



Claudio Magris

<http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=491&biografia=Claudio+Magris>

Claudio Magris, germanista e critico, è nato a Trieste nel 1939. Finissimo letterato, di vastissima e straordinaria cultura, è uno dei più profondi saggisti contemporanei, capace come pochi di scandagliare non solo il patrimonio della letteratura mitteleuropea ma anche di ritrovare le ragioni profonde sedimentate dietro ogni libro con cui viene a contatto. Infine, Magris è indubbiamente uno dei letterati di più grande umanità e sensibilità, come testimoniato periodicamente anche dai suoi sempre acuti, a volte commoventi, interventi sul Corriere della Sera.

Laureatosi all'Università di Torino dove è stato ordinario di Lingua e Letteratura tedesca dal 1970 al 1978, dopo un periodo di apprendistato all'Università di Freiburg, è ora docente alla Facoltà di

Lettere e Filosofia dell'Università di Trieste. La sua tesi di laurea, dal titolo "Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna" è stata pubblicata da Einaudi nel 1963.

Inutile dire che è appunto Trieste il nucleo fondamentale da cui ha origine buona parte dell'eccezionalità dell'uomo Magris. Città multiculturale, mitteleuropea, densa di stimoli e crocevia di molte delle più importanti esperienze artistiche del Novecento, la città giuliana vive di contraddizioni e come tali sono state recepite e condensate dal Magris letterato.

Magris non è solo un insigne studioso, infatti, ma è anche un letterato a tutto campo, un intellettuale che ha scritto alcuni dei più bei libri mai apparsi in Italia (basti qui ricordare il recente "Microcosmi").

Magris ha inoltre contribuito con numerosi studi a diffondere in Italia la conoscenza della cultura mitteleuropea e della letteratura del "mito asburgico". Traduttore di Ibsen, Kleist e Schnitzler, ha pubblicato numerosi saggi, fra i quali: "Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna" (Torino 1963), "Wilhelm Heinse" (Trieste 1968), "Lontano da dove, Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale" (Torino 1971), "Dietro le parole" (Milano 1978), "Itaca e oltre" (Milano 1982), "Trieste. Un'identità di frontiera" (in collaborazione con Angelo Ara, Torino 1982), "L'anello di Clarisse" (Torino 1984), "Illazioni su una sciabola" (Pordenone 1986), il testo teatrale "Stadelmann" (1988) "Un altro mare" (1991) e il già citati "Microcosmi", con cui ha vinto il Premio Strega 1998. Come narratore, ha esordito in letteratura nell'84 con "Illazioni su una sciabola", imponendosi come uno degli autori italiani più originali ed apprezzati all'estero. Sempre in quell'anno uscì "Giuseppe Wulz" (scritto con Italo Zannier), e l'anno successivo "Quale totalità". Nel 1986 Magris dà alle stampe il suo capolavoro, il libro con il quale ancora oggi è riconosciuto come lo scrittore che è: "Danubio" (da cui nel 1997 Giorgio Pressburger ha ideato uno spettacolo teatrale, presentato in prima mondiale al Mittelfest). Si tratta di un libro singolare, una sorta di romanzo-saggio dalle tonalità diaristiche, tendenti ad esplorare la dimensione di struggimento derivato dall'incombente senso di nichilismo che grava sull'Europa, con le sue implicazioni, le sue conseguenze e i suoi retroscena.

Per scrivere, Magris è uso sedersi al tavolo del caffè triestino ormai diventato, grazie a lui, leggendario: lo storico Antico Caffè San Marco.

Senatore della Repubblica nella XII Legislatura (1994-1996) è anche Titulaire de la Chaire Européenne du Collège de France nell'a.a. 2001-2002.

E' socio di varie Accademie italiane e straniere; Officer de l'Ordre des Art et Lettres da la République Française 1999; Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana 2001.

Non si contano i premi e i riconoscimenti che sono stati attribuiti a questo grande intellettuale. Un elenco completo comprende: il Premio Debenedetti (1972);

Goethe-Medaille (1980);
S.Giusto d'Oro (1984);
Premio Bagutta (1987);
Premio Accademia dei Lincei (1987);
Manès-Sperber-Preis (1987);
Premio Antico Fattore (1988);
Premio Juan Carlos I (1989);
Prix du meilleur livre étranger (1990);
Premio Donauland-Stiftung (1990),
Premio Masi Civiltà Veneta (1990);
Premio Palazzo al Bosco (1992);
Forschungspreis der Alexander von Humboldt-Stiftung (1992);
Premio Agrigento "Una vita per la letteratura" (1992)
; Prix de France Culture Etranger (1993);
Premio Strega (1997);
Premio S. Casciano Bagni per il Giornalismo culturale (1997);
Premio speciale per la Cultura della Presidenza del Consiglio (1998);
Premio Grinzane Piemonte 1999;
Medaglia d'oro dei Benemeriti della Cultura, della Scuola e dell'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione e della Ricerca Scientifica 1999;
Premio Sikken 2000;
Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung 2001;
Grand Prix Littéraire de la Ville D'Antibes Jacques Audiberti; Praemium Erasmianum 2001;
Premio Mondello 2001.
Varie anche le lauree ad honorem: presso le Università di Strasburgo (1991); Copenhagen (1993); Klagenfurt (1995) e Szeged (1999).

Utopia e disincanto

Storie e speranze illusioni del moderno

Storie e speranze illusioni del moderno

Utopia e disincanto raccoglie un'ampia scelta della produzione saggistica di Claudio Magris tra il 1974 e il 1998. E' un itinerario che percorre territori ben conosciuti dai lettori de "Il mito asburgico", "Lontano da dove", "Itaca e oltre", "Dietro le parole" e "L'anello di Clarissa", ma attraversa anche zone nuove e inesplorate.

Il lettore incontrerà scritti di ampio respiro, che analizzano la nostra attuale condizione umana e

storica (quali la svolta di fine secolo, il ruolo dell'intellettuale, la frontiera e l'identità, il libero arbitrio), ma anche fulminei commenti alle bizzarrie della Grande Storia o della cronaca spicciola, riscoperte di libri dimenticati e incontri con destini randagi.

I grandi scrittori hanno ovviamente un ruolo centrale: incontriamo Borges e Jünger, Goethe e Hugo, Mann e Dostoevskij, Nievo e Hesse, Broch e Andric, Tagore e Primo Levi... Ma ci sono pure i libri di viaggio e d'avventura (come i romanzi di Stevenson e Sealsfield) e le opere di "non scrittori", di marginali della letteratura come il lappone Turi, lo sciamano groenlandese Qippingi o l'anonimo poeta amazzonico che canta l'ultimo viaggio di una canoa. Non mancano, infine, alcune riflessioni sull'attualità, a volte su problemi di rilevanza morale e politica, a volte su situazioni quotidiane affrontate con passione e ironia.

Il filo rosso che unifica i vari saggi, inseguito nelle pagine della letteratura e nel frastagliato e contraddittorio mondo della vita, è il nesso tra utopia e disincanto. Magris ci invita a confrontarci con la crisi dei grandi sistemi di valori e dei progetti di ordinare il mondo. Ci pone di fronte alla realtà togliendoci l'illusione di riscattarla una volta per tutte, ma non la disillusa e caparbia speranza di correggerla. Si tratta, insomma, di vivere nella consapevolezza che la bacinella del barbiere non è l'elmo di Mambrino, come credeva don Chisciotte, ma che senza la ricerca di don Chisciotte il mondo è incompleto.

Claudio Magris insignito del più importante premio culturale tedesco

Dopo aver ricevuto, poco più di un mese fa in Spagna, la medaglia dell'Ordine delle Arti e delle Lettere lo scrittore triestino Claudio Magris, uno degli intellettuali italiani più affermati a livello internazionale, si è aggiudicato oggi il "Friedenspreis des Deutschen Buchhandels", ovvero il premio per la pace degli editori, uno dei premi in abito culturale più importanti della Germania. Il premio, che annualmente premi gli scrittori il cui lavoro ha positivamente influito alla comprensione e alla conoscenza tra i popoli, un valore che mai come in questo momento, a giudicare anche dalla piega politica che l'Europa ha preso, è messo in discussione, un valore che dovrebbe essere al centro di questa nuova realtà politica che ci stiamo costruendo attorno.

Il premio "Friedenspreis des Deutschen Buchhandels", del valore di 25000 euro, verrà consegnato allo scrittore italiano il prossimo 18 ottobre con una pomposa cerimonia alla quale parteciperanno importanti personalità politiche e culturali tedesche.

Andrea Ciccarelli

pubblicato: giovedì 18 giugno 2009 da Andrea C. in: news scrittori

<http://www.booksblog.it/>

INTERVISTA

Sette domande a Claudio Magris

a cura di

Andrea Ciccarelli

Premessa: Professor Magris, spero non le dispiaccia che in quest'intervista parta da alcune citazioni tratte dai suoi libri che porro prima di ogni domanda (sono sette, ma sono multiple, come il territorio esplorato nelle sue opere). Non intendo costringerla a spiegare le citazioni, ma le considero spunto e cornice di questioni culturali, tematiche, stilistiche e ideologiche che avrei piacere lei toccasse nelle sue risposte.

1. "La Mitteleuropa 'hinternazionale,' oggi idealizzata quale armonia di popoli diversi, e stata certo una realtà dell'impero absburgico, nella sua ultima stagione, una tollerante convivenza comprensibilmente rimpianta ... anche per il confronto con la barbarie totalitaria che le e succeduta ... nello spazio danubiano" (Danubio).

Domanda: Desidero innanzi tutto far parlare il romanziere e il drammaturgo Claudio Magris, ma va da se che non si può non interrogare anche l'acuto studioso e il saggista raffinato del mondo mitteleuropeo. La prima domanda e dunque d'obbligo: sembra sempre piu ovvio, anche e soprattutto grazie ai suoi libri, che ci sia una correlazione innegabile fra il crollo dell'impero e la crescita del mito absburgico. Ingigantire persone e eventi quando li affidiamo alla debolezza della memoria e normale: il rischio dell'elegia e sempre in agguato e il mito ne e forse il frutto piu diretto. Ecco, vorrei chiederle, quanto e come il presupposto fra crollo e mito sia poi vero da un punto di vista storico-culturale, quanto sia diventato stereotipo e quanto invece sia ancora vitale e agisca dall'interno nei confronti dell'attuale situazione balcanica e quindi europea. Infine, e mi perdoni per il raddoppio di domanda, vorrei sapere in che misura tale rapporto investa la sua stessa poetica di scrittore di frontiera, uno scrittore che e in una posizione intellettuale particolare, se non proprio privilegiata, rispetto ai suoi lettori abituali. Nei suoi libri, infatti, lei scruta un contesto multilinguistico e culturalmente composito, a lei familiare, che poi racconta a lettori spesso ignari di questa realtà complessa e, per di piu, in una lingua "nazionale" che solo in minima parte rispecchia la diversità osservata. Quali sono i meccanismi intellettuali, letterari, stilistici e linguistici causati da tale situazione "di confine"?

Magris: Prima di rispondere, vorrei dirti che l'idea di partire da alcune citazioni mi tocca profondamente. Certamente c'e una correlazione tra il crollo dell'Impero e la crescita, la dilatazione al quadrato del mito absburgico, pur esistente gia in precedenza, come ho cercato di raccontare e dimostrare; c'e appunto il rischio della elegia, della idealizzazione e della celebrazione, della

memoria intesa non quale custode della realtà contro il fluire del tempo e contro la morte, bensì come idealizzazione nostalgica e dunque come falsificazione, sia personale-poetico-sentimentale, sia anche politica e ideologica. Il mio libro, *Il mito asburgico*, nasce appunto come critica e demolizione del mito stesso, anche se le cose sono diventate subito più complesse, già durante la stesura del libro stesso. Il mito asburgico mi affascinava e volevo capire perché quel mondo scomparso aveva lasciato una così forte nostalgia. Mi affascinava soprattutto una contraddizione. Da un lato, quel mondo asburgico era stato celebrato e rimpianto come il mondo dell'ordine, dell'armonia, dell'unità e totalità della vita e dunque dell'epica, ma d'altro canto aveva creato una letteratura che aveva denunciato il vuoto, il disordine, la crisi di una civiltà. Quando, nell'*Uomo senza qualità* di Musil, il Comitato dell'Azione Parallela cerca il valore primo su cui si regge tutto l'edificio di quel mondo (che poi è il simbolo del mondo occidentale tout court), scopre che questo valore primo non c'è, che la realtà poggia sul vuoto, "è campata in aria." Dunque quel mondo era un laboratorio del nichilismo contemporaneo e insieme una guerriglia contro di esso. La vera letteratura che lo ha creato non è quella nostalgica, seppure più che rispettabile, degli Zweig o dei Werfel, bensì quella ipercritica--ma proprio per questo tanto più innamorata--dei Musil, dei Broch, dei Kraus e così via. Credo sia stata una fortuna, per me, imparare, apprendere l'importanza del mondo asburgico non dalle nostalgie dei vecchi austriacanti, cioè di coloro che, a Trieste, lo rimpiangevano e deprecavano la sua caduta, bensì dai vecchi irredentisti che lo avevano combattuto, durante la prima guerra mondiale, come Marin e Devescovi, e lo avevano scoperto e ammirato dopo aver contribuito a distruggerlo. Anche nel mio libro la seduzione di quel mondo è filtrata da un duro giudizio critico; credo che ogni nostalgia autentica debba passare attraverso la negazione; che ogni sì, per essere autentico, debba passare sotto le forche caudine del no. Del resto, uno dei più grandi nostalgici dell'Impero, Roth, diceva che solo perché da giovane si era ribellato contro Francesco Giuseppe, quando Francesco Giuseppe era il sovrano di uno Stato esistente, aveva il diritto di rimpiangerlo e di rimpiangere quel mondo che lo aveva educato alla fedeltà attraverso la ribellione. Ogni Terra Promessa va riconquistata ripercorrendo ogni volta il cammino attraverso il deserto, come avrei imparato da quella civiltà ebraico-orientale che ha anch'essa a che fare con il mondo asburgico, e sulla quale ho scritto il mio libro *Lontano da dove*.

C'è nel mio libro una certa contraddizione, che spero però possa essere feconda. Da un lato, c'è un giudizio di tipo politico spesso duro e negativo (anche troppo duro, non privo di una certa durezza adolescenziale, non bisogna dimenticare che ho scritto il libro frai venti e i ventitre anni, anche se, quando è uscito, tutti credevano fosse stato scritto da un vecchio signore che aveva vissuto l'Impero). Ma questo giudizio viene in qualche modo corretto dal tono con cui lo proferisco, dall'evocazione, dalla seduzione linguistica e musicale con cui cerco di dirlo (sto parlando dei miei

intenti o meglio del mio stato d'animo spontaneo, non certo dei risultati, che non sta a me giudicare). E il modo di raccontare il mito asburgico, nel mio libro, che ne fa sentire tutta la seduzione, che io stesso sento fortemente; così un no diventa quasi un sì. E come quando una poesia ci dice che il mondo non ha senso, ma il modo in cui lo dice ne fa sentire un profondo significato. Non è un caso che la prima traduzione tedesca, una traduzione mal riuscita, che aveva tradotto soltanto il contenuto di ciò che io dicevo, abbia fatto sì che il libro, in Austria e Germania, fosse recepito come un attacco al mito asburgico, mentre in Italia e poi in Francia e anche in altri paesi è stato invece sentito come una rievocazione a sua volta quasi nostalgica, che ha magari contribuito a far sorgere o risorgere quel mito e l'idea della Mitteleuropa. Quando questa è diventata di moda e io ho scritto contro questa moda, Cesare Cases, un grande germanista italiano e mio amico, mi ha preso affettuosamente in giro, dicendo che io cercavo di fermare il Golem che avevo messo in moto ...

Certo, l'idea di Mitteleuropa è diventata presto uno stereotipo. Intanto, la parola stessa è ambigua e contraddittoria, e una specie di chewing-gum, applicabile a piacere. Basta pensare che essa nasce a metà dell'Ottocento per indicare uno spazio politico e soprattutto economico egemonizzato dai tedeschi e dagli ungheresi, che più tardi diventa il simbolo di programmi nazionalisti tedeschi e che poi invece, immediatamente, si rovescia nel suo contrario, diventa un termine poetico ed evocativo che vuole indicare esattamente il contrario, ovvero una dimensione sovranazionale, qualcosa di comune e sottostante a tutte le diverse nazionalità e culture di quel mosaico composto di tante realtà diverse. Diventa qualcosa di indefinibile e volutamente indefinibile; Urzidil parla di una identità hinternazionale, cioè dietro le nazioni, Musil dice che l'austriaco era un austroungarico meno l'ungherese ossia il risultato di una sottrazione, un elemento comune a tutte le diverse culture e nazionalità dell'Impero ma non identificabile con nessuna. Ecco perché questa cultura è diventata anche una straordinaria metafora e parabola del frantumato e composito Io contemporaneo, dell'Io come risultato di una sottrazione, come uomo senza qualità, appunto e così via.

Negli anni Venti la Mitteleuropa è diventata un mito sovranazionale contrapposto ai nazionalismi di quel tempo, soprattutto quello tedesco; più tardi è diventata, nei paesi oltre la Cortina di Ferro, il simbolo di una opposizione individuale-umanistico-ironica ai regimi di tipo sovietico e, anche, un simbolo di un ideale di vita contrapposto a quello americano. La Mitteleuropa è stata un termine vivo quando è stata usata come metafora di protesta, di contestazione e di dissidenza; e divenuta invece un cliché regressivo quando se ne è voluto fare un'etichetta, una specie di distintivo di un club culturale superiore. Inoltre la Mitteleuropa è stata irrigidita in una specie di categoria metastorica, platonica, mentre si tratta di una realtà storica che va valutata, come l'Impero stesso, di volta in volta, a seconda del periodo; il giudizio sulla Mitteleuropa asburgica è diverso e deve

essere diverso a seconda che ci si riferisca al 1848, all'autoritarismo di Schwarzenberg o alle aperture di governi successivi e soprattutto deve essere diverso a seconda che ci si riferisca alla parte austriaca dell'Impero o a quella ungherese.

Naturalmente oggi quel mondo costituisce un grande retaggio storico-culturale, come ogni grande passato; non può diventare una specie di modello nostalgico, da riprendere quasi pari pari; e un limo prezioso, una linfa sotterranea che utilmente confluisce nella costruzione della nuova Europa, ma non può essere certo un modello, come tante volte si vuole fare, anche in senso regressivo.

Certamente la Jugoslavia titoista, specie negli ultimi anni, aveva guardato, almeno nei termini di una certa stilizzazione (operata da Tito stesso) all'Austria asburgica come a una sorta di modello, specialmente per quel che riguardava l'idea di uno Stato sovranazionale, ossia di uno Stato che non si identifica con una nazionalità. Ci sono moltissime e gustose testimonianze di scrittori, soprattutto sloveni e croati, in questo senso. La dissoluzione sanguinosa della Jugoslavia ha naturalmente disgregato del tutto questo modello e, purtroppo, anche ogni ideale sovranazionale. Si potrebbe dire che la febbre, il delirio nazionalistico e la pretesa di ogni nazione e di ogni etnia di identificarsi con uno Stato, che hanno mostrato in Jugoslavia tutto il loro potenziale di violenza e di sangue, rendono più valido e ancora più nobile l'ideale sovranazionale della Mitteleuropa, per altro franato nel 1814. Ma, come ogni retaggio del passato, la Mitteleuropa non può diventare uno stereotipo, come purtroppo avviene.

Passo ora alla seconda parte della domanda, quella che riguarda la misura in cui il rapporto con la Mitteleuropa investe la mia stessa poetica di scrittore di frontiera.

Può essere utile ricordare come è nato il mio primo libro, *Il mito asburgico*. Avevo da poco lasciato Trieste, dopo l'esame di maturità, per Torino, dove studiavo Lettere. Pur essendo sempre stato un lettore precoce (ho letto molto presto Tolstoj, Dostoevskij e tanti altri grandi scrittori) non avevo mai letto una riga di autori triestini, per quella diffidenza che un giovane ha naturalmente verso le glorie di casa, di cui sempre sospetta, soprattutto in una città come Trieste, con tante vie dedicate a qualche "scrittore e patriota." A Torino ho cominciato a leggere, per nostalgia, dei libri su Trieste e ho cominciato a scoprire non solo autori di prima grandezza come Svevo e Saba e molti altri assai notevoli, ma anche certe cose che io stesso avevo vissuto ma di cui non mi ero bene reso conto: la secolare appartenenza della mia città all'Impero asburgico, il ruolo della popolazione slovena e di altre minoranze, della cultura ebraica. Mi sono ricordato di compagni di scuola nelle cui biblioteche di casa si conservavano altri classici, non italiani; mi sono ricordato del mondo ebraico, di certi gesti, di certe parole. Ho capito allora che per conoscere quel mondo, farlo mio e per acquisirne coscienza, avrei dovuto in qualche modo fare i conti pure con quella realtà prenatale rispetto alla mia; ho cominciato allora a leggere autori austriaci proprio per capire quello che stava

dietro alla mia Trieste, quella che conoscevo. E così mi sono imbattuto in quella grande nostalgia dell'Impero, appunto nel "mito asburgico" e ho cominciato a scrivere quel libro senza sapere bene che cosa volevo scrivere. Questo mi succede sempre, anche adesso, con qualsiasi testo; solo quando ne ho scritto un terzo, talora la metà, so quale libro sto scrivendo, di che cosa il suo tema esplicito e la metafora e dunque quale è il suo vero tema--così come una poesia su un albero, per esempio, sulla luce che lo avvolge, può essere l'unico modo, in quel momento, per parlare non di quell'albero, ma di una persona che si ama, per esprimere l'amore per lei. E così il mito asburgico non è soltanto e forse non è tanto un libro sulla vecchia Austria e la Mitteleuropa, ma anche sulla crisi di ogni totalità, di ogni visione del mondo unitaria che si sgretola e quindi di ogni grande racconto capace di rendere quell'unità; un libro sulla fine dell'epica, sulla disgregazione delle grandi forme, sulla frantumazione del grande stile.

L'ultima parte di questa prima domanda, quella relativa alla lingua in cui scrivo e alla sua diversità rispetto alla realtà raccontata, e quella che i tedeschi chiamano la Gretchen-Frage, ossia la domanda essenziale, che va al cuore del problema. Posso rispondere fino a un certo punto, perché quando si scrive, in quella mescolanza di consapevole e controllata scrittura "diurna" e di scrittura "notturna" che emerge dal profondo e nell'atto stesso di scrivere senza una precisa intenzione (i due termini, "diurna" e "notturna" li uso nel senso in cui li ha adoperati, genialmente, Ernesto Sabato) non ci si rende bene conto di tutti i meccanismi intellettuali, letterari e stilistici adoperati, proprio perché non sempre li si "sceglie." In me vi è certo una contraddizione fra una cultura, specialmente filosofica, che è essenzialmente tedesca (le categorie storico-filosofiche con le quali, anche istintivamente, cerco di inquadrare il mondo e il suo divenire provengono essenzialmente dalla grande cultura tedesca) una esperienza letteraria ed esistenziale che si è mossa in territori, biografici e culturali, anomalie "altri" rispetto a quelli italiani, e una lingua, soprattutto una sintassi, che è assolutamente italiana. Guardo spesso un mondo assai poco italiano, ma lo guardo, lo percepisco, lo ordino con una sintassi (che è dunque una visione e un ritmo del mondo) che è italiana. E questa lingua che è la mia patria; e come se, per usare una metafora, io usassi molte parole di altre lingue, un lessico non sempre italiano, ma lo inserissi e lo organizzassi in una sintassi italiana. E questo comporta un continuo attraversamento di frontiere, consapevole e inconsapevole; comporta soprattutto un sentirsi contemporaneamente al di qua e al di là della frontiera, sempre un po' anche dall'altra parte--perché, nell'ordine di una propria sintassi, arrivano improvvisamente esperienze, avvenimenti, sensazioni e sentimenti diversi, che potrebbero provocare anche un moto di rigetto, e che devono essere per così dire metabolizzati in quel nuovo contesto; oppure ci si protende, con quella sensibilità linguistica che dicevo, in territori nuovi e sconosciuti che la mettono a dura prova e così via.

Questo direi è un processo essenzialmente spontaneo, forse tipico di chi è nato e cresciuto in queste zone di frontiera. È successo, ad esempio, a Marisa Madieri, mia moglie scomparsa otto anni fa, nel suo bellissimo libro *Verde acqua* (1987) in cui lei, raccontando la sua storia di italiana che, da bambina, subito dopo la seconda guerra mondiale, quando alla violenza fascista contro gli slavi era subentrata l'indiscriminata vendetta slava contro gli italiani, ha dovuto lasciare insieme alla sua famiglia--che viveva a Fiume, come tanti altri italiani dell'Istria--tutto e vivere per anni l'esistenza precaria in un campo profughi, scopre, raccontando la sua storia di italiana perseguitata in quel momento dagli slavi, le origini in parte anche ungheresi e slave e prima rimosse dalla sua famiglia; scopre cioè di essere anche dall'altra parte, di far parte del mondo che la minaccia in quel momento. Direi che il meccanismo intellettuale e morale è più chiaro, perché è più facile rendersi conto di questa trasformazione della frontiera da sbarra di chiusura a ponte di collegamento. I meccanismi stilistici e linguistici sono più difficili da analizzare e richiedono comunque un'analisi dettagliata, che in questo momento fra l'altro sta venendo fatta, per quel che mi riguarda, da una studiosa, per vedere quali figure retoriche vengono adoperate, quale struttura della frase, quale posizione ad esempio dell'aggettivo rispetto al sostantivo, quale funzione ha l'inserimento di termini anch'essi di frontiera (stranieri o germanici), soprattutto quale uso dei tempi verbali tutto ciò comporta. Credo sia essenziale soprattutto quest'ultimo, l'uso dei tempi verbali, perché la frontiera, il varcare una frontiera, hanno a che fare con il tempo e insieme con lo spazio. Andare da uno spazio all'altro significa talvolta anche andare da un tempo storico ad un altro; l'Impero asburgico, a Gorizia, è un tempo raggrumato ancora presente, mentre altrove si è dissolto. Certamente si può dire che io vivo l'esperienza propria ad ogni scrittore--quella cioè di metabolizzare la realtà trasferendola nella scrittura--essenzialmente attraverso questa esperienza che tu hai definito in modo folgorante come difformità fra la lingua nazionale e la diversità osservata che questa lingua rispecchia solo in parte. Ecco, questo è, per me, il mio specchio necessariamente deformante, ma una deformazione che parte dal desiderio non di deformare, ma di giungere al cuore delle cose e ritiene che, per farlo, si debbano cercare altre prospettive, altri scorci, altri angoli prospettici, talora anche prospettive strabiche.

Magris: Anzitutto, grazie per questa definizione fulminea, ancora una volta, che non so se merito ma dalla quale mi sento compreso a fondo, la dove dici che spazio e tempo non sono tanto categorie studiate, ma piuttosto una naturale fonte di generazione. Mi riconosco a fondo anche in questa contrapposizione fra il senso fortissimo e tragico dello "spirito di annientamento" della storia universale, come lo chiamava Nietzsche, e l'irripetibile, inconfondibile dignità e valore del singolo, trovato soprattutto nelle esistenze nomadi, naufraghe e randage. Sì, credo che, in quello che scrivo, ci sia, non nonostante ma forse grazie al pessimismo talora radicale, la speranza, il principio

speranza. Credo nella speranza. Essa non nasce affatto da una visione ottimistica e rosea dalle cose, ma proprio dalla constatazione della loro terribilità. Cosa posso sperare? Si chiede Kant. E risponde che proprio la visione della radicale sofferenza e talora anche malvagità del mondo, la constatazione della sua tragicità, induce caparbiamente a sperare, a non abbandonarsi totalmente all'immediatezza di quella negatività, a non credere che esistano solo quella assurdità e quella malvagità, pur così evidenti. Charles Peguy diceva che delle tre virtù teologali, a lui cattolico così care, la più grande era la speranza, proprio perché, egli diceva, e così difficile vedere come vanno le cose e tuttavia, nonostante tutto, si può sperare che esse domani possano andare meglio. Sono le cose che ho cercato di dire nel mio libro Utopia e disincanto. Io credo nell'utopia unita appunto al disincanto. L'utopia che si crede già realizzata e che indica una meta da raggiungere e falsa e pericolosa, fa violenza alla realtà e agli uomini. Il disincanto ci ricorda che non siamo nella Terra Promessa, che la bacinella del barbiere non è, come crede Don Chisciotte, il fatato elmo di Mambrino, che Dulcinea e la rozza Aldonza, che il mondo non è redento e non lo sarà neanche domattina. Ma tutto questo rafforza il cammino verso la Terra Promessa, come per Mosè, che pure non vi mise mai piede, ma continuo a camminare verso di essa. Don Chisciotte ha torto, ma anche ragione, perché senza la sua esigenza di poesia e di significato, di salvezza, la realtà sarebbe incompleta, come sa bene Sancho Panza, il quale sente l'odore di stalla di Aldonza ma segue il cavaliere, perché insieme a lui anche la sua vita è più ricca e piena.

Utopia e disincanto, uniti, sono la consapevolezza che il mondo può e deve essere migliorato, anche se mai in maniera definitiva, in un cammino ricco di cadute. E questa speranza è colta proprio nei randagi, nei naufraghi, negli ultimi, cui la vita e la storia hanno portato via tutto, ma non proprio tutto, quasi tutto, ma senza spegnere qualche brace di senso e di significato, di riottosa resistenza. Spesso questi randagi sono figure che hanno un loro modello preciso nella realtà. Io credo molto nella realtà; credo, come diceva Svevo, che la vita sia "originale," più originale di quanto io possa inventare; credo, come diceva Melville che, "truth is stranger than fiction." Le persone che hanno realmente vissuto, le cose che sono loro accadute, mi hanno sempre toccato e commosso e sono andato alla loro ricerca, alla ricerca di destini piccoli e sperduti, di piccole note a piè di pagina nel libro della Storia. Molti miei libri sono un mosaico, una figura immaginaria costituita da singole tessere che corrispondono alla realtà; soprattutto Danubio, anche Microcosmi. Se in Danubio si fanno delle ricerche per sapere quanti soldi aveva preso un mugnaio, un certo signor Wammes, che aveva venduto i propri calzoni per dare il ricavato ai lavori di restauro della cattedrale di Ulm, ciò significa che naturalmente non è importante, in sé, sapere se lui ha ricevuto quattro o otto fiorini, ma che ogni sconosciuto signor Wammes ha diritto alla medesima filologia (parola che contiene etimologicamente l'amore), alla medesima esattezza e precisione come i grandi personaggi della

storia. E questo senso di dignità, il senso della sua insopprimibilità --l'intero Terzo Reich che non riesce a cancellare la dignità di quel deportato che si aggiusta i pantaloni--che contiene la speranza.

3. "D'altra parte, c'è il fascino ... dell'incessante metamorfosi del mondo che è l'essenza stessa della vita, la quale dunque consiste in un continuo superamento dei confini. Mi hanno sempre affascinato i confini tra i colori e il loro cancellarsi nelle sfumature del trapasso; spesso il trascolorare, specialmente in riferimento all'acqua, diviene la cifra stessa del senso della vita e della poesia che cerca di afferrarlo." (Dall'altra parte. Considerazioni di frontiera).

"Un sasso cade nell'acqua e onde concentriche si allargano sempre più lontano fino a sparire, ma è solo la nostra vista debole che non le scorge più, da qualche parte esse sono" (Un altro mare).

Domanda: Il viaggio, soprattutto sull'acqua che trascolora, scorre e muta continuamente anche quando scivola nei tempi lentissimi delle lagune, contraddistingue la sua poetica, perennemente all'inseguimento del punto di sintesi che possa cogliere il segreto della vita. Perfino quando ci si trova davanti all'osservazione di masse enormi, che sembrano fisse nella loro immensità, la sua scrittura sottolinea come i singoli frammenti che possiamo cogliere sono sempre in movimento, sono frutto della metamorfosi continua del vivere. La sua esigenza di esplorazione, insita nella cultura di frontiera, sembra però alimentata anche dalla necessità di scandagliare il passato, non per scansare il presente, bensì per scoprirlo e capirlo meglio; per poter proseguire il percorso. È uno scavo originato da occasioni esterne--una scala, l'ansa di un fiume, la fisionomia di una persona--ma che prevede un viaggio di andata e ritorno che a sua volta ne presuppone altri, dopo soste di riflessione che non s'impaludano nel ricordo elegiaco. In altre parole, nel dilemma fra passato e presente (futuro), lei pare scegliere quasi sempre una linea di ricerca, di esplorazione, che ricorda molto da vicino l'investigazione dantesca, mai paga di evitare il male attraverso il ricordo di tempi migliori, ma sempre tesa verso una soluzione, per quanto difficilmente raggiungibile. In che misura si può definire dantesca la sua poetica o, se preferisce, quali sono le sue reazioni di fronte a tale accostamento? Magris: Anche qui, ci sono, nel prologo della tua domanda, le più belle definizioni che potessi augurarmi su quello che ho scritto, la dove parli dell'inseguimento del momento di sintesi, di un continuo trascolorare in cui si cerca qualcosa di non effimero e che pure non irrigidisca quel trascolorare, o la dove dici dei singoli frammenti sempre in movimento. Sono cose che mi hanno toccato veramente a fondo; spero di meritarme veramente, che non siano solo il frutto di una consonanza spirituale fra noi, ma una definizione oggettiva. Quanto alla domanda, certo, sì.

Un'investigazione dantesca, anche a prescindere dalla sua unica grandezza, e un, anzi il modello, proprio perché è una esplorazione che unisce, come forse nessun'altra nella storia della letteratura universale, il giudizio sulla vita e la comprensione della vita. Io sento molto entrambi i termini, la necessità del giudizio, che talora può far velo alla comprensione, e la necessità della comprensione, che rischia di offuscare i giudizi; sento la contraddizione ma anche la necessaria, misteriosa simbiosi dei due termini. E questa la tematica del mio romanzo breve *Illazioni su una sciabola*. Per me la scrittura è proprio questo. Dante è il maestro di ogni totalità. E, così come i microbi fanno parte del regno animale al pari dell'elefante e della balena, ci si può definire danteschi.

4. "La frontiera è duplice, ambigua: talora è un ponte, talora è una barriera per respingerlo.... La letteratura è pure un viaggio alla ricerca di sfatare questo mito dall'altra parte, per comprendere che ognuno si trova ora al di qua ora al di là--che ognuno, come in un mistero medievale, è l'Altro" (Dall'altra parte. Considerazioni di frontiera).

Domanda: Nella dinamica "dell'altra parte," da lei attentamente esaminata, c'è chi parte per scrivere, chi scrive per partire e chi resta perché vive in un'alterità perenne, come il rabbino che, interrogato su come farà una volta "lontano" dalla sua patria centroeuropea, risponde con stupore: "Lontano da dove?," che è poi il titolo di uno dei suoi libri più illuminanti. Come si evolve la sua scrittura davanti

al dilemma fra ponte o barriera, fra molo d'attracco o di partenza, fra continuità e innovazione? E come si concilia, se si concilia, la frontiera interna che chiunque reca con sé, con quella esterna, che si attraversa con gli occhi prima ancora che con il cuore, una frontiera che incide quotidianamente sia a livello tematico che ideologico?

Magris: Non so se ci sia una risposta unica a questa domanda, perché, in situazioni esistenziali o esterne diverse, anche la scrittura forse si evolve (o si trincerava ...) in forme diverse. Si scrive per tante ragioni: talora per fedeltà, oppure per far ordine, per paura, per lottare contro l'oblio, per protesta. Quando si scrive per protesta, spinti da un impulso etico o etico-politico, si va per così dire all'attacco, si parte; il molo da cui si prendono le mosse e quello di partenza, si cerca di abbattere la barriera e in questo caso la scrittura si evolve verso forme di rottura, talora di violenza, di esasperazione; nel mio caso, si fa più tagliente, asciutta, netta. Scrittura del giudizio, forse a scapito della comprensione; che ferisce, piuttosto che sanare; sintatticamente, scrittura paratattica più che ipotattica, accostamenti paradossali. La scrittura che racconta, la scrittura che cerca di costruire una precaria arca di Noè per salvare quante più esistenze possibili dall'oblio e dalla morte, pur sapendo che l'acqua della vita e della storia travolgerà e sommergerà assai presto quella piccola

barchetta, continuamente parte e ritorna, come in Microcosmi; fa il giro della stessa anche piccola baia, per ritrovarvi tutto il mondo; va avanti e indietro, a ritmo circolare; dilatazioni digressive, apposizioni, ritmo basato su riprese e Leitmotive. Direi che la frontiera interna non si concilia veramente mai con quella esterna; c'è quasi sempre uno scarto, una differenza. Talora si è già varcata quella frontiera esterna, intendo dire la si è già varcata materialmente, ma, interiormente, si è ancora al di qua, ancora sostanzialmente incapaci di fare quel passo e la scrittura non può non rifletterlo; talora accade anche il contrario. E questo incide sullo slancio della scrittura o sulla sua ossessività circolare, sul suo soccombere dinanzi ai fantasmi o sul suo dissolverli.

5. "La letteratura è di per se stessa una frontiera ... una soglia, una zona sul limitare ... insegna a varcare i limiti, ma consiste nel tracciare dei limiti, senza i quali non può esistere nemmeno la tensione a superarli per raggiungere qualcosa di più alto e di più umano" (Utopia e disincanto).

Domanda: La letteratura si scrive in una lingua, anzi, in un linguaggio. Lei spesso raggiunge qualcosa di "alto e più umano" partendo dalla descrizione di cose, natura, animali. Come si varca la soglia fra stile e lingua? come interagisce, in lei, il rapporto fra lingua "madre" e lingua di lavoro? Quali sono i limiti fra tensione sperimentale e aspirazioni tradizionali, fra dialetti e italiano? Fra io stile spezzato, dialettale, orale, asintattico e asemantico, di alcuni suoi personaggi e il loro sentirsi o essere randagi?

Come si delinea e si sviluppa la sua ricerca formale all'interno di quei limiti che ogni scrittore, anche uno come lei in bilico fra varie aree linguistiche, deve pur tracciare?

Magris: La frontiera è anche positiva e necessaria, senza di essa ci si dissolve nell'indifferenziato; anche la forma artistica e letteraria è una frontiera. Questa può essere spostata, cambiata, ma per essere sempre in qualche modo ricostituita; anche la trasgressione o mescolanza di generi letterari, che io amo praticare o meglio che pratico spontaneamente, che devo praticare, esige la costituzione di una nuova frontiera. La soglia tra stria e lingua viene varcata, di volta in volta, a seconda dell'esperienza che prende forma sulla carta e che, ogni volta, esige una sua forma e un suo linguaggio, anzi nasce indissolubilmente legata ad essi. Uno scrittore, anche il più modesto, fa esattamente, ogni volta, quello che può; non sceglie il linguaggio. Quando ad esempio io ho scritto Stadelmann, un testo teatrale, non ho voluto scrivere un pezzo teatrale, ma semplicemente quella storia, quel personaggio, sono nati, in me, indissolubilmente legati alla forma teatrale dialogica, e non avrei potuto esprimerli in altro modo. Era come se avessi bisogno di una fisicità di corpi e voci concrete; come se ascoltassi delle cose che venivano dette, che so, ad esempio al tavolo vicino in un caffè, frammenti e brandelli da cui a poco a poco potevo intuire e quindi costruire una storia e lo

stesso vale per ogni altro testo.

Certe volte la soglia fra lingua madre e lingua di lavoro è una striscia sottile, talora una frattura violenta. Questa soglia è netta ma non straripante in quella scrittura che Sabato, come dicevo prima, chiama "diurna." In questa, l'autore, pur inventando liberamente situazioni e personaggi e facendo parlare questi ultimi secondo la loro logica, esprime in qualche modo un senso del mondo che egli condivide; dice i suoi sentimenti e i suoi valori; combatte la sua "buona battaglia," come diceva San Paolo, per le cose in cui crede e contro ciò che egli considera male. Questa scrittura diurna cerca di capire il mondo, di rendersi ragione dei suoi fenomeni, di collocare i singoli destini, anche dolorosi, sullo sfondo della totalità del reale e del suo significato. È una scrittura che vuol dar senso alle cose; collocare ogni singola esperienza, anche dolorosa, in una totalità che la comprenda e che, solo per il fatto di comprenderla, può conciliarla ovvero inquadrarla in un contesto più ampio. È una scrittura che permette all'autore di esprimere--pur nell'invenzione o anche deformazione fantastica--ciò che egli, consapevolmente, pensa, ama, giudica, condanna, spera, ritiene giusto o inaccettabile; e la scrittura in cui egli dice le sue tavole della legge, i suoi sentimenti, le cose in cui crede, le infamie cui si ribella. È una scrittura ipotattica, gerarchizzata e ordinata, che cerca di rappresentare, ordinare, e quindi in un certo senso anche gerarchizzare il mondo. Anche in questo linguaggio, ovviamente, lo stacco tra lingua madre e lingua di lavoro è netto e forte, ma meno immediatamente visibile; si forma--e, rispettivamente, lo si scopre--a poco a poco. Insomma è un passaggio più soft. Altra cosa, invece, succede con la scrittura notturna, quella che fa i conti con quelle verità più sconvolgenti che non si osano confessare apertamente, di cui forse nemmeno ci si rende conto o che addirittura--come dice Sabato--l'autore stesso rifiuta e trova "indegne e detestabili." È una scrittura che spesso stupisce lo stesso autore, perché gli può rivelare quello che egli stesso non sa sempre di essere e di sentire, sentimenti o epifanie che sfuggono al controllo della coscienza e talora vanno al di là di ciò che la coscienza consentirebbe, contraddicendo le intenzioni e i principi stessi dell'autore, immergendosi in un mondo tenebroso, ben diverso da quello che lo scrittore ama e in cui vorrebbe muoversi e vivere, ma nel quale capita ogni tanto di dover discendere e di incontrare la Medusa dalla testa attorcigliata dai serpenti, che in quel momento non si può mandare dal parrucchiere affinché la renda più presentabile. È la scrittura che si trova, talora anche senza averlo programmato, faccia a faccia con il volto terribile della vita selvaggiamente ignara di valori morali, di bene e di male, di giustizia e di pietà; una scrittura che è talora l'incontro, estraniante e creativo, con un sosia, o almeno con una componente ignota di se stessi, che parla con un'altra voce. Un vero scrittore la lascia parlare, anche quando preferirebbe che dicesse altre cose, e quando si sente, per citare ancora Sabato, "tradito" nelle sue forti convinzioni morali, da ciò che essa dice.

Anche questa voce, naturalmente, è la nostra, anche se la conosciamo assai poco; e una voce che

dice non ciò che siamo consapevolmente divenuti, ma ciò che avremmo potuto diventare e che in certi momenti potrebbe irrompere in noi; cibo che potremmo essere; che speriamo oppure temiamo di essere. Dalla scrittura notturna--o, come è stato detto a proposito di alcuni miei testi, dalla scrittura della mano sinistra o dell'insonnia--nasce La Mostra, nascono Le Voci e nasce pure un testo come Essere già stati (2001), monologo, microdramma, che, forse riprendendo e capovolgendo il tema di Un altro mare, si affaccia, ironicamente e parodisticamente, su un desiderio di vuoto e di nulla, un desiderio di vivere sempre la vita quando essa è già passata e non fa più male--e la Mitteleuropa appare il paesaggio di questa vita assente e quasi felice perché attutita, perché assente. E in questo ambito che la soglia fra lingua madre e lingua di lavoro viene travolta, e uno squarcio, una breccia. Il linguaggio--come ad esempio nelle Voci ma soprattutto nella Mostra--si fa violento e spezzato, una Babele di linguaggi (italiano, dialetto triestino, tedesco, spezzoni di sublimi versi classici e canzoni d'osteria, squarci dell'aulico e lacerato taccuino scritto dal protagonista, il pittore Vito Timmel, in manicomio, filastrocche e singulti) in cui ciascuno parla a nessuno; una Babele concentrazionaria, in cui irrompe, fra i morsi del dolore, anche una errabonda e ariosa felicità. Qui la prospettiva è radicalmente caricaturale, dal basso, azzerata; non c'è totalità, distanza, armonia che colleghi i frammenti del reale smussandone gli spigoli feroci. Il linguaggio diventa allora una rete strappata e il testo è costruito a strappi, grumi grottescamente dolorosi, sparpagliati residui di un diluvio, schegge rimaste dopo uno sconquasso a colpi d'ascia. Nulla appare superato, conciliato in una sintesi superiore; ferite e nostalgie parlano, gridano o cantano, in un amaro e buffo balletto, dove la distanza è zero. La storia emerge violenta dal profondo, spezzando la rete del linguaggio consueto.

Per quel che mi riguarda, e soprattutto nella scrittura teatrale--specialmente nei monologhi teatrali--che avviene questo squarcio, questo scombussolamento delle frontiere tra le varie aree linguistiche. In questo senso, sono state decisive, per me, alcune traduzioni che ho fatto per il teatro, specialmente quella del Woyzeck di Buchner che ha segnato una svolta nella mia scrittura. Quando ho tradotto per il teatro--e ho tradotto parecchio, Ibsen, Kleist, Schnitzler, Grillparzer e altri--ho sempre tradotto per uno specifico allestimento e per una specifica compagnia di attori, tenendo presente il tono, l'interpretazione che quel testo avrebbe avuto sulla scena e soprattutto gli attori che avrebbero detto le mie parole, le bocche che avrebbero dovuto distorcersi e le guance che avrebbero dovuto gonfiarsi gridando le invettive tradotte da me. Questa scrittura è molto diversa rispetto a quella fluida e avvolgente dei saggi, e anche chi scrive può stupirsi di avere voci così diverse. Ma questa è forse un'altra prova del fatto che ogni esperienza e ogni storia hanno, esigono, impongono la loro voce, che può arrivare al limite dell'immediata comprensione.

Magris: Anzitutto, sono molto lieto di questo accento posto sul mare, che è un elemento centrale della mia scrittura e, prima ancora, della mia vita. Ho anche scritto un piccolo saggio su questo rapporto, esistenziale e letterario, col mare, che si chiama *C'è di mezzo il mare*. Il mare è il grande sfondo e orizzonte della mia vita e del tentativo di rappresentare la mia ira, le mie passioni, la mia storia e la mia storia condivisa con le persone amate, prima fra tutte Marisa, mia moglie, che l'ha rappresentato con tanta intensità nei suoi scritti. 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.

Il mare è legato ai miei primi ricordi d'infanzia; e il mare di Barcola, un sobborgo di Trieste, dove mia mamma (che lo amava anche lei moltissimo) mi portava ogni giorno, da maggio a ottobre. Ancora oggi, quando sono a Trieste, non c'è giornata, in quei mesi fra l'inoltrata primavera e l'autunno già iniziato, in cui io non vada su quella riva, sia pure solo per mezz'ora, e non mi getti in quelle onde. E dall'infanzia che ho assorbito questa familiarità con il mare, il sentimento della sua necessità; quel senso delle grandi estati e della loro apertura, dei colori, degli odori dell'estate, del suo abbandono e della sua avventura, per me inscindibili dal mare. Credo sia stata fondamentale per me l'esperienza di quella grande apertura del golfo di Trieste, un mare in sé modesto ma che dà il senso dell'aperto, dell'orizzonte sconfinato e sembra preludere agli altri più grandi mari e oceani. Quell'apertura, come avrei imparato e capito più tardi, non è soltanto fisica, ma anche culturale, umana: il golfo di Trieste si protende dall'Italia verso la Slovenia e la Croazia e anche se quelle coste ora slovene e croate facevano un tempo politicamente parte dell'Italia ed erano popolate da italiani, quel mare suggerisce l'incontro con le mescolanze di civiltà e culture, e l'Adriatico italiano (soprattutto veneto) e slavo.

Naturalmente il mare è anche il mare di carta, della grande letteratura marina, che ho amato e amato tanto, dal Salgari della mia infanzia e adolescenza a Stevenson, Conrad, Melville, Verga, Comisso, Brignetti, fino a La Capria e D'Arrigo e a molti altri. Il mare ha una duplice valenza simbolica. Anzitutto esso rappresenta la lotta, la sfida, la prova, il confronto con la vita, come emerge ad esempio in tanti grandi racconti o romanzi di Conrad. Nell'Odissea esso è l'orizzonte, il paesaggio imprescindibile della ricerca di sé stessi e del significato della vita. Io forse sento ancora di più il mare come abbandono, il mare vissuto non nella posizione eretta della lotta e della sfida, ma in quella distesa dell'abbandono, il mare come simbolo dell'unità della vita nonostante le lacerazioni, i

naufrazi e le tragedie, un mare misteriosamente sereno, enigmatico simbolo di nostalgia ma anche di appagamento, di quella che Michelstaedter chiamava la persuasione. Il mare è certo tante cose; e il Leviatano, l'elemento infido e ostile; e il grande sudario che si stende alla fine di Moby Dick e del Canto di Ulisse in Dante; e una grande scuola di umiliata, e il mare che logora, quel mare che ci vince, come dice nei Malavoglia N'Toni.

Il mare è il simbolo dell'unità della vita anche perché è un nostro avo originario, una specie di nonno che ci ha tenuto sulle ginocchia. Dal mare proveniamo come individui e come specie, anche se spesso lo dimentichiamo; impariamo a nuotare prima che a camminare, nelle prime settimane di vita nel grembo materno. Il nostro corpo è fatto in gran parte d'acqua. Il mare è la cosa più antica e possente, come lo chiama Esiodo, e io non mi stancherei mai di guardarlo, di ascoltarlo; è un'infanzia individuale e corale, che spesso molti dimenticano, come si dimentica l'infanzia, consegnandosi così alla morte. Proprio perché sento così profondamente l'ombra, l'oscurità, il nulla, la lacerazione irrimediabile che fa dubitare dell'unità della vita, il mare mi ha aiutato a ritrovare quest'ultima anche nei momenti bui, il mare per me, come ho detto, è inscindibile dall'amore, e il paesaggio dell'amore. Negli ultimi mesi, prima di morire, Marisa mi diceva di andare ogni giorno al mare, sia pure per mezz'ora, anche per lei, e poche settimane prima della morte, ha detto, col tono di sfida con cui si parla di qualcosa che nessuno potrà più portarci via: "abbiamo avuto la nostra estate," perché poco prima, all'inizio di giugno, avevamo trascorso dei giorni incorruttibili al mare di Miholaica di Cherso.

Culturalmente, il mare è il luogo d'incontro, di apertura, di contatto tra civiltà anche lontane, di mescolanze, in questo senso le mie due frontiere, quella occidentale di Torino e quella orientale di Trieste, come dici tu, sono quasi simbolicamente tratte, proprio dal Po, che non solo sfocia nell'Adriatico, ma, scorrendo attraverso l'Adriatico, ha portato le sue sabbie sino all'altra sponda dell'Adriatico, nel Quarnero, sino a costruire una vera e propria isola, Sansego, in croato Susak, che fa parte delle mie isole amate, le mie Assirtidi. Dunque, tutto si tiene....

Quanto a Torino, è una delle due città della mia vita, insieme a Trieste, tra le quali non voglio e non posso scegliere; sarebbe come se mi dicessi di dire quale dei miei due figli, Francesco e Paolo, amo di più, domanda che non può avere naturalmente una risposta. Io vivo, in un certo modo, in una specie di città cubista, in un incastro di Torino e Trieste, come se Torino avesse il mare, come se Torino e Trieste fossero unite da quel famoso ponte che, nella prima guerra mondiale, molti credevano unisse Trento e Trieste ...

La frontiera francese, la frontiera con la cultura francese, è anch'essa molto importante per me, perché, se i miei studi mi hanno portato verso la letteratura tedesca e austro-mitteleuropea, la mia formazione letteraria, quella intonazione che si riceve dalle letture fondamentali dell'adolescenza,

non mi è stata data dalla letteratura tedesca, bensì piuttosto, oltre che da quella italiana, da quella francese, inglese, americana e russa. Sono Victor Hugo, Flaubert e gli altri grandi francesi che mi hanno, per così dire, formato. C'è una storia nella mia tradizione di famiglia, che racconto sempre, specialmente a Vienna, per far arrabbiare un po' gli austriaci. È la storia di un mio avo, mi pare prozio della mia bisnonna, il quale, giovanissimo, era stato granatiere di Napoleone nella campagna di Russia ed era tornato dopo anni nel suo paese, in Friuli, Malnisio, dove al primo momento non lo avevano riconosciuto. Molti decenni dopo, durante quella che per noi è la terza guerra di indipendenza, molto vecchio ma ancora coriaceo, aveva organizzato un battaglione diciamo così partigiano per appoggiare l'esercito italiano contro quello austriaco, e aveva fatto ricamare sulla bandiera italiana la scritta: "diventare italiani, per poi diventare francesi." Evidentemente l'Empereur, che pure lo aveva portato a passare i suoi anni migliori fra le nevi e gli stenti di Russia, gli aveva lasciato l'idea di combattere per qualcosa di grande.

Ho lasciato Trieste nel '57, appena finito l'esame di maturità, per andare a Torino, l'altra città della mia vita, senza la quale non sarei cresciuto, non avrei scritto. Trieste era la cultura del disincanto, del disagio della Storia. Torino era la grande cultura di Gobetti, di Gramsci; la cultura della Storia, dell'impegno, rispetto alla cultura triestina del disagio della Storia. Torino, in quegli anni, era ancora "la città moderna della penisola," come l'aveva definita Gramsci molto tempo prima, viveva a fondo le trasformazioni sociali che investivano l'Italia e il loro significato politico-culturale, costringeva a tenere gli occhi aperti sulla realtà. Torino è stata per me un'esperienza fondamentale; certamente senza Torino non sarei cresciuto. A Torino io ho imparato la libertà; ho imparato a pensare, ho imparato pure ad avere un rapporto intenso ma libero con Trieste. Credo veramente che, senza l'esperienza torinese, non avrei scritto. Torino in quegli anni era un po' l'opposto di Trieste. Trieste declinava, Torino tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta raddoppiava la sua popolazione, diventando un centro pulsante, nel bene e nel male, di quello che accadeva nella vita del paese. Era una città che costringeva a stare al passo con la Storia; correggeva il disincanto e la libertà zingaresca e sonnacchiosa di Trieste. E a Torino, in un fervore che intrecciava e intrecciava lavoro e amicizia, e nata e sussiste una vasta parte della rete di affetti che costituisce, ancora oggi, la mia vita. Ho vissuto a Torino gli anni dell'università, poi alcuni anni come assistente, poi, dopo anni in Germania, otto anni come professore ordinario, ma anche adesso, più di vent'anni dopo averla "formalmente lasciata" io continuo a vivere, nella mia realtà quotidiana, a Trieste ma anche a Torino. Telefono ad amici a Torino quattro o cinque volte al giorno, per quelle ragioni pratiche ed immediate che ci fanno telefonare agli amici o a persone con cui collaboriamo, insomma e ancora la mia città, la mia rete di affetti.

Torino è stata fondamentale anche dal punto di vista etico-politico. È stata il crogiolo e la capitale

dell'unificazione d'Italia, ma anche una capitale morale e culturale, il cantiere di una modernizzazione ispirata ad alti ideali civili, di un'Italia libera e democratica, che così spesso invece è stata smenfito dagli sviluppi politici. Quest'Italia migliore, di cui Torino è stata un grande e creativo laboratorio, si basava sull'incontro e sulla fusione--non privi di conflitti drammatici ma spesso fecondi e portatori di progresso--tra il mondo del lavoro, quello della politica e quello della cultura. A Torino è nato il liberalismo moderno, è nata la grande cultura industriale; è nato il comunismo ed essa, Torino, è stata la capitale dell'antifascismo.

Con la casa editrice Einaudi, è nato a Torino il più grande progetto editoriale culturale italiano e io, che ho avuto la straordinaria fortuna di pubblicare il mio primo libro da Einaudi, nella prestigiosa collana dei Saggi, a ventiquattro anni, ho vissuto per tanti anni dall'interno il fervore di vita e di cultura che si raggruppava intorno alla ormai leggendaria casa editrice torinese, partecipando ai famosi "mercoledì" in cui si decideva la politica editoriale, i libri da pubblicare, e dove ho fatto amicizia con Bobbio, Primo Levi, Venturi, Galante Garrone e tanti, tanti altri maestri.

Il processo di modernizzazione riassunto dalla cultura torinese non era solo aggiornamento tecnologico bensì soprattutto estensione del progresso e delle concrete libertà civili, intese quali reali possibilità di sviluppo della persona; era il disegno di una crescente e attiva integrazione delle masse in una società che si sperava sempre più democratica e liberale. Torino si è posta anche quale modello di un capitalismo aperto e illuminato, elemento essenziale e portante nella vita di un'intera comunità nazionale, tanto più da rimpiangere dinanzi all'anarchia di un certo attuale capitalismo selvaggio, affrancato da ogni senso di responsabilità collettiva e civile e incapace di distinguere la patria da un'azienda.

Poche città hanno avuto una cultura altrettanto ricca, solida, varia e creativa. La "regal Torino" erede di un vecchio Piemonte conservatore e talora più francese e savoiano che italiano, con la sua squadrata razionalità ricca di anfratti d'ombra e di stramberia e con la sua architettura "democratica ed eguagliatrice," come diceva De Amicis, e, soprattutto, la città moderna della Penisola, "moderna e ciclopica," come la chiamava Gramsci, che vedeva in essa il centro organizzante di un'Italia emancipata grazie all'incontro tra il proletariato industriale e la classica borghesia liberale aperta al progresso. Gobetti vedeva la monarchia piemontese del Settecento, con le sue riforme illuminate, continuare e inverarsi nell'opera modernizzatrice di Cavour, nel capitalismo imprenditoriale e liberale e negli operai della FIAT, che avrebbero dovuto esserne il compimento. Questa Torino, reale e utopica, è stata la capitale del Risorgimento, dell'antifascismo e della Resistenza; la culla del liberalismo di Einaudi e di quello di Gobetti, il luogo del dialogo fra cultura liberale e cultura operaia e del disegno di integrare, nello Stato italiano, le forze e le istanze proletarie e popolari che si esprimevano soprattutto nel Partito Comunista.

Tutto questo ha generato una straordinaria cultura, dall'editoria all'università, a quell'università in cui ho avuto la fortuna di studiare, che mi ha segnato per sempre e che univa, nella lezione dei grandi Maestri, la severità di una gloriosa tradizione scientifica e accademica al rigore morale di una professione di libertà che aveva visto un numero proporzionalmente alto di docenti rifiutarsi a suo tempo al giuramento fascista. L'università era pure un centro pulsante della vita cittadina nazionale, una arena in cui nascevano movimenti e fenomeni che scuotevano, nel bene e nel male il Paese. A Torino, alla sua università e al suo ambiente di quegli anni, alla sua rete di lavoro, affetti e amicizie, devo l'essenziale di quello che sono. Se l'amore per Trieste e l'amore che si porta alla famiglia d'origine, quello per Torino e simile all'amore per la famiglia che si fonda.

Alla cultura azionista, ispirata al Partito d'Azione e in genere alla cultura di sinistra, a Torino, si è affiancata anche una grande cultura cattolica, che ha avuto un suo grande e innovatore peso nella cultura nazionale, sia in un tentativo coraggioso e anticipatore di dialogo con il marxismo sia con la difesa di una tradizione cattolica, rigorosamente osservata ma priva di scorie reazionarie--basti pensare, in questo senso, a uomini come Balbo o Del Noce. Questa cultura torinese è stata a lungo egemone e non è rimasta esente da quella certa presunzione aristocratica che si accompagna facilmente alla consapevolezza di essere egemoni e di rappresentare il progresso. Ma è stata grande. Oggi quella cultura è in crisi, con le oggettive trasformazioni della società italiana e occidentale in genere, con l'eclissi dei soggetti classici quali proletariato e borghesia, col prevalere del capitalismo finanziario su quello industriale e così via. Per difendere realmente i suoi valori forti e il suo stile, ciò che è più che mai necessario, in un clima di indecente indifferenza in cui tutto sembra interscambiabile, questa cultura dovrà saperlo fare in modi adeguati alle nuove minacce, in una nuova e aggiornata Resistenza liberale. Non è un caso che i portavoce della nuova cultura dell'audience, che mette tutto sullo stesso piano per cancellare quei valori che possono contestare il suo gelatinoso dominio, siano così spesso animati da un livoroso rancore verso quella cultura torinese che è il loro opposto e non perdono occasione di denigrare la sua tradizione e i suoi maestri.

Torino, negli ultimi anni, ha avuto forti crisi: la crisi della FIAT, della casa editrice Einaudi, di altre grandi case editrici come la UTET, della sinistra in generale. Mi fa malinconia vedere ora Trieste e Torino in qualche modo simili in un certo rimpianto del passato, dove sembrano cercare conforto dal decadimento successivo: a Trieste si parla troppo della grande Trieste del tempo di Slataper, Svevo e Saba, e a Torino si parla troppo spesso della grande Torino dei tempi di Einaudi, Gramsci e Gobetti. Ma queste crisi sono fisiologiche e sarebbe stolto cedere a un sentimento di resa.

La simbiosi fra Trieste e Torino è stata determinante anche per il mio lavoro germanistico. Torino--capitale della germanistica italiana e città moderna della penisola, come ricordavo--è stata, per

l'Italia, il cuore della modernità, della sua radicale trasformazione dell'uomo e del mondo, con tutto ciò che questo significa per il cammino verso la Terra Promessa o per il dissolversi della sua vista, per la ricerca e per l'esilio della vita vera. Essere germanisti a Torino significava fare i conti con la modernità intesa come destino, con quella Germania che era stata la culla del marxismo e lo scenario storico e ideologico della forza e della debolezza della sua utopia, il sogno di un Marx che legge Holderlin, come diceva Thomas Mann--ossia la conciliazione tra prosa del mondo, liberata dalla alienazione, e poesia del cuore, che è un cardine della letteratura tedesca moderna, e questo sogno è stato vissuto a fondo dalla cultura torinese. Se il primo senso della grande cultura tedesca l'ho avuto a Trieste--dall'atmosfera della città, da alcune grandi figure, come quella dell'insegnante di tedesco che ho più volte ricordato, anche in Danubio--e a Torino che mi sono laureato in letteratura tedesca, con Leonello Vicenti, erede di quella grande scuola di Arturo Farinelli che, non a caso, aveva visto istituire proprio a Torino la prima cattedra di letteratura tedesca in Italia.

7. "... quiete, rallentamento, inerzia, pigro e disteso abbandono, silenzio in cui a poco a poco s'imparano a distinguere minime sfumature di rumore, ore che passano senza scopo e senza meta come le nuvole; perciò è vita, non stritolata dalla morsa di dover fare, di aver già fatto e già vissuto--vita a piedi nudi" (Microcosmi).

"Forse c'è ancora qualche vera voce in giro, quel che conta e non arrendersi ..." (Le voci).

Domanda: Per chiudere, vorrei chiederle di esprimere un parere su un fenomeno in atto--fenomeno politico e quindi economico e di costume. Mi riferisco al rapporto fra la sempre più ampia Unione Europea e le varie tradizioni europee che in essa confluiscono. Lo sforzo di creare una vera federazione europea che impatto può avere sui risvolti culturali, sui fenomeni artistici e sull'autonomia letteraria e linguistica, stilistica, in un futuro (che si spera) senza muri, in una cultura sempre più post-, sempre meno affascinata dai tempi lenti, sempre più global? Ci troveremo davanti a dei corsi d'acqua che scorrono liberi e trascinano con sé e in sé la miscela di tante culture, secondo l'esempio danubiano, che consente pur sempre di distinguere i suoi numerosi rivoli, la sua formazione, le sue confluenze d'acque diverse, oppure si rischia di fagocitare la diversità e la ricchezza culturale europea in un unico grande canale, un finto fiume (il Danubio, certo, ma penso anche al Po della sua Torino) con le sue anse e le sue rapide ad effetto, controllate e regolate dal gusto mediatico del momento? Ci sarà posto per una vita, e quindi una letteratura, a piedi nudi? Per una vera voce? Per una scrittura che mediti senza inseguire le frenesie che impediscono di distinguere le sfumature che compongono il segreto, il mistero della vita stessa?

Magris: Io credo che, proprio rispetto al pericolo di livellamento implicito nella globalizzazione, cui alludi nella domanda, l'unione europea, ossia un'Europa unita e, possibilmente, divenuta un vero e

proprio Stato, decentrato e federalista il più possibile ma unito, con le sue leggi, possa costituire una difesa. La globalizzazione, in bene e in male, è un processo in atto, che, sia lo si apprezzi sia lo si tema, non sembra limitabile e arrestabile. Una autarchia culturale non solo, a mio avviso, non sarebbe augurabile, perché degenererebbe in una endogamia asfittica, ma comunque non è possibile. Ci sono, nella realtà obbiettiva, Stati e culture più forti, più numerose, più ricche, più potenti militarmente e industrialmente e così via, che possono fagocitare e integrare quelle minori, non per valore, ma per forza, numero, ricchezza. È più facile che i tedeschi o i francesi comprino Lisbona o Riga, francesizzando o tedeschiando a poco a poco la cultura originale e omologandola, che non immaginare il contrario, lettoni e portoghesi che "lettonizzano" o "portoghesizzano" la realtà della cultura francese o tedesca. Le diversità sono minacciate, da questo punto di vista, dal processo effettivo di immigrazione, spostamenti e così via. Solo uno Stato europeo, con le sue leggi, può controllare, limitare ragionevolmente questo processo o i suoi aspetti deteriori, insomma proteggere le diversità.

Naturalmente le diversità devono essere intese quali manifestazioni diverse ma solidali dell'universalità umana, non quali diversità selvagge, irrelate e assolute, che si ignorano e negano reciprocamente. Uno dei fenomeni più regressivi, complementari al livellamento globalizzante, è il micronazionalismo particolaristico, la febbre identitaria ed etnica che sta diffondendosi, per reazione, in tutta Europa e alzando ponti levatoi. Autentica universalità culturale è quella che si articola nelle diverse forme e lingue, senza perdere il senso della propria differenziata e variegata unità. Dante ha detto che, a furia di bere l'acqua dell'Arno, aveva preso ad amare fortemente Firenze, ma aggiungeva che la nostra patria è il mondo, come per i pesci il mare. Senza le due acque, quella particolare dell'Arno e quella universale del mare, non c'è umanità, non c'è cultura. Se poi ci sarà posto, come mi chiedi, per una vita e una letteratura a piedi nudi, per una vera voce e una vera scrittura, questo veramente non lo saprei dire. Non nell'unificazione politica, ma nel meccanismo culturalemediatico sta avvenendo un processo, che soltanto Nietzsche, già un secolo e mezzo fa, più o meno, aveva intuito con straordinaria preveggenza. Una trasformazione e trasvalutazione della cultura, dei valori, forse dell'uomo stesso. Nel grande circo del mondo sembrano esistere soltanto copie di originali non solo perduti, ma forse nemmeno esistiti. Un "delirio di molti," come scriveva Musil nell'Uomo senza qualità, sembra diventato il nostro essere, la nostra voce. Qui devo fermarmi, perché il discorso ci porterebbe molto lontano. Non è il caso però di indulgere ad alcun pathos apocalittico, ad alcuna deplorazione della nequizia dei tempi basata su una sempre falsa idealizzazione del passato. Vedremo che cosa succederà, se il mondo continuerà a resistere, dato che siamo tutti, ma veramente tutti, seduti sull'orlo del cratere di un

vulcano. C'è una cosa che forse dovremmo imparare dalla cultura della vecchia Austria, della Mitteleuropa asburgica: là, dice Musil, succedeva spesso che si prendesse un genio per un babbeo, ma non succedeva mai, come adesso, che si prendesse un babbeo per un genio. Sarebbe già qualcosa....

http://findarticles.com/p/articles/mi_hb1432/is_3_81/ai_n29132617/pg_18/?tag=content;coll