

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

Jelena Ulrike Reinhardt

Università di 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 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 e 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 absburgico*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 absburgico*: 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 absburgico*, 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 absburgico*, 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 absburgico* (Magris, *Il mito absburgico*: 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 absburgico 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.