo della Cultura e delle Arti, 1958) su *Lettere italiane* di gennaio-marzo 1959, cioè scritto appena un anno dopo il suo arrivo in Facoltà, intitolato “Per un'antologia della letteratura triestina”: “Ci insegnava il mestiere della critica e la tecnica della scrittura; ricordo la pazienza e l'inesorabile, pignola precisione con cui ha corretto e ricorretto il mio primo articolo, un breve saggio sulla letteratura triestina pubblicato poi in *Lettere italiane*” (Magris, 2003: 413).

A Torino inoltre Magris avrà come “maestri di germanistica” Leonello Vincenti e Sergio Lupi. Al primo, che è stato il suo relatore di tesi, dedica il contributo “Le Robinsonaden fra la narrativa barocca e il romanzo borghese” negli studi in onore di Leonello Vincenti (*Arte e Storia*, Giappichelli editori, Torino 1965, pp. 235-284), e su Sergio Lupi

scrive in una raccolta di saggi del maestro: “è stato uno degli ultimi critici spiritualisti e insieme uno degli ultimi esponenti della scuola filologica; uno dei pochissimi germanisti italiani in grado di leggere e capire il *Heliand* come Brecht, i monumenti dei primordi germanici come le voci della letteratura contemporanea” (Magris, 1973: 1)

A questi due si potrebbe aggiungere anche la figura di Ladislao Mittner, del quale leggeva i libri sulla letteratura tedesca da adolescente, prima ancora di andare all’università. L’allievo di Mittner e grande germanista, Giuliano Baioni, del quale Claudio è stato assistente e amico, gli diceva: “Tu sei il figlio illegittimo [di Mittner], ma l’unico vero figlio” e Magris rispondeva: “Difatti, io sono più simile a Mittner di quanto lo sia Baioni. Forse anche più superato, in questo senso, dato che Mittner fa parte di quel vecchio mondo” (Vilardo, 1999: 87). A Mittner gli dedica i contributi sul *Corriere della Sera* “La ‘storia’ di Mittner – I tedeschi” (25 aprile 1971, p. 13) e “È morto Ladislao Mittner germanista e critico letterario” (7 maggio 1975, p. 13). Nel primo dei contributi scrive:

Mittner è stato da sempre un interprete imprevedibile e personalissimo dello spirito tedesco [...] i suoi libri che hanno saputo fondere il rigore filologico col taglio saggistico e con l’avventura intellettuale, hanno segnato degli incontri indelebili e rientrano fra le letture che si ricordano come i primi amori, come esperienze vissute al di là di ogni confine di disciplina.

Su Baioni ha scritto Claudio Magris: “Giuliano, fra le tante cose, aveva, anzi, era un genio dell’amicizia che, con tanta generosità e ruvida ricchezza di sentimento, ha veramente arricchito veramente la nostra vita” e dopo aggiunge:

Mitter può certo contendere a Giuliano la corona di germanista -la corona di Lao, come diceva Giuliano stesso. Mitter forse lo supera in un certo ardimento, in un certo azzardo avventuroso, che riesce a trasfondere nell’enorme ricerca erudita e nella genialità interpretativa anche l’eco dei sogni dell’adolescenza e si getta romanticamente in imprese anche impossibili, in disegni titanici [...] Giuliano Baioni, rispetto a Mittner, ha una maggiore concretezza e precisione, qualcosa di meno fantastico, meno labirintico, meno affascinato dalle analogie, e di più robusto. (Magris, 2006: VII)

Nonostante sia al secondo anno di università, nel 1959 comincia a pubblicare recensioni legate alla germanistica, anche sui rapporti con la

letteratura italiana. Tra queste: “Recensione a V. Zenkovskij, *Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Russland im 19. Und 20. Jahrhundert*, Mouton & Co, L’Aja, 1958”, *Rivista di Estetica*, IV, n.2, maggio-agosto 1959, pp.303-306; “Recensione a Ulrich Leo, *Ritter-Epos Gottes-Epos. Torquato Tassos Weg als, Dichter*, Böhlau Verlag, Köln Graz, 1958”, *Lettere italiane*, XI, 2, 1959, pp. 268-270; “Il ‘Poema paradisiaco’ del D’Annunzio e il ‘traurige tänze’ si Stefan George”, *Lettere italiane*, XII, 3, luglio-settembre, 1960, pp. 284-295.

L’anno successivo, 1960, gli viene concessa una borsa di studio del Goethe Institut di Torino per trascorre alcuni mesi presso l’Università di Tübingen e pubblica un contributo sull’avanguardia: “A proposito dell’avanguardia tedesca” (*Uomini e idee*, VIII, n.5-6, settembre- dicembre, 1960, pp. 21-30). Nel 1961 appare l’introduzione “Davanti alla porta della vita” al romanzo *L’assistente* dello scrittore in lingua tedesca Robert Walser (Einaudi, Torino), cominciando una lunga collaborazione con Einaudi che prosegue con la prefazione a *Un sorso di terra* di Heinrich Böll (1964) e la traduzione del libro de Hans Mayer *Brecht e la tradizione* (1972). Nel 1963 aveva firmato la traduzione di *Der Wirrwarr* di Werner Kraft, ma non viene pubblicata fino il 1971 dalla casa editrice Adelphi, con il titolo *Il garbuglio*, traduzione condivisa con M. D. Ponti.

Il 19 febbraio 1962 Magris presenta la sua tesi di laurea di 543 pagine, *Il mito absburgico, umanità e stile nel mondo austroungarico nella letteratura tedesca moderna*, che riceve 110 su 110, lode e dignità di stampa. Il titolo viene parzialmente cambiato per la pubblicazione di Einaudi nel 1963 per *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, dedica il libro a Leonello Vincenti¹. Opera intensa e enciclopedica raccoglie come principali autori i commediografi Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Franz Grillparzer (anche poeta, “il più classico degli scrittori austriaci [...] – scrive Magris – La sua poesia è la prima compiuta espressione artistica del mito absburgico” (Magris, 1963: 110), a cui si aggiungono Adalbert Stifter, Marie von Ebner-Eschenbach, Peter Rosegger, Ferdinand von Saar, Arther Schenitzler, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Joseph Roth, Franz Werfel, Stefan Zweig, Robert Musil e finalmente i più contemporanei allora ancora viventi Franz Theodor Csokor, Friedrich Schreyvogel, Heimito von Doderer, e Gregor von Rezzori. Sul mito scrive Magris: “Il termine mito non è cioè un semplice processo di trasfigurazione del reale, proprio di ogni attività poetica, ma è la completa sostituzione di una realtà storico-sociale con

un'altra fittizia e illusoria, è la sublimazione di una concreta società in un pittoresco, sicuro e ordinato mondo di favola" (Magris, 1963: 15).

Dopo la discussione della tesi di laurea diventa assistente straordinario all'Università di Trieste, sotto la guida di Giuliano Baioni. Mesi dopo vince una borsa di studio ministeriale per andare a Friburgo tre semestri, da ottobre 1962 a giugno 1963. Al ritorno, vince a luglio il concorso e il primo novembre 1963 viene nominato assistente di ruolo di Lingua e Letteratura Tedesca presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Torino, nella Cattedra di Sergio Lupi.

Nel 1963 comincia la collaborazione con il giornale *Il Piccolo* di Trieste. Contrariamente a ciò che si potrebbe credere, nei suoi contributi non appaiono gli autori citati nel *Mito*. In quel momento non approfitta del giornale per dare un carattere divulgativo agli autori a cui dedica la sua ricerca universitaria, ma preferisce parlare di altri, tra questi: "Impressioni di viaggio del drammaturgo tedesco Heinrich Laube. La vitalità commerciale della Trieste 1833 pareva bandire ogni accento di spiritualità" (10 agosto 1963, p.6); "Ricordo delle 'Novelline' di Christoph Von Schmid. A cena con il canonico in una locanda del Carso" (3 novembre 1963, p.3); "Una protesta sbagliata in partenza contro la società. Gert Hofmann e l'ambiguità del teatro tedesco contemporaneo" (17 dicembre 1963, p.3); "Nell'ultimo romanzo del tedesco Ernst Augustin. Parabola del nostro tempo scintillante e appassionata" (24 gennaio 1964, p.3); "Tardiva fortuna di Urzidil. I tedeschi hanno 'scoperto' un vecchio amico di Kafka" (29 gennaio 1964, p. 3).

Nel 1963 prepara anche *Germania. Antologia della letteratura tedesca dalle origini ad oggi* (Torino, Editrice Fernando Lauri, 1963). Non avrà distribuzione, ma questo non toglie l'importanza della scelta dei brani e degli autori fatta da Magris. Implica una revisione di quanto studiato e letto nell'Ateneo, così come mostra già il carattere docente del giovane Magris che presenta il volume come uno strumento per il professore che dovrà spiegare e integrare più profondamente. Magris è attento all'evoluzione spirituale e linguistica della lingua tedesca. Nonostante non si possa soffermare sul Novecento quanto avrebbe voluto, metteva a disposizione dei giovani italiani le figure di Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brech, Gottfried e Robert Musil:

Abbiamo cercato di disporre i brani in modo da offrire un'idea dell'evoluzione della lingua tedesca: da Lutero a Grimmelshausen, da Lessing a Goethe, da Nietzsche ai narratori ottocenteschi, da Mann a Musil,

la lingua tedesca percorre un suo progressivo cammino che è uno specchio della storia e della spiritualità della Germania e interessata perciò tutta la cultura europea (Magris 1963b: 3).

Nel 1964 le collaborazioni su *Il Piccolo* di Trieste si alternano con quelle sulla *Gazzetta del Popolo* di Torino. Trieste e Torino, le due città sulla quale si fonda la sua vita. Le collaborazioni ruotano quasi sempre intorno alla letteratura in lingua tedesca. Ormai gli autori possono essere anche quelli precedentemente studiati, gli argomenti dipendono da questioni di attualità: la pubblicazione di un libro, un anniversario... Sul *Piccolo* troviamo nella terza pagina: “Poesia religiosa del barocco tedesco” (28 febbraio 1964), “‘Un’ anima di legno’ di Jakov Lind’. I nipotini di Moosbrugger” (10 marzo 1964), “Nel clima di un futuro apocalittico. Un Robinson da fantascienza” (10 maggio 1964), “Un romanzo di Gregor Von Rezzori. Edipo vince a Stalingrado” (6 giugno 1964), “Herzen e Hoffmann” (15 luglio 1964), “Un mitteleuropeo nel Far-West” (20 agosto 1964). Mentre sulla *Gazzetta del Popolo*, sempre sulla terza pagina: “La parabola del grande scrittore tedesco. Musil fulminato dalla sincope conservò il suo beffardo sorriso” (4 marzo 1964, p.3), “Una storia partigiana di Thomas Münster. La Resistenza italiana entra finalmente nella polemica dei tedeschi ‘engagés’” (22 aprile 1964), “Vitalità di un maestro del romanzo. La democrazia elvetica dell’Ottocento insegnò a Keller il senso della realtà” (24 giugno 1964), “Vitalità europea dell’Austriaco’. Il vecchio impero d’Absburgo sopravvive ancora nella lingua” (22 luglio 1964). Inoltre continua la sua attività di consulente per la casa editrice Einaudi e collabora con numerose voci sulla letteratura tedesca al *Grande Dizionario Enciclopedico* UTET e, con il professor Sergio Lupi, al *Dizionario critico della letteratura tedesca* Utet. È redattore di una rivista appena fondata nella primavera del 1964, *Sigma*, dove pubblica “La critica letteraria e la poetica di Emil Staiger” (n. 1, 1964) e “Appunti per una lettura stilistica di Musil” (n. 2, 1964).

Il 18 maggio del 1965 il Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Torino “approva la proposta del Prof. Lupi che sia concesso al Dott. Claudio Magris la facoltà di presentarsi al Concorso di Libera Docenza di Lingua e Letteratura Tedesca prima che sia trascorso il quinquennio dalla laurea” (Archivio Claudio Magris, Via Carpaccio 2, 1° Piano, 34143 Trieste). Pubblica il saggio su Hoffmann “Per una lettura di E.T.A. Hoffmann” in *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, vol. 100, 1965-1966, pp. 1-59.

Con decreto Ministeriale il 10 ottobre 1966 è stato abilitato dal Ministero della Pubblica Istruzione alla libera docenza in Lingua e Letteratura Tedesca. Dal primo novembre 1966 al 31 ottobre 1967 svolge la sua attività presso l'Università di Trieste. In quell'anno continua lo studio di E.T.A. Hoffmann con introduzioni a *Gli elisir del diavolo* (Sansoni, Firenze, 1966, pp. 7-17) e *La donna vampiro e altri racconti* (Sansoni, Firenze 1966, pp. V-XII) e l'articolo "E.T.A. Hoffmann e la 'schöne chronologische Ordnung'" (*Sigma*, n. 15, settembre 1967, pp.60-82). E appaiono anche le introduzioni a J.W. Goethe, *Faust*, (traduzione di V. Errante, Firenze 1966, pp. V-XIX) e a J. Urzidil, *Trittico di Praga* (traduzione di N. Nordio e V. Ruberl, Milano 1967, pp. 5-12). Nel 1968 pubblica la monografia su *Wilhelm Heinse* dove apre una nuova prospettiva su un autore altrimenti ritenuto mediocre, ora riletto addirittura come precursore di Nietzsche:

Heinse offre invece un particolare interesse quando lo si interpreti in base a criteri di stile e di linguaggio figurativo [...] La confutazione antistoricistica cui si accennava rivela, come vedremo, una natura essenzialmente ironica. Sarà appunto l'ironia, un'ironia intellettuale e filosofica, che permetterà a Heinse di occupare, nonostante i suoi limiti, un posto inconfondibile nella storia della letteratura tedesca. Sarà soprattutto l'ironia a liberarlo completamente di ogni residuo di provincialismo teutonico e di "deutsche Misère", a fare di lui uno dei pochi europei del suo paese (Magris, 1968: 11).

Magris prosegue la sua ricerca universitaria da germanista senza trascurare i suoi contributi come pubblicista sulla terza pagina della *Gazzetta del Popolo*: "Dalla riedizione critica delle opere un Nietzsche sconosciuto. Una folgorante intuizione lirica illumina gli errori del 'superuomo'" (20 gennaio 1965); "Un romanzo austriaco. 'La scalinata'. Dodorer recupera la civiltà viennese con la pignoleria di un burocrate" (1 aprile 1965); "Il romanzo 'L'altra parte' Una Praga allucinante e kafkiana vista dal profeta Alfred Kubin" (18 agosto 1965); "I saggi geniali di Enzensberger. Ha il volto di un giovane trentenne la Germania più nuova ed 'europea'" (8 settembre 1965); "Uno scrittore dimenticato – Csokor: un ottuagenario che confida nell'Europa" (9 marzo 1966); "Pagine di romanzo e di costume – Fu il nazismo che spazzò via la tenace Germania feudale" (6 aprile 1966) sul *Caso Mauritius* di Jacob Wassermann; "Uno splendido 'Menabò' sulla Germania – Scrittori nostalgici o arrabbiati nella 'terra di nessuno' della Germania" (3 agosto 1966); "Leggende e proverbi che sfidano il tempo – L'universo 'yiddish' di Singer Sospeso tra realismo e parabola" (17 agosto

1966); “Riscoperta de Hans Henny Jahnn – Il vascello kafkiano veleggia nel mare dell’anima nordica” (21 settembre 1966); “L’istruttoria’ in italiano. Dai verbali di Auschwitz un forte dramma di Weiss”; (2 novembre 1966), “Un maestro de la poesia moderna – Malinconico addio dello ’stilita’ Benn” (14 dicembre 1966); “Venticinque anni fa moriva nell’esilio svizzero – In Musil la più intensa e completa enciclopedia della cultura moderna” (12 aprile 1967); “Tradotto ’Le nove porte’ di Jiri Langer – Ha salvato in un libro mirabile il mondo perduto dei ’chassidim’” (23 agosto 1967); “Un saggio di Wolfgang Kraus – Il Quinto Stato rilancia la tradizione viennese” (20 settembre 1967).

Pubblica anche su *Il Veltro* “Influenze mediterranee sulla lirica di Herta F. Staub” (X, 4, agosto 1966, pp. 423-425), ma scrive specialmente anche su *Il Piccolo* di Trieste: “La nuova Germania di Enzo Bettiza” (18 settembre 1965); “Dopo Rosemarie” (30 marzo 1966), “La nuova Mitteleuropa” (6 ottobre, 1966); “Goethe e la fiaba” (12 novembre 1966), “Trieste e un amore – Ricarda Huch” (3 dicembre 1966); “Da ’Serbidiola’ alle ’Maldobrie’ – La Torre di Babele” (3 gennaio 1967); “Inni di Goethe” (30 marzo 1967); “La storia affascinante della letteratura tedesca” (10 maggio 1967); “A proposito della mostra kafkiana – Nel bosco di Matliary” (11 aprile 1967); “A venticinque anni fa della scomparsa – Musil dizionario dell’uomo” (5 agosto 1967); “Gli eroi negativi di Bertolt Brecht” (23 agosto 1967).

Possiamo notare come già appaiano alcuni scrittori ebrei a cui dedicherà più tardi una più intensa attenzione. Nel 1967 scrive l’introduzione a *Quaderno d’Israele* di G. Voghera (Milano Sheiwiller, pp. 9-12) e il 15 ottobre 1967 comincia a scrivere sul *Corriere della Sera*, non ancora sulla terza pagina riservata ai grandi collaboratori, ma di solito sulla undicesima. Il suo primo contributo – ripubblicato cinquant’anni dopo – è dedicato a Max Brod, “Da Praga a Tel Aviv” (15 ottobre 1967, p. 11) e successivamente a Canetti “Auto da Fé” (2 novembre 1967, p. 13). In quello stesso mese scrive anche per *Il Piccolo* “Il cielo chassidico di Bobi Bazlen” (15 novembre 1967, p. 3), “Fuga dallo shtetl” (29 settembre 1968, p. 3) e “Rivoluzione e idillio”, con il titolo originale “Idillio e rivoluzione” (19 dicembre 1969). L’interesse per gli scrittori di origine ebraica è confermato da una lettera di Davico Bonino, datata il primo aprile 1968, raccolta da Ernestina Pellegrini, che gli propone una recensione a *L’uomo di Kiev* di Bernard Malamud ancora in bozze: “Perché rivolgo questa richiesta a te? Perché il libro è di uno scrittore ebreo che racconta la

storia della persecuzione antisemita nella Russia zarista, è condito di tutti i possibili condimenti jiddisch: è insomma un capitolo del tuo prossimo libro” (Pellegrini, 2012, CXIX).

La sua attività di germanista viene recepita in tutta l'Italia dal momento che i suoi pezzi appaiono su uno dei giornali più importanti del paese. Ormai vengono meno le collaborazioni alla *Gazzetta del Popolo* e quelle sul *Piccolo* si fanno molto sporadiche. In Magris la letteratura tedesca, austriaca, insomma in lingua tedesca, trova una cassa di risonanza senza paragoni che non credo abbia avuto in quegli anni in nessuna altra lingua. Il lettore non specialistico trova a sua disposizione un'ampia informazione su una delle grandi letterature europee. Sulla undicesima pagina del *Corriere* troviamo: “Zona panoramica – I tedeschi” (3 dicembre 1967); “Scorpione Felix, il romanzo di Marx” intitolato inizialmente “Un romanzo 'aperto' del giovane Marx” (11 gennaio 1968); “Un libro de Bloch – Dialettica e speranza” (28 gennaio 1968); “L'inferno di Singer” (1 febbraio 1968); “Un romanzo di Heinrich Böll *Dov'eri Adamo*” (22 febbraio 1968); “Un eroe dell'officina romantica – Heine europeo” (4 aprile 1968); “L'avanguardia tedesca – 'Il lattaio': una promessa” (7 aprile 1968); sul poeta tedesco Johannes Bobrowski “Un nonno in 34 frasi” (21 aprile 1968); “'Giallo-rosa' di Kirst – Un subbuglio da poco” (16 maggio 1968); “L'avanguardia di Heissenbüttel – Poeta in laboratorio” (6 giugno 1968); “Weiss e l'ira”, col titolo originale “L'opera prima de Peter Weiss” (8 agosto 1968); “Un romanzo dell'austriaca Hilde Spiel – Inquieto mal di Europa” (3 ottobre 1968); “Grabbe, un precursore – Faust e Don Giovanni” (10 ottobre 1968); “Le poesie di Brecht” (7 novembre 1968); “Un fiume di libri su Trieste – Sull'orlo del mito” (5 dicembre 1968); “Gli sperimentalisti tedeschi – I nipoti di Kafka” (12 dicembre 1968); “Da Ernest Toller a Peter Weiss – Teatro e rivoluzione” (23 gennaio 1969); “Un grande e vivo libro di storia – Da Lessing a Brecht” (16 febbraio 1969); “Tre romanzi di Joseph Roth – I cento giorni” (27 marzo 1969); “Alla ricerca della banalità – Nuove voci tedesche” (1 maggio 1969); “La vena minore di Schopenhauer – Aforismi filistei” (22 maggio 1969, p. 12); “I viandanti di Weiss” (27 luglio 1969, p. 13); “Le fiabe di Hoffmann – Il vaso d'oro” (17 agosto 1969); “Il ritorno di Sacher Masoch – Profeta della frusta” (14 settembre 1969, p. 13); “Elegia e parodia nella lirica tedesca di oggi – Da Bobrowski ai 'giovani poeti' ” (16 ottobre 1969); “Ardinghella e le isole felici – Nichilista del '700” (16 novembre 1969, p. 13); “'Turandot' e Atti unici – Officina di Brecht” (30 novembre 1969,

p. 13); “Gli esperti scelgono i titoli migliori del 1969 – Letteratura tedesca” (11 dicembre 1969, p. 12).

Nel 1969 raccoglie i tre saggi su Hoffman e li pubblica in volume con intitolato *Tre studi su Hoffmann* (Milano, Istituto editoriale Cisalpino), sono: *Per una lettura di E.T.A. Hoffmann*; *E.T.A. Hoffmann e la 'schöne chronologische Ordnung'* e *Postilla alla Schwester Monika*. Nove anni dopo, nel 1978, pubblicherà un altro libro dedicato a Hoffmann, *L'altra ragione. Tre saggi su Hoffmann* (Torino, Stampatori) che raccoglie le seguenti introduzioni: *L'esilio del borghese: introduzione alla narrativa di E.T.A. Hoffmann, Parigi 1931: non leggete Hoffmann* (da *Gli elisir del diavolo*), *La festa dell'identità*” (da *La principessa Brambilla*). E' il materiale che avrebbe dovuto servire per un libro su Hoffman che invece non scriverà mai.

Magris spiega come la critica abbia visto in Hoffmann da una parte lo scrittore fantastico e, dall'altra, l'osservatore sagace e realistico. Tiene conto molto attentamente degli studi compiuti da Mittner, Mayer, Lukács ed altri. Secondo Magris:

Il significato di Hoffmann consiste appunto anche nell'aver trasportato i temi romantici dalla sfera ideologica a quella psicologica, dall'astrazione alla realtà. Allo smarrimento metafisico di un Wackenroder (*Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*) e di un Tieck (*Der blonde Eckbert*) si sostituisce uno smarrimento da psicotico; al monologo dei grandi romantici subentra il dialogo con la realtà, al loro nichilistico vuoto un'autentica paranoia, serpeggiante e dominata nella felicità creativa ma pur sempre presente (Magris, 1969: 33).

Ancora nel 1969 viene pubblicato il *Teatro* di Schiller presso la casa editrice Einaudi, con traduzioni di Barbara Allason e Maria Donatella Ponti, e con la prefazione di Hans Mayer “Schiller e gli italiani “, tradotta da Magris.

Nel 1970 pubblica l'introduzione “Una parabola ebraica della decadenza borghese” a *I fratelli Ashkenazi* di Isaac Bashevis Singer (Longanesi, Milano, trad. di Bruno Fonzi), al quale aveva conosciuto personalmente e gli aveva già dedicato due pezzi nel 1966 e 1968.

Dopo la prematura morte di Sergio Lupi il 15 gennaio 1970, il 31 luglio di quell'anno il Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino gli chiama a ricoprire la cattedra di lingua e letteratura tedesca. Prende l'incarico il primo novembre di quell'anno. Il

soggiorno a Torino rafforza i rapporti con l'Einaudi e con tanti studenti che dopo diventano colleghi.

Il 2 giugno viene pubblicato il saggio "L'Ulisse ebraico orientale. Joseph Roth fra l'impero e l'esilio" su *Studi Germanici*, (pp.179-223) anticipo del libro che appare per l'Einaudi un anno più tardi: *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*. Il libro presenta un Roth quasi sconosciuto che trova proprio in Magris il suo interprete più acuto, appassionato ed intelligente. Ma non è soltanto una monografia su Roth, è uno studio sulla distruzione del mondo ebraico-orientale, al quale appartenevano Schalom Alejchem, Mendele Moicher Sforim e specialmente Isaac Bashevis Singer. Il libro avrà anche l'edizione tedesca nel 1974 (*Weit von wo. Verlorene Welt des Ostjudentums*, Jutta Prasse, Europa Verlag, Wien-Stuttgart-Zürich) così come una ristampa per la piccola biblioteca Einaudi nel 1989 con una nota dell'autore dove fa un certo resoconto:

Lontano da dove vorrebbe significare non solo l'assenza di ogni centro di valori e di ogni punto di riferimento, bensì anche l'eclissi dell'individuale e insieme l'impossibilità di eluderla ma altresì pure di accettarla, il dileguarsi della pienezza di senso e della conseguente possibilità di raccontare e al contempo la caparbia fedeltà alla svanita corallità del racconto (Magris, 1971: 314).

Sulla figura di Roth Magris torna spesso in quel decennio sui giornali: su *Il Mondo* "Un romanzo di Joseph Roth – Il rapsòdo dell'assenza" (12 settembre 1974, p. 23); su *Il Piccolo* "Quarant'anni dalla morte di Joseph Roth – Ma io sono finito" (15 dicembre 1979, p. 3); sul *Corriere della Sera* "La tela di ragno' di Joseph Roth sullo sfondo di una Germania insanguinata – Un romanzo sul fascismo" (14 settembre 1975, p. 17), "Continua la scoperta di Joseph Roth – La lunga fuga nel vuoto", titolo originale "La fuga senza fine" (9 maggio 1976, p. 14), "Il capolavoro di Joseph Roth – La giostra della vecchia Austria" *Supplemento del Corriere della Sera*, (6 marzo 1977, p. 10), "Roth e le sventure di un nuovo Giobbe", titolo originale "Un Roth quasi mancante" (4 dicembre 1977); "Un romanzo del 1929 di Joseph Roth – 'Signori, la borghesia secondo me è immortale'" (24 novembre 1978, p. 3), "A quarant'anni dalla morte di Joseph Roth – Nostalgia della fine" (27 maggio 1979, p. 3), "Due scrittori: Isaak Babel' e Joseph Roth – Le celebrazioni impossibili" (12 settembre 1979, p. 3), "'Tarabas' di Roth: l'individuo e la politica – Tutti licenziati dalla storia",

titolo originale “Licenziato dalla storia universale” (22 novembre 1979, p. 3) “Ritorna un capolavoro che ha più di 50 anni – Henry Roth si sveglia dal suo lungo sonno”, (23 luglio 1986, p. 12). Inoltre pubblica i saggi “Il trionfo dell’inganno e il rifiuto della legge. Per una lettura della ‘Rebellion’ di Joseph Roth, in *Studi di letteratura religiosa tedesca in memoria di Sergio Lupi*, Olschi Firenze 1972, pp. 551-573 e “Joseph Roth. ‘La marcia di Radetzki’” ne *Il romanzo tedesco del Novecento*, a cura di G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases, C. Magris, Einaudi, Torino 1973, pp. 261-275.

Il libro unisce gli elementi che modellano la formazione, il mestiere e la passione di Claudio: la lingua tedesca, il fascino per la Mitteleuropa di cui Roth è un protagonista notevole, il mondo ebraico e l’esilio come modo di vivere oltre le proprie frontiere ma anche dentro esse. Tutti questi aspetti appaiono convergenti negli autori studiati, e forse è per questo che appare come uno dei suoi libri più impegnativi e belli.

Un'altra figura molto presente nella scrittura di Magris è quella di Canetti -“poeta dell’intelligenza” lo definisce- a cui dedicherà diversi interventi sui giornali e sul quale verranno fatte diverse tesi dai suoi allievi. Canetti va a Torino e Trieste dove si incontrano. Parlano di *Auto da fé*, pubblicato trentasei anni prima e ricuperato tre decenni dopo. Canetti se ne rende conto dell’interesse di Magris per quest’opera anche se per lui sta più a cuore *Massa e potere*. Il 19 agosto 1971 scrive Magris sul *Corriere della Sera*, “Incontro con Elias Canetti – Poeta dell’intelligenza”:

sta componendo un altro, chi uscirà chissà quando, forse presto o forse dopo la sua morte. Canetti ha fretta e ansia di scrivere, non di pubblicare [...] autore di un libro pubblicato a trent’anni e accolto istintivamente come un’opera di oggi -non è che il segno della durata di Canetti: l’*Auto da fé* non solo non appare invecchiato ma risulta di una sconcertante novità e attualità, che rendono difficili alla critica l’analisi e l’interpretazione (p.13).

Il giovane Magris -certamente inconsapevole allora di condividere lo stesso destino e gli stessi sentimenti- viene colpito dal rapporto dello scrittore con la moglie deceduta qualche anno prima: “a proposito di sua moglie, Veza, morta da alcuni anni, capisco con una chiarezza forse sinora mai provata che cosa significhi un rapporto totale, durato una vita intera, fra un uomo e una donna” (p.13).

Par Magris Canetti è “l’ultimo grande superstite di quella straordinaria civiltà mitteleuropea”, così lo definisce nel suo articolo del *Corriere* di due

anni dopo, “Massa e potere” di Canetti – Grandioso discorso saggistico-narrativo – Psicoanalisi per il mondo” (25 febbraio 1973, p. 13). Ricorda il suo imprescindibile saggio su Kafka, ma specialmente riconsidera il fortissimo rapporto fra saggio e poesia evidente in lui, riconfermando la non distinzione -sempre difesa da Magris- fra i generi letterari:

Come nelle grandi opere delle origini, pure in questo lessico della malattia mortale contemporanea la poesia si afferma quale inventario globale del mondo, quale fondazione integrale della persona umana e dell'*ethos* che abolisce ogni separazione di genere retorico all'interno della tensione intellettuale: solo rinunciando ad essere unicamente poesia pura o meccanismo letterario la poesia e la letteratura acquistano la loro pienezza di significato.

A Canetti torna diverse volte in quegli anni sul *Corriere della Sera*: “Con 'L'altro processo' Elias Canetti ha 'riscritto' il capolavoro del praghese – Una parabola per Kafka” (21 ottobre 1973, p. 12); “Elias Canetti: 'La provincia dell'uomo' – Il grande poeta con l'io indiviso” (31 agosto 1978, p. 3); “Il Premio Nobel per la letteratura assegnato all'autore di 'Auto da fè' – Canetti, genio misterioso e affabile” (16 ottobre 1981, p. 3); “Appena uscito in Italia il secondo volume dell'autobiografia – Ora Canetti parla di Canetti” con il titolo originale “L'abisso dissimulato” (10 luglio 1982, p. 3); “Alla ricerca del proprio segreto” (23 novembre 1985, p. 3). Alcuni di questi contributi sono stati pubblicati all'estero: “El escritor que se oculta”, (*Siempre*, Messico, marzo 1983, pp. X-XI); “Un engagement d'amour” (*Le Monde*, 16 ottobre 1989, p. 10). Le lettere di Magris a Canetti si trovano in *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932-1994*, Herausgegeben von Sven Hanschek und Kristian Wachinger, Carl Hansen Verlag, 2018².

Nel 1984 appare *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* è l'ultima grande monografia del nostro autore. In questo libro appaiono i norvegesi Henrik Ibsen e Knut Hamsun, il danese Jens Peter Jacobsen e l'italiano Italo Svevo, ma sono principalmente autori in lingua tedesca a comporre il testo, tra questi Franz Blei, Robert Otto Walzer, Rainer Maria Rilke, Robert Musil, Elias Canetti, Heimito von Doderer, Manès Sperber, Isaac Bashevis Singer. Questo libro, che prende il titolo del personaggio di Musil, è in libro di ampio respiro e non è circoscritto alla germanistica -ormai le frontiere culturali di Magris non hanno limiti e percorrono tranquillamente il mondo ampio della letteratura.

Qui è presente la modernità nella figura di Musil al quale aveva dedicato studi dal 1964 sulla *Gazzetta del Popolo*: “La parabola del grande scrittore tedesco. Musil fulminato dalla sincope conservò il suo beffardo sorriso” (4 marzo 1964, p. 3), “Venticinque anni fa moriva nell’esilio svizzero – In Musil la più intensa e completa enciclopedia della cultura moderna” (12 aprile 1967, p. 3). Sul *Il Piccolo* parla di Rieder e Musil in “La curva e il cerchio” (8 agosto 1971, p. 3). Dal 1970 sul *Corriere*: “Le pagine postume’ – Un grande Musil” (2 agosto 1970, p. 13), “Prossima l’edizione italiana dei ‘Diari’ – Robert Musil la vita nel vuoto” (8 maggio 1978, p. 3), “Scienza e poesia nei saggi di Musil – Nel setaccio contano i buchi” (18 aprile 1979, p. 3), “Cento anni fa nasceva uno dei grandi scrittori del nostro secolo: Robert Musil – Quel dizionario di tutto il mondo” con il titolo originale “Un dizionario universale del mondo” (4 novembre 1980, p. 3), “Il regista giuliano Vasilicò ha realizzato un suo antico sogno portando alla ribalta a Roma il capolavoro dello scrittore austriaco – Musil a teatro, ah quell’ ‘Uomo senza qualità!’”, (10 marzo 1984, p. 15). E “La vie dans la vide” in “Musil ou la crise del l’homme moderne”, *Magazine littéraire* (maggio 1982, p. 33).

Certamente il lavoro giornalistico di Magris non è estraneo alle sue ricerche germanistiche, anzi, come ha tante volte ripetuto, per lui non ci sono differenze fra scrivere un saggio e un romanzo, un pezzo giornalistico o un saggio universitario. La scrittura è unica e molti dei suoi libri sono stati creati raccogliendo quei pezzi pubblicati in riviste e in giornali. Così sono nati *Dietro le parole*, che comprende articoli apparsi fra il 1968-1978, *Itaca e oltre*, art. fra il 1978-1982, *Utopia e desincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, pubblicato prima dell’inizio del nuovo millennio. La maggior parte degli articoli risale agli anni Novanta, ma qualcuno è degli Ottanta e pochissimi dei Settanta. *L’infinito viaggiare* (il comune denominatore è il viaggio , 2005). *La storia non è finita. Etica, politica laicità*, (2006); *Democrazia, legge e coscienza* (2010); *Livelli di guardia. Note civili (2006-2011)*, sono libri che testimoniano il suo impegno civile, non legato a un partito politico ma alla *polis*, alla società in cui viviamo e alle sfide a cui siamo esposti. In *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Magris torna invece a soffermarsi sugli scrittori e sulla letteratura, con contributi dal 1998 al 2008 con qualche recupero dagli scritti degli anni Settanta e Ottanta. *Istantanee* (2016) raccoglie i suoi pezzi più brevi.

La raccolta in volume a cui Claudio concede un’unità – non si tratta di mettere insieme tutto ciò che è stato pubblicato in un periodo quanto

di scegliere i pezzi precisi per un volume che verrà letto unitariamente – allunga la vita dei testi che in caso contrario avrebbero una vita breve, di qualche giorno, tempo sufficiente per buttare i giornali al bidone del riciclaggio e dell'immondizia.

Nel 1996 nella nuova edizione per Einaudi tascabili appare la "Prefazione 1996. Trent'anni dopo" dove Magris riflette sul *Mito* una volta passati trentacinque anni della difesa della tesi: "Nel suo piccolo, *Il mito asburgico* è divenuto un po' il romanzo della vita del suo autore, la mappa della sua geografia spirituale e intellettuale, il disegno e la trama dei sentieri ch'egli continua a percorrere e chi biforcano in sempre nuove piste" (Magris, 1996: 3) e riconosce come molti dei suoi libri non siano se non la continuazione di questa ricerca, essendo *Danubio* la sua continuazione narrativa:

Ma il vero finale del *Mito asburgico* penso di averlo scritto, oltre che in *Lontano da dove*, soprattutto in due libri; sul piano saggistico, nell'*Anello di Clarisse* (1984), un volume dedicato alla problemática del nichilismo e del grande stile, imperniato sulla letteratura europea e spacialmente austriaca tra la *fin de siècle* e la stagione contemporanea; sul piano narrativo, in *Danubio* (1986), un "viaggio sentimentale" attraverso la Mitteleuropa che credo sia piú un libro *della* che *sulla* cultura danubiana. Questi libri costituiscono, spero, la continuazione del cammino iniziato col *Mito asburgico* (Magris, 1996: 9-10).

Claudio Magris germanista, professore non soltanto di chi ha avuto la fortuna e il privilegio di incontrarlo in aula, ma anche di migliaia di allievi che l'abbiamo seguito sul giornale, sulle pagine dei suoi libri. Facciamo nostre le parole dei suoi studenti:

Nel corso del tempo e della sua biografia il professor Magris ha attraversato diverse esperienze ma, accanto allo studioso, allo scrittore, al gionalista, al membro di una polis e di una famiglia, all'amico, al viaggiatore concreto e fantastico, accanto a tutto ciò vi è sempre soprattutto il Professore, identità fortissima che lo ha accompagnato fin dal 26° anno di età (Quisquillie, 2016:23).

Molti gli autori che ha letto profondamente, studiato e diffuso, classici e moderni, tra questi Goethe, specialmente il suo *Faust*, Nietzsche, Singer, ma anche Peter Handke sul quale scriveva quarantatré anni fa "L'ex ragazzo-prodigio Peter Handke – Vita umiliata di madre rivissuta per frammenti" sul *Supplemento Corriere della Sera* (14 marzo 1976, p. 16)

o “Da Grillparzer ad Handke – Irriducibili ad ogni ideologia” sul *Corriere della Sera* (13 maggio 1979, p. 12). Ma alla fine di questo avvicinamento al Magris germanista, si arriva in qualche modo all’impossibilità di poter contenere il suo vasto mare letterario. “No, non si ferma Amore la spinta delle onde, / non si può rinchiudere l’immensità” avevo scritto in una poesia, e con quello stesso spirito posso affermare riferito all’opera del Magris germanista: soltanto possiamo accennare alcuni dei rapporti con altri germanisti, gli autori amati e studiati, e accettare la nostra sconfitta di fronte a un autore che ha portato a termine un’opera colossale -di Colosso- per la conoscenza vera e profonda degli studi di germanistica, portando le sue fitte ricerche oltre i limiti universitari, alla luce degli occhi della società italiana.



- 1 Sulle vicende che riguardano la pubblicazione del libro si veda ERNESTINA PELLEGRINI, “Cronologia” in CLAUDIO MAGRIS, *Opere* vol. 1, *op. cit.*, pp. CXI-CXII.
- 2 Fra gli studiosi di Magris a Trieste di forma il “Gruppo Canetti”, così denominato da lui stesso in un articolo su *Repubblica* intitolato “Du espose per Canetti” del 19 agosto 1994. Lo compongono Maria Ciacchi, Roberto Della Pietra, Mara Gelsi, Chiara Grassi, Paola Madrassi, Daniela Primo. In “Illazioni Canettiane. Gruppo Canetti, Trieste 1997-2007”, AA. VV. *Quisquilie. Claudio Magris raccontato dai suoi studenti*, Circolo culturale Menocchio, Montereale Valcellina, 2016, pp. 19-24



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- AA.VV., *Quisquilie. Claudio Magris raccontato dai suoi studenti*, Circolo culturale Menocchio, Montereale Valcellina, 2016, pp. 19-24.
- Canetti, Elias, *Ich erwarte von Ihnen viel. Briefe 1932-1994*, Herausgegeben von Sven Hanschek und Kristian Wachinger, Carl Hansen Verlag, 2018.
- Magris, Claudio, “Per un’antologia della letteratura triestina”, *Lettere italiane*, Firenze Leo S. Olschki, Anno XI, n.1, gennaio marzo 1959, pp. 104-112.
- . *Il mito absburgico nella letteratura moderna*, Torino, Giulio Einaudi, 1963a.
- . *Germania. Antologia della letteratura tedesca dalle origini ad oggi*, Torino, Editrice Fernando Lauri, 1963b.
- . “Le Robinsonaden fra la narrativa barocca e il romanzo borghese” negli studi in onore di Leonello Vincenti, *Arte e Storia*, Torino, Giappichelli editori 1965, pp. 235-284.
- . *Wilhelm Heinse*, Trieste, Del Bianco editore, 1968
- . *Tre studi su Hoffmann*, Milano, Istituto editoriale Cisalpino, 1969.
- . *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi, 1971.
- . “Avverteza – Ricordo di Sergio Lupi” in Sergio Lupi, *Saggi di Letteratura Tedesca*, Torino, Giappichelli editori, 1973, pp. VII-IX, 1-15.
- . *Dietro le parole*, Milano, Garzanti 1978a
- . *L'altra ragione. Tre saggi su Hoffmann*, Torino, Stampatori, 1978b.
- . *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti 1982.
- . “Prefazione 1996. Trent’anni dopo”, *Il mito absburgico nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi Tascabili, 1996, pp. .
- . *Utopia e desincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, Milano, Garzanti 2000.
- . “Giovanni Getto, un anno dopo!”, *Lettere italiane*, 3/2003, Padova, ottobre 2003.
- . *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005
- . “Giuliano Baioni, grande interprete della modernità nichilista” in Giuliano Baioni, *Il sublime e il nulla. Il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*, a cura di Maria Fancelli, introduzione di C. Magris, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006a, pp.VII-XXI, IX-X.

- . *La storia non è finita. Etica, politica laicità*, Milano, Garzanti 2006b.
- . *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Milano, Garzanti 2008.
- . *Democrazia, legge e coscienza*, Codice 2010
- . *Livelli di guardia. Note civili (2006-2011)*, Milano, Garzanti, 2011.
- . *Opere* vol. 1, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, 2012
- . *Istantanee*, La nave di Teseo, 2016.
- Pellegrini, Ernestina, “Cronologia”, in: Claudio Magris, *Opere* vol. 1, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, vol. I, Meridiani, 2012, pp. XCI-CLXIX.
- Singer, Isaac Bashevis, *I fratelli Ashkenazi*, trad. di Bruno Fonzi, Milano, Longanesi, 1970.
- Vilardo, Maria Cristina, “Dell’amore e delle maree. Viaggio fra le righe di Claudio Magris”, in: *Dedica a Claudio Magris*, a cura di Claudio Cattaruzza, Associazione provinciale per la prosa Pordenone, 1999 p. 87.

Miscellanea

Kilito et la fabrique du texte. Lieux de la mémoire et enjeux de la création romanesque

Atmane Bissani

Université de Meknès – Maroc

On écrit pour à la fin noyer l'écriture.
(Kilito, *La Querelle* 34)

Le Roman est une Mort ;
il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile,
et de la durée un temps dirigé et significatif.
(Barthes, *Le degré zéro* 32)

Préliminaire

L'écriture romanesque ou encore la pratique scripturale chez Abdelfattah Kilito ne se dissocie pas de son écriture essayistique. L'écriture pour ce lecteur féru et passionné des lettres arabes classiques est avant tout une composition esthétique, une rhapsodie où tous les ingrédients de l'expression littéraire, philosophique et artistique se rencontrent et dialoguent dans l'harmonie qu'offrent le texte et le doigté de l'écrivain.

C'est à ce titre que Kilito passe pour un artiste attentif à l'art de la composition¹ romanesque. Kilito pense son écriture, pense sa langue, et, cela va de soi, son écriture et sa langue pensent le monde à travers la réhabilitation du *dit* des Anciens dans le contexte des Temps modernes. La force de frappe de Kilito est, nous semble-t-il, liée à cette facilité étrange qu'il a à mettre au diapason écriture romanesque et écriture essayistique. Mais aussi à cette aisance étonnante qu'il a à faire dialoguer la littérature et la pensée arabes classiques avec la littérature et la pensée occidentales.

Autant dire que l'art d'écrire chez Kilito est un art qui destitue toute frontière étanche entre les genres de l'expression littéraire et philosophique, d'un côté, et entre les cultures, de l'autre.

Ce à quoi nous nous essaierons dans notre réflexion, c'est le traitement de l'écriture chez Kilito comme art, comme expérience artistique engageant trois moments de la mémoire, trois positions mnésiques : la mémoire somatique, la mémoire poétique et la mémoire livresque. Outre ce, nous traiterons de la fabrique du romanesque chez Kilito. La question dans ce sens portera sur le métier de l'écrivain, sur son artisanat interne, sur son doigté d'artiste.

Notre réflexion est loin d'être exhaustive ; elle n'est que prélude à notre réception amoureuse du corpus littéraire de Kilito, l'un des écrivains les plus abscons, les plus kafkaïens et les plus mystérieux des lettres marocaines actuelles.

I. Mémoire de l'écriture, écriture de la mémoire

La mémoire d'un écrivain ou d'un artiste a ceci de particulier qu'elle nourrit le potentiel de son imagination et stimule son aptitude à composer une œuvre de l'esprit. La mémoire participe à/de la fabrique d'une œuvre d'art animée de l'intérieur par la force du rappel, et de l'extérieur par la force de la composition artistique.

L'écriture dans cette optique, et *de facto* l'aventure du scribe, devient une ouverture sur le possible qu'offre l'expérience de l'altérité, l'expérience de la réception nécessitant le passage par la force de la mémoire, c'est dire la force de l'égo, la force du sujet pensant et écrivant. Khatibi, ami et compagnon de route de Kilito, écrit à juste titre que : "Celui qui écrit en cheminant vers soi et vers l'autre, n'est pas que le gardien des reliques de celui qui fait le mort durant sa vie. Au-delà de ce culte, le scribe qui se souvient est prêt au sacrifice, devant le témoin anonyme qu'est le lecteur. Il élève, en vue de cette lecture, un autel réversible, une sorte de paravent qui brille dans la nuit du langage. Aussi habite-t-il cet univers de ma mélancolie. Le cœur ouvert aux blessures de son destin. L'esprit aux aguets. Pensif." (*Le scribe* 26-27)

Aussi est-il de toute évidence que l'écriture est cheminement vers soi, vers les questions de soi, vers la mémoire de soi, mémoire tatouée² de mille et une traces, mille et une questions.

S'il en est ainsi, nous estimons que la mémoire d'un faiseur d'œuvres d'art, écrivain ou artiste, est articulée de manière à faire dialoguer les expériences vécues par le corps avec celles vécues pendant l'enfance et conscientisées par l'intellect et l'intelligence fondés sur l'expérience de la lecture.

Le corps est un espace, un lieu qui reçoit le monde comme expérience, et de ce fait il développe sa mémoire comme énergie sensible susceptible de "possibiliser" l'acte de créer une œuvre d'art.

À la mémoire du corps se met en concomitance la mémoire poétique, laquelle puise son fondement logique de l'expérience de l'enfance, l'expérience de l'observation du monde qui donnera lieu plus tard à l'expérience de la récréation du monde. L'enfant se remémore tout un vécu qui fera matière de dire le monde subséquentement.

La mémoire livresque, quant à elle, tire son bien-fondé de la structuration de la pensée et de la langue de dire le monde de l'écrivain. La lecture fonde et ordonne le travail de l'écriture.

Kilito, dont l'œuvre nous intéresse ici, ne sortira pas, nous semble-t-il, de ce schéma dont nous venons d'esquisser sommairement les fondements logiques et dont nous développerons le contenu dans ce qui suit.

1. La mémoire somatique

Nul écrivain, nul poète, nul artiste ne peut écrire abstraction faite de son corps, de la mémoire de son corps. La mémoire du corps s'avère être l'un des lieux les plus adulés chez les écrivains et les artistes. Et donc, d'où parle Kilito ? d'où pense-t-il ? d'où écrit-il ? Le lieu de la parole, comme celui de la pensée et de l'écriture, renvoie en définitive à la mémoire. Mais quelle mémoire ? C'est avant tout la mémoire somatique, la mémoire du corps, la mémoire du sensible.

À bien lire Kilito, on rencontre le corps, on s'aperçoit de la place prépondérante qu'il occupe dans la formation textuelle de l'écrivain. Mettons dans ce sens *Dites-moi le songe* – texte à mi-chemin entre le roman et l'essai – qui s'ouvre sur l'expérience de la maladie que connut le personnage-narrateur quand il était encore enfant et qu'il se remémore dans un passage fort expressif du texte : " J'aime lire au lit. Habitude acquise depuis l'enfance, au moment de la découverte des *Mille et Une Nuits*. " (Kilito, *Le songe* 13) Le corps du personnage-narrateur subit la maladie,

mais la lecture des *Mille et Une Nuits* apporte l'effet magique d'une guérison prompte et inattendue : " [...] au fur et à mesure que je lisais et que le temps passait, je me sentais mieux. Arrivé à la dernière page, j'étais complètement guéri. À croire que la littérature a une vertu thérapeutique. Si elle ne guérit pas les maladies du corps, elle soulage les souffrances de l'âme, c'est au demeurant l'un des thèmes du livre des *Nuits*. " (Kilito, *Le songe* 14) La mémoire somatique du personnage-narrateur n'oublie pas cet événement singulier dans la vie de l'auteur. Elle l'introduit *in medias res* dans la re-composition (composer autrement) de la trame des *Nuits* compte tenant d'une autre position narrative inscrite dans une logique moderne, voire postmoderne. C'est à alors que l'auteur prête son corps au monde pour le transformer en narration, ou encore en pensée. Le mot de Merleau-Ponty est fort révélateur à cet égard bien qu'il porte sur le métier du peintre : " C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. " (Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* 12) Le corps est l'expérience sans laquelle la reprise du monde par le biais de l'art serait impossible. Il est pour ainsi dire le lieu privilégié de la mémoire qui permet à l'expérience de l'art de commencer. Il n'est pas de *commencement* artistique qui ne passe pas initialement et obligatoirement par l'expérience du corps. Le corps, le somatique, entre donc en jeu dans la fabrique d'une œuvre d'art. Il constitue la pierre angulaire qui précède l'imagination tout en s'inscrivant dans un imaginaire local, mais aussi universel. Le corps de l'écrivain devient ainsi un corps écrit, un corps qui renaît de sa mémoire, qui sort du néant du silence en vue de s'affirmer dans l'art d'écrire. Le corps écrit n'est pratiquement pas un corps charnel, érotique, physique, concret ; il est le corps de l'écriture, un corps artistique, un corps qui se rappelle, qui se souvient, un corps " descendu du ciel de l'art " (Barthes, *S/Z* 108) comme le serait un corps rêvé. (Kilito, *La femme rêvée*)

2. La mémoire poétique

La mémoire somatique va en concomitance avec la mémoire poétique, la mémoire que valide et qu'alimente la station de l'enfance.

En effet, le corpus littéraire de Kilito est traversé de bout en bout par la voix de l'enfance, laquelle constitue un moment fort dans l'imaginaire de l'auteur. *La Querelle des images* représente ici un cas particulier dès lors que le texte retrace le cheminement d'un enfant " qui baigne dans la religion ",

précise Kilito. Il a appris par cœur les versets du Coran où il est question de Dieu, des prophètes, des croyants et des impies, ajoute Kilito. (*Kilito en questions* 17) “ L’enfant de Kilito est imprégné de questions philosophiques et métaphysiques. C’est un enfant animé par une curiosité certainement innocente, mais surtout intelligente. L’enfant, le personnage-narrateur de *La Querelle des images*, est profondément “ intrigué par... Dieu ? Comment est Dieu ? ” (17) Les questions de l’enfant de *La Querelle des images* sont sérieuses et épineuses et doivent marquer toute la génération de Kilito, la génération des grands étonnements intellectuels. Et Kilito d’aller plus loin dans *La Querelle des images* lorsqu’il écrit en avant-propos de son texte : “ Nos ancêtres n’avaient pas de visage. ” (*La Querelle* 9).

L’enfant chez Kilito est un observateur, mais c’est aussi un acteur qui s’impose grâce à ses questions. L’un des moments forts de *La Querelle des images* nous renvoie à la tradition du hammam, une tradition conservée et consacrée par l’usage chez les maghrébins. “ Une saison au hammam ” (*La Querelle* 115) s’ouvre sur la remémoration de ce rituel fixé dans la mémoire de l’enfant, une mémoire à la fois somatique et poétique du fait qu’elle se rapporte au corps et à l’enfance : “ Le hammam maternel est alors remémoré avec nostalgie comme un paradis des amours enfantines. ” (115) Ce qui rend l’image plus poétique c’est certainement le moment de l’enfance remémoré avec nostalgie, mais encore la présence de la mère et des amours qu’elle représente dans l’imaginaire de l’enfant. Ceci, précise le personnage-narrateur à la fin du texte, n’est plus aujourd’hui, et donc, dit-il, “ Un pan entier de notre enfance, de notre passé, s’écroule. ” (*La Querelle* 126) C’est en cela que l’écriture de la mémoire – de son temps et de ses lieux – transforme le spectre de l’oubli en désir nostalgique cautionné par un désir esthétique, celui de l’art de la composition.

La position intellectuelle adoptée par le personnage-narrateur de *La Querelle des images* trouve son explication dans la relation qu’avait Kilito l’enfant avec les livres. Sa mémoire poétique est jonchée de lectures et de questionnements : “ Je suis très imprégné par les lectures d’enfance, dit-il. Leur impact est tellement vivace que j’y reviens souvent dans mes livres. Lorsque je me représente mon enfance, je me vois toujours avec un livre à la main. ” (*Kilito en questions* 15)

L’enfant chez Kilito est révélateur des énigmes grâce à son étonnement naïf et aux questions innocentes et sérieuses qu’il pose. Du reste, il arrive à Kilito de qualifier la nature de ses questions de naïves, voire d’enfantines. En effet, il écrit à propos de la langue qu’aurait parlée Adam au Paradis,

à titre d'exemple : " Nul ne se soucie, aujourd'hui, de s'interroger sur la langue d'Adam. C'est une question naïve, vaguement embarrassante et encombrante, comme celles que posent parfois les enfants et auxquelles on ne peut répondre d'une manière innocente." (*La langue d'Adam* 10-11) C'est dire que la place qu'occupe l'enfant dans l'édifice textuel de Kilito est sans appel. D'autant plus que l'étonnement de l'enfant aiguise le questionnement de Kilito l'écrivain, mais aussi Kilito le chercheur. Nous rencontrons donc l'enfant et sa stupéfaction première, naïve et rentrée dans la majorité des textes de Kilito.

" La bibliothèque ", nouvelle captivante de Kilito, raconte l'histoire d'un enfant malade passionné de livres. Sa curiosité l'introduit dans l'univers mystérieux d'une bibliothèque dont on n'ouvre plus la porte. L'enfant touche des livres, essaie d'en lire quelques bribes bien que la compréhension ne lui soit pas accessible, puis passe à autre chose : épousseter les livres. Et, de crainte d'être pris au dépourvu dans cette pièce mystérieuse, il " vacille et tombe. Son crâne cogne contre le sol. " (*En quête*, "La bibliothèque " 74). Il ne meurt pas, mais gagne l'amitié et la familiarité des livres.

Les livres, justement, sont les amis incontournables de Kilito. L'amitié des livres lui éclaire l'obscurité de leurs sentiers interminables. La lecture est la passion qui fait partie intégrante de la vie de Kilito non seulement en sa qualité d'enseignant des lettres, mais encore en sa qualité de chercheur et de penseur et critique littéraire. De ce fait, les livres reviennent à fonder la mémoire de Kilito, philosophe de la littérature avéré, eu égard à l'art et la manière qu'il a de faire introduire ses lectures dans ses textes aussi bien fictifs qu'essayistiques.

3. *La mémoire livresque*

Peut-on écrire à partir de rien ? Peut-on construire un texte *ex nihilo* ? Autrement dit, peut-on écrire, construire un texte sans mémoire livresque ? Et puis cette autre question : qu'est-ce qui a sauvé Shéhérazade de la mort ?

Dans son fabuleux essai sur *Les Mille et Une Nuits* intitulés *L'œil et l'aiguille*, Kilito souligne que les maîtres qui ont instruit Shéhérazade " sont des livres, au nombre de mille, où elle a appris la médecine, la poésie, l'histoire et les dits des sages et des rois. C'est dans cette immense mémoire écrite qu'elle a puisé la matière de ses récits, de l'enseignement

qu'elle a dispensé à Shâhriyâr, nuit après nuit. "Au commencement une bibliothèque" (*L'œil et l'aiguille* 14-15), conclut Kilito.

La mémoire livresque de Kilito est partagée entre deux cultures, deux langues : Arabe et Européenne. Il est connu que Kilito écrit et lit en français et en arabe. Professeur de littérature française à l'université marocaine, Kilito a consacré sa vie de chercheur à la littérature arabe classique. Tout se passe comme si le jour il enseignait la littérature française, et la nuit (à l'instar de Shahrazâd³) il se mettait à l'écoute attentive des secrets des textes des Anciens, à éveiller les livres endormis. Kilito écrit et pense à l'intérieur de cette périodisation spatio-temporelle, c'est dire deux périodes relatives au cheminement de l'intelligence et de la sagesse humaines. En fin connaisseur des reliefs des mémoires Européenne et Arabe, Kilito, avance que : " la mémoire littéraire est différente chez l'Arabe et chez l'Européen ; dans les deux cas, elle se réfère à une origine, à un point de départ, et s'appuie sur une certaine notion de l'espace et du temps. La mémoire de l'Européen réfère à Athènes, et celle de l'Arabe au désert." (*Tu ne parleras pas ma langue* 17-18) La mémoire livresque de Kilito vacille donc entre une passion philosophique et une passion poétique. C'est dans ce contexte, dans cet entre-deux, dans cet interstice culturel et linguistique que se sont développées les questions de Kilito. Sa mémoire livresque est aussi la mémoire de ses questions et de son étonnement de chercheur et d'intellectuel.

Or, les véritables questions de Kilito sont ou bien tues ou bien formulées en filigrane. Tous les livres de Kilito recèlent des questions, mais la *Question* dans le sens philosophique, épistémologique et ontologique du terme, la question comme " désir de la pensée " (Blanchot, *L'entretien infini* 14) est à découvrir dans la passion de la lecture attentive de Kilito. La question essentielle autour de laquelle gravitent toutes les autres questions chez Kilito est à notre sens celle de l'Auteur, *al-muallif*. La question est donc désormais : qui aurait *dit et/ou écrit* quoi ? Et par la force de l'analyse, la question ne se rattache pas uniquement aux textes profanes, mais aussi aux textes sacrés, ou dits sacrés. D'où l'équivoque entre un " discours fictif " et un " discours apocryphe " (Kilito, *L'auteur* 12). Justement, *L'auteur et ses doubles* revient longuement sur la question du *muallif*, question centrale dans la littérature et la pensée arabes depuis les Anciens jusqu'à nos jours. Kilito a donc ses secrets, des secrets qu'il ne révèle pas clairement et distinctement, mais qu'il met sous le signe de la suggestion. " Le secret de l'écrivain, écrit Kilito, n'est connu qu'après son décès. C'est que le vrai livre

a partie liée avec le blanc du linceul, l'effacement du signe, la suspension du sens, l'aphasie absolue de la mort. ” (*L'œil et l'aiguille* 39) En fait, les Anciens, à l'instar de Ma'arri⁴, avaient des secrets que la réception faite ultérieurement de leurs œuvres a pu exposer à la lumière du jour.

II. *Pratique du texte, fabrique du roman*

La notion du texte est problématique, cela va sans dire. Roland Barthes pose la question et répond ainsi : “Qu'est-ce donc que le Texte ? Je ne répondrai pas par une définition, ce qui serait retomber dans le signifié. Le Texte, au sens moderne, actuel, que nous essayons de donner à ce mot, se distingue fondamentalement de l'œuvre littéraire : ce n'est pas un produit esthétique, c'est une pratique signifiante ; ce n'est pas une structure, c'est une structuration ; ce n'est pas un objet, c'est un travail et un jeu ; ce n'est pas un ensemble de signes fermés, doué d'un sens qu'il s'agirait de retrouver, c'est un volume de traces en déplacement ” (*L'aventure* 13)

Que le texte soit une *pratique*, c'est dire une opération scripturale mobilisant “désir ” et “ corps ”⁵, tout en se situant au niveau du signifiant et non pas au niveau du signifié, le roman, lui, est *fabrique*, c'est dire un cheminement vers le romanesque, vers le sens possible du monde. Le cheminement est ici fabrique du possible, fabrique du signifié que seule la lecture active et coopérative est en mesure de définir. Le texte est pratique scripturale, le roman est fabrique d'un monde où le sens est inchoatif, ouvert, possible, jamais définitif.

L'écriture chez Kilito est à la fois pratique du texte et fabrique du roman, pratique scripturale et fabrique du romanesque. Au-delà du texte produit et écrit par Kilito, une vision du monde dessine ses traits et fonde ses assises. Kilito écrit en pensant, pense en écrivant. Le roman de Kilito pense, tout comme sa langue, tout comme son écriture. Personnages, temps et espace participent de la création de son monde romanesque faisant de l'art de la composition son seuil épistémologique vers une écriture où narration, essai, réflexions philosophiques, peinture et photographie dialoguent harmonieusement, indépendamment de tout enfermement générique et indépendamment de toute clôture sémantique.

1. *L'architecture du texte chez Kilito*

Kilito est un rhapsode, un *muallif*, un artiste qui crée son monde à partir d'éléments épars. En effet, l'art de la composition est ce qui fonde l'art d'écrire chez Kilito. Ses romans sont inclassables dès lors qu'ils remettent en cause et mettent en crise la notion du genre littéraire. Le composite et l'hybride qui fondent les textes de Kilito reviennent à situer le débat de la pratique littéraire au niveau de la redéfinition du genre. Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? La question fait date (depuis Aristote) et sa résolution demeure inhérente essentiellement aux travaux des structuralistes (et poststructuralistes) et aux classifications proposées par les théoriciens qui s'y rattachent.

Quoiqu'il en soit, la question du genre renferme une vision ontologique du monde. *De facto*, les théories du genre, comme le pose Jean-Marie Schaeffer, " ne sont pas véritablement des théories littéraires, mais plutôt des théories de la connaissance. Je veux dire par là que leur enjeu transcende la théorie littéraire proprement dite et débouche sur des querelles d'ordre ontologique." (Schaeffer, *Du texte au genre* 119) Le recours générique est donc un recours ontologique qui permettrait à un écrivain de dire le monde tel qu'il se le représente et selon la vision qu'il adopte. Par ailleurs, la dimension ontologique que permet un genre littéraire est systématiquement soutenue par une esthétique. L'esthétique de l'écriture (et de l'art) est au fond une esthétique philosophique dès lors qu'elle interroge l'Être et son essence. C'est dans cette optique que l'écriture de Kilito prend forme et place. Qu'est-ce à dire ?

L'esthétique de l'écriture chez Kilito destitue la notion de "genre" de son autorité et l'évacue de son contenu, et ce, en créant un écart épistémologique entre sa portée textuelle et sa portée métaphysique. C'est dire que chez Kilito, comme le souligne à juste titre le philosophe Abdessalam Benabdelali, " Les stratégies de la philosophie et de la littérature s'entremêlent pour aboutir à une écriture qui vise à "tricher la langue", à "détruire" la métaphysique et à déconstruire ses couples (présence/absence, original/copie...). C'est cette déconstruction que recherche Abdelfattah Kilito en explorant avec minutie des œuvres que le lecteur arabe a longtemps conservées et choyées sans pour autant aviver la tension qui existe entre ces œuvres et lui." (Benabdelali, *Littérature et métaphysique* 10)

L'architecture textuelle chez Kilito s'inscrit dans le sillage de l'*impureté*, du brassage des genres. Il s'agit là d'une esthétique postmoderne⁶

mettant au centre de sa pratique la crise des récits⁷, c'est dire des vérités et/ou idéologies absolues, et qui, *de facto*, se propose de décloisonner les genres, de " partir du défi d'un art envers un autre pour traverser leur opposition et atteindre un dispositif, impur bâtard, où d'autres arts peuvent se profiler. " (Scarpetta, *L'impureté* 380) L'impureté en tant qu'esthétique postmoderne trouve son écho chez Kilito qui a pour longtemps travaillé sur les séances, *maqâmât*⁸, et qui stipule " qu'un texte ne peut pas être considéré comme clos ou solitaire, ou bien fait d'une seule coulée. Il est ouvert sur d'autres textes, d'autres savoirs, qu'il intègre à sa structure et qui lui donnent un aspect composite et fragmentaire. " (*Les séances* 15) Dans cette perspective, l'horizon de l'écriture chez Kilito va en concomitance avec l'horizon de son penser romanesque. Si l'écriture traverse la mémoire de l'écrivain, le penser romanesque actualise ses questions. Aussi, est-il de toute évidence que l'esthétique de l'impureté qui fonde l'architecture textuelle chez Kilito participe de l'étonnement existentiel que renferme l'ensemble des textes de l'écrivain. Une telle esthétique a la particularité de re-penser (penser autrement) la pratique de la littérature tout en mettant en crise toutes les certitudes et toutes les vérités (autorités) relatives à la compréhension du monde et à son entendement. Secouer le joug de la stabilité scripturale et idéologique, voilà en quoi l'esthétique de l'impureté semble être essentielle au devenir de l'étonnement de l'écrivain, et partant de l'artiste des Temps modernes.

2. *L'essai romanesque*

L'écriture de Kilito, écriture impure par excellence, produit un *texte compound*, un *texte-puzzle*. Si les romans de Kilito sont problématiques c'est parce qu'ils situent la question du genre au niveau de la problématisation de la notion de l'écriture. Le roman impur, l'écriture impure d'une manière générale, traduit son esthétique en en faisant le lieu d'une interrogation à l'endroit du monde, de l'histoire, de l'homme et de Dieu. Danièle Sallenave dit à ce propos que " Le roman n'est en effet pas un genre littéraire : il est la catégorie la plus énigmatique de la littérature. " (Sallenave, *Le Don des morts* 121) Énigmatique, le roman cesse donc d'être un genre ; il devient dans l'horizon scriptural de Milan Kundera, entre autres penseurs du romanesque, un Art⁹ à part entière susceptible de re-penser le monde et ses choses et d'inscrire le débat d'idées au-delà du

genre, c'est dire au niveau de la connaissance que déploie le roman en tant que moyen de penser. Le roman est donc à redéfinir, du fait qu'il a une autre logique, une autre stature qu'il faudrait mettre en perspective.

La mise en perspective de l'écriture revient à dire la mise en perspective de ses questions. Et qu'entend-on par les questions de l'écriture sinon la signification de la condition humaine (l'humaine condition) dans sa relation avec le monde ? C'est dans ce sens que l'écriture réagit pour trouver la manière la mieux adaptée et la mieux placée pour dire la condition de l'homme et sa relation avec le monde. Le romancier postmoderne finit par trouver le moule susceptible d'accueillir ses questions, et le roman en fin de compte, comme le souligne Chvatik Kvetoslav à propos de Kundera, "est fondamentalement polyphonique, ce qui signifie en l'occurrence que le romancier recherche la vérité dans la pluralité, dans la conscience de tous les personnages du roman." (Kvetoslav, *Le monde* 21).

Le penser romanesque de Kilito s'inscrit dans cette logique, la logique d'une écriture capable de brouiller les genres et les registres en vue de répondre à la question de l'Être. Kilito rejoint dans ce sens le point de vue de Danièle Sallenave qui consiste à réhabiliter la littérature comme pensée¹⁰. L'essai romanesque¹¹ nous semble être une appellation adéquate pour qualifier cet autre horizon d'écrire et de penser l'écriture. En effet, ouvrir le texte sur ses possibles sémantiques c'est aussi ouvrir l'écriture sur ses potentialités d'expression, c'est effacer toutes frontières étanches entre écriture romanesque et méditation philosophique, c'est créer une œuvre bâtarde qui ne se réclame d'aucune catégorisation générique, c'est, en dernière analyse, faire éclater la norme générique et penser-écrire contre la méthode¹². Ce vers quoi tend le roman, donc le texte de Kilito, c'est, au dire de Scarpetta lecteur de Kundera, l'exploration des zones sombres de la réalité humaine, ces zones qui tantôt renvoient à des certitudes absolues, tantôt à des vérités non-fondées : "En somme, stipule Scarpetta, il revient au roman, face aux systèmes de rationalité, et aux régimes de "vérité unique", d'explorer les zones d'incertitude, d'ironie, de paradoxe, de déraison, – d'exhiber le négatif même des pensées communautaires." (Scarpetta, *L'Artifice* 244-245.)

Depuis Benedetto Croce il y a eu condamnation, voire violation du "concept normatif de genre." (Jauss, *Théorie des genres* 41) Des écrivains comme Robert Musil et Herman Broch ont compris la profondeur ontologique de cette rupture épistémologique avec le concept du genre et donc ont introduit dans le roman l'élan de la pensée. Kundera dit à leur

propos : “ par une porte grande ouverte, ils ont fait entrer la pensée dans le roman comme jamais personne avant eux. (...). Je ne pourrai jamais le souligner assez : intégrer dans un roman une réflexion intellectuellement si exigeante et en faire, de façon si belle et musicale, une partie indissociable de la composition, c’est l’une des innovations les plus audacieuses qu’un romancier ait osées à l’époque de l’art moderne.¹³ ” (Kundera, *Le rideau* 86-87).

Le ton et le rythme de l’écriture chez Kilito traduisent un souci culturel, d’une part, et un souci esthétique (et esthésique) de l’autre. Culturellement, Kilito écrit à l’intérieur de la tradition des *Mille et une Nuits* et des *Séances*, c’est-à-dire à l’intérieur du conte et donc il écrit pour faire œuvre de conteur, pour retracer le cheminement de toute une tradition culturelle arabe classique. Esthétiquement, Kilito écrit à partir des échos de la littérature universelle, et ce, pour faire œuvre d’artiste compositeur d’un genre littéraire inclassable, dans lequel tous les ingrédients du conte arabe classique peuvent s’enchevêtrer et converger dans un point éclaté, le point du non-genre, comme dans un tableau où la couleur n’a de sens que dans sa dissolution dans d’autres couleurs. Palimpseste, le texte de Kilito ne part jamais d’un vide initial, chaotique, mais d’un vide plein, un vide fait des traces des anciens, de leur sagesse et de leur savoir.

Stricto sensu, ce qui distingue la lecture des textes fictifs de Kilito c’est tout d’abord leur genre indécis. *La querelle des images*, *Dites-moi le songe*, *Le cheval de Nietzsche* ainsi que les nouvelles et contes de Kilito sont écrits/composés à mi-chemin entre narration et essai. Et c’est bien là où réside la singularité de Kilito qui affirme lui-même qu’il n’y a pas de différence entre le texte de fiction et l’essai : “ je ne vois guère de différence entre les deux genres : en passant de *L’œil et l’aiguille*, par exemple, au *Cheval de Nietzsche*, je n’ai pas l’impression d’avoir changé essentiellement de registre. ” (*Cheval de Nietzsche* 5) En fait, Kilito écrit le texte de fiction comme s’il écrivait l’essai, et écrit l’essai comme s’il écrivait le texte de fiction. Il tend à créer une œuvre littéraire susceptible de bannir toutes les limites que la tradition de l’écriture littéraire a installées depuis des lustres. Kilito fonde l’esthétique de son œuvre sur la possibilité de faire dialoguer toutes les sensibilités de l’expression artistique, genres et registres. Kilito trouve les mots d’ordre de son travail de chercheur et de romancier chez les Anciens dont il est passionné. Ces mots d’ordre répondent en fait à une esthétique arabe classique que Kilito ne cesse de passer par le crible de l’analyse. Il s’agit de : “ la *maqâma* ou séance, la

hikâya ou mimesis, le *mathal* ou exemple, le *jidd* ou sérieux, le *hazl* ou plaisant, le *sukhf* ou frivolité, le *sidq* ou sincérité, le *kadhib* ou mensonge, la *munâzara* ou débat, la *muwâzana* ou parallèle, la *mu'ârada* ou imitation créatrice, etc. ” (*Les séances* 263).

Cet esprit des lettres arabes classiques nourrit à bien d'égards la pratique scripturale de Kilito. S'y ajoute, assurément, l'apport de l'esprit des lettres européennes, classiques, modernes et postmodernes. Le texte de Kilito vit à la lisière d'autres textes, il en cache toujours d'autres textes. Il ne dépend pas d'un genre donné, tant s'en faut. Son genre est l'anti-genre qui se déploie dans les plis de l'écriture, rien que l'écriture, comme art de composition. Et Kilito d'exprimer son “ réel plaisir à découvrir qu'un texte en cache un autre, qu'une lecture inopinée est possible et même nécessaire. ” (*Les Arabes* 147) Évidemment, la lecture inopinée est généralement capable de percer le mystère que referme un texte. Mais il faut un lecteur averti qui, dans le cas de Kilito, saura percer le mystère d'une écriture dont l'art de la composition remonte aux Anciens, et dont l'art de l'analyse est fourni par l'outillage et l'appareillage conceptuels et méthodologiques de la critique contemporaine. Donc, tout est question de composition chez Kilito. D'où l'énigme, d'où le rébus qui brouillent les pistes de toute lecture possible de Kilito.

3. *Ambigüité intentionnelle*

L'œuvre de Kilito est passionnante, mais confuse, ambiguë, équivoque et amphibologique aussi. L'ambigüité est fascinante ; elle est substantiellement ce qui motive la quête du sens d'un texte, car, justement, elle accompagne des textes majeurs qui ne se prêtent jamais à la lecture facile. La facture des textes de Kilito est bel et bien de ce genre. L'ambigüité de son univers romanesque est sans appel. Non seulement au niveau du sens, mais aussi au niveau de la forme, de l'art d'écrire. L'ambigüité au niveau de l'écriture se manifeste chez Kilito illico dans les seuils (paratexte) de son œuvre. Ce qu'en dit théoriquement Gérard Genette dans *Seuils* ne répond, nous semble-t-il, pas fidèlement à ce qu'en fait Kilito. Kilito brouille les entrées qui mènent au texte en optant pour une écriture impure où rien n'est sûr, où rien n'est définitivement installé. Tout est à composer, re-composer.

Le nom d'auteur

Le lecteur de Kilito ne trouvera aucune difficulté à le placer dans le sillage de la critique littéraire. Tous les textes de Kilito, depuis *Littérature et étrangeté* en passant par les autres essais écrits indifféremment en arabe ou en français lui attribuent le statut d'un critique littéraire, ou plutôt d'un spécialiste et théoricien du texte littéraire. Partant de cet *a priori*, le lecteur n'hésitera pas à classer un texte de Kilito dans la lignée des essais sans penser à la possibilité de voir en Kilito un écrivain de textes de fiction. Le nom d'auteur est donc décisif dans la fabrique du sens d'un texte, dans sa réception et sa transformation en *signifié*. Gérard Genette affirme dans ce cadre d'idée que le nom d'auteur "n'est plus alors une simple déclinaison d'identité ("l'auteur s'appelle Untel"), c'est le moyen de mettre au service du livre une identité, ou plutôt une "personnalité"...)" (Genette, *Seuils* 43) Le nom d'auteur programme donc la réception du texte. De même pour le titre qui accomplit la fonction de déclencheur de la lecture et de la fabrique de ce que serait sinon le sens du texte, du moins l'une de ses potentialités sémantiques.

Les titres

Les titres choisis aux ouvrages participent à leur tour à/de la fabrique du sens des textes. Les titres des textes de Kilito sont généralement problématiques car ils donnent matière plutôt à réflexion philosophique au lecteur. Et bien qu'ils soient assignés à des textes de fictions, ils ne peuvent que prêter à confusion car ils renvoient, subrepticement, plus aux essais qu'aux textes fictifs : *La querelle des images*, *Dites-moi le songe*, *Le cheval de Nietzsche*, *En quête*, *Celui qu'on cherche habite à côté*, *Archéologie : douze miniatures*, sont des titres qui se prêtent à lire comme titres d'essais et non comme titres de fiction. "Le titre, écrit Gérard Genette, c'est bien connu, est le "nom" du livre, et comme tel il sert à le nommer, c'est-à-dire à le désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion." (83) La gageure n'est pas si aisée pour un lecteur qui connaît plus Kilito l'essayiste et moins Kilito le romancier. Kilito en effet a tendance à choisir des titres confus pour ses textes. Et c'est à dessein qu'il opte pour cette stratégie de titrer problématiquement ses textes.

L'épigraphe

L'épigraphe, ou exergue (147), joue un rôle essentiel aussi bien dans les essais de Kilito que dans ses textes de fiction. Il dit à ce propos : " Je

dirais sans hésiter que l'essentiel de mes livres se trouve condensé dans mes exergues." (*Kilito en questions* 13). Dans *La querelle des images* il cite T.S. Eliot : " Nous ne cesserons pas notre exploration/Et le terme de notre quête/Sera d'arriver là où nous étions partis/Et de savoir le lieu pour la première fois ". Dans *Dites-moi le songe*, il cite Herman Melville : " Appelez-moi Ismaël " et Botho Strauss : " Voilà de quoi a l'air quelqu'un qui lit : personne." Alors que dans *Le cheval de Nietzsche*, il cite Montaigne : "... quelque langue que parlent mes livres, je leur parle la mienne ", et Elias Canetti : " D'autres langues ? Mais seulement pour échapper à la sienne, par le biais de l'inhabileté." À y voir clair, le flou de ces citations choisies en exergue à certains textes de fiction de Kilito compose avec la délicatesse de sa conception de l'écriture, laquelle se cristallise dans l'incertitude et dans la suspicion dans laquelle baignent les personnages de l'auteur.

La mention générique

Encore que les textes de fiction de Kilito portent une mention générique (roman, récits, contes) – hormis *En quête* –, il serait on ne peut plus difficile de les classer dans une catégorie générique précise. Au lieu de jouer le rôle "d'indication générique" (Genette, *Seuils* 98), c'est-à-dire " une annexe du titre (...) destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre " (98), la référence générique joue dans le cas des textes de fiction de Kilito un rôle tout à fait différent, celui de créer une étrangeté surprenante et déroutante entre le lecteur et le texte. L'intelligence de Kilito (lecteur assidu des *Nuits* et des *Séances*) introduit son lecteur dans le bois de l'étonnement initial qui précède tout fonctionnement de l'entendement.

Le prière d'insérer

Considéré comme étant " l'un des éléments les plus caractéristiques du paratexte moderne " (107), le prière d'insérer sert lui aussi à indiquer et à programmer la lecture d'un texte. Or, chez Kilito le prière d'insérer est aussi déroutant que dépitant et orientant. Tout porte à croire que les prières d'insérer proposés aux textes de fiction de Kilito revêtent un caractère essayistique dès lors que Kilito, nous l'avons vu, est avant tout un essayiste, et un penseur. Dans le prière d'insérer de *La querelle des images*, on peut lire : ce texte se place, " comme son titre l'indique, à mi-chemin entre l'art de l'écriture, analytique et intellectuel, et l'art iconographique, synthétique et sensuel." Dans *Dites-moi le songe* on peut lire : " Dans ce livre, qui se

situe entre l'essai et le récit, il [Kilito] aborde de nouveau les *Nuits* à sa façon, c'est-à-dire sous des angles inattendus... ” De même pour les autres textes de fiction de Kilito qui, au lieu d'orienter la lecture, il désoriente le lecteur.

La table des matières

La table des matières est généralement réservée aux essais, aux recueils de poésies et aux recueils de nouvelles. Chez Kilito, comme chez d'autres romanciers postmodernes pour l'essentiel, la table des matières est incluse au livre, elle en fait partie intégrante comme s'il s'agissait de nommer les épisodes que contient le texte, ce qui rend la tâche de la réception du texte ambiguë. D'autant plus que chaque épisode du texte en question (*La querelle des images*, *Dites-moi le songe*, *Le cheval de Nietzsche*) contient une intrigue locale fédérée aux autres par un dispositif narratif allant du *je* au *tu* en passant par un *il* à posture équivoque dans l'architecture du texte.

En guise de conclusion

Ceci passé en revue, il paraît clairement que les seuils traditionnellement conçus sont mis en crise dans la fabrique du texte de fiction chez Kilito. À l'instar de bon nombre d'écrivains à l'échelle universelle, Kilito éprouve cette appétence esthétique à composer un texte selon des impératifs dictés et édictés par sa vision philosophique du monde, et à partir des questions relatives à son temps et à son époque. Révolutionnaire et/ou expérimentaliste, Kilito est avant tout un penseur de l'humain et de l'humaine condition. Son combat intellectuel, c'est dire son projet d'écrivain, s'il doit en avoir un, est de sortir le lecteur – arabe en premier chef – de la banalité et de la médiocrité de l'écriture folklorique dont la facture est superfétatoire et dont la conception esthétique passe inévitablement pour nulle et non avenue, quoi qu'en dise le lecteur étranger passionné de l'exotisme des littératures tiers-mondistes, des littératures vassales dont la reconnaissance doit obligatoirement passer par sa similitude à un modèle européen.¹⁴

C'est à ce titre que l'écriture de Kilito crée un nouveau rapport entre le texte et le lecteur, arabe et européen. Kilito écrit avec l'esprit de l'écrivain penseur, l'écrivain qui problématise, l'écrivain qui éveille les questions endormies, l'écrivain qui sème le doute et la suspicion, l'écrivain

qui n'a plus de réponses à déployer, mais des questions à poser. Ceci exige, naturellement, une nouvelle esthétique, donc une nouvelle pratique de l'art de dire le monde.

Acheminement vers l'absence de la trace d'un auteur réel ou putatif, l'écriture chez Kilito devient, nous paraît-il, un patchwork, un kaléidoscope dont seule la lecture active est en mesure de définir le possible sémantique. Morceaux d'une mémoire individuelle ou collective riche d'événements, morceaux d'une mémoire livresque impressionnante, tout contribue chez Kilito à faire une œuvre d'artiste amoureux des étonnements des Anciens et de l'art de dire des contemporains. Kilito, ce visiteur des traces, passe par l'empreint pour percer le silence des mots et des morts. Autant dire que la fabrique du romanesque passe aussi par la quête et la refonte de la trace qui fonde sa quiddité, mais aussi par l'infini qu'il renferme, pareillement aux *Nuits*¹⁵.



- 1 En effet, précisent Gilles Deleuze et Felix Guattari, “ Composition, composition, c’est la seule définition de l’art. La composition est esthétique, et ce qui n’est pas composé n’est pas une œuvre d’art ” (*Qu’est-ce que la philosophie ?* 181).
- 2 Nous continuerons de lire avec passion, joie et intérêt ce roman d’Abdelkébir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.
- 3 “ Les livres dormaient, écrit Kilito, Shahrazâd entreprend de les réveiller en les ouvrant sur l’extérieur, en les faisant sortir d’eux-mêmes. Portés par sa voix, ils deviennent un principe de vie ”, (*L’œil et l’aiguille* 19).
- 4 Cf. Abdelfattah Kilito, « Transparence ou secret ? », in *Les pistaches d’Aboul ‘Ala’ Al-Ma’arri* (traduit de l’arabe par Francis Guoin), Casablanca, Toubkal, 2017, p. 53.
- 5 Barthes l’exprime dans ces termes : “ le grain du désir, la revendication du corps : c’est alors le Texte, la théorie du Texte ”, (*Roland Barthes par Roland Barthes* 75).
- 6 “ La postmodernité, pose Marc Jiménez, n’est pas un mouvement ni un courant artistique. C’est bien plus l’expression momentanée d’une crise de la modernité qui frappe la société occidentale, et en particulier les pays les plus industrialisés de la planète ”, (*Qu’est-ce que l’esthétique ?* 418).
- 7 Jean-François Lyotard situe la crise des récits par rapport à “ l’état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle. Ici, on situera ces transformations par rapport à la crise des récits ”, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p.7.
- 8 Les *maqâmât*, Séances, (composées de cinquante récits) dont le singulier est *maqâmas* ont un genre narratif dont le fondateur est Hamadhân au Xe siècle. La *maqâma* “ décrit, sous la forme d’une synthèse, les multiples aventures d’un personnage mi-bouffon, mi-truand, fin connaisseur, (...), de toutes les ressources du langage ”, (Miquel, *La littérature arabe* 73).
- 9 Voir à ce propos les essais de Milan Kundera, notamment : *L’art du roman*, Paris, Gallimard, 1986 ; *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993 ; *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005. Dans cette optique, Guy Scarpetta insiste sur le rôle que peut jouer l’Art du roman dans l’exploration du non-dit des

autres discours relatifs à la connaissance humaine. Il postule à juste titre que : “ L’art du roman, en somme, reviendrait à explorer le non-dit des autres discours (scientifiques, philosophiques, religieux, politiques, sociologiques, idéologiques, psychologiques), – et même, dans la plupart des cas, à faire surgir ce que ces discours ne peuvent que méconnaître. Le roman, donc, comme art de faire vaciller les certitudes, d’ébranler les préjugés, d’investir le négatif du lien social, l’envers des idéologies collectives (ou du *spectacle* qui, aujourd’hui, a supplanté ces idéologies), le refoulé de ce qui soude les communautés, – que cette fonction prenne la forme d’un jeu affiché avec les vérités dogmatiques (Salman Rushdie), d’une ironisation du *kitsch* ou de la sentimentalité naïvement morale dont l’époque moderne nous abreuve (Milan Kundera, Mario Vargas Llosa), d’une subversion plus directe et plus sarcastique de la bien-pensance (Juan Goytisolo), ou d’une dissolution corrosive de l’image positive officielle que les sociétés donnent d’elles-mêmes (Kentzaburô Oé, Carlos Fuentes, Thomas Bernhard.) ” (Scarpetta, *L’âge d’or* 21.).

- 10 Voir Danièle Sallenave, *À quoi sert la littérature ?*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 1997, p. 87.
- 11 Voir Abdelwahab Meddeb à propos de *Phantasia* (Paris, Sindbad, 1986) et *Talismano* (Paris, Sindbad, 1987), in *Face à l’Islam*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 2004
- 12 Nous pensons en particulier ici à ce texte écrit justement contre la méthode en en faisant l’éloge : Paul Feyerabend, *Contre la méthode. Esquisse d’une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, Seuil, 1997 (pour la traduction française)
- 13 Michaël Bakhtine, à son tour, croyait à la faculté qu’a le roman d’accueillir tous les genres dans son entité : “ Le roman permet d’introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu’extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n’importe quel genre peut s’introduire dans la structure d’un roman, et il n’est guère facile de découvrir un seul genre qui n’ait pas été, un jour ou l’autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique ”, (*Esthétique et théorie du roman* 141).
- 14 En effet, si, avance Kilito, un texte arabe n’a pas “ un quelconque rapport avec telle ou telle œuvre européenne ” (*Les Arabes* 13), “ il est négligé et condamné à un splendide isolement : c’est ce qui est arrivé au *Livre des avares* de Jâhiz, pourtant un sommet de l’art narratif, simplement parce qu’on n’a pas réussi à le relier à *L’avare* de Molière ou à *Eugénie Grandet* de Balzac. En revanche, les œuvres qui, suppose-t-on, ont exercé une influence plus ou moins avérée sur la littérature européenne jouissent d’une bonne

renommée et sont portées aux nues. Il en est ainsi de *Kalîla et Dimna*, associé aux fables de La Fontaine, des *Séances* de Hamadhânî et de Harîrî, reliées au roman picaresque, de *L'Epître du pardon* de Ma'arrî, rattachée à *La Divine Comédie*, de *Hayy ibn Yaqzând* Ibn Tufayl, ancêtre de *Robinson Crusoé*, du *Collier de la Colombe* d'Ibn Hazm, précurseur de *De l'amour...* ” (*Ibid.*).

- 15 Le lecteur averti de Kilito s'aperçoit facilement de la familiarité de son écriture, donc des dédales de son univers de scribe, avec celui de Borges. C'est ainsi que cette familiarité s'ourdit facilement à partir de l'idée de l' "infini" comme donnée centrale d'un texte qui tend vers l'inchoatif et l'ouverture, tout en bâtant en brèche l'idée d'un quelconque achèvement du texte, du discours ou de la réception qu'on en fait. L'infini du texte trouve son bien-fondé dans la tradition des *Mille et Une Nuits*, au dire de Borges. Ce fin connaisseur des abysses du corpus arabe classique dit à ce propos que : “ Dans ce titre des *Mille et Une Nuits* il y a ceci de très important qu'il suggère un livre infini. C'est ce qu'il est, virtuellement. Les Arabes disent que personne ne peut lire *les Mille et Une Nuits* jusqu'à la fin. Non pas qu'il soit question d'ennui : on sent que le livre est infini. ” (Borges, *Conférences* 64) L'infini revient à dire aussi la capacité qu'un texte a d'accueillir d'autres textes en son sein. Tel serait le doigté du rhapsode, de l'écrivain-artiste-compositeur. Kilito en est certainement un.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



1. Romans, récits, contes et nouvelles de Abdelfattah Kilito :

- Celui qu'on cherche habite à côté.* Casablanca, La croisée des Chemins, 2017
Archéologie : douze miniatures. Bruxelles, Abdelfattah Kilito et maelstrÖmre
Evolution, 2012
Dites-moi le songe. Paris, Sindbad/Actes Sud, 2010
Le cheval de Nietzsche. Casablanca, Le Fennec, 2007
En quête. Montpellier, Fata Morgana, 1999
La Querelle des images. Casablanca, Eddif, 1995

2. Essais critiques de Abdelfattah Kilito :

- Les pistaches d'Aboul 'Ala' Al-Ma'arri* (traduit de l'arabe par Francis Gouin).
Casablanca, Toubkal, 2017
Les Arabes et l'art du récit. Paris, Sindbad/Actes Sud, 2009
Tu ne parleras pas ma langue (traduit de l'arabe par Francis Gouin). Paris, Sindbad/
Actes Sud, 2008
La langue d'Adam. Casablanca, Toubkal, 1995
L'œil et l'aiguille. Paris, La découverte, 1992
L'auteur et ses doubles. Paris, Seuil, 1985
Les Séances. Paris, Sindbad, 1983

3. Entretiens avec Abdelfattah Kilito :

- Kilito en questions* (entretiens avec Amina Achour). Casablanca, La Croisées des
Chemins, 2015

4. Ouvrages de référence :

- Roland, Barthes. *L'aventure sémiologique*. Paris, Seuil, 1985
———. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975
———. *S/Z*. Paris, Seuil, "Points/Essais", 1970
———. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953
- Michaël, Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978
- Maurice, Blanchot. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969
- Abdessalam, Benabdelali. *Littérature et métaphysique : Essais sur l'œuvre d'Abdelfattah Kilito*. Casablanca, Toubkal, 2009
- Jorge Luis, Borges. *Conférences*. Paris, Gallimard, 1985
———. *Fictions*. Paris, Gallimard, 1957 et 1965 (pour la traduction française)
- Gilles, Deleuze et Felix, Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris, Minuit, 1991
- Paul, Feyerabend. *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*. Paris, Seuil, 1979
- Gérard, Genette. *Seuils*. Paris, Seuil, 1987
- Gérard, Genette et al., *Théorie des genres*. Paris, Seuil, 1986
- Marc, Jiménez. *Qu'est-ce que l'esthétique ?*. Paris, Gallimard, 1997
- Abdelkébir, Khatibi. *Le scribe et son ombre*. Paris, La différence, 2008
———. *La Mémoire tatouée*. Paris, Denoël, 1971
- Milan, Kundera. *Le rideau*. Paris, Gallimard, 2005
———. *Les Testaments trahis*. Paris, Gallimard, 1993
———. *L'art du roman*. Paris, Gallimard, 1986
- Chvatik, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Paris, Gallimard, 1995
- Jean-François, Lyotard. *La condition postmoderne*. Paris, Minuit, 1979
- Abdelwahab, Meddeb. *Face à l'Islam*. Entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 2014
- Maurice, Merleau-Ponty. *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964
- André, Miquel. *La littérature arabe*. Paris, Presses Universitaires de France, 1969
- Danièle, Sallenave. *À quoi sert la littérature ?* Paris, Textuel, 1997
———. *Le don des morts. Sur la littérature*. Paris, Gallimard, 1991
- Guy, Scarpetta. *L'âge d'or du roman*. Paris, Grasset, 1996
———. *L'Artifice*. Paris, Grasset, 1988
———. *L'impureté*. Paris, Grasset, 1985

De la Lecture comme mélange

Karl Akiki

Université Saint-Joseph (Beyrouth)

Rêvons. Après tout, la dose de rêve et d'utopie fait aussi partie de l'intérêt qu'on porte à l'histoire de la culture, tout comme l'élaboration de synthèses culturelles imaginaires est un des jeux de l'esprit les plus fascinants
(Majdalani, *Petit traité*, 105)

*S*i l'écriture de Charif Majdalani est si particulière, c'est parce que, fidèle à ses premières amours, l'auteur s'imprègne des mélanges qui l'entourent pour y puiser la verve alimentant son écriture. Le lecteur fait ce qu'il a à faire : il lit ! Il lit cinq romans liés entre eux par le concept de récit de filiation : *Histoire de la grande maison* (2005), *Caravansérail* (2007), *Nos si brèves années de gloire* (2012), *Le Dernier seigneur de Marsad* (2013) et *Villa des femmes* (2015)¹. Il se perd également parce que le narrateur y est si présent qu'il en devient absent, simple transcripteur des gloires antérieures de l'auteur et de sa famille. Et les sacro-saintes frontières qui subsistent généralement entre les trois sommets de la triade romanesque (l'auteur, le narrateur et le personnage) s'amenuise, se confondent avant de disparaître complètement. Les amalgames se font et la fusion devient le maître mot de l'écriture. L'écriture alterne alors entre "texte de plaisir" et "texte de jouissance" (Barthes, *Le Texte de plaisir*) par le biais d'une

narratologie complexe. Nous nous proposons dans ce qui suit d'analyser cette oscillation entre ces deux notions barthiennes à travers les figures que prend le narrateur hydre de Lerne. Dans une sorte de redevance héréditaire, il s'approprie des visages qui rendent hommage à sa généalogie ; voilà pourquoi il sera d'abord *simsar* comme son grand-père paternel, puis tisserand comme son grand-père maternel avant de s'affirmer en homme de lettres à part entière comme l'auteur, professeur universitaire de littérature.

1. *Le Simsar d'histoires*

Ce métier – qui est à la jonction du courtier et de l'agent immobilier – revient comme un leitmotiv, d'une manière primordiale ou secondaire, dans chaque roman. Il peut s'agir de la première fonction de Wakim Nassar (*HGM*) ou prendre diverses formes par le biais de l'action de recollection du palais entreprise par Samuel Ayyad (*C*), des services rendus par Gebrane ou Ghaleb (*NSBAG*) ou même des entourloupes de Hareth (*VF*). Le mot "simsar" est francisé, certes, mais il garde toute sa force poétique. Dans *HGM*, sa définition se décline à plusieurs reprises. Chacune des explications proposées ainsi que notre connaissance du terrain libanais, nous permet donc d'associer le narrateur à un vendeur d'histoires.

Pour pouvoir vendre les biens qu'on lui a confiés, un *simsar* doit d'abord les trouver. Il va donc à la recherche de ces denrées rares qui, si le hasard le veut, augmenteront son pécule. C'est ce que fait le narrateur majdalanien en se hissant au statut d'enquêteur des généalogies familiales.

"Ce genre d'homme [qui] ne possède rien, n'a rien, [...] est toujours à l'écoute du monde autour de lui" (*HGM*, 18). Cette ouïe est d'ailleurs bien mise en évidence dans *VF* puisque Noula observe, écoute et retranscrit tout ce qui l'entoure avec minutie. Et si la matière ne vient pas au *simsar*, c'est lui qui va la chercher. C'est dans ce sens que se comprend le lexique de l'enquête qui transfigure le narrateur en une sorte d'Hercule Poirot des temps modernes : "je dispose pour cela d'un indice au moins", "résoudre l'énigme", "je fis ma dernière enquête avant d'entamer la rédaction de cette histoire" (*HGM*, 17,18, 312).

Plus encore, le détective fait en sorte de recouper les affirmations des personnages secondaires, des récits transmis par le clan social afin d'atteindre son but :

''deux témoignages l'attestent'', ''d'après la chronique des Nassar'' (*HGM*, 112, 173) ;

''d'après les rares témoignages que j'ai pu obtenir sur lui'', ''d'après les témoignages flous, les recouplements et les conclusions'' (*C*, 57, 91) ;

''d'après ce que rapportent les vieilles chroniques du quartier'', ''d'après la chronique et les souvenirs transmis de génération en génération'' (*DSM*, 71, 73).

Et si cela ne suffit pas, il va vérifier par lui-même les dires de ses collaborateurs de l'ombre par le biais du questionnement : ''je lui repose une autre question'', ''en lui posant encore et encore les mêmes questions'' (*HGM*, 13, 14). Il peut également se fier aux chiffres (''longues comparaisons des listes des impôts payées les années suivantes'' [*HGM*, 45]) ou aux ouvrages d'autorité (''Ce campement, évidemment, j'aurais pu l'imaginer, mais je le vois par les yeux de Thomas Edward Lawrence, tel qu'il le décrit dans son épopée du mouvement arabe'' [*C*, 115]) ou même aux références scientifiques (comme celles qui concernent les origines de l'eucalyptus par exemple, au début du chapitre 5 de *HGM*). Cela lui assure alors une fonction testimoniale des plus importantes et fait en sorte que le lecteur adhère à une histoire bien assermentée.

Et pour parachever sa prospection, le simsar s'appuie sur les objets gardiens de la mémoire que constituent les photos et les lettres :

''photo de mariage de mes grands-parents'', ''mettant de l'ordre dans notre maison après la mort de mon père, je retrouvai deux boîtes oubliées dans un grenier'' (*HGM*, 112, 231) ;

''comme je pouvais le constater sur certaines photos'' (*VF*, 27).

C'est à ce prix qu'il parvient à reconstituer le cabas mémoriel qui constituera son négoce. Il acquiert ainsi une forme d'autorité qui force le lecteur à acheter ces histoires accumulées et rassemblées.

Pour réussir à réunir tout ce bagage, le narrateur simsar ne l'attend pas sur le pied de la porte. Comme les personnages, il se déplace, se meut, erre à la recherche de la pièce d'exception puisqu' :

''Il faut ici observer, rechercher, collecter des indices, dans une relation directe, presque charnelle avec le monde enquêté. [...] Il faut payer de sa personne'' (Kalifa, ''Policier, détective'', 10).

L'enquêteur prend le réel à bras-le-corps, à bras-le-cœur. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il est comparé, dans *HGM*, à "ces nobles sans majorat qui ne cessèrent durant tout le Moyen Âge européen d'errer de royaume en royaume et de se mettre au service d'un prince après l'autre dans l'espoir de se tailler un fief à eux" : pour cela, il doit "naviguer entre les biens d'autrui" (27) et trouver l'heureuse pépite. C'est dans ce sens que l'on comprend le métier de chauffeur de Noula, le narrateur de *VF* : le mouvement est inscrit d'une manière quelque peu génétique dans sa fonction. Il en est de même pour Ghaleb qui, dans *NSBAG*, se rend en Syrie ou dans de multiples régions du Liban pour trouver le produit à vendre qui fera sa fortune, relançant ainsi l'histoire à chacun de ses voyages. Dans *HGM*, le narrateur s'entretient souvent avec son père, avec sa cousine ou même avec d'autres membres de la famille auxquels il rend visite, se positionnant ainsi dans le déplacement d'enquête.

Le périple peut également être d'ordre temporel puisque le narrateur se doit souvent de voyager dans le temps pour récupérer les bribes qui feront avancer son histoire. Il se rend alors à des époques reculées comme dans *C* ou *HGM* ou plus proches comme dans *DSM*, *NSBAG* et *VF* : son point d'ancrage se situe toujours dans l'entre-deux vu que le temps choisi constitue un hiatus entre un avant et un après (la première guerre mondiale, la guerre civile libanaise...), ce temps que l'on peut investir puisqu'il est sables mouvants propices à la narration. Et, à la fin, tout revient à un même point de recollection où les histoires se réunissent. Il s'agit, par exemple du "perron" de Noula dans *VF* : il constitue alors son lieu de travail puisqu' "un simsar doit avoir une sorte de quartier général, où les informations sur tous les négoce de la ville affluent, un lieu où on peut à coup sûr le trouver tous les matins" (*HGM*, 22).

Si le "simsar" parvient à fonctionner comme un aimant, c'est parce qu'il attire par sa fonction ludique. On ne compte pas le nombre de jeux utilisés dans les 5 romans : cartes, osselets, poker et dominos incarnent alors tout l'aspect fantaisiste de la narration. L'écriture devient elle-même un amusement auquel se soumet l'écrivain-narrateur afin de reconstruire le puzzle de la narration : "je possédais enfin toutes les pièces du jeu" (*HGM*, p.15). Il est à noter que :

"Le motif du puzzle est fréquemment mobilisé pour figurer dans le mouvement de l'enquête la mise en relation des pièces collectées : [...] il s'agit d'insister sur la dimension ludique du processus intellectuel et le geste métonymique qui recompose une totalité à partir d'indices émiétés" (Demanze, 157).

À l'omniscience plénipotentiaire d'un narrateur traditionnel, Majdalani substitue la focalisation externe qui a pour but de montrer, certes, une non maîtrise de la fiction mais qui sert surtout à mettre en valeur l'aspect amène de notre simsar. C'est dans ce sens que se comprennent les multiples modalisations qui scandent la narration :

''je me demande où il peut bien aller, ce que je vais en faire'', ''nul ne peut dire quel cheminement suivit sa pensée'' (HGM, 21, 303) ;

''je n'en suis même pas sûr'', ''Je ne sais, et nul ne saura jamais'' [C, 12, 59] ;

''Nous sommes en 1902 ou 1903, Mkhayel est peut-être en déplacement'', ''je ne sais par quel moyen'' (DSM, 28, 88) ;

''je suppose'', ''je ne sais pas ce qu'il faut en penser'' (VF, 28, 29).

Ces paralipses (Genette, *Nouveau discours*, 201) successives permettent au narrateur de simuler une certaine ignorance. Cela met le lecteur en confiance puisqu'il détient le même savoir que celui qui raconte mais l'amuse également puisqu'il n'y croit pas un seul instant.

Par ailleurs, l'amusement prend de l'ampleur lorsque se multiplient les aveux de création et d'invention qui inscrivent la narration dans la vivacité et dans une forme d'écriture automatique :

''et je viens de décider qu'il descend'', ''il va falloir que j' imagine ce que Wakim a bien pu aller faire à Sayda'', ''imaginons pour commencer'', ''j'étais une fois de plus rendu à moi-même et à la nécessité de tout inventer'' (HGM, 18, 39, 98, 117) ;

''que je serai amené à inventer'', ''Tout commence donc à merveille et on va poursuivre sur le même registre en imaginant'' (C, 12, 16) ;

''je me plais à imaginer'', ''on peut imaginer'' x2 (DSM, 31, 35) ;

''on peut croire à cette histoire bizarre [...] ou ne pas y croire'' (VF, 32).

La face du narrateur change, se transforme et celui que l'on croyait chroniqueur ou autobiographe se transmue d'office en simple témoin : cette impossibilité à délimiter la véritable fonction narrative fonctionne d'une manière ludique qui force le sourire et donc la connivence entre les pôles artistique et esthétique (Iser, 90).

Cette proximité lecteur/narrateur-simsar se traduit également par le biais des "nous" ou "on" qui font croire que la fiction se crée à deux et que les deux entités deviennent des "compagnons de tribulations" (*DSM*, 45) :

"nous sommes présentement dans la salle à manger européenne", "or, nous savons que Farid n'est pas du genre" (*HGM*, 152, 309) ;

"on le sait" (*C*, 109) ;

"vous avez sans doute compris ce que c'était", "je n'ai évidemment rien vu venir, à l'instar de nous tous, de vous et de moi, ou de vos parents puisque vous deviez être encore top jeunes pour vous rendre compte de quoi que ce soit" (*NSBAG*, 96, 161).

Les adresses directes (Prince, 180) à travers le narrataire fonctionnent et attirent le lecteur qui suit le narrateur comme s'ils étaient tous deux dans une discussion familière, à la manière de celle qui sous-tend *La Chute* de Camus et que suit étrangement l'écriture de *Nos si brèves années de gloire* (dès l'incipit). La complicité est telle que, souvent, la narration est émaillée de mots en arabe (comme le mot "eggal" par exemple) qui ne sont nullement expliqués : c'est au lecteur de s'imaginer, par le contexte, la définition de ces mots qui perdent alors de leur exotisme et qui donnent au narrateur une forme de nonchalance arrogante.

Ne se prenant pas au sérieux, le pôle auctorial remet en question le processus de la fiction créatrice dans une forme de vulgarisation. Il use alors à l'envi de l'épanorthose pour, à chaque fois, détruire ce qu'il a construit et, ainsi créer le rapprochement : "dans ce dialogue il n'y a évidemment pas un mot d'authentique" (*HGM*, 90). L'autodérision est également au rendez-vous tant au niveau de la création de la fiction que de la description des personnages :

"quant à Wakim, soyons romanesque, ou, mieux, faisons dans l'antique", "il avait peut-être rêvé de la Vierge ou de sainte Thècle qui lui disait des choses de travers sur les orthodoxes, ou bien il avait lu quelques livres sur la méchanceté des Byzantins [...]. C'était peut-être tout à fait personnel, il avait ce jour-là mal aux reins" (*HGM*, 162, 166).

Cela peut également apparaître par des clins d'œil que seul le lecteur libanais peut comprendre puisque l'écriture se veut la transcription d'expressions libanaises :

''trois ânes rachitiques paraissent attendre l'heure de la résurrection'' (C,35) ;

''elle a l'air de quelqu'un qui a senti une mauvaise odeur'' (VF, 53).

Mais le plus intéressant subsiste lorsque l'auteur nie ses ouvrages précédents (''sur l'épopée de Samuel Ayyad, que je n'ai finalement jamais entreprise'' *NSBAG*, 59) ou qu'il s'introduit dans la fiction ''l'échec du candidat du clan Majdalani'' (*DSM*, 138). Une ambiance bon enfant se dégage et le lecteur a l'impression que, face à lui, se trouve un ami qui lui raconte des histoires, qui lui explique comment fonctionne la création de la fabula et non un romancier assermenté. Le simsar devient ainsi proche du lecteur qu'il amuse et fascine parce qu'il est tout simplement plus humain.

En outre, dans un effort marketing avant l'ère du marketing, l'une des qualités du simsar est de vendre son produit l'affublant des meilleures caractéristiques. C'est ce que fait le narrateur majdalanien en se rapprochant du narrateur du roman populaire. Cet aspect se fait d'abord ressentir grâce à la gouaille dont fait preuve le vendeur d'histoires. Pour capter l'attention de son client, le simsar tend à lui vendre du rêve en lui racontant des histoires rocambolesques qui excitent sa curiosité. Ces micro-histoires s'incarnent dans les différentes anecdotes qui truffent le récit :

''d'évoquer tout un tas d'histoires'', ''père jésuite hilare qui passa le repas à raconter des histoires cocasses et morbides, comme celle de...'' (*HGM*, 33, 155) ;

''comme cette allusion au banquet durant lequel le vice-roi d'Égypte extermina tous les généraux de son armée'', ''le voilà qui raconte comment Atrée offrit à son propre frère un repas grandiose'' (C, 44) ;

''j'en arrive maintenant au moment crucial de toute cette histoire. Alors écoutez bien, tout le reste ne sera plus qu'anecdotique'' (*NSBAG*, 167).

Ces petits racontars stimulent l'intérêt du lecteur qui, avec son âme d'enfant, écoute avidement les rumeurs, ragots et autres récits fabuleux que lui livre le narrateur parce qu'il fonctionne comme la ''réactivation de la veine romanesque'' (Schaeffer, 291). Et pour refermer encore plus les fils de la diégèse fascinante sur son auditoire, le narrateur simsar use également des techniques du suspense ; elles lui permettent d'attiser l'intérêt de son client-lecteur pour la suite des événements en se jouant de son ''horizon d'attente (Jauss, 1978). Cela a lieu par le biais des indéfinis

mis en italique par exemple (’’ils l’avaient fait jeter en prison après *lui* avoir tendu un piège’’ *HGM*, 15) ou par l’annonce d’un évènement qui devrait venir ultérieurement dans la fiction, à savoir une deuxième perturbation de la quête du protagoniste (’’la première longue errance du palais de Chafic Abyad’’ *C*, 90 ; ’’deux soucis allaient obscurcir la vie de Chakib Khattar’’ *DSDM*, 55) ou même par l’anonymat gardé par le narrateur de *NSBAG* dont on ne connaît le nom qu’à la page 129. Par ce moyen, le lecteur est chevillé à la fiction qu’il veut poursuivre afin de connaître le fin mot de l’histoire.

Parfois, le narrateur présente d’une manière hâtive les différents éléments qui clairsemeront la diégèse future. Ces multiples prolepses (Genette, *Figures III*, 105) fonctionnent alors à l’instar d’un teaser cinématographique captant l’attention du lecteur avide d’avancer pour parvenir au dénouement :

’’les maîtres tout-puissants des halles de Beyrouth, dont l’histoire est à venir’’,
’’C’était surtout l’oncle scandaleux dont l’histoire est à venir’’ (*HGM*, 97, 186) ;

’’sans se douter [que son errance] ne lui a pas encore prodigué sa dernière surprise, ni offert son ultime rencontre’’ (*C*, 195).

Dans le dernier roman du corpus, l’incipit contient l’histoire tout entière dès les premières pages : ’’c’est par là qu’entra le funeste émigré des années trente, par là que partit le fils cadet et par là aussi qu’il réapparut un jour’’ (*VF*, 9). Il en est d’ailleurs de même dans le premier roman : ’’remontait aux origines, à l’exode initial, aux orangers, aux réfractaires en fuite, au bannissement du père’’ (*HGM*, 14). Ce marchandage de l’écriture se répercute dès lors sur la lecture qui se vit dans la mise en haleine dans une sorte de cliffhanger propre aux séries télévisées, une ’’tension narrative’’ (Baroni, 18) des plus éloquentes.

Le fabuleux bonimenteur ne peut donc qu’attirer celui qui le lit ; il le lie alors à sa narration et, subrepticement, le pousse à vouloir continuer la lecture à tombeau ouvert. Le simsar a réussi son pari, à savoir vendre son bien, se rapprocher de son client devenu maintenant un intime le suivant à la trace et attendant toute nouveauté flairée.

2. *Le Tisserand de romans*

Toutefois le narrateur change de visage et devient tisserand s'alignant ainsi sur le métier du grand-père maternel de l'auteur. Ce tissage se lit dans les différentes diégèses mais également au niveau métadiégétique puisque l'écriture reprend cette activité manuelle en filigrane.

Le motif du tissage apparaît dans les cinq romans d'une manière explicite ou implicite. Il s'incarne dans les multiples machines à tisser, dans les métiers de certains personnages ou dans les techniques de tissage. L'on pense par exemple à la "nouvelle machine à dévider les cocons introduite par des industriels français" (*HGM*, 119) ou aux machines que Ghaleb emporte dans sa Dodge (*NSBAG*, 64) pour rejoindre l'usine de textiles d'Alep. Le métier évolue d'ailleurs lorsque, dans *VF*, une modernisation est à noter dans ces grosses confectionneuses que constituent les machines à tisser deux ouvrages. Majdalani chercherait ainsi à rendre hommage au métier de son grand-père comme le veut la tradition du récit de filiation mais également à assurer sa filiation puisque le tissage devient la métaphore de l'écriture et le petit-fils perpétue alors l'activité manuelle du grand-père en la stylisant. Cette association est d'ailleurs apparente lorsque le phénomène de la création littéraire use du lexique textile (*HGM*, 13, 15). Certains mots sont alors à prendre dans leur double sens puisqu'ils rappellent d'une manière égale l'écriture et le tissage :

"reconstituer la trame même du quotidien", "courir sur le tissu et y inscrire, à une rapidité fabuleuse, le long phrasé" (p.321, *HGM*, 150, 321) – l'homonymie "phrasé"/phrase ne peut qu'être remarquée ;

"ils me sont parvenus ainsi, décousus, sujets à folles rêveries et à broderies romanesques" (*C*, 12).

L'on pense également au jeu littéraire sur les mots lorsque le narrateur annonce : "(filons la métaphore)" (*HGM*, 263). Cette union aussi étrange que naturelle s'affirme également dans le processus de recherche qu'effectue le narrateur comme le suggère le symbole du "fil" ("l'écriture d'Hélène en particulier, fébrile, sans ponctuation, me donna beaucoup de fil à retordre" *HGM*, 232). C'est alors que le narrateur assume cette nouvelle fonction en affirmant : "après avoir défait le tissu des évènements tels que les raconte Hélène, on va les retisser autrement en reprenant au début" (*HGM*, 236).

Dès lors, on voit bien que le métier du tissage coule dans les veines de la famille. Il se transmue au fil des ans mais garde l'originalité créatrice qui unit le métier de tisserand à celui d'auteur.

Ce métier contamine également la narration. Le narrateur majdalanien qui est en quête d'histoires, de son histoire, n'a pas le monopole de la parole narrative. Pour ce faire, il s'appuie sur les propos des autres personnages auxquels il délègue la narration, créant ainsi un enchevêtrement de récits. La voix des personnages secondaires se fait alors entendre et permet au récit premier, à la métadiégèse, de se construire et d'avancer. On ne compte pas le nombre de discours rapportés directement ou indirectement dans les cinq romans :

''le second témoignage est ce que me dit un montagnard'' (*HGM*, 112) ;

''[Gebrane el-Amm] me raconta plus tard qu'il pensait que...'', ''Bourgi [...] me racontait les soirées'', ''[Monde] m'apprit plus tard'' (*NSBAG*, 25, 88, 153) ;

''les histoires [...] que Hamid me rapporta plus tard'' (*DSM*, 34) ;

''il me raconta qu'il avait assisté'', ''[Hareth] me conta [...] qu'il assista'' (*VF*, 102, 104).

Les micro-histoires colportées alimentent l'histoire de base : en apparence, elles prennent l'allure d'anecdotes servant une fonction ludique qui amuserait le lecteur ; en réalité, elles se versent dans le creuset initial nourrissant le romanesque que le narrateur conduit. Elles fonctionnent par effet spéculaire pour dupliquer la diégèse initiale vu que :

''L'artifice permet parfois de faire ressortir le plus enfoui, mais surtout il offre de mettre en évidence ce que l'on plus à force d'en être trop familier. Le jeu peut permettre à la fois d'interroger la démarche des chercheurs et d'enrichir les données sur la question posée'' (*Artières*, 9).

Pour respecter la poétique de l'autofiction, le narrateur délègue également la parole aux personnages appartenant au cercle proche qui a accompagné la saga familiale :

''que mon père, qui l'apprit de ses frères, me souffla'', ''l'histoire de cette soirée est une de celles que mon père et mes oncles m'ont le plus souvent racontées, la

tenant peut-être eux-mêmes de leur père'', ''tous les enfants de Wakim racontèrent ce souvenir à leurs descendants'' (*HGM*, 17, 84, 184) ;

''D'après ce que m'a raconté mon père...'', ''[Skandar Hayek] racontait avec force détails que cet ancêtre...'' (*VF*, 27, 51).

L'on note bien évidemment une prégnance de la parole paternelle (sur laquelle nous reviendrons) mais, et à mesure que les différents romans s'écrivent, celle de la parole des femmes, qu'elles soient mères ou tantes :

''que je tiens [...] des récits vagues de ma mère'' (C, 12) ;

''d'après le récit qu'elle m'en fit'' (DSM, 34) ;

''C'est Jamilé, à qui sa tante avait tout rapporté, qui m'a dit l'histoire de Marie'' (VF, 37).

Le narrateur principal devient ainsi le dépositaire de la mémoire familiale et de ses secrets transmis oralement. Le devoir de l'auteur est de l'inscrire dans le temps, en l'écrivant et en tissant les bouts d'histoires entre eux, en les cousant au fil principal puisque la mission première de l'écriture est celle ''d'honorer [...] en la racontant (C, 116).

Pour raconter, le narrateur majdalanien conte. Il permet à son récit de muter au niveau générique pour rejoindre la catégorie du conte merveilleux. À plusieurs reprises, l'oralité est mise en exergue par l'utilisation de certains verbes de parole :

''on va dire'', ''je vais donc dire'', (C, 68, 116) ;

''dans cette histoire qu'il me plaît aujourd'hui de conter'', (*DSM*, 45).

Cela active, involontairement, chez le lecteur la posture juvénile et le ''texte de plaisir'' peut alors prendre son essor. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il faut comprendre les inlassables va-et-vient effectués entre le réel et l'imaginaire créant un étonnement magique face à la féerie ou à la légende revendiquée :

''les différences entre le vrai et l'invention s'estompant naturellement, le vrai deviendrait légendaire et le légendaire acquerrait authenticité'', ''toutes les légendes et tous les récits que sa descendance a conservés'', ''un évènement qui d'ailleurs

semble [...] se perdre dans les limbes confus des rumeurs et des racontars avant de se recomposer dans le souvenir de ses descendants sous formes de légendes invraisemblables'' (*HGM*, 15, 16, 23) ;

''j'imagine qu'il y a là quelques personnages de légende'', ''éléphanterque féerie'' (*C*, 116, 157) ;

''légende raconte'', ''déplacement de la réalité dans le conte'' (*DSM*, 22, 200) ;

''d'après la légende'' (*VF*, 29).

Cette transformation générique ne se limite pas à l'acte narratif ; elle contamine également l'intrigue où des personnages sont associés à des êtres féériques :

''ghoul'', ''diseuse de bonnes aventures du Mont-Hermon s'est penchée sur mon berceau comme les fées sur les princesses des contes'' (*HGM*, 33, 65) ;

''vieilles histoires qu'il avait entendues au cours de sa vie sur des malédictions et sur des rois privés de descendance à cause d'un mauvais œil ou d'un sort jeté sur eux'' (*DSM*, 118) ;

'' être mythique [qui ressemble] à quelque sagittaire mi-cheval mi-humain'' (*VF*, 94).

Et pour mieux conforter le lecteur dans son bain de jouvence, le narrateur n'hésite pas à mettre en place une intertextualité explicite avec ''Merlin'', ''l'âne d'Apulée'' (*NSBAG*, 137) ou ''Barbe-Bleue'' (*VF*, 13). Il se permet également de plonger dans l'implicite, activant alors la Bibliothèque encyclopédique du Lecteur-modèle (*Eco*, 66) qui retrouve, en filigrane, mais sans trop de difficultés, le Petit-Poucet à travers la figure de Chafic laissant tomber des bouts de palais pour permettre à Samuel de le retrouver (*C*, 84) ou l'univers de la Belle au bois dormant qui se dessine à travers la description du monde des usines de textiles d'Alep (*NSBAG*, 103). Ce retour à l'orature et au féérique a un but :

''Les écrivains ne cherchent pas seulement à dresser le monument d'une mémoire traditionnelle, mais aussi à ressourcer et à revitaliser la littérature écrite à ses origines orales et populaires'' (*Demanze*, 155).

L'on peut également s'aventurer dans l'application aux œuvres de Majdalani du schéma proposé par Vladimir Propp (Propp) et repérer ainsi les 31 fonctions que le formaliste énumère. Nous nous abstenons de nous lancer dans ce travail structural fastidieux mais force nous est de constater que l'intrigue majdalanienne s'articule principalement autour de trois fonctions que les personnages se doivent de vivre, à savoir la transgression, le départ et le retour. Ceci sous-tend les quêtes de chaque héros qui est mû par un exil picaresque lui permettant de s'accomplir à l'extérieur de la communauté avant un rapatriement final. Par cet exil, le personnage trouve un moyen volontaire de se soustraire aux violences de l'Histoire (Rabaté, 30).

Le lecteur est donc emporté par ce monde où le réel flirte avec l'irréel. Le romanesque s'affirme dès lors dans le retour aux récits littéraires premiers qui servent de textes fondateurs au genre même du roman.

L'immersion ne s'effectue pas uniquement au niveau de l'écriture du merveilleux mais elle est également d'ordre psychanalytique. Dépositaire des secrets de famille, le narrateur majadalani (qui partage de nombreux points de ressemblance avec l'auteur) est un héritier qui découvre et met à jour son héritage familial. L'on comprend mieux l'obsession végétale qui revient comme un leitmotiv dans les romans par le biais de la multiplication des arbres fruitiers :

''la décadence irrémédiable du domaine des Nassar de Ayn Chir débuta au moment même où, aux alentours de 1925, la culture de l'oranger se mit petit à petit à remplacer partout dans le pays [...] celle des mûriers'' (*HGM*, 320) ;

''à condition qu'on ne touchât pas au cœur du patrimoine, les arbres du jardin'' (*VF*, 19).

Ils sont la métaphore de l'arbre généalogique que le narrateur essaie de reconstituer puisque leur évolution suit celle de la famille. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'à chaque déclin du clan familial, la narration s'arrête sur l'abattage des arbres.

La reconstitution prend en outre la forme d'un travail archéologique. C'est dans ce sillage que s'inscrivent les extraits suivants :

''il va falloir travailler comme l'archéologue disposant de deux tessons à partir desquels il doit reconstituer le dessin d'un vase'', ''jubilation semblable à celle

qu'éprouve un archéologue lorsqu'il découvre'', ''tel un archéologue reconstituant une poterie'' (*HGM*, 28, 116, 263).

Déterrer le passé selon une méthode scientifique permet au narrateur de mieux comprendre le présent : il donne ainsi une approche critique à son travail de terrain qui s'en trouve légitimé. L'on peut alors parler de roman archéologique pour définir ces écrits grâce à ''la place qu'y occupe cette pratique de désenfouissement [qui] témoign[e] du besoin contemporain de réenraciner un présent veuf de ses ancrages dans ce qui a contribué à le faire tel qu'il est devenu'' (Viart, 274).

C'est à ce moment qu'est mise en scène la fêlure originelle qu'il faut renforcer. Elle peut être d'ordre architectural et s'incarner dans les maisons ou palais construits (*HGM* et *C*) et déconstruits ou même dans les escaliers branlants qu'il faut consolider (*VF*). Cette fissure au niveau des technèmes est en réalité la métonymie de celle qui hante le clan familial. Elle s'énonce clairement dans *HGM* où la périphrase ''affaire originelle'' (p.39) met en lumière un sombre conflit (la félonie de Halim Nassar, par exemple) qui provoque l'histoire au sein des différentes familles cités. Ce problème initial entraîne alors l'exil, topos important dans l'œuvre majadalanienne puisqu'il est le moteur de l'errance salvatrice des personnages :

''remontait aux origines, à l'exode initial'', ''c'est cette réponse, cette vengeance dont la teneur sera oubliée [...] qui aboutit à la nécessité de l'exil'' (*HGM*, 14, 25).

C'est en migrant, en s'exilant que les personnages échappent à l'héritage familial et s'accomplissent. L'erreur d'un seul membre modifie la trajectoire de vie de toute la communauté qui se referme alors sur elle-même pour dissimuler le péché originel : ''sur ce mal et sa nature, un refoulement collectif s'est opéré'' (*HGM*, 253). La fonction première du narrateur/auteur est alors de défouler la parole, de révéler au grand jour la brisure primordiale afin de la coucher sur le papier, par écrit et effectuer ainsi la thérapie de la communauté.

Cette faute si difficilement avouée (et donc rarement pardonnée) est souvent celle du père qui porte sur ses épaules toute la rage du clan. C'est par le père que commence la rédaction du premier (''je ne pourrais que commencer par là. Par l'histoire du père'', *HGM*, 16) et du dernier roman (''mon père affirme qu'il en fut ainsi dès le début'', *VF*, 18). Ce père peut être critiqué : il a une ''activité inutile'' (*HGM*, 13), il force les

mariages (*VF*, 39) ou les refuse (*HGM*, chapitre VII), s'affirmant ainsi en patriarche oriental à l'attitude plénipotentielle. Mais il est souvent présenté selon une sémiologie méliorative qui redore son blason. Il est détenteur de pouvoirs multiples : celui de la virilité (''la canne en bois d'ébène avec l'anneau d'or aux initiales de son père'', *HGM*, 19), de l'identité (''mouchoir qui porte les initiales de leur père à tous les deux'', *HGM*, 29), de la généalogie (''fondateurs de lignée'', *DSM*, 23). Concernant ce dernier pouvoir, il est intéressant de noter que pour tomber enceinte, Marie use du mouchoir portant les initiales de son père (*DSM*, 110) ; que le père est déterré dans *NSBAG* et que son corps sert alors d'amulette. L'archétype du père protecteur tout-puissant est là dans toute sa splendeur. Il pêche par sa trop grande présence ou par sa trop grande absence :

''c'était la faute d'une absence, celle du père, le sien propre et celui de toute la fratrie, un homme trop imposant, trop fort, et qui était mort si tôt que tout l'univers qu'il avait construit autour de sa personne s'était évanoui avec lui'', ''ils étaient tous les trois dans l'erreur quant à la véritable raison, celle pourtant [...] qui aurait dû leur sauter aux yeux puisqu'elle allait se répéter avec eux, et être à l'origine de leur propre errance, à savoir l'absence du père'' (*HGM*, 16, 45).

Il serait intéressant de noter que cet écrasement qu'effectuent les Pères sur leur descendance est particulièrement dirigé vers leurs descendants mâles. Les personnages féminins, quant à eux, parviennent à s'opposer à la volonté masculine et à affirmer leur individualité : nous pouvons penser aux révoltes d'Hélène (*HGM*), de Monde (*NSBAG*) ou de Simone (*VF*). Le personnage masculin qui s'élève contre cette autorité castratrice est le narrateur dans *HGM* qui parvient à voler le feu paternel et à retranscrire par la littérature les tourments de la saga familiale. Il se compare alors, par métalepse, à Wakim Nassar et se met en quête de la vérité familiale : ''faisant en définitive comme je ferai moi-même cent ans après avec mon père'' (*HGM*, 50). Il se transmue en bras qui écrit la parole paternelle qui vient en héritage :

''ne cessa jamais de me demander avec un air malin, quand je lui posai des questions, si je n'étais pas par hasard en train d'écrire l'histoire des Nassar'', ''quel formidable talent de romancier lui avait suggéré de me le livrer'' (*HGM*, 280, 312).

Cette écriture n'est en réalité entamée que lorsque le père disparaît :

''mettant de l'ordre dans notre maison après la mort de mon père, je retrouvai deux boîtes oubliées dans un grenier'', ''Ce fut donc à propos de cette Amélie, ou Émilie, que je fis ma dernière enquête avant d'entamer la rédaction de cette histoire alors que mon père était mort'' (HGM, 231, 312).

Sa mort libère la fabula qui peut dès lors prendre son envol et s'exprimer dans la re-création du roman familial :

''que je pouvais désormais recréer l'histoire de la phratrie'' (HGM, 15) ;

''je refais l'histoire de mon grand-père'' (C, 115).

Chez Majdalani, c'est de la *catharsis* que naît la *poiesis*... n'en déplaît à Aristote !

Cette *poiesis* prend racine également dans l'écriture de l'Histoire. Le narrateur majdalanien tisse des liens entre l'histoire de la famille et l'Histoire du pays. Les intrigues des romans ne sont pas des électrons libres, elles sont ancrées dans la *mimésis* la plus véridique et se déroulent à des hiatus du passé du Liban (Grande Famine, Première guerre mondiale, guerre civile...). L'authentification historique prend d'abord une forme ethnographique. L'écriture revient souvent sur des coutumes libanaises en cours jusqu'à aujourd'hui :

''manger des fèves au citron'' (HGM, 263) ;

''nous prenions un petit déjeuner rustique à Chtaura'' (C, 144) ;

''la pastèque dans le cours d'eau était assez froide'' (NSBAG, 20) ;

''biscottes qu'elle trempait dans un café très noir'' (VF, 189).

Le Lecteur-modèle libanais lit ces lignes avec nostalgie puisqu'il aime à retrouver ces habitudes retranscrites sur papier : c'est la nourriture qui réunit les différentes confessions et communautés au Liban, c'est par le ventre que les Libanais sont liés. Le Lecteur-modèle occidental (re) découvre l'exotisme de l'Orient fantasmé et rêvé auquel l'ont habitué les écrits des orientalistes.

Une autre forme de lien est nouée entre les exilés appartenant à différentes aires culturelles et géographiques :

''dont ils continueront, dont on continuera longtemps, et jusqu'à aujourd'hui, à prétendre qu'il est le nôtre, comme ces hobereaux sud-américains'', ''Ainsi, l'origine du domaine et de la Grande Maison où je suis né aura finalement ressemblé à celle de ces villes d'Allemagne ou du nord de l'Europe qui furent [...] des installations pour les familles des militaires, puis de petites villes de colons et, pour finir, des cités florissantes'' (*HGM*, 17, 78) ;

''Comme les conquistadores qui partirent d'Europe quand celle-ci ne pouvait plus les contenir, il quitta le Liban'' (*C*, 14).

Par ce biais, Majdalani fonde une approche comparatiste de l'exil et de l'errance des populations qui bravent les frontières pour mieux s'accomplir et se réaliser. Les corrélations vont également plus loin puisqu'elles s'expriment au niveau des personnalités réelles qui sont sollicitées pour entrer en contact avec les personnages fictifs. Il peut s'agir de Clément Rodier (*HGM*, 154), de Naoum Choucair et de sa ''sa fameuse et monumentale *Histoire et géographie du Soudan*'' (*C*, 17) qui sont cités ou d'autres figures connues qui accompagnent l'évolution des personnages :

''son père qui a maçonné les murs du château de Lady Stanhope'', ''le fameux baisemain que fit à Hélène le général Gouraud'' (*HGM*, 41, 263) ;

''une des choses que j'ai toujours sues, c'est précisément [que Samuel Ayyad] rencontra le prince Fayçal et Lawrence lui-même'' (*C*, 115) ;

''le futur président Frangié lui aurait fait un compliment à l'oreille'' (*DSM*, 108).

L'on voit alors les grands en robes de chambre (pour détourner le titre d'un célèbre ouvrage d'Alexandre Dumas) puisque la petite histoire rejoint la grande Histoire. Le lecteur entre dans l'intimité des grands qu'il côtoie par l'entremise des différents personnages.

Ce qui demeure le plus intéressant, c'est la description objective de la réalité libanaise. Dans un pays où l'Histoire n'est pas commune, la Littérature a pour espoir et vocation de raccommode le tissu social en clamant des réalités sous le couvert du romanesque :

''la bête immonde ressort, jaillit, le mépris du chrétien pour les musulmans et celui du musulman pour les chrétiens pointent la tête'', ''Les grecs orthodoxes s'installent sur les collines de l'est, les musulmans sur celles de l'ouest, reproduisant ainsi

les découpages confessionnels déjà inscrits, comme un gène, dans la composition initiale de la ville intra-muros'' (*HGM*, 25, 52) ;

''vous, les Libanais, vous êtes incroyables, vous mélangez les noms chrétiens et les noms musulmans si bien qu'on ne sait plus si vous êtes ceci ou cela'' (*C*, 67) ;

''contre les chrétiens, ya Achraf, n'ayez pas peur des mots'' (*DSM*, 152) ;

''Je les saisisais en maugréant, parcourais les titres récurrents sur les accrochages de Tell el-Zaatar, les manifestations des partis de gauche, les menaces de l'OLP, la sécession des régions méridionales, les bravades des partis chrétiens et celles de leurs rivaux dans les partis sunnites'', ''les Syriens étaient entrés dans le pays, venant au secours des milices chrétiennes'' (*VF*, 174, 226).

Des réalités historiques sont énoncées, sans fioriture, sans hypocrisie, sans ces préjugés confessionnels qui font qu'au Liban la religion de tout individu doit l'emporter en général sur la compréhension de l'Histoire. Voilà la force de la Littérature par rapport à l'Histoire :

''Véritable ontologie esthétique, la littérature fait coïncider le Dire et l'être. Elle ne saisit pas le monde, elle s'y substitue. L'histoire, au contraire, n'a rien d'un absolu littéraire : sa vocation est précisément de rendre compte d'un hors texte'' (Jablonka, 42).

L'auteur se permet également de lier les communautés religieuses par de multiples comparaisons :

''petites redingotes brodées dont [les cavaliers maronites] ne savent pas qu'elles ont été introduites dans leurs montagnes par les tribus chiïtes'' (*HGM*, 135) ;

''j'ai découvert [...] que les orangeraias de l'Ouest étaient semblables aux nôtres et que les notables y avaient des villas comme celles de nos patrons'', ''chez eux aussi les chefs de famille étaient sans arrêt en conflit'' (*VF*, 65, 66).

Il met également en évidence le rôle que tous les constituants de la société civile ont joué dans la mise en place de la guerre. Si les quatre premiers romans pointent du doigt la responsabilité des hommes dans les conflits, le cinquième roman, lui, se permet également de montrer l'implication féminine : ''la gestion des femmes menait un monde à sa ruine'' (*VF*, 170).

C'est donc par le prisme de la Littérature que le tissu social est resoudé, Littérature qui met en lumière les ressemblances qui existent entre les citoyens d'un même pays lorsque leurs religions sont mises à l'écart. L'écrivain devient un "porte-parole de la démocratie" (Kalifa, *Enquête et "culture de l'enquête"*, 28). C'est dans ce sens que se comprennent les multiples allusions aux "clans" qui divisent les Libanais et qui assimilent leur rassemblement à un fonctionnement tribal à l'instar de l'antique oïkos : les clans Trad, Fayyad, Mattar, Majdalani, Chéhadé, Khattar sont en réalité des agglomérations familiales qui se disputent un patrimoine, un territoire – dispute qui dure jusqu'au moment de l'écriture de ces mots. Le "sourd conflit de clans" (*DSM*, 116) dénoncé dans le quatrième roman constitue l'arrière-scène historique de l'histoire que la Littérature vient ici dénoncer.

Le lien historique s'amplifie au moment où le récit concernant les familles citées s'inscrit dans l'imaginaire de tout le pays. Les micro-histoires vécues par les clans affectent la marche de l'histoire libanaise :

"ce document considérable, pensai-je, pour l'histoire non seulement du clan lui-même mais aussi du pays et de sa région" (*HGM*, 230) ;

"le début des années soixante fut pour les Khattar comme pour le Liban tout entier une période d'insouciance opulence" (*DSM*, 58) ;

"printemps de 1975, une année que je sais funeste pour nous, pour les Hayek et pour leur pouvoir, sans que je pusse me douter, ni quiconque d'ailleurs, qu'elle le serait en réalité pour tout le monde" (*VF*, 173).

Le microcosme devient macrocosme ; il s'articule autour d'un fonctionnement spéculaire représentant l'évolution du pays. Ce que vivent les différentes familles dans leurs régions respectives mime le déchirement du Liban de chaque époque évoquée.

À un ultime niveau, il est intéressant de noter que l'activité de tissage contamine tout l'acte créatif de l'écriture. À travers le narrateur, l'auteur s'interroge sur le romanesque qu'il questionne, qu'il dissèque et qu'il confronte à de multiples écritures. À travers ce fonctionnement, c'est l'universitaire qui prend le dessus sur l'écrivain.

Remarquons d'emblée le motif du patchwork qui scande les différentes œuvres. La narration y est élaborée selon une poétique précise où construction et déconstruction sont les maîtres mots. Cela commence

par l'obsession du montage et du démontage des palais des machines, des meubles ou même des demeures :

''boiseries peintes d'un palais d'Istanbul qu'il fait démonter pan par pan avant de les remonter chez lui'' (*HGM*, 81) ;

''on échange des histoires de maisons faites, défaite ou trimballées'' (*C*, 173) ;

''lit à baldaquin qu'il fallut démonter'', ''si j'avais pu aussi démonter la maison pierre par pierre'' (*NSBAG*, 24, 175).

En réalité, ce phénomène est celui de l'écriture puisque l'auteur revient à plusieurs reprises sur sa propre création qu'il révoque. Après avoir monté l'intrigue, il la démonte et en exhibe les rouages :

''dans ce dialogue il n'y a évidemment pas un mot d'authentique'', ''tel un romancier qui, se croyant satisfait des dernières pages qu'il vient d'écrire, s'aperçoit en se relisant qu'elles ne sont pas ce qu'il voulait ni ce qu'il croyait [...], Wakim découvre petit à petit que la maison ne lui plaît guère'', ''mais non, c'est absurde'' (*HGM*, 90, 101, 127).

C'est sur la figure cicéronienne de la palinodie que l'écriture majdalanienne prend appui : la création ne peut avoir lieu sans destruction, le puzzle de l'intrigue ne peut être mis en place sans brouiller les cartes, sans mélanger les pièces. Bien évidemment, ces inflexions de l'histoire sont à mettre dos à dos avec celles de l'Histoire et démontrent alors la fonction idéologique de la Littérature libanaise.

En outre, nous pouvons nous intéresser à tout le travail sur la métatextualité qui accompagne la création romanesque. Cela commence par une interrogation sur le genre de la création qui flirte souvent avec le mythe ou le théâtre. Effectivement, l'hypotexte mythologique n'est jamais loin de l'hypertexte que le lecteur tient entre les mains. Cela peut se faire par le biais de l'épigraphe qui ouvre *Caravansérail* et qui fait appel au mythe d'Ulysse ou par le lien créé entre les aventures picaresques du héros qui sont assimilées à celles d'Ulysse (''se laisse embarquer par Chafic dans son odyssée tordue'', 71). Le cas le plus intéressant est celui d'*Histoire de la grande maison* puisque de nombreux parallèles y sont établis. Nous pensons par exemple à la comparaison évidente entre l'enlèvement d'Hélène Callas et celui d'Hélène de Troie (*HGM*, 126) ; entre les combats

où s'affrontent les Callas et les Nassar et qui sont ramenés à un *illo tempore* puisqu'Albe et Rome sont au bord de la guerre sans savoir qu'elles seront un jour Albe et Rome'' (*HGM*, 138) ; aux allusions aux personnages mythologiques (''Circé vous ensorcelle'' *HGM*, 313). Le texte est certes ''fermé'' (Eco, 70) puisque l'auteur effectue lui-même le saut interprétatif que doit entreprendre le lecteur laissé sans marge de manœuvre ; mais il est jouissance vu qu'un questionnement est mis en place sur l'ascendance que doit le roman au mythe :

''La mémoire du clan Nassar est encombrée d'histoires et d'anecdotes qui ne sont que des faits secondaires auxquels on attribue la cause d'événements graves, exactement comme, dans la mythologie'', 'on peut évidemment se demander si cet épisode célèbre dans l'histoire du clan et de la région ne fut pas soumis à ce processus d'amplification lyrique et d'exagération que les mythologues décèlent toujours dans la genèse des grandes légendes'' (*HGM*, 165, 102)

Quant à l'hypotexte théâtral, il s'énonce par l'association de la fabula à un ''scénario'' (*HGM*, 114,129), du segment narratif final à un ''acte'' (*HGM*, 298) aussi bien que par l'utilisation des parenthèses qui fonctionnent comme autant de didascalies permettant au texte de puiser dans l'audiovisuel (*HGM*, 117 ou *C*, 28 par exemple). Toutefois, c'est surtout la citation de l'œuvre eschyléen qui demeure intéressante :

''cette marche des sept vers Ayn Chir ressemble à la chevauchée des sept mercenaires'' (*HGM*, 71) ;

''elles se prennent les tempes dans les mains comme les suppliantes d'Eschyle'' (*C*, 25).

Ce retour au théâtre porte en lui tout une interrogation de l'auteur sur la fonction politique de la Littérature puisque le théâtre de l'Antiquité permet la naissance de la Démocratie athénienne (Vernant, 1965). Par ce biais, Majdalani aspirerait à éveiller le lectorat libanais à la manière d'un Eschyle, d'un Euripide ou d'un Sophocle aux dérives du système politique libanais qui s'appuie sur le ''zaïmat''.

Le deuxième moyen utilisé pour mettre en valeur la métatextualité se situe au niveau de la multiplication des possibles narratifs (Bremond, 60). L'auteur met à jour cette combinatoire qui permet à l'acte narratif de se tendre et exhibe les carrefours que peuvent prendre ses intrigues. *La poiesis*

est dès lors divulguée, la création éviscérée puisque le jeu de l'*inventio* est divulgué :

''les détails de cette première rencontre, il va donc falloir les imaginer de toutes pièces. Le nombre des histoires possibles est presque infini'', ''sur l'enlèvement d'Hélène, il y eut toujours deux versions'' (*HGM*, 117, 126).

Le narrateur livre les différentes possibilités. Il ne se prononce pas, avoue souvent qu'il ''imagine'' et laisse au lecteur le soin de se faire sa propre opinion :

''je ne peux pas commencer sans essayer d'imaginer'', ''d'inventer une ambiance générale, une nébuleuse d'où je pourrai extraire ensuite ce qui va suivre'', ''on va imaginer'' ''j'ai en effet quelques réserves à faire sur sa version des événements'' (*HGM*, 17, 122, 186).

La démocratisation de l'écriture s'accompagne ainsi d'une démocratisation de la lecture. Les possibles proposés sont autant de fenêtres qui peuvent mener le lecteur à des récits potentiels. Cette ouverture n'est pas sans rappeler celle qui préside à la création des jeux vidéo où l'endonarratif l'emporte sur la narration (Gervais). Lecteur et auteur seraient ainsi imbriqués dans un ludisme qui permet au prototype narratif premier d'évoluer selon les questionnements des diverses parties.

Le troisième recours métatextuel s'exprime clairement dans l'interrogation sur la création des romans eux-mêmes. Ce phénomène est assez explicite dans les incipit et les clauses des différentes œuvres. Dès le début, l'auteur s'interroge sur le commencement de la création romanesque :

''Je compris alors qu'il était temps pour moi de commencer et que je ne pourrais que commencer par là'', ''Et pourtant, non. En fait, il est impossible de commencer vraiment comme ça'' (*HGM*, 17) ;

''la première de ce livre sur sa vie qu'il n'écrira jamais'' (*C*, 11) ;

''Commençons donc par le commencement'' (*NSBAG*, 10).

L'obsession de la blancheur est, d'office, à mettre en parallèle avec la page blanche que l'écrivain doit remplir :

''blanc liturgique des neiges du mont Sannine'', ''costume blanc'', ''robe blanche'', ''villa blanche'' ''poussière blanche et poudreuse du plâtre'' (C, 14).

La fin de l'écriture est également annoncée par la répétition lancinante de l'adjectif dernière qui fait comprendre au lecteur que la fabula s'épuise : ''découvrons une dernière fois'', ''regardons une dernière fois'', ''respirons une dernière fois'', ''revoyons défiler une dernière fois les images du quotidien'' (HGM, 336). Cet épuisement peut prendre un tournant plus poétique par la métaphore du mouvement de fermeture du livre (''la nuit qui se referme brutalement sur le grand livre de sable des déserts et des savanes à l'oublieuse mémoire'' C, 205) ou le questionnement qui annonce le prochain roman en gestation (''par quoi commence-t-on'' VF, 279) ou l'allusion finale à l'épigraphe liminaire qui permet à la boucle d'être close (VF).

Cette métatextualité se transmue, enfin, en intertextualité. En arrière-plan, tout un pan de la littérature est convoqué au service des œuvres qui s'écrivent. Il peut s'agir d'une allusion explicite à Arthur Rimbaud (HGM, 325) ou au baron de Charlus de Proust (HGM, 186) ou d'éléments plus implicites. Le portrait suivant n'est par exemple pas sans rappeler ''Ma Bohême'' de Rimbaud : ''déchire de surcroît sa bottine'', ''assis sur le bord de la route, un pied près de son cœur, il rafistole les élastiques et reprend sa marche'' (HGM, 285). Les différents exilés cités dans les cinq romans ont également de multiples liens avec le mythe rimbaldien de l'errance, liens qu'il serait intéressant de creuser. Par association d'idées et de poètes, l'on ne peut s'empêcher de retrouver le célèbre vers de Verlaine extrait de ''Mon Rêve familial'' dans l'expression ''pas tout à la même ni tout à fait une autre'' (VF, 225). Tout comme l'on ne peut passer sous silence les multiples descriptions qui suivent le processus de la synesthésie, lorsqu'un sens en appelle un autre :

''il passe dans une odeur de linge [...], dans une odeur de résine [...] dans une odeur de pain chaud'', ''Je vois soudain un jardin [...], des pièces ouvertes [...] où circulent aisément l'air doux du printemps, les parfums des arbres, l'odeur de laurier qui embaume les vêtements rangés dans les armoires, mais aussi les bruits simples de la vie domestique'', ''chaleur douce et parfumée'' (HGM, 18, 19, 126).

Le passage de la correspondance horizontale baudelairienne à la mémoire affective proustienne s'effectue allègrement lors de la description du goût des mandarines (HGM, 154). Mais le plus intéressant subsiste dans

la réécriture de poncifs littéraires célèbres. Lorsque le narrateur poursuit la femme voilée dans les rues de Beyrouth (*NSBAG*, 31), l'on ne peut s'empêcher d'y voir l'allusion à *Nadja* de Breton. La rencontre d'Hélène Callas est, pour sa part, une superposition du poncif tel que vu dans *La Princesse de Clèves* ou *L'Éducation sentimentale* :

''Il est précisément en train d'en parler avec les deux Lyonnais lorsque Hélène Callas entre dans la pièce'', ''Elle a une grande robe bleu ciel et un chapeau qui retient ses cheveux noués et dévoile la savoureuse insolence de son cou et de sa nuque'', on va imaginer que leurs yeux ne se rencontrent pas une seule fois'' (*HGM*, 119).

L'universitaire qui connaît les rouages de la littérature est donc bien là. Il reconforte son lecteur en le poussant à réinvestir sa Bibliothèque (Eco, 90) ; il le décontenance lorsqu'il s'écarte du topos, qu'il s'en amuse et qu'il le réécrit dans une verve contemporaine.

Un autre phénomène est intéressant à analyser, celui de l'intratextualité ou autotextualité (Genette, *Palimpsestes*). Ces processus de renvoi que fait un auteur à l'intérieur de sa propre œuvre existent massivement dans l'écriture majdalanienne. Ils apparaissent principalement par le biais de certains poncifs qui reviennent comme un mythe obsédant de l'écriture de l'auteur. Nous pensons par exemple aux scènes amoureuses de poursuite ou d'enlèvement : Samuel suivant la voiture d'Émile (*C*, 202) est en tous points semblable à Wakim courant après celle d'Hélène (*HGM*) ; l'enlèvement de Simone (*NSBAG*) rappelle celui d'Hélène (*HGM*). Le vol des machines à coudre dans *NSBAG* fait écho au vol du palais dans *C*. Il existe également certaines obsessions physiques qui reviennent comme un leitmotiv : le marin somalien dans *VF* n'a que trois doigts tout comme Gérios dans *HGM* ; les femmes désirées ont souvent des ''seins durs et fermes'' (*VF*, 15) comme cela est le cas pour Lamia (*DSM*), Simone (*NSBAG*) ou Catherine (*NSBAG*). La marque de fabrique est donc bien affirmée.

Ce qui est également fascinant, c'est le retour des personnages d'un roman et l'autre. Il est évidemment crypté puisque le héros d'une œuvre devient secondaire dans l'autre. Le tableau ci-dessous permettra de visualiser plus clairement ces différentes moutures qui assurent les tissages entre les romans en prenant pour appui l'œuvre médiane que constitue *NSBAG* :

Extrait	Œuvre de référence
“Il me proposa de rédiger pour lui des textes sur des héros libanais, et c’est ainsi que je commençai à me documenter sérieusement sur l’épopée de Samuel Ayyad” (59)	<i>Caravansérail</i>
“les Ghosn de Haret Hreïk” (137)	<i>Villa des femmes</i>
“mon père [...] se mit au service de Wakim Nassar” (11)	<i>Histoire de la grande maison</i>
“Il me parla aussi [...] d’un aventurier libanais qui avait baladé un palais arabe sur des chameaux dans le désert pendant des années pour essayer de le vendre” (99)	<i>Caravansérail</i>
“avait vu un jour Badi’ Jbeili chez les Khattar de Marsad où elle était allée donner un coup de main à la cuisine chez sa cousine Wadi’a” (155)	<i>Le Dernier seigneur de Marsad</i>

Remarquons également comment le premier roman prévoit déjà le deuxième. Cela peut s’effectuer par un lien qui unit les personnages :

”Cette incroyable partie de poker, c’est précisément mon autre grand-père qui allait contribuer à la contrecarrer. Je n’en parlerai pas ici”, ’on leur présente Samuel A., le conseiller personnel du général Allenby, avec qui Wakim cause un instant sans se douter que des liens de sang indéfectibles lieront plus tard sa descendance à celle de cet homme extrêmement élégant et un peu rond et qu’ils deviendront tous les deux mes grands-pères” (*HGM*, 218, 264).

Cela peut également s’effectuer par une révélation de l’intrigue et de ses composantes, annoncées dans le premier roman et développées dans le deuxième. La dernière phrase *HGM* annonce ainsi la trame de *C* :

”Regardons maintenant nous aussi du côté d’où vont surgir, dans vingt-quatre heures, les nouvelles terres de l’exil, regardons nous aussi du côté du pays des pharaons, des vice-rois et des khédives, du côté de l’Égypte, et songeons avec lui que là-bas tout va devoir bientôt recommencer” (*HGM*, 337).

Dans la tête de l’auteur, le roman suivant est déjà bien entamé. Dans *C*, l’histoire de Wakim Nassar de *HGM* est également rappelée :

''Samuel raconte l'histoire de cet homme qui, dans les environs de Beyrouth, se fit construire une grande maison dans le style cosu des demeures de la ville mais qui, lorsqu'elle fut achevée[...] la fit détruire puis reconstruire'' (C, 173).

Dans *DSM*, les Nassar de *HGM* réapparaissent au grand jour : ''une importante rivalité l'opposait encore au fameux Gebrane Nassar'' (*DSM*, 26). Dans *VF*, on retrouve Ghaleb Cassab de *NSBAG* ou la trame de base de *C*, celle de cet ''aventurier libanais qui avait baladé un palais arabe sur des chameaux dans le désert'' (*VF*, 130) ou même une relance vers *DSDM* ''il rencontra un compatriote, un grec-catholique de la Bekaa qui avait planté de la lavande dans le désert par champs entiers'' (*VF*, 112).

Ce travail de couture minutieux permet de créer une cohérence, chaque roman étant dépendant et indépendant de l'autre mais avec des retours. C'est ainsi que se forme un œuvre, au sens balzacien ou zolien du terme :

''Cette façon de se référer à ses propres créations et de construire ainsi des sortes de ponts entre tous ses livres [...] a pour effet de faire apparaître la production de l'écrivain comme un tout unifié'' (Ricard, 98).

L'on ne peut alors s'empêcher de comparer l'œuvre majdalanien à un cycle semblable à ceux dans lesquels excellent les auteurs populaires du roman-feuilleton. Cela assure une pratique confortable de la lecture puisque le lecteur aime à retrouver un univers familier. La sérialité rassure et donne l'impression d'entrer en terre connue. Le sentiment de la ''nouveauité du familier'' (Ricard, 97) permet au lecteur de lire les romans à la manière d'une saga où des êtres connus, des lieux connus (Marsad ou Ayn Chir) reviennent : le lecteur fait alors partie, est témoin des frasques de cette grande famille qu'il côtoie pendant cinq romans.

''Dans la logique sérielle, les phénomènes transtextuels se combinent pour désigner le principe architextuel qui en est la source'' (Letourneux, 37).

Au final, le tissage des romans montre que la fiction n'est pas un simple processus créatif descendant ex-nihilo sur un auteur qui vendrait des mots et des histoires. Il s'agit d'un phénomène pensé et réfléchi dans un acte de création voulu. La lecture n'y est plus une simple consommation de fabula mais une action idéologique dans laquelle le lecteur est engagé intellectuellement mais, surtout, mnémoniquement. Puisque ce qui manque

véritablement à la société libanaise, c'est la mémoire collective, l'auteur prend en charge ce devoir de mémoire : les liens au niveau de l'histoire sont également ceux créés au niveau de l'Histoire du pays.

Le véritable défi que remporte Majdalani est celui du mélange entre le plaisir et la jouissance. Il parvient ainsi à séduire le lecteur lambda et à stimuler le critique. La séduction passe par l'aspect traditionnel de la fiction et par le recours aux techniques du roman-feuilleton. La stimulation transite par la déconstruction narrative, par la réflexion sur l'écriture de la fabula. Le pacte de lecture annoncé est rempli et les emprises émotives, esthétiques et fantasmatiques opèrent en douceur.



Note, Notes, Anmerkungen, Notes



- 1 Afin de nous faciliter l'analyse et de fluidifier la lecture du présent article, ces titres seront repris avec les abréviations suivantes : *HGM*, *C*, *NSBAG*, *DSM*, et *VF*. Deux autres romans ont été publiés depuis mais ils ne s'inscrivent pas dans la même lignée familiale ; ils seront donc écartés de ce travail.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Majdalani, Charif. *Petits traités des mélanges*, Beyrouth, Éditions Layali, 2002.
———. *Histoire de la grande maison*, Paris, Seuil, 2005.
———. *Caravansérail*, Paris, Seuil, 2007.
———. *Nos si brèves années de gloire*, Paris, Seuil, 2012.
———. *Le Dernier seigneur de Marsad*, Paris, Seuil, 2013
———. *Villa des femmes*, Paris, Seuil, 2015.
- Artières, Philippe. *Reconstitution. Jeux d'histoire*, Paris, Manuelle éditions, 2013.
Baroni, Raphaël. *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.
Bremond, Claude. *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
Demanze, Laurent. *Un Nouvel âge de l'enquête*, Paris, Corti, 2019.
Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Paris, Biblio essais, 1989.
———. *Le Plaisir du texte*, Paris, Points essais, 2014.
Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
———. *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
———. *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture*, Paris, Seuil, 1976.
Jablonka, Ivan. *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, 2014.
Kalifa, Dominique. "Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900", *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2004/1 (n° 22).
———. "Enquête et "culture de l'enquête" au XIXe siècle", *Romantisme : 149*, 2010.
- Letourneux, Matthieu. *Fictions à la chaîne*, Paris, Seuil, 2017.
Prince, Gérard. "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique* : 14, avril 1973.
Rabaté, Dominique. *Désirs de disparaître, Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, "Confluences", 2015.
Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*, Paris, Points, 1928.
Schaeffer, Jean-Marie. "La catégorie du romanesque", dans Michel Murat et Gilles Declerq (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
Vernant, Jean-Pierre. *Les Origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, 1965.

Viart, Dominique et Vercier, Bruno. *La Littérature française au présent* (2^{ème} édition), Paris, Bordas, 2008.

Gervais, Bertrand. « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Vox poetica*, 2005, URL : www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html, consulté le 2 septembre 2019.

Ricard, François. "Jacque Poulin, De la douceur à la mort", *Liberté*, 1974, www.id.erudit.org/iderudit/1500ac, consulté le 20 septembre 2019.

Il terrorismo tra delitto e castigo: *Con gli occhi dell'Occidente* sugli schermi italiani

... Tomaiuolo

...

Contrariamente a quanto egli sottolinei in numerose lettere o prefazioni soprattutto nel caso delle opere ritenute “politiche” (da *The Secret Agent* e *Nostromo*, fino a *Under Western Eyes*), nel saggio intitolato “A Glance at Two Books” (1904) Conrad afferma che “a book is a deed”. In precedenza egli aveva commentato che “[the] national English novelist seldom regards his work [...] as an achievement of active life by which we will produce certain definite *effects* upon the emotions of his readers, but simply as an instinctive, often unreasoned, outpouring of his own emotions” (*Last Essays* 132, corsivi miei). Queste parole sembrano smentire quelle utilizzate, ad esempio, in una lettera datata 20 ottobre 1911 e indirizzata ad Edward Garnett. Parlando di *Under Western Eyes*, Conrad tenterà di emancipare il proprio romanzo da qualsiasi messaggio, o meglio ancora “atto”, politico: “[it] is possible that you haven’t seen that in this book I am concerned with nothing but ideas, to the exclusion of everything else, with no *arrière pensée* of any kind” (*Collected Letters* 489). Tuttavia, di là dal timore di essere associato a un determinato credo politico o collocazione ideologica, Conrad considera il rapporto tra arte e “azione” come un perno fondamentale della propria poetica. Per Conrad, dunque, un libro rappresenta, un “atto” concreto, capace di produrre effetti reali sulle emozioni dei propri lettori. Lungi da volere qui proporre una lettura eminentemente politica di *Under Western Eyes* (1911), come di altri romanzi conradiani, è tuttavia opportuno rilevare come lo stesso autore confidasse negli “effects upon the emotions of his readers”.

Questi medesimi effetti possono proiettarsi, tuttavia, anche oltre i confini del macrotesto artistico conradiano, e in altri sistemi semiotici quali ad esempio il cinema o la televisione. In particolare, durante quelli che sono stati definiti gli “Anni di Piombo” e all’apice del fenomeno terroristico, la televisione italiana ha mostrato un notevole interesse per il messaggio politicamente pregnante dei romanzi di Conrad. Dopo aver tradotto per lo schermo *The Secret Agent* nel 1978 per la regia di Antonio Calenda, adattando una storia che sembra anticipare il concetto di “Strategia della tensione” (Verloc è sostanzialmente l’emissario di un potere sovranazionale che mira a destabilizzare le scelte politiche interne di un altro paese), la RAI l’anno successivo trasmette una versione televisiva di *Under Western Eyes*, diretta da Vittorio Cottafavi. Nonostante la sostanziale aderenza all’ipotesto conradiano, *Con gli occhi dell’Occidente* (1979) propone al pubblico una rivisitazione del romanzo alla luce delle vicende di quegli anni, riflettendo nello specifico su quello che avrebbe rappresentato il futuro (e al tempo stesso avrebbe decretato l’implosione) del fenomeno terroristico: la presenza di collaboratori o dei cosiddetti “pentiti”. In questo senso, lo sceneggiato *Con gli occhi dell’Occidente* riesce a cogliere la temperie di quel momento così travagliato della storia d’Italia, e al tempo stesso ad anticipare la fine del fenomeno terroristico, dimostrando come Conrad possa essere riletto e “adattato” in forme sempre nuove che evidenziano la costante attualità dei suoi testi, e la loro capacità di produrre “definite effects” sul pubblico.

Le implicazioni della “traduzione” (sia essa intesa in senso letterale o figurato) costituiscono il tema portante di *Under Western Eyes*. Tutta la narrazione, come sappiamo, è il risultato di una transizione da una lingua ed una cultura – quella russa e orientale, rappresentata dalle vicende di Razumov, riportate nel suo diario-confessione – ad un’altra, incarnata dal *teacher of languages*, che identifica un punto di vista “occidentale” sugli eventi. L’anonimo insegnante di inglese di Natalia Haldin ha dunque l’incarico di riportare parole e idee altrui, e nel riproporle egli ammette i limiti traduttivi insiti in questo procedimento, al punto da definire le parole come “avversarie della realtà”:

To begin with I wish to disclaim the possession of those high gifts of imagination and expression which would have enabled my pen to create for the reader the personality of the man who called himself, after the Russian custom, Cyril son of Isidor – Kirylo Sidorovitch – Razumov.

If I have ever had these gifts in any sort of living form they have been smothered out of existence a long time ago under a wilderness of words. Words, as is well known, are the great foes of reality (UWE 49).

La traduzione, e le sue implicazioni, divengono dunque la chiave di volta per poter affrontare l'ambivalente natura politica di questo romanzo, nel quale vittime e carnefici non sono sempre debitamente distinti, a dimostrazione del fatto che ogni qualvolta un messaggio viene mediato e trasposto, esso si carica di ulteriori significati e risvolti. L'esaurimento nervoso che seguì la tormentata stesura di *Under Western Eyes* non fa altro che confermare il coinvolgimento emotivo (oltre che creativo) di Conrad, che durante l'elaborazione della storia dovette confrontarsi con la questione dell'"autocrazia" russa, con il problema dell'idealismo capace di condurre alla rovina (come dimostrato dal tragico destino del padre Apollo, letteralmente consumato dalla causa patriottica polacca) e con le ambiguità delle trame politiche, sicché – nelle parole di John G. Peters – “[although] *Under Western Eyes* is a political novel, it is primarily, as are so many of Conrad's other works, a novel about moral and psychological conflict” (*The Cambridge Introduction to Joseph Conrad* 89). In apertura al suo studio sulla politica in Conrad, Avrom Fleishman precisa che le opere conradiane “must be read as dramatic expressions of a complex political imagination, and are therefore not reducible to political ideology” (*Conrad's Politics* ix).¹ Conrad, infatti, drammatizza la difficoltà di chi, come Razumov, si interroga da un lato sull'estremismo ideologico dei rivoluzionari e dei terroristi (capace di spingere Victor Haldin a coinvolgere, nel corso dell'attentato, anche vittime innocenti) e dall'altro sulle ambiguità degli apparati di potere, che trasformano – tramite il ricatto – lo studente di filosofia Razumov in una spia governativa.

Il già articolato dettato politico conradiano è oltremodo complicato dalla particolare modalità narrativa scelta dall'autore: un testo redatto in russo e “tradotto” (se non addirittura *mis-translated*) da un insegnante di inglese tutt'altro che attendibile, in un romanzo che – come la critica ha unanimemente riconosciuto – ha come riferimento *I demoni* (1873) e *Delitto e castigo* (1866) di Fëdor Michajlovič Dostoevskij, autore molto vituperato da Conrad ma dal quale egli trasse ispirazione, soprattutto per quel che riguarda il personaggio di Razumov, parzialmente modellato su Rodiòn Romànovič Raskolnikov. Secondo Irene Masing-Delic, Conrad in *Under Western Eyes* ricava dal Raskolnikov di *Delitto e castigo* ben due

personaggi: Razumov e Haldin, aggiungendo che “both novels show that ‘reason’ can be used to justify any ideology and any despicable action, be it the theory of ‘rational egoism’ that requires the elimination of ‘useless individuals’, or the ‘need’ to betray a fellow human being in order to be useful to Russia” (*Exotic Moscow* 57). Nel caso de *I demoni*, numerose sono le fonti di ispirazione sia tematica sia narrativa: dal declino morale della gioventù rivoluzionaria (incarnata dal personaggio di Pëtr Verchovenskij, modellato su Nečaeŭ, nichilista bakuniniano a capo di cellule terroristiche) al riferimento alla Svizzera come luogo di rifugio, e infine alla presenza di uno studente universitario di nome Ivan Pavlovič Šatov, anch’egli ispirato ad un personaggio storico. Tutta la narrazione è filtrata (come *Under Western Eyes*) da un io-narrante solo parzialmente attendibile: l’ufficiale Anton Lavrentievič G., confidente di Stepan Trofimovič Verchovenskij, l’ingenuo scrittore filo-occidentale che è stato tutore di Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin, discendente di una nobile famiglia di proprietari terrieri che incarna la crisi di valori dell’epoca, e rappresenta il vero “demone” del titolo. In quest’ultimo romanzo, soprattutto, Dostoevskij anticipa l’attenzione, profondamente conradiana, allo svuotamento di principi e ideali. In virtù di questa precarietà epistemica (e testuale), più che di un romanzo “moderno” nel caso di *Under Western Eyes* potremmo spingerci a parlare di un’opera “postmoderna” nella quale “the comments become increasingly self-complicating, and questions concerning the possibilities of representation become central”, come afferma Stephen Bernstein (“Conrad and Postmodernism: *Under Western Eyes*” 49).

Cosa accade dunque se gli “occhi occidentali” del *teacher of languages*, a sua volta un traduttore dal russo, vengono riconfigurati per la televisione italiana durante la fine degli anni Settanta, mentre il fenomeno terroristico era al culmine, in una traduzione per lo schermo che include la presenza di terroristi e agenti governativi, di ideali politici e di delatori, di aspirazioni libertarie e di brutalità sanguinaria? Perché, in sintesi, Vittorio Cottafavi (con la collaborazione di Amleto Micozzi) si dedica alla stesura del soggetto e della regia di un testo apparentemente lontano nel tempo e nello spazio (ambientato tra la Russia zarista agli inizi del Novecento e i circoli rivoluzionari ginevrini)? Nell’analizzare il concetto di “trasposizione” sullo schermo (che egli preferisce a quello di “traduzione”), il cui prodotto sono nuove riletture intersemiotiche che replicano le intenzioni del testo di partenza e al contempo ne sviluppano le “possibilità espressive”, Nicola Dusi asserisce che esse favoriscono l’apertura del “senso potenziale” del

source text (*Il cinema come traduzione* 11). In definitiva, piuttosto che semplificare – come talvolta accade – il testo fonte, queste trasposizioni possono anche rivelarne sfumature inedite, ed accrescerne ulteriormente il livello connotativo (si pensi, ad esempio, a ciò che è accaduto con *Heart of Darkness* di Joseph Conrad, “riscritto” da John Milius e Francis Ford Coppola in *Apocalypse Now* nel 1979). Quelle che possono essere definite, sul piano dei contenuti, le “isotopie tematiche” prevalenti di *Under Western Eyes* (il tradimento, l’idealismo ecc...) vengono riconfigurate e aggiornate da Cottafavi – come vedremo – alla luce della storia e della politica italiana di quegli anni, con le quali *Con gli occhi dell’Occidente* stabilisce un dialogo diretto e serrato.

La rilettura di Conrad *under Italian eyes*, per parafrasare il titolo del suo romanzo, non costituisce tuttavia un fenomeno isolato. Gli anni del terrorismo hanno costituito infatti una fonte di ispirazione per numerosi romanzieri e cineasti. La letteratura in Italia tra la fine degli anni Sessanta e Settanta produce una serie di opere che solo tangenzialmente potremmo definire a tema terroristico: la cornice si apre, approssimativamente, con *Il contesto* di Leonardo Sciascia (1971) e si conclude con gli inediti di Pierpaolo Pasolini e Goffredo Parise (rispettivamente *Petrolio*, scritto tra il 1972 e il 1975 ma pubblicato solo nel 1992, e *L’Odore del sangue*, realizzato nel 1979 benché edito nel 1997), se non addirittura con *Il nome della Rosa* (1980) di Umberto Eco, dove alla corte di Avignone (incarnazione dello *status quo*) si contrappongono Fra Dolcino e i suoi seguaci come esponenti di un’eresia “rivoluzionaria”. All’interno di questa cornice si collocano una serie di testi eterogenei per approccio alla “questione”, e dove il terrorismo non costituisce sovente il tema principale bensì il contesto all’interno del quale si colloca la narrazione: da *La vita interiore* (1978) di Alberto Moravia ad *Amore e Psiche* (1973) di Raffaele La Capria, da *Il sipario ducale* (1975) di Paolo Volponi a *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta, del 1978. Pur nelle differenze, queste opere sembrano accomunate dalla presenza di quello che Raffaele Donnarumma definisce come il primato dell’immaginario sulla Storia: “Come l’inconscio, i cui movimenti seguono percorsi e velocità diversi, quando non opposti, rispetto a quelli della coscienza, così l’immaginario esorbita dall’ideologia o dalla politica, abita l’ideologia stessa e la politica al di là delle loro intenzioni dichiarate” (“Storia, immaginario, letteratura” 441). Elemento, questo, che accomuna le forme narrative dedicate al terrorismo a quelle filmiche. Sul versante del cinema, infatti, il terrorismo costituisce una

guida altrettanto importante per approcciarsi alla percezione degli eventi, sebbene gli episodi terroristici siano narrati visivamente in maniera non sempre realistica e documentaristica, forse perché la prossimità storica costituì una barriera capace di impedire una percezione lucida e lineare dei fatti. Si preferì così offrire una ricostruzione filmica traslata o obliqua, più che diretta. Per dirla con Guido Panvini, il cinema *del* terrorismo e *sul* terrorismo “riflette una mentalità, una pluralità di punti di vista dai quali si è inquadrato il fenomeno terroristico, più che dire molto sulle modalità con cui la società italiana si è rapportata alla sua storia recente” (“Il senso perduto” 109). Si passa dunque da *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) e *Todo Modo* (1976) di Elio Petri (quest’ultimo tratto dal romanzo di Sciascia, pubblicato nel 1974) a *Italia: ultimo atto* (1977) di Massimo Pirri, da *San Babila ore 20: un delitto inutile* (1976) a *Kleinhoff Hotel* (1977), entrambi diretti da Carlo Lizzani, fino a *Un borghese piccolo piccolo* (1977) di Mario Monicelli, solo per citarne alcuni. Sintomatico è il riferimento metaforico o indiretto al terrorismo presente in western quali *Giù la testa* (1971) di Sergio Leone o in molti “poliziotteschi” (come sono stati definiti) quali *La polizia ringrazia* (1972) di Stefano Vanzina, *La polizia accusa: il servizio segreto uccide* (1975) di Sergio Martino, o *La polizia ha le mani legate* (1975) di Luciano Ercoli, in cui il tema della difesa armata contro la violenza dilagante è centrale.

In questo contesto culturale, anche Cottafavi decide di declinare il modello conradiano alla luce degli eventi coevi. Tuttavia, egli non è stato certo il primo a voler “rileggere” questo romanzo di Conrad nell’ambito di un ben definito panorama storico. Un significativo esempio dell’impatto del contesto di creazione e fruizione delle traduzioni intersemiotiche di *Under Western Eyes* è illustrato dall’adattamento cinematografico intitolato *Razumov (Sous les yeux d’Occident)*, diretto nel 1936 da Marc Allégret su soggetto di H. Wilhelm e L. Lustig (con i dialoghi curati da Jacques Viot). Ambientato nella Russia degli anni ’30 (si intravedono automobili, rotative di stampa ecc..), con influssi del cinema espressionista nell’uso delle inquadrature, oltre ad elidere la figura del *teacher of languages* come mediatore della vicenda, *Razumov* riconfigura la narrazione conradiana sotto forma di melodramma sentimentale, molto in voga all’epoca grazie alle produzioni cinematografiche di Jean Renoir e Marcel Carné, cui Allégret si ispira. La nozione romantica di fatalità diviene il perno attorno al quale ruota questa rielaborazione molto libera di *Under Western Eyes*, nella quale il primo ministro viene ucciso non da una bomba bensì da un

cecchino, e Razumov giunge a tentare il suicidio in preda al rimorso, per essere in seguito accudito da Natalia (di cui si innamora) in una località alpina. Pierre Fresnay, l'attore che impersona Razumov, noto per aver vestito altre volte i panni dell'eroe vittima del "fato", anche in questo film è scritturato nel ruolo principale sulla scia del successo già ottenuto in altre pellicole quali *Le roman d'un jeune homme pauvre* (1935) di Abel Gance o *The Man Who Knew Too Much* (1935) di Alfred Hitchcock. Non è dunque casuale se, durante un incontro con il Generale Mikulin – che ha luogo nel retro dello studio di un oculista (dove viene convocato) – il protagonista lamenta la "fatalité" che lo ha condotto in quella situazione senza via d'uscita (*Razumov* min. 48:00). Infine, anche nel caso di *Razumov* la temperie storica all'interno della quale è realizzato il film di Allégret (la Francia del periodo post-Depressione) ha un ruolo determinante nella riformulazione del *source text* conradiano, poiché – per citare Steve Vineberg – "[the] portrayal of the revolutionaries' communal lifestyle as benevolent and even enviable is [...] typical of the era: in the movies of the Depression any movement resisting the oppression of an autocratic movement was sugared over in this way" ("The Routes into Conrad on Filming" 24).

Che cosa stava dunque avvenendo in Italia mentre *Con gli occhi dell'Occidente* andava in onda su RAI2 in tre puntate, trasmesse il 2, il 9 e il 16 novembre 1979? L'omicidio dell'Onorevole Aldo Moro, nel maggio del 1978, costituirà uno spartiacque tra ciò che il terrorismo era stato fino a quel momento, e ciò che sarebbe diventato. L'Italia era, letteralmente, un paese in guerra, e come nel caso dei paesi in guerra, furono introdotte misure eccezionali e leggi speciali per contrastare quella che non appariva solo una minaccia politica, bensì militare. Rispetto al numero degli attentati degli anni precedenti, il 1978 vede il fenomeno triplicarsi, fino a raggiungere nel 1979 la cifra di 659 episodi. Sotto l'egida della Corte Costituzionale, sono ulteriormente rafforzati i poteri delle forze di polizia. Sebbene la Legge Reale del 22 maggio 1975 avesse già previsto misure fortemente repressive, a seguito dell'omicidio Moro suddetta legge fu sottoposta ad un referendum, che avrà luogo l'11 giugno 1978, per confermarne la validità: il 76,46% votò per il suo mantenimento, mentre il 23,54% ne propose l'abrogazione. Il 1978 vedrà inoltre la nascita di corpi speciali con finalità antiterroristiche, noti come il GIS dei carabinieri, il NOCS della polizia e i reparti SVATPI della Guardia di Finanza. Due anni dopo, la Legge Cossiga del 6 febbraio 1980 (che destò non poche perplessità sulla sua

costituzionalità) introdusse pesanti condanne per i terroristi, rafforzando ulteriormente i poteri della polizia. Un'altra delle conseguenze della morte dello statista Moro (oltre alle dimissioni dell'allora Ministro dell'Interno Francesco Cossiga), fu la nomina di Carlo Alberto dalla Chiesa, generale dei Carabinieri, come coordinatore generale nel contrasto al terrorismo, avvenuta il 10 agosto 1979. Per la prima volta, alle tradizionali strategie di prevenzione, indagine e repressione del fenomeno, fu affiancato l'utilizzo dei cosiddetti "pentiti", ai quali vennero garantiti notevoli sconti di pena (come sarebbe in seguito avvenuto nella lotta contro la Mafia). Sicché, sebbene successivamente all'omicidio Moro le Brigate Rosse continuassero a colpire il paese con un numero crescente di attentati (contro sindacalisti, forze dell'ordine, giornalisti e magistrati), il terrorismo affrontò una fase di inesorabile declino, proprio a partire da un tragico evento che ne costituì l'apice e, al tempo stesso, l'inizio del crinale.

Un primo tassello nella storia del pentitismo terroristico italiano è rappresentato dalla cattura, il 19 febbraio 1980, del capo della colonna torinese delle Brigate Rosse, Patrizio Peci, ad opera degli uomini del Generale Carlo Alberto dalla Chiesa. Su questo evento molte ombre si sono accumulate: secondo alcune tesi (sostenute in particolare dalle Brigate Rosse) si trattò di un "falso" arresto, poiché il brigatista era già stato fermato una prima volta su delazione del fratello Roberto, per poi essere rilasciato affinché raccogliesse informazioni utili. Grazie alle rivelazioni di Patrizio Peci, ben quattro terroristi (di cui tre appartenenti alla colonna torinese e genovese delle Brigate Rosse) vennero uccisi nella sanguinosa irruzione di via Fracchia 12 a Genova, il 28 marzo 1980. Alla brutalità terroristica si risponde dunque con altrettanta violenza "di Stato", al punto che – per citare Monica Galfré – “[la] repressione dell’eversione di sinistra e il processo di pacificazione si rivelano un sentiero tortuoso e contraddittorio” (*La guerra è finita* xi).² Ma il "delitto" di via Fracchia (e il conseguente tradimento di Peci) non rimasero senza "castigo": il 10 giugno 1981 suo fratello Roberto venne catturato a San Benedetto del Tronto (città dove lavorava come artigiano e antennista) da un gruppo terroristico e, dopo un processo sommario, fu condannato a morte per tradimento e delazione il 3 agosto di quello stesso anno. La sua morte fu "fotografata" e "ripresa" con una telecamera Telefunken (benché Sergio Zavoli, all'epoca Direttore della RAI, decise di non trasmettere il filmato inviato dai terroristi). Nelle parole di Massimiliano Spanu, con "la polaroid di Roberto Peci ripreso in campo medio, con un cappuccio in testa, e una scritta ('Morte ai traditori')

sul muro cui si appoggia in un rudere di via Appia Nuova” si conclude idealmente la parabola del terrorismo come fenomeno documentale, fotografico e televisivo, poiché in quell’atto “è inserito tutto il fallimento linguistico [...] ed enunciativo dell’operazione” (“Tre tensioni nel cinema del ’terrorismo” 125), come già era in parte accaduto con l’immagine – diffusa da giornali e televisioni – del cadavere di Moro depresso nella Renault 4 parcheggiata in via Caetani, a Roma, il 9 maggio 1978. Sul corpo di Roberto Peci vennero scaricati ben undici colpi di pistola. In realtà, questa esecuzione (ad opera di Giovanni Senzani, ex-criminologo a capo del gruppo terroristico) fu una vera e propria ritorsione nei confronti del “pentito” Patrizio Peci. Il detenuto politico Roberto Peci fu costretto ad assistere alla lettura della propria sentenza di morte, benché gli fosse stato falsamente garantito che tale sentenza non sarebbe stata eseguita. Ecco il testo finale della condanna che seguì al processo, letto da uno dei carcerieri e riportato da Sergio Zavoli: “In base al processo proletario a cui sei stato sottoposto, in base agli elementi emersi durante questo interrogatorio, in base all’analisi di questi elementi, le Brigate Rosse concludono il processo a Roberto Peci condannandolo a morte per tradimento” (*La notte della Repubblica* 396).

È indicativo il fatto che le parole utilizzate in questo come in altri processi proletari sembrano rievocare quelle incluse nel “manifesto” rilasciato dal gruppo socialrivoluzionario a seguito dell’assassinio del capo della polizia russa, e ministro dell’interno, Vyacheslav von Plehve, avvenuto nel luglio del 1904, che – come noto – rappresentò una delle fonti storiche su cui si basò Conrad per la stesura di *Under Wester Eyes*:

On 15 July 1904, in accordance with the decision of the Fighting Organization of the Social-Revolutionary Party, the Minister of Internal Affairs Vyacheslav Kostantnovitch von Plehve was killed [...]. Von Plehve was the pillar which was supposed to prop up the crumbling wall of autocracy [...]. The Party of Social-Revolutionaries, which fights in the front ranks of the awakening people, sentenced this villain to death in the name of and on behalf of the people (*UWE* 367-9).

Alla storia di Patrizio e Roberto Peci è necessario affiancare quella della famigerata “Brigata 28 Marzo”, composta dai poco più che ventenni Marco Barbone, Paolo Morandini, Mario Marano, e Daniele Laus, che decidono di accreditarsi presso le Brigate Rosse attraverso uccisioni eclatanti. È il caso dell’omicidio di Walter Tobagi, inviato speciale del *Corriere della Sera*, avvenuto il 28 maggio del 1980. Dopo la cattura e la sentenza della

Corte d'Assise, a Marco Barbone sarà concessa la libertà provvisoria come premio per il suo "pentimento", grazie al quale saranno rivelati i nomi di numerosi militanti (soprattutto alla luce degli ambigui e complessi rapporti tra Autonomia Operaia e i gruppi clandestini). Un esempio più tragico di "delitto" e "castigo", è rappresentato dal destino di Guido Rossa, operaio, militante di sinistra e sindacalista presso l'Italsider di Genova. Durante un consiglio di Fabbrica tenuto nell'ottobre del 1978, Rossa denunciò il collega Francesco Berardi per aver distribuito volantini che inneggiavano alla lotta armata. Accusato dalle Brigate Rosse di essere "spia e delatore", Rossa fu giustiziato il 24 gennaio 1979 alle 6:40 del mattino da Riccardo Dura (la cui intenzione iniziale era solo quella di gambizzare l'operaio), terrorista che in seguito cadrà sotto i colpi dei Carabinieri proprio durante il blitz in via Fracchia a Genova, avvenuto l'anno successivo. Al "delitto" segue così l'inevitabile "castigo".

Benché il personaggio di Razumov in *Under Wester Eyes* non sia un vero "pentito" ma un semplice studente coinvolto suo malgrado in una vicenda terroristica dalla quale vuole dissociarsi, le tematiche del tradimento affiancato (e non solo contrapposto) alla fedeltà, e dell'idealismo affiancato (e non solo contrapposto) alla violenza, che informano e caratterizzano gli anni di crisi del terrorismo italiano, non possono non riecheggiare anche nell'adattamento televisivo curato da Cottafavi per la RAI. Come sovente accade, l'arte non solo si interroga sulla storia contemporanea, ma ne anticipa gli sviluppi. *Con gli occhi dell'Occidente* si apre con una scena molto cruenta, la deflagrazione della carrozza del primo ministro, analoga alle immagini di molti tragici episodi avvenuti in Italia in quegli anni (dall'attentato di Piazza Fontana del 12 dicembre 1969 alla strage di Piazza della Loggia del 28 maggio 1974, fino l'esplosione del treno Italicus dell'agosto 1974, per quanto questi siano eventi difficilmente ascrivibili, anche dalle mere risultanze processuali, alle logiche "terroristiche" di cui si discute). Il regista Cottafavi la ripropone da più angolazioni, enfatizzandone la brutalità sanguinaria nell'avvicinare la camera alla neve sporca di sangue. In realtà, l'assassinio descritto da Conrad in *Under Western Eyes* ricorda più quello dello Zar Alessandro II che quello di Vyacheslav von Plehve: il capo della polizia zarista venne infatti fatto esplodere in un colpo solo dal socialrivoluzionario Egor Sazanov, che gettò la bomba direttamente sotto la carrozza (come accade nello sceneggiato RAI), mentre nel caso dello Zar vennero scagliate due bombe: la prima lasciò illeso Alessandro che, sceso dalla carrozza per aiutare il postiglione, venne ucciso dalla seconda bomba.

Il *teacher of languages*, che qui si chiama Mr. Jones ed ha le fattezze fisiche di Joseph Conrad (interpretato da Raul Grassilli) è il narratore principale della vicenda. Al pari del suo omologo conradiano, egli enfatizza le proprie forzature e limiti percettivo-traduttivi nel riproporre una storia russa “under Western eyes”. La sua “versione”, per quanto possa tentare di essere fedele (al pari di un buon adattamento per lo schermo) non è esente dal pericolo di “tradimento” insito in ogni “traduzione”. Tuttavia, sono proprio certe forme di “tradimento” o di forzatura del testo a dilatarne la portata ermeneutica, come nel caso di *Con gli occhi dell'Occidente*. Nell'aprire lo sceneggiato, la telecamera si sofferma sulle pagine del “diario” di Razumov, redatto in russo:

Quella che state per conoscere è la storia di uno studente russo, Kirylo Sidorovitch Razumov. È lui l'autore di questo, come chiamarlo, diario, confessione. Le vicende vissute dal giovane Razumov sono tali da rafforzarci nella convinzione che quanto accade in Russia non è comprensibile a noi occidentali. Nemmeno a uno come me che, sebbene inglese, ho vissuto in Russia e tuttora frequento, qui a Ginevra, l'ambiente russo. Di certo, questo è un documento così sconcertante che mi chiedo perché il giovane Razumov non l'abbia distrutto (*COO* Prima puntata, min. 2:16).

Se, tradizionalmente, “seeing is believing”, lo sguardo dell'insegnante di inglese in *Under Western Eyes* è al contrario un canale di trasmissione degli eventi tutt'altro che affidabile. In questo senso, Josiane Paccaud-Huguet affianca i due romanzi politici (e terroristici) *The Secret Agent* e *Under Western Eyes* in quanto accomunati da una “certain economy of gaze” in base alla quale “[if] there is always 'more than meets the eye', this is because we cannot see the point from which we look at ourselves in a mirror, or from which we are being looked at by those around us” (“Conrad Our Contemporary?” 115). Anche Nick De Marco sottolinea la rilevanza dell'elemento “visuale” nel romanzo, evidenziando come “sight becomes synonymous with deception”, e che in *Under Western Eyes* “Conrad comes to the conclusion that ocular perception is both deceiving and deceitful. By presenting the reader with the kind of narrator who 'sees' but does not understand what he sees, he tacitly acknowledges that man is doomed to live in the midst of things, colours, events etc. without really knowing what they are or what they mean” (*Liberty and Bread* 5, 7).

Utilizzando un “effetto di straniamento” tipicamente brechtiano, Mr. Jones in *Con gli occhi dell'Occidente* guarda dentro la telecamera e si rivolge direttamente al pubblico affermando, appunto, che “quanto accade

in Russia non è comprensibile a noi occidentali”. Ma a quale Russia si riferisce il *teacher of languages*? A quella dei primi del '900, a quella della Rivoluzione d'Ottobre, o quella “sovietica” del 1979? La scelta di introdurre qui il *Verfremdungseffekt* di Bertold Brecht rientra nella poetica filmica di Cottafavi, che già in un saggio del 1965 intitolato “L'estetica brechtiana e la TV” proponeva una nuova “epica” televisiva come “una strada maestra che possa essere percorsa nei due sensi: uno è quello dello straniamento, e l'altro, dialetticamente, dovrà essere quello dell'identificazione”. A differenza dell'immedesimazione, intesa maieuticamente come “evasione-fuga-ipnosi”, l'identificazione si configura – come asserisce Cottafavi – come “consenso-partecipazione-presenza di posizione” (*Ai poeti non spara* 52). In sostanza, Cottafavi vuole coinvolgere gli spettatori, stimolando loro ad una “presa di posizione” politica sugli eventi narrati in questo sceneggiato. Al pari di Conrad, Cottafavi vuole che la propria arte abbia un “effetto” sul proprio pubblico. Anche per questa ragione, il regista decide di non suggerire (come invece fa Conrad) che il *teacher of languages* nutra un interesse sentimentale per Natalia, e che dunque la sua prospettiva su Razumov sia parziale e inaffidabile. Le ragioni di questa scelta registica (e prima ancora “traduttiva”, nella trasformazione del romanzo in *script*) sono da attribuire al desiderio di non distogliere l'attenzione del pubblico dal valore eminentemente politico della storia del tradimento di Razumov.

Contrariamente al personaggio conradiano, iscritto alla facoltà di filosofia, qui Kirylo Sidorovitch (Franco Branciaroli) è uno studente di giurisprudenza; si tenga presente, a questo proposito, che durante gli “Anni di Piombo” le facoltà di legge erano tradizionalmente ritenute più “reazionarie” rispetto a quelle umanistiche o scientifiche. Il Razumov di Cottafavi è appassionato dei testi di P. B. Shelley, della *Fenomenologia dello spirito* di Kant, e del *Riccardo III* di Shakespeare, opere che riflettono sul contrasto tra “spirito” e materia, tra pragmatismo e idealismo. Egli frequenta l'ultimo anno presso l'Università di Pietroburgo, e sta preparando un saggio di “diritto amministrativo” per un concorso nella Pubblica Istruzione. Le sue ambizioni sono simili a quelle di tanti giovani italiani di allora, che cercavano un lavoro d'ufficio stabile e sicuro. Razumov non è certo un rivoluzionario, bensì un individuo animato da sentimenti anti-autoritaristici: nella biblioteca della facoltà non gli è dato libero accesso, presumibilmente, alla lettura di *Dei diritti dell'uomo* (1791) di Nicola Spedalieri, dove si affermava che lo stato a cui è destinato l'essere umano dalla natura è la Società Civile; Spedalieri nel proprio saggio auspica

infatti che il Principato diventi la forma di governo perfetta. Razumov qui incarna la percezione comunemente diffusa del terrorismo come fenomeno “estraneo” alla vita di ciascuno, perché ritenuto inconciliabile con il nostro essere (opinione, questa, che Conrad scardina). Per Daniele Giglioli, il terrorismo rappresenta “la violenza degli altri. Non ci appartiene, arriva dal di fuori, non possiamo imputarcelo. È incomprendibile. Noi non lo faremmo mai”. Eppure, allo stesso tempo, Giglioli si chiede, e ci chiede: “Se il terrorismo è una categoria vuota, un contenitore informe, una *res nullius* sottomessa all’arbitrio discorsivo del più forte, da dove nasce la sua efficacia simbolica?” (*All’ordine del giorno è il terrore* 10, 13). Risposta, questa, impossibile da fornire sia da parte di Conrad, sia da parte di tutti coloro che tenteranno di interrogarsi (anche con strumenti artistici e letterari) sull’“efficacia simbolica” di questa parola che si fa azione violenta, compreso lo stesso Cottafavi.

Haldin (interpretato da Gerardo Amato) giunge nella stanza dell’amico subito dopo l’esplosione, già udita dallo stesso Razumov, recatosi direttamente sul posto e rimanendo molto turbato alla vista dei cadaveri sparsi sul terreno innevato. Il terrorista afferma che la scelta di uccidere il ministro era dettata dal rifiuto del falso moralismo borghese, e dal fatto che il ministro “Col ferro e col fuoco stava sradicando ogni speranza di liberà. Soprattutto in noi giovani. Bisognava fermarlo” (*COO* Prima puntata, min. 18:30). Se da un versante Haldin ripropone quasi alla lettera le parole dell’ipotesto conradiano (“He was uprooting the tender plant. He had to be stopped. He was a dangerous man – a convinced man. Three more years of his work would have put us back fifty years into bondage – and look at all the lives wasted, at all the souls lost in that time”; *UWE* 59), dall’altro versante queste affermazioni rievocano quelle di teorici del terrorismo come Antonio (Toni) Negri: “[la] violenza è il filo razionale che lega la valorizzazione proletaria alla destrutturazione del sistema e quest’ultima alla destabilizzazione del regime [...]. Basta con l’ipocrisia borghese e riformista contro la violenza” (*Il dominio e il sabotaggio* 68). Dopo una breve parentesi su Ginevra, dove si introducono i personaggi di Natalia Haldin (Roberta Paladini) e di Mrs Haldin (Elisa Cegani), la scena ritorna a San Pietroburgo, con Razumov alla ricerca di Zemiatnitch, che trova ubriaco: “Eccolo qui il vero uomo del popolo” (*COO* Prima puntata, min. 31:00), è il suo ironico commento dopo aver tentato di risvegliarlo inutilmente. Egli in seguito precisa che: “Se lo denuncio non tradisco niente di niente. Non si tratta di un delitto forse? Affrancarsi dalla

tirannia massacrando anche dei poveri innocenti (*COO* Prima puntata, min. 33:40). Infine Razumov, di cui vengono riportati i pensieri tramite la voce fuori campo, si riferisce a Haldin chiamandolo “fanatico sanguinario” e “idiota esaltato” (*COO* Prima puntata, min. 33:45), parole spesso utilizzate dai giornali e dai mass media italiani dell’epoca per riferirsi ai brigatisti. Questi elementi non sfuggirono ai giornalisti che discussero dello sceneggiato ancora prima della sua messa in onda, al punto che Ugo Buzzolan lo descrive sulle colonne de *La Stampa* del 2 novembre 1979 in questi termini: “[*Under Western Eyes*] è un romanzo ambientato tra i rivoluzionari anarchici e i nichilisti d’inizio secolo. Ma gli autori, il regista Vittorio Cottafavi e lo sceneggiatore Amleto Micozzi [...] hanno voluto tirarne fuori un’opera di attualità con riferimenti al terrorismo d’oggi?” (*Ai poeti non si spara* 365).

Prima di tradirlo, consegnandolo nelle mani della polizia, Razumov abbraccia Haldin in una posa quasi evangelica (rievocando la scena del bacio di Giuda); rispetto a *Under Western Eyes*, Razumov qui è molto più combattuto: “Vuoi che ti dica di non andare a quell’appuntamento? Non andarci, non andarci Haldin” (*COO* Prima puntata, min. 50:20), per poi aggiungere: “Ma cosa credete di fare, spargendo qualche goccia di sangue sulla neve?” (*COO* Prima puntata, min. 52:50), utilizzando parole molto attuali all’epoca. Prima di allontanarsi verso il proprio destino Haldin risponde: “Dovevo rassegnarmi al disprezzo, all’odio dei più degni. Così sia. Addio dunque” (*COO* Prima puntata, min. 55:40). La caratterizzazione del Consigliere Mikulin (Franco Graziosi) come di un personaggio subdolo, e la brutalità dei metodi utilizzati dalla polizia zarista viene evidenziata in questa traduzione televisiva più di quanto non avvenga nel romanzo conradiano, al punto che al pubblico è mostrato Haldin in prigione, vittima di torture e maltrattamenti, in una scena assente in *Under Western Eyes*, come a voler rimarcare la complessità (politica) del *source text* e la capacità di questa trasposizione di suggerire ulteriori aperture di significato del romanzo fonte. Ciò grazie alla peculiare modalità di presentazione frammentata, ellittica e “mediata” della storia in *Under Western Eyes*, influenzata – nelle opinioni di Keith Carabine – dal “radically divided sense of and attitude towards his subject” da parte dello stesso Conrad (“*Under Western Eyes*” 124).

Un altro dei tratti peculiari di *Under Western Eyes* (che lo accomuna al precedente romanzo “politico” *The Secret Agent*) è la dissociazione tra *plot* e *story*, tra racconto e storia, poiché il colloquio finale tra Razumov

e Mikulin (nel corso del quale il giovane studente capisce ormai di essersi trasformato in una pedina nelle mani del governo) si interrompe momentaneamente con una domanda retorica a conclusione della “Part First”, per poi concludersi solo nella “Part Four”:

“I could walk over dozens of them” Razumov, with an impatient wave of his hand, went on headlong, “But, really, I must claim the right to be done once for all with that man. And in order to accomplish this I shall take the liberty....”

Razumov on his side of the table bowed slightly to the seated bureaucrat.

“... To retire – simply to retire,” he finished with great resolution.

He walked to the door, thinking, “Now he must show his hand. He must ring and have me arrested before I am out of the building, or he must let me go. And either way....”

An unhurried voice said –

“Kirylo Sidorovitch.” Razumov at the door turned his head.

“To retire,” he repeated.

“Where to?” asked Councillor Mikulin softly (*UWE* 119).

Al contrario, nella versione televisiva il colloquio tra i due prosegue, per concentrarsi soprattutto sul ricatto perpetrato da Mikulin nei confronti di Razumov. Il Consigliere afferma infatti che “Quel criminale NON ha risposto su di voi” (*COO* Seconda puntata, min. 5:50), non sapendo come interpretare questo atteggiamento. Nel dubbio, egli insinua il sospetto che Razumov possa essere stato complice di Haldin. “Quale che sia il vostro passato rivoluzionario, adesso non conta. Quello che conta ora è il dovere” gli dice Mikulin (*COO* Seconda puntata, min. 7:15); al che lo studente reagisce: “Io non voglio i favori di nessuno [...]. Io NON ho denunciato Haldin perché sono contro la rivoluzione. Adesso speditemi dritto in Siberia” (*COO* Seconda puntata, min. 7:40). Questo dialogo appare la rielaborazione del brano finale della “First Part”, che si conclude con l’ironica domanda retorica di Mikulin “Where to?”:

“What is all this mockery? Of course you can send me straight from this room to Siberia. That would be intelligible. To what is intelligible I can submit. But I protest against this comedy of persecution. The whole affair is becoming too comical altogether for my taste. A comedy of errors, phantoms, and suspicions. It’s positively indecent” (*UWE* 119).

Nell’affermare che “La rivolta è una malattia mortale. Guai se tocca le masse. Se diventa isteria collettiva distrugge più di quello che salva”

(*COO* Seconda puntata, min. 10:22), quasi una traduzione letterale del dialogo incluso nella quarta parte del romanzo (“Reform for me is mainly a question of method. But the principle of revolt is a physical intoxication, a sort of hysteria which must be kept away from the masses. You agree to this without reserve, don’t you? Because, you see, Kirylo Sidorovitch, abstention, reserve, in certain situations, come very near to political crime”, p. 262), il Consigliere ripropone un’opinione molto comune all’epoca della trasmissione dello sceneggiato, secondo la quale qualsiasi forma di “neutralità” politica nei confronti del terrorismo equivalesse a connivenza. Nella visione politica di Conrad (aggiornata all’Italia degli anni Settanta in *Con gli occhi dell’Occidente*) nessuno sembra essere innocente: né i terroristi, né le istituzioni, che appaiono ciniche e senza scrupoli. In virtù della *topicality* dell’adattamento televisivo di *Under Western Eyes*, alla luce dei tragici eventi legati al colpo di stato in Cile dell’11 settembre 1973 e a quello in Argentina del 24 marzo 1976, le parole pronunciate da Natalia Haldin assumono una nuova sfumatura di significato: “Molte persone in Russia scompaiono allo stesso modo [di Haldin]. Sapete cosa significa?” (*COO* Seconda puntata, min. 13:21). Benché queste frasi siano una rielaborazione del colloquio tra Natalia e il *teacher of languages* incluso nella seconda parte del romanzo conradiano (“To us Europeans of the West, all ideas of political plots and conspiracies seem childish, crude inventions for the theatre or a novel. I did not like to be more definite in my inquiry [...]. People do disappear. Yes, they do disappear. I leave you to imagine what it is – the cruelty of the dumb weeks – months – years!”, *UWE* 127), in questo caso la sorella di Haldin pare farsi portavoce di tutti coloro che, in quegli stessi anni, erano impegnati a denunciare le atrocità commesse dalla polizia cilena e argentina durante le persecuzioni degli oppositori seguite ai governi militari del Generale Augusto Pinochet e Jorge Rafael Videla. Nelle opinioni di Natalia, anche Victor Haldin sembrerebbe rientrare nella categoria di coloro che saranno definiti, a distanza di un secolo e mezzo, i *desaparecidos*.

La terza puntata di *Con gli occhi dell’Occidente* replica la *story* del testo di partenza, introducendone sostanzialmente tutti i personaggi, dall’amorevole e sottomessa Tekla (Milena Vukotic) all’ambiguo Piotr Ivanovitch (Gianni Santuccio), da Sophia Antonovna (Luisa Rossi) fino al brutale “picchiatore” Necator (Giorgio Triestini), che nell’adattamento, come nello stesso testo di partenza, appare involontariamente comico nella sua brutalità ottusa, come già lo era stato “the Professor” in *The Secret Agent*. Commentando infatti i romanzi *Under Western Eyes* e *The Secret*

Agent, Daniele Giglioli sottolinea come “[non] di rado [...] in letteratura i distruttori puri risultino risibili” (*All’ordine del giorno è il terrore* 44). Alcune differenze rispetto al romanzo, ancora una volta, sono motivate dall’intenzione di Cottafavi di escludere qualsiasi elemento accessorio del testo conradiano, sia esso sentimentale (l’attrazione del *teacher of languages* per Natalia Haldin) o simbolico, come nel caso della frase che, nello sceneggiato, costituisce la parte conclusiva di un dialogo tra Razumov e Natalia Haldin (“La vita sembra un sogno e una paura; *COO* Terza puntata, min. 18:11); al contrario, in *Under Western Eyes* essa è parte di un monologo pronunciato, significativamente, sotto la statua di Jean-Jacques Rousseau, posta in un isolotto al centro di Ginevra, e noto come “île Rousseau”.³

“Perhaps life is just that,” reflected Razumov, pacing to and fro under the trees of the little island, all alone with the bronze statue of Rousseau. “A dream and a fear”. The dusk deepened. The pages written over and torn out of his notebook were the first-fruit of his “mission.” No dream that. They contained the assurance that he was on the eve of real discoveries. “I think there is no longer anything in the way of my being completely accepted” (*UWE* 278).

Per quel che concerne Sophia Antonovna, braccio destro di Piotr Ivanovich, la prima sezione del suo intervento (“Si è obbligati a calpestare fino all’ultima briciola dei propri sentimenti. Non si può, non di deve”; *COO* Terza puntata, min. 25:57) appare una trasposizione aderente alle parole utilizzate nel *source text* conradiano: “You have begun well, but you just wait till you have trodden every particle of yourself under your feet in your comings and goings. For that is what it comes to. You’ve got to trample down every particle of your own feelings; for stop you cannot, you must not” (*UWE* 226). Tuttavia, la frase successiva da lei pronunciata è un’invenzione del regista italiano, che chiaramente in questo caso vuole suggerire ulteriori similitudini tra le parole di Sophia Antonovna e il destino di terroristi ed ex-terroristi, molti dei quali ritenuti dei veri e propri reduci di guerra: “So come ci si sente quando si è perso un compagno di lotta. Ci si vergogna di essere rimasti. Io ne ricordo tanti. Non importa; tra non molto saranno riscattati” (Terza puntata, min. 31:25). L’ipotesto di Conrad sembra dunque prestarsi perfettamente alla rilettura politica operata in *Con gli occhi dell’Occidente*, al punto che gli stessi termini usati dal “delatore” Razumov nel rivolgersi a Piotr Ivanovitch in *Under Wester Eyes* sono riportati quasi alla lettera nello sceneggiato italiano:

“Listen, Kirylo Sidorovitch. I believe that the future shall be merciful to us all. Revolutionist and reactionary, victim and executioner, betrayer and betrayed, they shall all be pitied together when the light breaks on our black sky at last. Pitied and forgotten; for without that there can be no union and no love” (UWE 304).

Non Credete dunque nel dovere della vendetta. Io credo che per tutti noi l'avvenire sarà misericordioso, Vittime e carnefici, Traditori e traditi, tutti saranno da commiserare insieme quando nel nostro cielo nero comparirà la luce. Senza tutto questo non ci sarà amore, non ci sarà unione” (COO Terza puntata, min. 53:00).

Con gli occhi dell'Occidente si conclude con le parole del *teacher of languages*, che ammette di aver ricevuto il quaderno di Razumov da Natalia. Nel rivolgersi a lui, Sophia Antonovna lo ammonisce in questi termini: “Quella sua confessione capovolge tutto. Significa arrivare a capire la propria abiezione [...]. Ma temo che questa storia voi l'abbiate letta con gli occhi dell'occidente” (COO Terza puntata, min. 1:02:22); diversamente, queste parole sono utilizzate nel *source text* dall'insegnante di lingue, e non da Sophia: “And this story, too, I received without comment in my character of a mute witness of things Russian, unrolling their Eastern logic under my Western eyes” (UWE 324). Anche l'epilogo appare diverso: lo sceneggiato si chiude con una domanda di Mister Jones a Sophia Antonovna, dopo che ella gli ha rivelato come Razumov sia diventato una fonte di ispirazione per i giovani rivoluzionari: “E ditemi, Natalia ha mai più rivisto Razumov?” (COO Terza puntata, min. 1:03:01). Questa domanda non avrà risposta, lasciando negli spettatori l'impressione di una questione insoluta. La conclusione del romanzo conradiano è ben più ironica, poiché incentrata sulla figura del contraddittorio Piotr Ivanovitch, il cui unico intento sembra quello di usare le donne per i propri interessi. Non essendo riuscito ad ottenere nulla da Madame De S- (interpretata nello sceneggiato da Maria C. Quasimodo), Ivanovitch si è ritirato a vita privata, probabilmente in Russia, con una “peasant girl”, e viene infine descritto dalla Antonovna come un “inspired man” (UWE 325). Anche in questo caso, Cottafavi sostituisce l'amara ironia di Conrad con l'allusione al destino del “delatore” pentito Razumov, con una decisione che proietta “al futuro” il destino dello studente di San Pietroburgo.

In sostanza, la traduzione per lo schermo del romanzo di Conrad da parte di Cottafavi non appare come la semplice ed asettica riproposizione di un romanzo ambientato tra la Russia zarista e Ginevra agli inizi del secolo scorso, bensì l'occasione per riflettere su quanto *Under Wester*

Eyes riesca ancora ad interagire con il suo pubblico di lettori (e spettatori). Come tutti i grandi romanzi, *Under Western Eyes* non si rivolge solo ai lettori del suo tempo bensì – anche grazie a trasposizioni come quella di Cottafavi, che ne attivano numerosi dei potenziali significati – si proietta al futuro, rivolgendosi anche al pubblico dell’Italia della fine degli anni Settanta, come a quello di oggi, che può riflettere sul passato da una nuova prospettiva, facendone una dolorosa, benché indiretta, esperienza.



- 1 Per Allan Hepburn il romanzo *Under Western Eyes* è “the apotheosis of Joseph Conrad’s political fiction”, nel quale egli “dissects the public sphere as a locus of deceit, suspicion and calumny, and makes these integral to the transmission of narrative to the reader” (“Above Suspicion” 282).
- 2 Sempre a proposito del pentito Patrizio Peci, Sergio Zavoli sottolinea come i suoi interrogatori “si trasformarono per i suoi ex compagni in una travolgente valanga di accuse. Memoria di ferro [...], egli fornisce agli investigatori un’imponente quantità di notizie che condurranno alla scoperta di decine di covi e all’arresto di un gran numero di militanti e fiancheggiatori” (*La notte della Repubblica* 395-6).
- 3 Nel riflettere sul valore simbolico dei riferimenti a Rousseau, Nic Panagopoulos afferma che “Ironically, the author of the *Social Contract* and arch enemy of autocracy as well as modern egoism ended his life a paranoid recluse very much like Razumov”, aggiungendo che “Conrad’s attitude towards modern democratic institutions can also be gleaned from various other caustic references to Geneva and Genevans [...]. Here we have an image of gradual diminution [...] where the value of democracy appears to be shrinking” (“Civic Virtue in *Under Western Eyes*” 43).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Bernstein, Stephen. "Conrad and Postmodernism: *Under Western Eyes*." *The Conradian* 20.1-2 (1995): 31-56. Print.
- Carabine, Keith. "Under Western Eyes." *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Ed. John H. Stape. Cambridge: Cambridge University Press, 1996: 122-39. Print.
- Conrad, Joseph. "A Glance at Two Books." *Last Essays*. New York: Doubleday, Page & Co., 1926. Print.
- . *Under Western Eyes*. Ed. John G. Peters. Peterborough: Broadview Editions, 2010. Print.
- . *The Collected Letters of Joseph Conrad, vol. 4 1908-1911*. Eds. Frederick R. Karl and Laurence Davies. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Print.
- Cottafavi, Vittorio. *Ai Poeti non si spara. Vittorio Cottafavi tra cinema e televisione*. a cura di Adriano Aprà, Giulio Bursi, Simone Starace. Bologna: Cineteca Bologna, 2010. Print.
- De Marco, Nick. *Liberty and Bread. The Problem of Perception in Conrad. A Critical Study of 'Under Western Eyes'*. Chieti: Solfanelli, 1991. Print.
- Donnarumma, Raffaele. "Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)." *Per Romano Luperini*. a cura di Pietro Cataldi. Palermo: Palumbo, 2011: 439-65. Print.
- Dusi, Nicola. *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino: UTET, 2006. Print.
- Fleishman, Avrom. *Conrad's Politics. Community and Anarchy in the Fiction of Joseph Conrad*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1967. Print.
- Galfré, Monica. *La guerra è finita. L'Italia e l'uscita dal terrorismo 1980-1987*. Bari: Laterza, 2014. Print.
- Giglioli, Daniele. *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia*. Milano: Il Saggiatore, 2007. Print.
- Hepburn, Allan. "Above Suspicion: Audience and Perception in *Under Western Eyes*." *Studies in the Novel* 24.3 (1992): 282-97. Print.
- Masing-Delic, Irene. *Exotic Moscow Under Western Eyes*. Boston: Academic Studies Press, 2009. Print.
- Negri, Antonio. *Il dominio e il sabotaggio*. Milano: Feltrinelli, 1978. Print.

- Paccaud-Huguet, Josiane. "Conrad Our Contemporary? The Case of *Under Western Eyes*." *The Conradian* 36. 2 (Autumn 2011): 113-23. Print.
- Panagopoulos, Nic. "Civic Virtue in *Under Western Eyes*." *The Conradian* 40.1 (Spring 2015): 36-53. Print.
- Panvini, Guido. "Il senso perduto. Il cinema come fonte per lo studio del terrorismo". *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*. a cura di Christian Uva. Soveria Mannelli: Rubettino, 2007: 99-113. Print.
- Peters, John G. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Print.
- Spanu, Massimiliano. "Tre tensioni nel cinema del 'terrorismo'". *Parole e violenza politica. Gli anni Settanta del Novecento italiano*. a cura di Giuseppe Batelli e Anna Maria Vinci. Roma: Carocci, 2013: 125-64. Print.
- Vineberg, Steve. "The Routes into Conrad on Filming: *Under Western Eyes* and *Outcast of the Islands*." *Literature/Film Quarterly* 15.1 (January 1987): 22-7. Print.
- Zavoli, Sergio. *La notte della Repubblica*. Milano: Mondadori, 2017. Print.

Film

- Con gli occhi dell'Occidente*. Regia di Vittorio Cottafavi. 1979. Italia: Produzione RAI Radiotelevisione Italiana, 2008. DVD.
- Razumov. Sous les yeux d'Occident*. Regia di Marc Allégret. Francia: Films Ossa; USA: Brandon Films, 1936. www.youtube.com/results?search_query=razumov+sus+les+yeux (28 marzo 2019). Online.

Note sugli autori
Notices sur les collaborateurs
Notes on Contributors
Die Autoren

PER L'OTTANTESIMO COMPLEANNO
DI CLAUDIO MAGRIS GERMANISTA

Maurizio Pirro è Professore associato di Letteratura tedesca nell'Università di Bari "Aldo Moro". Con monografie, curatele, saggi, traduzioni ed edizioni di testi si è occupato di letteratura del Settecento, di cultura del 'fine secolo' e di letteratura contemporanea. Ha pubblicato le monografie *Anime floreali e utopia regressiva. Salomon Gessner e la cultura del suo tempo* (Pisani di Prato 2003), *Costruir su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta* (Bari 2009), *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George* (Macerata 2011) e *Piani del Moderno. Vita e forme nella letteratura tedesca del 'fine secolo'* (Milano-Udine 2016).

Clemens Ruthner ...

Yvonne Zivkovic ...

Norbert Wolf ...

Simone Furlani insegna Filosofia teoretica presso l'Università degli Studi di Udine. Le sue ricerche riguardano la filosofia classica tedesca e i suoi sviluppi tra Ottocento e Novecento, ma riguardano anche alcuni snodi fondamentali dell'estetica moderna e contemporanea. Tra i suoi lavori, un volume su Paul Celan e uno dedicato alla poetica di Georg Büchner.

Linda Puccioni è assegnista di Ricerca in Letteratura Tedesca al Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell'Università degli Studi di Siena. Ha conseguito il Dottorato di Ricerca presso il *Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft* della Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera. Il suo ambito di ricerca si concentra sulla letteratura tedesca e austriaca a cavallo tra Ottocento e Novecento, in particolare sul rapporto tra letteratura e arti visive. Tra le sue pubblicazioni si ricorda il volume *Farbensprachen. Chromatik und Synästhesie bei Hugo von Hofmannsthal* (Königshausen&Neumann 2019), il saggio "ein Geheimnis zwischen meinem Schicksal, den Bildern und mir": *Bildende Kunst als poetische Strategie bei Hugo von Hofmannsthal* (in *Literatur und Malerei*, hg. v. J. Godlewicz-Adamiec, P. Piszczatowski, T. Szybisty, Krakow – Warszawa 2018) e il saggio *Demythisierung einer Hysterie-Mythos. Hugo von Hofmannsthals Elektra* (Studi Germanici 2015).

Massimiliano De Villa ...

Maria Giovanna Campobasso è dottoranda in Studi Culturali Europei presso l'Università di Palermo e l'Università di Düsseldorf. Ha studiato e fatto ricerca in Germania, Australia e Slovenia. I suoi ambiti di ricerca sono il dramma tedesco del XIX secolo e la scrittura polemica di Karl Kraus; attualmente si occupa dell'intersezione tra teoria e prassi drammatica in Friedrich Hebbel.

Jelena U. Reinhardt, born in Minnesota, teaches German literature at the University of Perugia. Her research focuses on literature, history of cinema and theatre. She has translated some works from German into Italian, including *Elektra* by H. von Hofmannsthal (2008; Prize "Leone Traverso

– Opera Prima" a section of the "Monselice Prize"). She also published several papers on the work of Max Reinhardt, E. Canetti, G. Trakl, E. Lasker-Schüler and others. Moreover, she has been exploring with a strong comparative approach the interrelationship between poetry and photography and the notion of melancholy in German literature. She is the author of a monograph on Herta Müller's work, *Sotto gli occhi tra le parole. Herta Müller da Ceaușescu al Nobel* (2013). Her latest publications include the translation of *Bild-und-Wort-Satiren (Satire d'immagine e poesia)* by Jura Soyfer and the essays *The Grotesque Masks of Elias Canetti: Monads with no Doors or Windows* and *L'inganno del bianco e nero: Max Reinhardt e Hugo von Hofmannsthal*.

Federica La Manna insegna Letteratura tedesca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria. Si è occupata dei rapporti fra letteratura, antropologia e medicina nel Settecento tedesco ("più solitario d'un lupo". *Tipologia del Melanconico nel Settecento tedesco*, 2002, *Sineddoche dell'anima*, 2012). Ha collaborato all'edizione italiana commentata dell'opera di Wackenroder (Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di E. Agazzi, Milano, Bompiani, 2014) ed è autrice di numerosi contributi sull'opera e sulla ricezione di Winckelmann. Si è anche occupata di vari autori di inizio Novecento, concentrandosi sui rapporti tra letteratura, cultura visuale e musica

Emanuele Zinato ...

Daniel Baric ...

Ulisse Dogà ...

Pedro Luis Ladrón De Guevara, (Cieza, Spagna,1959) Ordinario di Lingua e Letteratura Italiana presso l'Università di Murcia e Vicepresidente

della Sociedad Española de Italianistas. Si è occupato, tra l'altro, di Leopardi (*Leopardi y los poetas españoles*), Dino Campana (*Dino Campana poeta, un poeta italiano entre lo maldit y la esquizofrenia, Campana dal vivo, Cantos Orficos*), Madieri (*Marisa Madieri. Immagini di una biografia*) Ungaretti, Magris. Si occupa dei rapporti letterari fra la Spagna e l'Italia e dei "Viaggiatori spagnoli per l'Italia". Traduttore e studioso di Campana, Luzi, Caproni, Magris, Tabucchi, Morandini, La Capria. E' autore anche di libri di poesia: *Itinerarios en la penumbra* (2003), le liriche ispirate all'Italia, *Quando la pietra parla* (2004), *Escarcha sobre la lápida* (2007), *Del sudor de las sirenas* (2015), *Tornerò dov'ero* (2018). Come narratore: i libri di racconti *Los mundos de mi mundo* (2015) e *El donante y otras historias* (2015) e il romanzo *La campana rasgada* (2012). Coltiva anche la fotografia, *Viaggio in un'Italia senza tempo* (2011).

MISCELLANEA

Atmane Bissani teaches Comparative Literature at the University of Meknès Morocco. He is in charge of the Research Group *Culture and Interculturality in the Literary Practice*, and he is also the pedagogic coordinator of the French Studies programme at the Poly-disciplinary Faculty of Errachidia. He is the author of a doctoral thesis on Jean-Paul Sartre, defended in 2004. He is also the author of several scientific contributions, published in national and international journals. He is the editor of the issue no. 34 (Nov-Dec 2018) of the bi-annual journal on French-speaking national cultures and literatures *Interculturel francophonies*, an issue dedicated to Abdelkébir Khatibi's thinking and writing and published by Alliance Française of Lecce, Italy.

Karl Akiki est enseignant-chercheur à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Il y dirige le département de Lettres françaises et la revue scientifique de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines. Son champ d'expertise s'appuie principalement sur la littérature populaire du XIXème siècle à laquelle il a consacré sa thèse soutenue à la Sorbonne nouvelle.

Actuellement, ses recherches portent sur la réception des œuvres littéraires et sur les narrations transmédiales, particulièrement celles s'effectuant au niveau des séries télévisées qui suivent le fonctionnement narratif des romans-feuilletons.

Karl Akiki is a senior lecturer-researcher at Saint Joseph University of Beirut. He heads the French literature department and is the editor in chief of the journal of the Faculty of Humanities. His focus of expertise lies mainly on the French Popular literature of the 19th century to which he dedicated his PhD thesis at the Sorbonne Nouvelle. Currently, the core of his work's focus is the fiction's impact on the reader, but also the transmedia storytelling, mainly taking place in TV series whose narrative construction is based on the serialized novel of the 19th century.

... **Tomaiuolo** ...

Abstracts

PER L'OTTANTESIMO COMPLEANNO
DI CLAUDIO MAGRIS GERMANISTA

Maurizio Pirro, *L'immagine del Settecento nei lavori di Claudio Magris*

The eighteenth century plays a secondary role in Magris' research. His major work on the topic is his 1968 monograph on Wilhelm Heine; the fact that he has published relatively little on the 1700s comes as even more as a surprise when one thinks of how the paradigm of totality, which strongly sustained his studies on the early twentieth century, is rooted in the German Enlightenment. The present article identifies Magris' work on Heine as a major influence on the redefinition of eighteenth-century German literature, which was of great interest in Italian academia in the 1960s, and places his renewed understanding of the German Enlightenment at the core of the radical methodological changes taking place at the time within German Studies in Italy.

Clemens Ruthner,

Yvonne Zivkovic, *Claudio Magris und die mitteleuropäische Form*

Norbert Wolf, *Der «habsburgische Mythos» aus dem kakanischen Geist. Überlegungen zur Literatur der Wiener Moderne*

Simone Furlani, *Claudio Magris e il lungo addio alla modernità*

In questo articolo, cercheremo di ricostruire lo sfondo filosofico (ovvero estetico, storico-filosofico e critico-letterario) entro il quale Magris colloca *Il mito absburgico* e la sua ricerca complessiva, mettendo in luce alcuni concetti che diventano fondamentali sia all'interno della sua prospettiva critica sia all'interno della sua opera letteraria. In particolare prenderemo in considerazione il significato peculiare, non esclusivamente negativo, che in Magris assume il concetto di "crisi" (della ragione, dell'io e, dunque, della modernità). Mostreremo poi come tale concezione venga impiegata con estremo rigore nell'affrontare alcuni temi centrali dell'opera e della poetica dell'autore: il tempo, una memoria che passa attraverso la scrittura, una storia che non si esaurisce nella ricostruzione del passato, ma che impone un'attenzione altissima nei confronti del presente.

Linda Puccioni, *Oltre Chandos: il colore come superamento della crisi della parola e dell'io nella prosa di Hugo von Hofmannsthal*

The *Letter of Lord Chandos*, one of the most famous works written by Hugo von Hofmannsthal, plays an important role in the literature of *fin de siècle* and it soon becomes a symbol of the crisis of language and, at the same time, of the crisis of the inner self. The fictional character of Lord Chandos is concerned about the failure of the language. Words become arbitrary signs and they are not allowing him to express life in its wholeness anymore. For this reason, Lord Chandos decides to quit his work as a writer. Nevertheless, Hofmannsthal experiences a deep crisis concerning both his language and his vocation for poetry. Like Chandos, Hofmannsthal abandons poetry, and looks for new ways to deal with the crisis using alternative means of expression. In this process, colours play a fundamental role. Indeed, thanks to the strength of the colours, the post-Chandos prose production reveals a renewed language. Through its immediate expressive power, colour helps words to overcome their 'silence' and re-gain effectiveness. Now the language finds a new solidity in the literary text, which is enriched by niceties and synesthetic structures.

Massimiliano De Villa, «E ditemi: andate lontano?»: *l'ebraismo orientale nella scrittura di Claudio Magris*

...

Maria Giovanna Campobasso, «L'avvocato della totalità»: *Claudio Magris su Friedrich Hebbel*

Some of the key elements of Claudio Magris' work as an academic surface in his writings on Friedrich Hebbel: the Danubian space, Trieste, the intersection between literature and law, totality, the relationship between literary theory and practice, revisionism of classics, the recovery of historicism as a hermeneutical tool, the legacy of György Lukacs and Scipio Slataper. In *Danubio* (1989) and in "Davanti alla legge" (2009), Magris discusses Hebbel's *Agnes Bernauer* (1852) in terms of the power relations between the individual and the State, as a drama where history and chance work silently against the characters. The text captures Magris' attention by virtue of Hebbel's attempt to synthesize history and law in a tragic context. In 2009, Magris writes for Lorenza Rega's (re)translation of Hebbel's *Tagebücher* a short preface, which mainly focuses on Hebbel's reception in Italy. Slataper, a key figure in Magris' scientific writing, first translated the text to make Hebbel known to the general public. Hebbel's mentions constitute solid evidence of how Magris' work as a Germanist sustains both his prose and his politically engaged writing.

Jelena Reinhardt, *Attraversare la terra come in mare. Paesaggi ibridi sul Danubio di Claudio Magris tra Kafka e Canetti*

This paper reflects on some significant aspects of one of Claudio Magris' most famous works, *Danube*. By highlighting the *topos* of sea and the character of Ulysses in his writing and in the critical debate on it, it is intended to explore the metamorphosis of the Danube. Following Magris' idea, according to which in literature the sea can be present even when it is not mentioned directly, the representation of the river appears to be not fixed; sometimes its boundaries expand so much that it looks like a sea. In this way, a wider context can be defined, that sometimes welcomes, sometimes overwhelms the narration of other authors, whose traces Magris records along its journey. In particular, the focus is put on the intricate plot that develops among invention, scientific accuracy, and autobiographical

narrative, and that links Magris to two great German-speaking authors, namely Kafka and Canetti. The latter are located one in Kierling, in the sanatorium where Kafka died, the other one in Ruse, at the birthplace of Elias Canetti. Metaphorically, a space is created between the beginning and the end, between life and death, and in the middle the sea of literature opens up. It is exactly the presence of this immense sea that makes the boundaries of any opposition fleeting and continuously subject to redefinition, giving rise to a hybrid landscape that reflects the work of Magris in its most original form between essay and narrative, proposing a renewed image of Central Europe (Mitteleuropa).

Federica La Manna, *Danubio. La biblioteca dell'inatteso*

Danube is considered an emblematic text because it uses a geographical entity to unite cultures, historical moments, literary genres and identities in a single narrative. The text also represents a particular methodological approach to literary criticism. If the critic has traditionally placed himself in a detached and temporally distant position, Magris' approach is based on contemporaneity. As a contemporary of the authors he deals with, Magris manages to establish an empathetic and therefore emotional relationship with them, creating a form of direct and effective communication with the reader who can grasp the emblematic and timeless value of episodes, characters and texts, otherwise considered marginal. This approach fits in and anticipates the modern redefinition of literary theory which, by overcoming national literature, obliges readers to identify other organizational criteria, evoking, in this way, the concept of *Weltliteratur*, introduced by Goethe in the nineteenth century.

Emanuele Zinato, *Disincanto e totalità: le micronarrazioni del Claudio Magris saggista*

...

Daniel Baric, *Die Wiederentdeckung von Mitteleuropa in der kroatischen Prosa der 1980er Jahre, oder: von Pula nach Pola, von Rijeka nach Fiume und zurück*

...

Ulisse Dogà, *Claudio Magris traduttore della letteratura tedesca*

...

Pedro Ladron de Guevara, *Claudio Magris: un germanista dall'aula ai giornali*

Claudio Magris ha portato avanti la sua ricerca universitaria come germanista in parallelo alla sua attività di publicista sui quotidiani. Inizialmente non si trattava degli stessi argomenti anche se nel corso del tempo gli articoli giornalistici diventeranno parte dei suoi libri. Il presente articolo dà conto di moltissimi dei pezzi pubblicati durante i primi anni (impossibile, qui, riferire di tutti), mettendo così in rilievo i temi da lui letti e studiati, e parla dei suoi maestri: Giovanni Getto, Leonello Vincenti, Sergio Lupi. A essi si aggiungono la figure di Ladislao Mittner e Giuliano Baioni. Le indagini sull'idea di Mitteleuropa nella letteratura moderna proseguono gli autori di origine ebraica ad essa. Magris intende la letteratura nel suo contesto storico, da qui l'importanza della storia nei suoi lavori. Docente alle Università di Torino e Trieste, nelle sue lezioni affronta anche autori contemporanei e viventi, come I.B. Singer e E. Canetti. Ma la ricerca germanistica di Magris oltrepassa sempre il recinto delle aule universitarie per farsi conoscere della società italiana.

MISCELLANEA

Atmane Bissani, *Kilito et la fabrique du texte. Lieux de la mémoire et enjeux de la création romanesque*

Depuis leur installation sur la rive gauche du Rhin, les Juifs d'Alsace ont eu des échanges culturels et religieux interrompus avec ceux d'outre-Rhin tandis qu'ils ont développé moins de contact avec les Juifs de la « vieille France ». Mais la Révolution française entraîne la fermeture des frontières, notamment entre la France et l'Allemagne. C'est ainsi que, comme le souligne, à juste titre, le chercheur Freddy Raphaël « c'est la Révolution qui en fermant les frontières, a délimité l'entité alsacienne et a amené les Juifs d'Alsace à prendre conscience de leur relative spécificité ». Au fur et à mesure qu'ils prennent conscience de cette identité et qu'ils s'enracinent

en Alsace, « leur horizon rétrécit ». La frontière est donc liée à l'affirmation d'une identité et paradoxalement c'est elle qui est à l'origine d'un repli sur soi, comme nous le montrerons à travers l'œuvre littéraires de l'écrivain et poète Claude Vigée.

Karl Akiki, *De la Lecture comme mélange*

Cet article s'intéresse à l'œuvre de Charif Majdalani, auteur libanais francophone, et s'interroge sur le concept du romanesque contemporain à la lumière des théories de Roland Barthes concernant le "texte de plaisir" et le "texte de jouissance". Les récits de filiation du corpus sont abordés au niveau de leur narratologie et des effets sur le lecteur. Le travail s'interroge également sur l'écroulement de la triade sacrée constituée par l'auteur, le narrateur et le personnage, marque de cette littérature du XXIème siècle. L'objectif de ce travail est également de mettre en relation la conduite de l'histoire parallèlement à l'Histoire dans le roman libanais : ce double mouvement permet alors à la fiction de combler les trous du réel.

Based on the theory of Roland Barthes *Pleasure of the text*, this article dives into the work of Charif Majdalani, a French-writing Lebanese author as it questions the contemporary novelistic concept. The "récits de filiation" of Majdalani's body of work are studied through their narratology and its effects on the reader. This article also questions the collapse of the sacred trilogy, writer, story-teller and main character, trademark of this 21st century's literature. The objective here is also to highlight the correlation between the storytelling and the course of History in the Lebanese novel: this double movement allows then the fiction to fill in the voids of the reality.

... Tomaiuolo, *Il terrorismo tra delitto e castigo: Con gli occhi dell'Occidente sugli schermi italiani*

Durante quelli che sono stati definiti come gli "Anni di Piombo", la televisione italiana ha mostrato un grande interesse per il messaggio politicamente pregnante dei romanzi conradiani. Dopo aver tradotto per lo schermo *The Secret Agent* nel 1978, la RAI l'anno successivo propone una versione televisiva di *Under Western Eyes* per la regia di Vittorio Cottafavi. Nonostante la sostanziale aderenza all'ipotesto di partenza, *Con gli occhi dell'Occidente* (1979) offre una rilettura di Conrad alla luce delle vicende

coeve e dei loro sviluppi, riflettendo nello specifico su quello che avrebbe rappresentato il futuro (e al tempo stesso avrebbe decretato l'implosione) del fenomeno terroristico: la presenza dei collaboratori e del pentitismo. Victor Haldin, il rivoluzionario "puro", e Kyrilo Sidorovitch Razumov, il "traditore" angosciato da mille dubbi e ripensamenti, costituiscono i due poli all'interno dei quali si snoda una vicenda che si interroga sulla coerenza e sulla corruzione degli ideali di libertà. L'interpretazione distorta di quei medesimi ideali avrebbe trasformato ad esempio persone comuni quali Guido Rossa (un semplice operaio e sindacalista) o Roberto Peci (fratello del "pentito" Patrizio Peci) in vittime sacrificali di una visione del mondo difficile, se non incomprensibile, da giudicare "under Western eyes". In questo senso, lo sceneggiato *Con gli occhi dell'Occidente* riesce a cogliere la temperie di quel momento così travagliato della storia d'Italia, e al tempo stesso ad anticipare la fine del fenomeno terroristico, dimostrando come Conrad possa essere riletto e "adattato" in forme sempre nuove che evidenziano la costante attualità dei suoi testi.

Rivista iscritta al n. 880 Reg. Stampa Periodica
dal Tribunale di Trieste in data 1 agosto 1994
ISSN: 1123-2684
E-ISSN: 2283-6438

Prospero è una pubblicazione annuale dell'università di Trieste. **Abbonamenti:** Euro 25,00. Per abbonamenti e richiesta arretrati rivolgersi a EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. I manoscritti, di lunghezza non superiore alle 10.000 parole, vanno inviati in duplice copia (accompagnati da un file con estensione .doc o .rtf) al comitato di redazione al seguente indirizzo: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Si raccomanda di attenersi allo stile MLA per citazioni, note e bibliografia. A richiesta si invia una versione abbreviata delle regole MLA. Per ulteriori chiarimenti è possibile rivolgersi a Roberta Gefter (gefter@units.it) o Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* pubblica saggi e recensioni sulla lingua e le letterature di lingua inglese, tedesca e francese. I manoscritti possono essere redatti in italiano, inglese, tedesco e francese.

Prospero is an annual publication of the University of Trieste. **Subscription:** Euro 25.00. Apply to EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Submissions:** manuscripts, which must not exceed 10000 words in length, should be submitted in duplicate (accompanied by a file .doc or .rtf) to the editors at the following address: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Authors should comply with the MLA style sheet, a shortened version of which may be obtained from the editors on request. Further information may be requested to Roberta Gefter (gefter@units.it) or Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publishes essays on English (including all anglophone countries), American, German, French and francophone literatures. Contributions may be in Italian, English, German and French.

Prospero ist eine jährlich erscheinende Zeitschrift der Universität Triest. **Abonnementspreise** pro heft: 25,00 euro. Bestellung und Zahlung lautend auf EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Manuskripte**, die nicht mehr als 10000 Wörter umfassen und in zweifacher Kopie (mit beigelegtem file .doc oder .rtf) ausgeführt werden sollen, sind an den wissenschaftlichen Beirat mit der folgenden Adresse zu richten: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Zitierungen, Anmerkungen und Bibliographie sollen den MLA-Richtlinien entsprechen, zu denen auf Anfrage ein kurzes Merkblatt verfügbar ist. Für weitere Fragen wenden Sie sich an folgende E-MAIL Adressen: Roberta Gefter (gefter@units.it) oder Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* veröffentlicht Essays und Rezensionen über englische (alle englisch-sprachigen Länder einbezogen), amerikanische, deutsche, französische (alle französischsprachigen Länder einbezogen) Literatur und Sprache. Die Manuskripte können auf italienisch, englisch, französisch, spanisch oder deutsch verfaßt werden.

Prospero est une publication annuelle de l'Université de Trieste. **Abonnement:** 25,00 euros. Pour abonnements et commandes d'anciens numéros, s'adresser à EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. Les **manuscrits**, d'une longueur n'excédant pas 10.000 mots, doivent être envoyés en double exemplaire (accompagnés d'un fichier au format DOC ou RTF) au comité de rédaction à l'adresse suivante: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Les auteurs doivent se conformer aux normes MLA pour les citations, les notes et la bibliographie. Une version abrégée des normes MLA peut être envoyée sur demande. Pour de plus amples informations, contactez Roberta Gefter (gefter@units.it) et Anna Zoppellari (zoppelan@units.it). *Prospero* publie des essais et des critiques sur la langue et la littérature anglaise (étendue à tous les pays anglophones), américaine et allemande, française et francophone. Les manuscrits peuvent être rédigés en italien, en anglais, en allemand, en français.

