

Comparatismi 10 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253122>

Plasticità deflagrate. *Alla cieca* di Claudio Magris

Diego Salvadori

Abstract • Il contributo si prefigge di analizzare *Alla cieca* (2005) di Claudio Magris come testo che problematizza in maniera radicale e irriducibile lo statuto della forma romanzo. Lunghi dall'essere romanzo storico in senso tradizionale, *Alla cieca* unisce tra loro l'autobiografia, l'epopea, il referto clinico, il mito e la scrittura saggistica in una forma palinsestica e a più voci. Ne consegue come la narrazione sfoci in un "romanzo-mixtape" e "romanzo-mashup", in cui frammenti eterogenei – dalla mitologia classica ai documenti storici – vengono sovrapposti e riscritti, in nome di una ibridazione consapevole che destabilizza i confini dei generi e genera un testo che si fa e si disfa continuamente. Attraverso questa fluidità, Claudio Magris mette in crisi la nozione di genere come categoria stabile, trasformandolo in energia dinamica, in continua tensione tra memoria e invenzione. *Alla cieca* diventa così il laboratorio di un "romanzo proteiforme", dove il dialogo tra i generi è parte integrante della rappresentazione della Storia e della riflessione metatestuale sulla scrittura.

Parole chiave • *Alla cieca*; Claudio Magris; Generi letterari; Metatestualità; Romanzo

Abstract • This paper aims to analyze *Alla cieca* (2005) by Claudio Magris as a work that radically and irreducibly questions the status of the novel form. Far from being a historical novel in the traditional sense, *Alla cieca* weaves together autobiography, epic, clinical report, myth, and essayistic writing into a palimpsestic and polyvocal structure. As a result, the narrative unfolds as a "novel-mixtape" and "novel-mashup," in which heterogeneous fragments – from classical mythology to historical documents – are superimposed and rewritten, in the name of a conscious hybridization that destabilizes the boundaries of genres and produces a text that continually makes and unmakes itself. Through this fluidity, Claudio Magris destabilizes the very notion of genre as a fixed category, transforming it into a dynamic energy in constant tension between memory and invention. *Alla cieca* thus becomes the laboratory of a "protean novel," where the dialogue among genres is an integral part of the representation of History and of the metaliterary reflection on writing.

Keywords • *Alla cieca*; Claudio Magris; Literary genre; Metatextuality; Novel

Plasticità deflagrate. *Alla cieca* di Claudio Magris

Diego Salvadori

I. Le voci, il palinsesto: un romanzo-mixtape

Uscito nelle librerie italiane il 28 aprile 2005, *Alla cieca*¹ di Claudio Magris è da considerarsi come prosecuzione di quella che, a livello macrotestuale, andrà poi a costituire la trilogia sulla Storia dello scrittore triestino – iniziata nel 1985 con il racconto a tinte borgesiane *Illazioni su una sciabola* e poi conclusasi, nel 2015, con il romanzo-bomba *Non luogo a procedere* (cfr. Pellegrini 2015, p. 590). Un libro, *Alla cieca*, che in seno a questa triangolazione occupa il vertice e diviene punto di non ritorno: il ‘collasso’ di una scrittura che è tributaria dell’identità plurale (cfr. Pellegrini 2021) dello scrittore² e che arriva a manomettere – o comunque a problematizzare – l’*habitus* stesso della forma ‘romanzo’ – e una spia andrebbe ricercata nel fatto che *Alla cieca*, al momento della sua uscita, era privo del sottotitolo rematico volto a indicarne il genere letterario di appartenenza (e così sarà anche per la seconda edizione). Questo perché *Alla cieca* è un testo eteroclitico, ibrido: un divenire-romanzo la cui fisionomia – cioè l’anima romanzesca – diviene visibile solo a lettura ultimata, dopo avere chiamato a raccolta, e a dialogo, altrettante forme della scrittura. Magris sfrutta la fluidità connaturata al letterario stesso, il suo dinamismo, quella “*energia sistematica*” (Bagni 2001, p. 101) che lo elegge a “luogo di una tensione per cui si aggregano sistemi regolativi, si disegnano campi di virtualità generica, si cristallizzano gerarchie e repertori, conflitti e imprevedute mediazioni – [un] luogo di una memoria della letteratura che è condizione di sperimentazione del nuovo” (*ibidem*). Se il romanzo, volendo citare Michail Bachtin, “è l’unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto” (1979, 445), Magris frantuma e ricomponne quella che per il critico russo era la sua “ossatura” (*ibidem*), estremizzando, ma altresì sabotando, le sue “possibilità plastiche” (*ibidem*). Non è un caso che Pellegrini abbia parlato di “*big-bang* letterario” (2025, p. 19), di “romanzo apparentemente deflagrato” (ivi, p. 31), di una “cattedrale di macerie” (ivi, p. 35) che postula inderogabilmente la presenza di un lettore attivo e attento, ad alto potenziale enciclopedico, consapevole del fatto che questo libro “non spiega nulla” (ivi, p. 38). Nel farsi *requiem* per gli orrori della Storia (una “storia” che, nel libro, ha

¹ D’ora in poi indicato con AC, seguito dal numero di pagina. Per una ricognizione complessiva in merito alla produzione dello scrittore, si vedano – tra i molteplici studi – Pellegrini 1997, nonché Reborà 2015. Per una ricognizione bibliografica esaustiva, Cfr. Bani, Salvadori 2021.

² Ma *Alla cieca* è altresì il punto di approdo di un percorso che ha visto Magris confrontarsi con la pratica traduttiva e, successivamente, con la scrittura teatrale, cfr. Magris 2007, pp. 49-50: “Il mio vero tradurre è cominciato quando ho tradotto per il teatro. [...] In quell’occasione è cominciato per me qualcosa di nuovo; tradurre è diventato propriamente un modo di scrivere. Era come se fossi veramente entrato in una dimensione che aveva da fare con la mia sintassi, con il mio modo di essere. Decisiva, determinante è stata soprattutto la traduzione del *Woyzeck* di Büchner, nata per una messinscena televisiva di Giorgio Pressburger [...]. Senza l’esperienza di questa traduzione, non solo non avrei più tardi scritto testi teatrali, ma non avrei scritto neppure altre cose, come *Alla cieca*, non avrei avuto l’esperienza della scrittura come una lama che affila spietatamente l’esistenza”.

sempre la S maiuscola), *Alla cieca* è anche un romanzo-palinsesto, nell'accezione letterale e genettiana del termine: è scritto, si cancella e si riscrive all'atto stesso della lettura; è ipertesto di una memoria citazionale – dal mito alle Scritture, passando per le saghe della mitologia nordica – che ne assicura il vorticoso fluire. Valgano, a tal proposito, due dichiarazioni dello stesso Magris, eleggibili a riconferme di quanto abbiamo accennato. La prima riguarda il *modus* compositivo dell'opera e l'intenzione deliberata a procedere per via alineare, in modo da far coincidere il “come” – cioè lo stile – con il “cosa” (e cioè l'evento stesso a livello di *emplotment*):

I had begun to write a traditional, linear novel. But it did not work, even though in part it merged – albeit totally transformed – into the final version. It could not work because in a narrative the ‘how’, namely the style, the structure, the writing, must correspond – better still, must identify – with the ‘what’, with the event and with its meaning or nonmeaning. One cannot write in a traditional, ordered, rational and harmonious manner on a subject of delirium, of the disintegration of all sense, of abnormal disorder: disorder and tragedy are in the things and in the words (Magris 2012, p. 327, corsivi miei).

La seconda, per converso, illumina la commistione dei generi che è alla base del libro, a sua volta connaturata a quella dialogica sinergia tra i vari ‘tavoli’ dello scrittore (il narratore, il saggista, lo scrittore di teatro, il giornalista), ferma restando l'idea di una letteratura che non può mai prendere le distanze dalla realtà:

Credo molto nel genere misto, perché la nostra vita è un genere misto, impuro. Quando guardiamo con un certo sentimento i colori di una nuvola, siamo lirici; quando riflettiamo su una situazione politica, siamo critici o saggisti; quando raccontiamo a qualcuno la Storia, anche la storia di un nostro amico, siamo epici e se nella storia di questo nostro amico c'è stata, ad esempio, una crisi politica – la delusione di un'ideologia o cose del genere – anche questa dimensione, in tal caso ideologica, saggistica, entra nella vita, è un elemento del racconto epico (Magris in Pennings, Urban 2018, p. 127).

“Disintegration” (Magris 2012, p. 327), da un lato, e osmosi delle forme dall'altro. In una recente conversazione con Ernestina Pellegrini, che sta portando avanti alcuni sondaggi in merito al corpo fonico nella produzione letteraria dello scrittore, ho avanzato l'ipotesi di come *Alla cieca* – nel suo continuo divenire e *s/farsi* – possa essere considerato alla stregua di un romanzo-*phoné*, vocalità pura: l'affastellarsi di tante voci³ (un “coro greco [...], [un] reciproco rinviarsi”, Paccagnini 2005) registrate su un nastro, che fanno di quest'opera anche un romanzo-*mixtape*. E, su tale questione, il libro indugia in maniera più o meno implicita – penso ai passaggi chiamati a riflettere sulla ‘voce’ o sulla sua registrazione su nastro – inaugurando un asse metatestuale e metaletterario, su cui avremo modo di soffermarci in seguito. Per quanto la trama di *Alla cieca* sia difficile da sintetizzare (cfr. Parmegiani 2011, p. 112) – vuoi per la sua natura di “calderone stregato, dove infinite cose si fondono tra loro” (Sgorlon 2005),⁴ vuoi per il suo essere “testo disorientante” (*ibidem*) – un punto di partenza potrebbe essere costituito dalla quarta di copertina del libro stesso,

³ Obbligato il rimando all'opera teatrale *Le voci* (1995). Sempre per quanto concerne il Magris scrittore di teatro, un peso considerevole, in quella che è la genesi del romanzo, è rivestito dalla *pièce* *La mostra*, che pone al centro le vicende del pittore Vito Timmel (1886-1949) nonché la sua “mente disgiunta e episodica” (Parmegiani 2011, p. 112).

⁴ Sempre Sgorlon, sul *Messaggero veneto*, ebbe modo di riflettere sull'ambiguità generica del libro: “il romanzo [...] [,] se proprio vogliamo chiamarlo in questo modo, senza il consenso dell'autore o dell'editore” (2005).

che è necessario citare per meglio addentrarsi in questo libro “tutto strappi e dissociazioni” (Mondo 2005, p. 3):

Di chi è la voce che risuona in *Alla cieca*? È certo il racconto di un recluso e di un fuggitivo. È Jorgen Jorgensen, il re d'Islanda poi condannato ai lavori forzati nell'inferno di un'altra isola, agli antipodi, Giù alla Baia. È il compagno Cippico, passato dai Lager nazisti a Goli Otok, la terribile Isola Calva dove Tito confinava i dissidenti. È Tore e Jan Jansen, Nevèra e Strijèla e i mille nomi dei partigiani e dei clandestini. È il rivoluzionario e il fondatore di città, il marinaio e il cybernauta... È anche l'argonauta nel suo viaggio infinito attraverso oceani dove s'incontrano solo l'avventura e la morte, il sangue e la violenza, in un esilio che solo a tratti s'illumina dell'amore di una donna che si chiama Maria, Marie, Mariza o Márja, e Norah e Mangawana... (AC, quarta di copertina).

Viene subito chiamata in causa una delle tre categorie strutturanti il discorso narrativo stesso, ma la voce di *Alla cieca* non sempre – anzi, quasi mai – informa su chi parla (“di chi è la voce che risuona”, *ibidem*), e pur mantenendo la funzione di “istanza produttrice del discorso” (cfr. Genette 2006, p. 260) si risolve in un progredire additivo di vocalità che fanno incrinare la distinzione tra il piano diegetico (in cui si colloca il narratore di primo grado) ed extradiegetico (delegato ai personaggi). Ciò è dovuto, innanzitutto, alla partitura testuale in sé, perché “lo stile [in *Alla cieca*]”, Magris *dixit*, “si fa ipotattico, onda che continuamente ritorna su sé stessa infrangendosi, riprendendo e variando il racconto, alla ricerca del filo della verità che si può sperare di trovare soltanto se ci si abbandona a quel groviglio” (Magris, Llosa 2012, p. 13). Ed è proprio quest'andamento a vortice – unitamente al ‘groviglio’ di gaddiana memoria – che ci spinge a ipotizzare la presenza di un regime di narrazione nascosta, situata in “un terreno intermedio fra la non-narrazione e la narrazione nettamente percepibile” (Chatman 2003, p. 212), là dove la prima andrebbe a configurarsi come mimesi pura (e quindi trascrizioni diaristiche, cartelle cliniche, registrazioni del parlato)⁵ e la seconda quale diegesi *tout court* (caratterizzata cioè dalla presenza di un narratore). Orbene: in *Alla cieca* le due istanze sono individuabili, ma quello che accade, una volta aperto il libro, è la loro irriducibile compresenza a livello testuale. Cito dal capitolo d'apertura:

Non è una novità, no? Sta anche scritto nella scheda. Sente voci che gli ripetono ciò che lui pensa. *È vero, io le sento. E Lei no, dottore*. Stereotipo, allucinato. Disturbi deliranti. *Non mi impressiono, sono abituato agli insulti*. Dimostra – dimostro – un'intelligenza vivace, ma con un'evidente dissociazione ideo-affettiva che turba il suo orientamento spazio-temporale, immagini mentali che non riesce a collocare nel quadro della propria esperienza esistenziale, ma tende a elaborare in un romanzo delirante. Non è affatto restio a raccontarlo, sia a voce, al registratore, sia per iscritto; talvolta anche al computer che, con qualche aiuto e insieme agli altri, durante le sedute di psicoterapia informatica, riesce un po' a usare. Sembra convinto di essere ancora in Australia e soprattutto di essere il clone di un certo Jorgen Jorgensen, un avventuriero deportato e morto in Tasmania a metà Ottocento, di cui dice ora di aver letto ora di aver scritto l'autobiografia – *come se non si potesse scrivere e poi leggere lo stesso libro, che idea* (AC, p. 20, corsivi miei).

La messa in corsivo dei passi ci permette di operare un *distinguo* non solo tra le ‘persone’ (omodiegesi, eterodiegesi e, in alcuni punti del libro, persino *you-narrative*), ma

⁵ Spie, queste, rinvenibili nel romanzo (Jorgensen fa menzione della propria autobiografia, il Dottor Ulcigrai della cartella clinica di Salvatore, lo stesso Cippico registra per tutto il romanzo il proprio interrogatorio su un nastro).

altresì di riflettere sulla larvata osmosi tra mimesi pura (la cartella clinica) e il suo sconfinare nella narrazione *tout court*, per quanto non manchino spie dal sapore metatestuale che nel riflettere sul farsi del libro (“romanzo delirante”, *ibidem*) o sull’atto stesso del raccontare e dello scrivere (“non è affatto restio a raccontarlo, sia a voce, al registratore, sia per iscritto”, *ibidem*), ci portano a ipotizzare la presenza di quella che Chatman aveva appunto definito come “narrazione nascosta”, in cui “si sente una voce che parla di eventi, personaggi e ambienti ma il narratore rimane nell’ombra.”⁶ Quindi, se la narrazione nascosta – diversamente dalla storia non narrata – “può esprimere i discorsi o i pensieri di un personaggio in forma indiretta” (Chatman 2003, p. 12), la formula di Chatman potrebbe risultare decisamente calzante per intercettare le modalità narrative del libro, in cui le voci finiscono per farsi indistinte, testualmente *mixate* l’una nell’altra – anche in virtù della paragrafazione azzerata, dell’utilizzo del trattino o dei puntini di sospensione. In seconda battuta, proprio perché il libro chiama in causa la Storia e i suoi orrori, la posizione intermedia della diegesi si risolve in ‘postura’ attraversata e travolta dalle vicende, dal tempo,⁷ da una cronologia ormai fattasi incontenibile, alineare, che avanza e che ritorna su sé stessa: “Quel pezzo della mia vita è più grande della mia vita, un minuto contiene ore e un’ora contiene anni, anche se si dissolve così presto” (AC, p. 184).

Il libro procede, si fa e si fa e si disfa, diviene plurale e chiama a dialogo quelle che sono le forme molteplici della Letteratura. Lo suggerisce, d’altronde, il prosieguo della quarta di copertina: “confessione e referto clinico, epopea e autobiografia, traccia continuamente cancellata e riscritta,⁸ *Alla cieca* intreccia storia e delirio, mito e ricordo.” (ivi, quarta di copertina). Già a tale altezza, è possibile rendere conto della natura proteiforme e *trans*-generica del testo in questione, del suo essere intreccio tra “storia, cronaca, immaginario, mito” (Guagnini 2005): “romanzo corale in forma di monologo interiore [...], un trattato sul nulla” (Pellegrini 2006, p. 35), la cui indole trasgressiva va oltre la logica stessa dei generi letterari.

Alla cieca, allora, è un libro formalmente dislocato, così come *displaced persons* (cfr. AC, p. 249) sono i suoi stessi protagonisti, ovverosia Jorgen Jorgensen e Salvatore Cippico: il primo realmente esistito⁹ (e scrittore egli stesso di un’autobiografia) e l’altro fatto nascere

⁶ Che è, a ben pensarci, la situazione in cui spesso viene a trovarsi lo stesso Cippico, incapace di risalire all’origine della sua stessa voce, cfr. AC, p. 26: “Attenzione con quei tasti; altrimenti si finisce per cancellare qualche pezzo e poi non si capisce più niente, non si sa chi è che parla, di chi è quella voce – quando cambia per conto suo, e ti viene su diversa, dalla gola e da non so dove, non la riconosci neanche tu –”; ivi, p. 75: “Rumori, voci, un brusio, qualcosa, niente. Chi parla là dentro? E anche adesso, dottore, chi è che ogni tanto parla in quel registratore?”; ivi, p. 110: “Ascoltare queste cose, sentirmele risuonare dentro mi confonde, mi rintrona - dov’è che mi hanno infilato dentro questo dischetto che straparla con la mia voce? O forse con la Sua, che imita così bene la mia? È così facile, quei dischi sono sottilissimi, basta una fessura per introdurli e io sono pieno di fessure, di tagli, di ferite slabbrate; è così semplice mettermi dentro uno di quegli affari lisci”.

⁷ Proprio per la dimensione sincronica del tempo, *Alla cieca* è anche eleggibile a banco di prova per la ‘futura’ curvatura spaziotemporale di *Tempo curvo a Krems* (2019).

⁸ Da qui il suo essere romanzo-palinsesto.

⁹ Jorgen Jorgensen, avventuriero danese vissuto tra il 1780 e il 1841, nel 1803 prese parte alla creazione della prima colonia in Tasmania, fondando la città di Hobart Town. Qualche anno più tardi, fece ritorno in Inghilterra per poi partire nuovamente nel 1809, questa volta per l’Islanda, che all’epoca era sotto il dominio danese. Qui guidò una sorta di piccola rivoluzione, sancendo l’indipendenza dall’autorità danese, per poi proclamarsi Protettore dell’Islanda, carica che mantenne soltanto per nove settimane. Rientrato a Londra, fu condannato in un primo momento a morte, per poi ottenere una commutazione della pena nella deportazione a vita. Così, nel 1826, venne inviato

dalla Storia¹⁰ con fare maieutico, intento a registrare e a cancellare per tutto il libro la propria voce sul nastro del magnetofono, mentre è rinchiuso nel Centro di salute mentale di Barcola. A questi si aggiunge la terza voce, e cioè quella di Giasone e della vicenda degli Argonauti,¹¹ sia per quanto concerne la versione di Apollonio Rodio (lo testimonia la presenza di una copia delle *Argonautiche* tra i materiali avantestuali del libro), sia in relazione al testo di Valerio Flacco e, soprattutto, alle *Argonautiche orfiche*, “opera il cui titolo non viene mai menzionato [*in Alla cieca*] e che risulta, in qualche modo, ‘nascosta’ rispetto alle *Argonautiche* di Apollonio” (Prosenc Šegula 2012, p. 236). Le gesta di Cippico e Jorgensen sono allora riscritte da Magris in forma di autobiografia monologante (Pellegrini 2025, p. 32), in cui s’incida anche la voce di Giasone, al che risulta impossibile separare l’una dall’altra. Mette conto soffermarsi altresì sulla continua alterazione cronotopica – Cippico è ricoverato nel Centro di salute mentale di Barcola ma crede di trovarsi ancora in Tasmania, o almeno così sembra¹² – in base a cui la scrittura segue le

proprio nella Terra di Van Diemen, la stessa colonia penale che aveva contribuito a fondare oltre vent’anni prima, e vi rimase fino alla morte, avvenuta nel 1841. Cfr., AC, p. 87: “Così siamo partiti – io sono partito, sono andato a fondare la città della mia rovina, come più tardi ho costruito il mondo che mi è crollato addosso. Oceano Pacifico o Adriatico, comunque sempre sul mare, grande sudario che mi sono tirato sulla testa”. Sulle implicazioni relative a Jorgen Jorgensen scrittore, Cfr. Magris 2012, p. 326: “Jorgensen had also written: texts of all sorts, including novels (I traced their manuscripts, written in pencil in English) and a series of stories dilating and reinventing his life, already full of such incredible incidents as – to give but one example – the three weeks in which he was proclaimed, by way of a bizarre revolution, either King or Protector of Iceland: an extraordinary destiny, and in my book (for his, too, is a narrating voice, or rather a voice which the protagonist, in his delirium, makes his own) it blends with that of Salvatore”.

¹⁰ In base ai dati ricavabili dal romanzo, Salvatore Cippico nasce in Tasmania nel 1910 e si avvicina giovanissimo al Partito Comunista australiano, militandovi negli anni Venti e Trenta. Espulso e deportato in Italia, prende parte alla Guerra Civile Spagnola e, successivamente, durante la Seconda guerra mondiale, viene richiamato nell’esercito italiano e inviato in Dalmazia. Dopo l’armistizio dell’8 settembre 1943, si dedica alla formazione di reparti partigiani italiani in Jugoslavia, ma viene catturato dai tedeschi e internato nel campo di concentramento di Dachau. Terminato il conflitto, nel 1947 parte con altri duemila operai monfalconesi verso la Jugoslavia, con l’obiettivo di contribuire alla costruzione del socialismo. Tuttavia, la frattura tra Stalin e Tito, all’interno del Cominform, segna tragicamente il destino di molti di loro. Nel 1949, Cippico finisce deportato a Goli Otok (l’Isola Calva), la famigerata prigionia jugoslava destinata ai comunisti accusati di simpatie staliniste. Rientrato in Italia, come altri reduci monfalconesi, si trova senza casa, senza lavoro e, soprattutto, abbandonato dal Partito Comunista Italiano. Nel 1951, sceglie di emigrare nuovamente in Australia.

¹¹ La vicenda mitologica di Giasone e degli Argonauti era già presente in *Microcosmi*, segnatamente ai capitoli *Lagune* e *Assirtidi*. Cfr. a tal proposito Fallani 2022.

¹² Sulla geografia schizoide del romanzo, cfr. Salvadori 2020, ma mette conto citare i passi relativi all’alternanza deittica, dai quali si ricava una topografia cangiante, molteplice, confusiva. Cfr. AC, p. 31: “e Suo, dottor Ulcigrai, anche se capisco che qui, agli antipodi, Lei possa averlo dimenticato, pur facendo finta d’essere ancora lassù, forse per essere sicuro di non stare con la testa in giù”; ivi, pp. 77-78: “Pure laggiù – ossia quaggiù, anche se volete farmi credere che quella che vedo là in fondo sia la Lanterna del vecchio Pedocin – non ho fatto neanche un giorno nelle celle di Port Arthur; ivi, pp. 133: “Ma io sono uno dei pochi che non sono riusciti a incastrare. Pensavano di avermi fatto marcire per sempre a Port Arthur, per esempio, e invece eccomi qui. Adesso morti sono loro, così sicuri di avermi buttato in quella fossa comune a Hobart Town, dove ora c’è quel parco non lontano dalla libreria in cui ho trovato la mia autobiografia. La gente passeggia in quel parco – ci vado anch’io, dottore, quando Lei pensa che nei pomeriggi di permesso io vada invece a fare due passi qui a Barcola o a Miramare. Si fa per dire, qui; è Lei che lo pensa e tanto meglio per me, libero uccel

ondulazioni della mente surriscaldata e schizoide dell'internato: una mente che dice (agli altri), si dice (a sé stessa), è detta (dai referti), per quanto destinata a deflagrare in identità minime e poi travolte dai vortici della Storia.¹³ Per Franco Marengo, Magris, “invece che rappresentare il tempo attraverso ‘una serie di discontinuità descritte secondo la modalità del continuo’, [...] sostituisce la *continuità* degli eventi con una loro indecifrabile e sempre inquietante *contiguità*” (Marengo 2008, p. 16). Contiguità che, a mio parere, può essere ravvisata nel seguente passaggio del libro, dove le vicende “australi” di Jorgensen corrono in parallelo a quelle “boreali” di Cippico, al che la Storia e i suoi orrori si dispiegano dinanzi al lettore in un gioco micidiale di corsi e ricorsi, facendo saltare qualsiasi pretesa di cronotassi:

Il reverendo Knopwood¹⁴ inventa uno stemma con un canguro, un emù, una corazza, un veliero, una stella marina e il motto *Sic fortis Hobartia crevit. Arbeit macht frei*,¹⁵ Lavoro socialmente utile, Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate¹⁶; tutti gli Inferi hanno un'insegna sulle porte. La Città è ordine, più forte del disordine della natura. L'uomo, sta scritto, dominerà la terra; sembra debole, ma le sue mani sradicano alberi enormi, deviano fiumi, strappano terra al mare (AC, p. 92).

Tasmania, Dachau, Inferno. Per dirlo ancora con le parole del libro: “la Storia Universale non è altro che calunnia e delazione” (ivi, p. 205), una “Valle di Giosafat” (*ibidem*), “la morte della materia, lo zero assoluto” (ivi, p. 152). Non starò certo a indugiare

di bosco che tutti credono di aver messo in trappola.”; ivi, p. 247: “È inutile che cerchiate di imbrogliarmi, dottore, vedo bene che il castello di Miramare e il duomo di Pirano, dall'altra parte, e Punta Salvore che s'inoltra nel mare sono un trucco, un diorama di cartone o uno schermo sul quale quel Suo compare proietta immagini luminose”; ivi, p. 314: “Va bene, può darsi non fosse Lei, ma un altro, un Suo collega, che Lei non fosse di turno o fosse in vacanza, comunque i medici si assomigliano tutti. E anche i luoghi, i posti-letto. Per questo Lei vuol farmi credere – almeno all'inizio, poi deve aver capito che non ci casco – che io sia lassù anziché quaggiù. Sembra infatti di essere lassù, con quell'orizzonte di cartone, il golfo di Trieste e la costa dell'Istria fino a Salvore – ben imitati, non c'è che dire, ma non ci casco”; ivi, p. 317: “Così, volete farmi credere che sono tornato davanti al mio golfo. La Terra Australis incognita accoglie gli emigranti ma non ha posto per i matti, li rispedisce a casa loro, mi hanno detto, ma non ci credo”.

¹³ Cfr. AC, p. 153: “Anch'io sono abituato ad avere molti nomi - cadono uno dopo l'altro, ma dopo ognuno ce n'è un altro; se uno è morto, l'altro è vivo e così avanti, confondendo le carte a tutte le polizie del mondo”.

¹⁴ Robert Knopwood (2 giugno 1763 – 18 settembre 1838) fu uno dei primi ecclesiastici della Terra Australe.

¹⁵ Contrariamente al motto latino, il testo in tedesco non è corsivato dall'autore.

¹⁶ Tra gli ipotesti di *Alla cieca*, anche il poema dantesco, e nella fattispecie il terzo canto dell'*Inferno*, riveste un peso considerevole, sia per quanto concerne la riproposizione della figura di Caronte a varie altezze del libro, sia per citazioni più o meno esplicite: cfr. AC, p. 228, corsivo mio: “Ho riconosciuto il capitano, sempre il vecchio Caronte sotto il nome di Daniel O'Leary; il trucco è ben riuscito, un lifting che lo fa sembrare tanto più giovane, ma gli si vedono le rughe anche se ben mimetizzate, *l'antico pelo bianco* sotto la tintura” (Magris, in tal caso, incastona nella sua prosa il verso dantesco mediante iperbato). Un accenno a *Inf.* XXVI, e nello specifico al verso conclusivo, considerando anche il peso rivestito da Ulisse all'interno del romanzo, può essere forse ravvisato nella chiusa del capitolo 44: “Non me lo ricordo, tanti anni infilati in un sacco, pesanti come il piombo. Il sacco avvolto nella tela scivola attraverso lo sportello di boccaporto – ‘E il corpo sarà gettato in mare’, dice l'ufficio dei defunti sulla nave. Va a fondo subito. L'acqua si richiude con un singulto soffocato”.

sulle immagini della Storia in quella che è la produzione dello scrittore,¹⁷ ma a livello di generi letterari, una *cauda* sulle tangenze tra *Alla cieca* e il romanzo storico si fa necessaria, per quanto il giudizio critico di Giulio Ferroni potrebbe, da subito, operare come *distinguo*: “è un romanzo sulla storia senza essere un romanzo storico” (2005). Secondo Ulla Musarra-Schröder, per quanto la Storia occupi un ruolo di indiscussa preminenza, è la memoria a rivestire in Magris una funzione seminale ed eziologica, sia essa “individuale o quella collettiva, dalla quale emerge l’immagine di una realtà storica spesso sconosciuta o trascurata dalla storiografia ufficiale, una realtà storica però a cui appartengono personaggi non inventati, ma sempre ‘realmente esistiti’” (2009, 463): una Storia, insomma, che sulla scia di Marc Bloch “si è sempre ripromessa molto dalla propria memoria” (1969, p. 24), ponendosi nei confronti della Letteratura in modo proficuo e dialettico, perché la Storia “dice gli eventi [...]” – afferma Magris in uno dei tasselli saggistici di *Utopia e disincanto* – mentre “la letteratura li fa toccare con mano laddove essi prendono corpo e sangue nell’esistenza degli uomini” (Magris 1999, p. 24). Sandra Parmegiani, nel passare al vaglio le possibilità ‘generiche’ di *Alla cieca*, si è spinta oltre il romanzo storico, riconducendo il libro a quella che Linda Hutcheon ebbe modo di definire come *metafiction* storiografica (2011, 117), proprio per il suo dare voce alle figure secondarie, marginalizzate, dimenticate¹⁸ o risucchiate dalla Storia.¹⁹ Un assunto, quest’ultimo, perfettamente in linea con l’idea magrisiana della scrittura quale operazione di salvataggio, come si legge nella prefazione de *L’infinito viaggiare*:

Il viaggio-scrittura è un’archeologia del paesaggio; il viaggiatore – lo scrittore – scende come un archeologo nei vari strati della realtà, per leggere anche i segni nascosti sotto altri segni, per raccogliere quante più esistenze e storie possibili e salvarle dal fiume del tempo, dall’onda cancellatrice dell’oblio, quasi costruendo una fragile arca di Noè di carta, sebbene ironicamente consapevole della sua precarietà (Magris 2005, p. VI).

Intuizioni, queste, da leggersi a specchio con due citazioni dal romanzo, dov’è la voce di Jorgensen scrittore a parlare, coabitata per ventriloquismo da quella di Magris stesso:

Nessuno deve scomparire come se non fosse mai esistito [...] [,] *per questo scrivo* anche le lapidi (AC, p. 279).

Ho cominciato anzi a scrivere un dizionario, o quasi [...] scrivendo il mio dizionario per salvare quelle parole dei neri mentre li stiamo accoppiando²⁰ [...] (Ivi, p. 278).

¹⁷ Già ampiamente saggiate da Ernestina Pellegrini (2016).

¹⁸ Cfr. Hutcheon 1988, p. 105: “The protagonists of historiographic metafiction are anything but proper types: they are the ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history. Even the historical personages take on different, particularized and ultimately ex-centric status. [...] Historiographic metafiction espouses a postmodern ideology of plurality and recognition of difference”. Sulla *metafiction*, mi preme segnalare, per l’ambito italiano, il lavoro di Vannucci 2014, soprattutto il capitolo iniziale che, a mio parere, offre una ricognizione esaustiva e puntuale sul genere in questione.

¹⁹ Cfr. ancora Magris 1999, p. 24: “È la letteratura che può salvare queste piccole storie, illuminare il rapporto fra la verità e la vita, fra il mistero e la quotidianità, fra il singolo individuo e la Babele dell’epoca”.

²⁰ Il riferimento, in tal caso, va alla Guerra Nera (1820-1832), che comportò il genocidio degli Aborigeni della Tasmania. Jorgensen vi prende parte una volta ritornato a Hobart Town in veste di condannato.

“Io sono di casa nella Storia” (ivi, p. 197), sostiene Cippico a metà del libro. E lo stesso potremmo dire di *Alla cieca*, che nei ‘palazzi’ della Storia entra, vi mette radici, ma soprattutto li fa sprofondare e li fa svanire in quell’“Oceano Pacifico o Adriatico, comunque sempre sul mare, grande sudario che mi sono tirato sulla testa” (ivi, p. 87). Il mare, allora, come tessuto connettivo di queste plurime identità, sulla scorta di una polifonia irriducibile – a tratti assordante – che fa saltare le coordinate di un romanzo-planisfero, dove le latitudini cambiano di continuo e “il tempo sgocciola in rivoli diversi” (ivi, p. 53). Nella sua diplopia²¹ estremizzata e al quadrato (Cippico/Jorgensen/Giasone/Magris), *Alla cieca* diviene romanzo a patto di lasciarsi andare ai flutti del suo andamento monologante, poggiando i piedi sulle sue tessere narrative come se fossimo su una zattera in mezzo all’oceano. Penso alle Simplegadi, che Giasone attraversò alla ricerca del Vello e da Magris rievocate²² all’interno del libro: “le rupi Simplegadi/” – si legge nelle *Argonautiche* – “che mai nessuno, vi dico, ha attraversato uscendone incolume,/ perché non sono saldamente fissate alle loro radici, ma spesso si scontrano l’una con l’altra e si riuniscono insieme,/ e sopra si leva la piena dell’acqua, e ribolle” (Apollonio Rodio 1986, p. 283)²³. Ma penso anche al titolo stesso di questo romanzo, che come ebbe modo di ravvisare Eugenio Scalfari “potrebbe essere anche un modo di leggerlo” (2005). E, in fin dei conti, è quella ‘voce’ a dircelo, proprio all’inizio: “la vita [...] non è una proposizione o un’asserzione, ma un’interiezione, un’interpunzione, una congiunzione, tutt’al più *un avverbio*” (AC, p. 9, corsivo mio). O forse una locuzione avverbiale: alla cieca.

2. Isolando le ‘tracce’

2.1 Un romanzo-mashup

Nel paragrafo precedente ho definito *Alla cieca* come romanzo-*mixtape*, e l’ho fatto con cognizione di causa, sia in relazione a Cippico e al suo registrare la voce su nastro, sia perché – come vuole la quarta di copertina del libro – il romanzo è anche “traccia riscritta e subito dopo cancellata” (AC, quarta di copertina): ho pensato allora ai nastri delle segreterie telefoniche (e qui il rimando va alle *Voci*); alle musicassette contenenti i brani di vari artisti su cui che negli anni Ottanta e Novanta registravamo più e più volte; nonché a tutti i supporti analogici ormai spodestati dal digitale.²⁴ *Alla cieca*, dunque, porta avanti una operazione di *mixing*, non poi così lontana dalla tecnica del *collage* interpellata da Marengo

²¹ Cfr. Pellegrini 2025, p. 35: “La tematica [di *Alla cieca*] è quella molto letteraria del doppio, del sosia”.

²² AC, p. 82: “Come ritorna *Argo* dalle acque di morte, attraverso le rupi fatali?”; e ivi, p. 253: “Non sempre si passa attraverso le rupi Simplegadi, quando si risale dall’Ade e si torna dal mare dei morti”.

²³ Libro II, vv. 318-323. È Fineo, in tal caso, che sta parlando agli Argonauti. Si cita dall’edizione BUR, tradotta da Guido Paduano e con introduzione e commento di Guido Paduano e di Massimo Fusillo: la stessa contenuta in una parte dei materiali avantestuali del libro ora conservati nel Fondo Claudio Magris presso l’Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze (un primo nucleo degli avantesti di *Alla cieca* è stato donato dallo scrittore nel 2008 dall’autore al Centro per gli Studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell’Università di Pavia). Sull’archivio Magris a Firenze, nonché sulla sua catalogazione e ordinamento per serie, cfr. Salvadori 2022.

²⁴ Sulle rappresentazioni del tecnologico all’interno del libro, unitamente ai ‘supporti’ demandati alla preservazione della memoria, cfr. Rebora 2021.

in relazione alle strategie compositive del libro.²⁵ Ma proprio perché abbiamo a che fare con un palinsesto di voci e di storie – le ‘voci’ della Storia, insomma – vorrei affiancare la definizione di “romanzo-*mixtape*” a quella, sicuramente poco ortodossa, di romanzo-*mashup*. Chiariamo da subito la natura del termine: il *mashup* è una composizione musicale che sovrappone elementi di due o più canzoni preesistenti (non necessariamente dello stesso interprete) per creare un nuovo brano, e tali elementi possono includere le linee vocali, la base strumentale, le ritmiche o la melodia. Ebbene, *Alla cieca* include l’atto del *mix* e del *mash*, in virtù di quella sincronicità diegetica cui abbiamo fatto riferimento più volte, e che finisce per risolversi in una stratificazione di voci (al pari di tante tracce stratificate su un *mixer*). Non è un caso che Pellegrini abbia parlato di “basso continuo” (2025, p. 32) in relazione alla vicenda argonautica, che si risolve in una linea isotopica incorporata dalle parole di Salvatore o di Jorgensen. Cito:

Sì, sono anche un porco. Ma ho ucciso il drago, che avrebbe stritolato e divorato il mondo; si proclamava millenario, quel regno del drago, prometteva mille anni di Dachau, ma l’ho distrutto dopo dodici, l’ho mandato in pezzi come un vaso da notte. Ho trafitto il drago e mi merito, ci meritiamo il vello, compagni; è vero che poi lo abbiamo insozzato, ma quel vello rosso del nostro sangue e di quello del mostro è la rossa bandiera dell’estate. Il nero di quei vagoni piombati pareva eterno e incancellabile, ma a Stalingrado la neve lo ha coperto di bianco e lo ha lavato come un qualsiasi sudiciume. Mi piace il bianco, il bianco della neve, dell’Islanda (AC, p. 158).

Le linee s’incontrano (c’è Cippico, c’è Jorgensen) e sfumano l’una nell’altra, il tutto sulla ‘base strumentale’ del mito di Giasone e degli Argonauti (rintracciabile all’inizio del passo), che per Magris ha rivestito un ruolo a dir poco fondante, propiziando la scrittura stessa del libro: “Cercavo, ma non riuscivo a scrivere direttamente la storia di questo Jorgensen. Un altro elemento fondamentale, che costituisce la spina del libro, è l’interesse – altra ossessione – per il Vello d’oro, per il mito argonautico” (Magris 2005c, p. 19). Certo: siamo ben consapevoli del funzione ipotestuale del mito,²⁶ unitamente al fatto che “l’uso della prima persona sia una forma di attualizzazione dell’episodio mitologico” (Prosenc Šegula 2012, p. 238),²⁷ ma in un romanzo che è *phoné* per tutto il suo corso, è necessario contemplare tale aspetto da una prospettiva ulteriore, non fosse altro per fare luce sulla sua musicalità latente, ravvisabile non solo in una metrica larvata eppur affiorante, ma in una scrittura che tiene insieme registri e ‘posture’ molteplici, sempre pronte a essere sovrascritte e, ovviamente, cancellate. Valga, a titolo esplicativo, questa citazione dal capitolo finale, in cui è racchiusa sostanzialmente l’essenza stessa di *Alla cieca*, il suo continuo *mix* e *mash*, il suo essere nastro, disco, voce, *phoné* sovrascritta:

Strofinare, non veder niente, strofinare ancora e sempre invano, nella stiva buia. Strofinare, remare, cliccare, spegnere, riaccendere, fare andare avanti e indietro quel registratore, parlare

²⁵ Cfr. Marengo 2008, p. 16: “per non trascurare il rapporto fra le tecniche della sperimentazione letteraria e quelle delle arti figurative, suggerirei qui una analogia con il *collage*”.

²⁶ In relazione alla vicenda argonautica, *Alla cieca* è da considerarsi quale ipertesto.

²⁷ Per Prosenc Šegula 2012, p. 236, nel libro è in atto una devalorizzazione del mito argonautico, come bene si può evincere dal seguente passaggio relativo al Vello, passato di mano in mano e ormai imbrattato da tutti gli orrori della Storia, cfr. AC, p. 316: “La fine di tutto, la mia fine. Il vello è una pelle scuoiata e rossa di sangue appesa al cielo, viene giù e tira giù il cielo. Tanti uomini con la voglia sulla fronte parlano; altre voci, la stessa voce, un’eco senza fine parla della fine. La bandiera scende, mi casca addosso, mi avvolge mi soffoca; cerco di divincolarmi, di togliermela, tiro calci e pugni, urlo; me la avvolgono in testa e intorno alle braccia. Il vello, una camicia di forza”.

e ripetere e ridire, digitare, incidere, cancellare, reincidere, rewind fast forward rewind, riascoltare. Soprattutto riascoltare, controllare che non ci siano sorprese. Non vorrei che qualche volta, invece di cancellare le mie domande e le mie spiegazioni e commenti, per avere solo il suo testo, pulito e filato, io abbia magari invece cancellato senza accorgermene le sue risposte - ma dov'è lui, quando è che parla, che è lui a parlare... Torniamo indietro... No, non è lui, eppure prima, poco fa, mentre controllavo quello stesso pezzo e ascoltavo quello che diceva non mi ero accorto che la voce non era la sua, chissà, forse la mia, anche se - è difficile riconoscere la propria voce, non si sa come la si sente dal di fuori, come la sentono gli altri, è un'altra - questo messaggio sullo schermo invece dev'essere veramente suo, è lui, quello sfacciato - Quando Lei si distraeva un momento, dottore, premevo il tasto e mi cancellavo, sparivo, libero, sempre braccato ma acciuffato veramente mai, finalmente libero, caro dottor Ulcigrai (AC, p. 332).

2.2 Un romanzo sulla scrittura

Che si parli di *collage*, *mixtape* o *mashup*, *Alla cieca* rimane “un testo disorientante” (Sgorlon 2005), e un “inventario [...] completo degli argomenti citati [...] [al suo interno] si presenta quasi impossibile (Vasari 2005, 102). Non è questa la sede adatta per passare in rassegna le molteplici linee sulle quali il romanzo s'innerva (le ‘tracce’ cui ho accennato poc'anzi), ma poiché alcuni critici hanno parlato di *metafiction* (cfr. Parmegiani 2011), e anche alla luce della citazione posta a chiusura del paragrafo precedente - rivelante al lettore il *modus* con cui l'opera andava a compiersi nel suo stesso farsi - vorrei tentare un sondaggio in relazione alla corda metatestuale del libro e alla sua ipotetica patente di ‘romanzo sulla scrittura’. Per farlo è necessario smembrare il *collage* (cfr. Marengo 2016) e lacerare - per dirlo con Genette - “il tessuto di relazioni strette” (2006, p. 184) che tengono unito il *textus*, operando poi una ricomposizione di tali frammenti lungo specifiche diacronie.

Cominceremo col dire che, in *Alla cieca*, si contano complessivamente 121 occorrenze²⁸ riconducibili al campo semantico della scrittura: tra queste, 61 si riferiscono all'atto concreto dello scrivere; 59 al risultato dell'azione stessa; mentre 2 rimandano al sostantivo volto a indicare l'agente che la compie, cioè lo ‘scrittore’. Viceversa, i sostantivi “Scrittura” e “Scritture” sono utilizzati per indicare esclusivamente il testo biblico,²⁹ che rientra tra le fonti citazionali del romanzo. La pratica dello scrivere, insomma, va incontro a una tematizzazione di non poco conto, e sin dalle prime battute innesca una riflessione teorica che poi avrà modo di ritornare a varie altezze del testo:

Caro Cogoi, a dire il vero non sono sicuro, anche se sono stato io a scriverlo, che nessuno possa raccontare la vita di un uomo meglio di lui stesso. Certo, quella frase ha un punto di domanda; anzi, se ricordo bene [...] ho scritto per prima cosa proprio quel punto interrogativo, che si trascina dietro tutto (AC, p. 9).

²⁸ Tra le forme verbali compaiono: “scrivere” (23), “scrivevo” (8), “scrivo” (8), “scrive” (5), “scrivendo” (5), “scriverla” (2), “scrivete” (2), “scriva” (2), “scriverlo” (1), “scrivi” (1), “scrivesse” (1), “scriverne” (1), “scriverebbe” (1), “scrivevano” (1) e “scriveva” (1), per un totale di 61 occorrenze. Seguono i participi e aggettivi verbali, “scritto” (50) e “scritta” (9), pari a 59 occorrenze. A questi, si aggiunge infine il sostantivo “scrittori” (2).

²⁹ Cfr. AC, p. 214: “È così duro portarle in giro tutta la vita, le ossa, per terra e per mare. E quelle feste, quelle danze... la Scrittura dice che le ossa umiliate esulteranno...”; ivi, p. 279: “Sì, questi neri hanno proprio difficoltà a mentire. C'è la realtà e basta. Se nevica, nevica. Come si fa, che senso ha dire che non nevica? A loro piace quel passo della Scrittura che il reverendo fa loro ripetere”; ivi, p. 21: “scrivevo sulla verità della nostra religione rivelata nelle Scritture e nella natura”.

Già di per sé, l'*incipit* è squisitamente metaletterario e caratterizzato da un attacco epistolare³⁰, e nel problematizzare la *vexata quaestio* in merito al rapporto tra verità e finzione in quella che è la pratica autobiografica – Jorgensen, lo abbiamo detto, ha scritto un'autobiografia – esso finisce per 'smascherare' la natura stessa del libro, che su quel punto interrogativo oscilla e si snoda per tutto il suo corso. *Alla cieca*, sostanzialmente, inizia dalla fine, da un moto post-diluviano che si ritira³¹ e che si "trascina dietro tutto" (*ibidem*), comprese le voci che vi risuonano e tra le quali è possibile intercettare anche quella di Magris. È allora che il romanzo si apre e racconta in un certo qual modo quella che è stata la sua creazione: il transito dall'avantesto al *ne varietur*. Quando Jorgensen afferma: "*ho rimesso a posto le carte sulla vicenda islandese, ho risistemato il racconto di quell'impresa*, da poco terminata [...]. *Scrivevo febbrilmente* [...]. *Rileggevo qualche frase ad alta voce ed ero contento, tiravo il fiato*" (ivi, p. 104-105, corsivi miei), è impossibile non pensare alla genesi del romanzo, da Magris così descritta in un incontro pubblico del 2005 presso la Banca Popolare di Sondrio:

Mi sono messo sulle piste di questo Jorgensen e sono andato un po' dappertutto, in Danimarca, in Inghilterra e Tasmania; in biblioteche e soprattutto nei luoghi della sua vita, perché avevo bisogno di vedere quel mare che lui aveva visto [...]. Poi *ho rimesscolato* tutti questi dettagli minuziosamente esatti in una costruzione fantastica, anche in un delirio, ma partendo da questa ricognizione, da questo rispetto della realtà. Jorgensen aveva anche scritto: era un marinaio, però aveva scritto romanzi di cui ho rintracciato i manoscritti, scritti a matita in inglese, nelle più varie biblioteche a Hobart Town, Copenaghen, Londra. Jorgensen era anche un contafrottole straordinario, che aveva dilatato e contraffatto la sua vita, già di per sé così ricca di cose incredibili (Magris 2005b, p. 19, corsivo mio).

È come se Jorgensen avesse permesso a Magris di aprire delle brecce metaletterarie nel *textus*, unitamente al fatto che la maschera del personaggio, in un certo qual modo, agisce da cassa di risonanza. D'altronde, chi meglio di uno scrittore potrebbe dar voce a uno scrittore?

Ecco che la scrittura, ma soprattutto la penna – qui metonimia della pratica letteraria stessa – diviene arma ("so maneggiare non solo l'ascia per riparare la pala del remo o per aprire strade nella foresta – e meglio di tanti altri forzati – ma anche la penna", AC, p. 15), amuleto ("si sta così bene con la penna in mano, anche senza scrivere", p. 296), nonché correttivo alle storture dell'esistenza ("e tutto grazie a una penna e a un po' di carta, in cui si risistema la vita [...] [,] la carta è meglio di tutto", *ibidem*). Si scrive per sopraffare quel nulla che aleggia via via nel romanzo, ma anche per prendere i critici per il naso:

E nella cella, di notte, scrivevo anche per sopraffare il silenzio. Scrivo per i gusti di ciascuno, esalto la libertà dei mari e il rigido protezionismo. Se mi contraddico? [...] Inoltre è bene scrivere, per ogni libro, anche la sua confutazione e pubblicare solo le confutazioni, per far cadere in trappola i critici prevenuti: loro stroncano la tua autoparodia e allora tu tiri fuori il libro vero ed essi non possono più attaccarlo (ivi, p. 218).

³⁰ Analogamente all'attacco di *Illazioni su una sciabola*, cfr. Magris 1985, p. 9: "Carissimo don Mario".

³¹ L'immagine del diluvio ricorre a più altezze del testo, per quanto si conti un unico rimando, almeno stando all'utilizzo del nome proprio, all'episodio veterotestamentario, cfr. ivi, p. 150: "ogni onda che ripiomba in mare porta con sé un'oncia di pietra sbriciolata; la battaglia è lunga ma certo perduta, prima o dopo la terra si inabissierà e il mare sarà l'unico signore del mondo, un'immensa distesa vuota e uguale, il trionfo del Diluvio".

La scrittura è anche azione, è messa in intreccio, è successiva a quel *clic*³² di spitzeriana memoria e ordina il magma incandescente dell'ispirazione. Lo si evince dai due passi che andiamo a citare, in cui è impossibile non udire il riecheggiare della voce stessa dello scrittore alle prese con la stesura del romanzo in oggetto:

Quando scrivo [...] sento come un brusio, parole smozzicate che intendo a metà, moscerini che vengono tutti a ronzare intorno alla lampada sul tavolo e che devo continuamente scacciar via con la mano, *per non perdere il filo* (ivi, p. 19).

E così mi succede quando *mi vengono incontro le parole con cui cerco di raccontare* le mie vicende; mi pare di non riconoscerle più, né le parole né le vicende (ivi, p. 20, corsivo mio).

Ma l'areale si amplia, financo a lambire il rapporto tra verità e finzione cui abbiamo fatto cenno a inizio paragrafo, e che si fa stringente in un testo come *Alla cieca*, che pone al centro la Storia financo a eleggerla a forza motrice. In tal caso, il romanzo del 2005 può essere letto a specchio con la nota di chiusura di *Non luogo a procedere* (2015), a riprova di una diacronia che suggella le risposdenze a livello di macrotesto. Cito da *Alla cieca*:

Oh dio tutto, non si inventa mai niente, se è per questo, e quando si scrive «io»... e come si potrebbe invece dire «lui», che è una bugia ancora più grande di «io»? (ivi, p. 73).

E adesso dalla *Nota di Non luogo a procedere*:

Gli scrittori – lo proclamavano già i greci – raccontano molte bugie ossia inventano. Ma l'etimologia suggerisce che inventare è strettamente legato a trovare – *inventio*, *invenire* – qualcosa (una storia, un personaggio, un dettaglio) di reale, di vero. Ogni invenzione, grande o modesta, si nutre di cose realmente accadute e di persone realmente esistite che la vita – sempre terribilmente originale, scriveva Svevo – le fa capitare inopinatamente fra le mani. L'invenzione, la fiction, si nutre inevitabilmente, ora più ora meno, di quella verità che Mark Twain definiva più bizzarra, più fantastica di ogni finzione. D'altronde l'invenzione, la "bugia", è forse fra le cose che sono più nostre, soltanto nostre, nel bene e molto più spesso nel male; la verità è là, oggettiva, anche se quasi mai pienamente accessibile. Si fa da sola, prescindendo dai nostri sentimenti e pensieri (Magris 2015, p. 361).

L'*explicit* di *Non luogo a procedere* può indubbiamente assurgere a stringa ermeneutica per una rilettura *ex-post* di alcuni *loci* di *Alla cieca* (segnatamente ai passaggi che problematizzano il rapporto tra *fiction* e *diction*, volendo usare la terminologia genettiana); ma quello che a noi interessa è il palesarsi, in questo regime di semioscurità, dello scrittore stesso e della sua teoresi in quelle che sono le maglie della finzione, chiamato a riflettere sullo statuto stesso della forma romanzo che, come bene si evince dalle citazioni a venire, si fa cangiante, fluida e di per sé inafferrabile. Più volte, nel corso del libro, si parla di

³² Cfr. Magris 2019, p. 5: "È quando ho incontrato per la prima volta la storia di Jorgensen che è scattato quello che il grande critico Leo Spitzer chiamava il 'clic' della ideazione di un'opera letteraria. Un 'clic' ancora insufficiente, ma forte. Ho cominciato allora (fra l'altro sempre, ovviamente, in una vita piena di impegni – a cominciare dal mio normale e regolare lavoro all'università – di articoli, viaggi e conferenze, stesura di altri testi, per non parlare di varie vicende esistenziali, alcune in quegli anni particolarmente dolorose e difficili) a cercare di sapere tutto quello che potevo di Jorgensen, a seguire le sue tracce, trovare i suoi manoscritti, vedere i luoghi dove aveva vissuto e così via".

“Storia Nosologica” (AC, p. 20), di “romanzo delirante” (ivi, p. 41),³³ ma c’è un passaggio, situato nella parte finale, che a nostro parere si fa punto d’incontro tra la pratica della scrittura e il romanzo stesso, condensando al suo interno teoria e narrazione. Già altri esegeti hanno avuto modo di contemplarla, ma riteniamo doveroso farne menzione:

Le lapidi sono romanzi concentrati. O meglio, i romanzi sono lapidi dilatate; un verbo – navigò – che diviene *cronaca*³⁴ minuziosa di tempeste, bonacce, arrembaggi, ammutinamenti. La mia *autobiografia*³⁵ è una di queste lapidi dilatate. Per questo la si scuserà se contiene qualche indulgente esagerazione delle mie imprese e se tace qualche debolezza. *De mortuis nihil nisi bene*. Anche di quelli condannati a vita (Ivi, p. 302).

Siamo tornati al punto di partenza e alla riflessione con cui *Alla cieca* prendeva il largo, e non è casuale che, in questa zona del libro, Magris guardi al romanzo da una prospettiva volutamente chiastica, che da subito potrebbe essere letta alla luce delle considerazioni poi avanzate nella *Nota di Non luogo a procedere*: se la lapide è un ‘concentrato’, la dilatazione romanzesca – e il *lithos* lapideo mi fa pensare anche a Virginia Woolf e alla biografia³⁶ *granite* e *rainbow* (Woolf, 1958) – “si nutre di cose realmente accadute e di persone realmente esistenti” (Magris 2015, p. 361), purtuttavia aumentandone la portata secondo un’osmosi irriducibile e *trans-generica*, tanto da farsi “cronaca” (AC, p. 302) e “autobiografia” (*ibidem*). Decade, si badi bene, il regime della fattività, al che il genere autobiografico collassa, come al collasso viene spinta la stessa scrittura. Certo: Jorgensen porta avanti un’operazione di *re-reading* e *re-telling* del suo presunto testo autodiegetico, ma la natura palinsestica e polivocale del romanzo, nonché lo stato dissociativo della voce narrante, finisce per manomettere lo statuto del genere autobiografico di per sé:

Ricordo perfettamente il giorno, 9 settembre 1803. *Sono andato a controllare* la mia autobiografia e mi fa piacere che questa data sia riportata con esattezza, dimostra lo scrupolo e la *precisione dell’autore* (ivi, p. 23, corsivi miei).

Ora: sappiamo che “l’autobiografia è il racconto dichiaratamente veritiero della vita di un individuo scritto da lui medesimo” (Shumaker 1954, p. 105), senza contare la distinzione operata da Philippe LeJeune tra autobiografia “autodiegetica, in seconda persona e in terza persona” (1986, p. 17), dove la persona grammaticale andava a indicare la “persona usata in modo privilegiato per tutto il racconto” (*ibidem*), unitamente all’identità tra autore e personaggio principale. Nel caso della citazione da *Alla cieca*, però, la prospettiva alterata di chi racconta designa, dapprima, Jorgensen quale autobiografo (“ricordo”, “sono andato a controllare”, AC, p. 23), per poi negargli dopo tale patente. E lo stesso dicasi per il seguente passaggio, dove autore e autobiografo non vengono mai a coincidere:

³³ Cfr. anche AC, p. 304, corsivo mio: “Che cosa sono, poi, alcune parole, vere o false, subito perse nei milioni di parole che escono dalle bocche e svaporano come bolle? Perché, dunque, scalmanarsi tanto? Un momento, sono io che lo chiedo a Lei, dottore, visto che sa tutto di me, che ha letto, o magari anche scritto, *la mia storia nosologica, il mio romanzo...*”.

³⁴ Corsivo mio.

³⁵ Corsivo mio.

³⁶ Innegabile anche il richiamo alla *biofiction*, paventato in questo passo del libro: “Mi piace una biografia che racconti tutto quello che uno non fa” (ivi, p. 73).

Sì, dottore, ho anche mentito. Insomma, mentito – il mio autobiografo ha un po' abbellito le cose, come succede quasi sempre quando si scrive. Ho visto la mia autobiografia nel retrobottega di quella libreria antiquaria a Salamanca Place – e l'ho subito letta con passione, si capisce. Mica mi aspettavo una banale copia della realtà (AC, p. 127).

Se Jorgensen è autobiografo, perché autore della propria autobiografia, chi è, allora, quel “mio autobiografo che ha un po' abbellito le cose” (*ibidem*)? E se Jorgensen, con spinta quasi metalettica, interpellasse lo stesso Magris? Proviamo un po' a tornare alla *Nota* conclusiva di *Non luogo a procedere* – “Ogni invenzione, grande o modesta, si nutre di cose realmente accadute e di persone realmente esistite che la vita le fa capitare inopinatamente fra le mani” (Magris 2015) – e leggiamola a specchio con quanto Magris ebbe modo di affermare a proposito del personaggio di Jorgensen in quella che è stata la genesi di *Alla cieca*: “Poi ho rimescolato tutti questi dettagli minuziosamente esatti in una costruzione fantastica, anche in un delirio, ma partendo da questa ricognizione, da questo rispetto della realtà” (Magris 2005, p. 19, corsivo mio). A voler spiegare Magris con Magris, possiamo affermare che l'artefice dell'autobiografia di Jorgensen altri non è che l'autore di *Alla cieca*, che non solo emerge – lo abbiamo visto – nei *loci* summenzionati del romanzo, ma è addirittura interpellato dal suo personaggio. Ed è proprio alla fine del libro, che l'autobiografia di Jorgensen si fa traccia *in texto* e volge al termine, in un'ennesima sovrapposizione di voci: “L'autobiografia esce nel 1838, come si può leggere qui. Depongo la penna come si cala una vela, la mano alza ormai solo il bicchiere. *L'autobiografia sa bene dove e quando mettere il punto finale*” (AC, p. 310, corsivo mio). Dal punto interrogativo con cui il libro si apriva³⁷ si giunge – sempre prestando fede alla corda metaletteraria del libro – a un punto che mette fine. Dallo spazio delle illazioni, allo spazio del non ritorno. In un regime di simmetrie imperfette, *Alla cieca* mantiene ben salde queste linee isotopiche, incavicchiando in parole e sintagmi il portato etico della scrittura stessa. Una scrittura liquefattasi nell'oceano, e al tempo stesso rappresasi in una lapide. Quella lapide – la *sua* lapide – che Jorgensen, al principio del capitolo conclusivo, si trova a scrutare il giorno della sua morte. Ebbene, quella lapide è la sua, ma forse, a leggerla, è anche lo stesso Magris, in uno dei tanti viaggi che lo hanno messo sulle tracce del vecchio Jorgen. E se la lapide è consumata dal tempo, e ora divenuta in parte illeggibile, quel palinsesto può essere ancora riscritto, riletto, ri-deciftrato:

Mi sono alzato di buon umore, quella mattina, 20 gennaio, una volta avreste potuto leggere chiaramente la data sul marmo; voglio ben credere che abbiano curato la mia lapide come si deve, dopo che mi ero occupato con tanta cura di quella degli altri (ivi, p. 321).

2.3 Un trasgressivo dis/farsi. Quasi una conclusione

In un articolo apparso sul *Corriere della Sera* il 24 agosto 2008, Claudio Magris faceva riferimento al “dovere della letteratura di squarciare, di deformare la realtà, perché talvolta questo è il solo modo di cogliere la sua stravolta verità” (ora in Magris 2011, p. 87). Un'idea di letteratura, questa, che affonda le sue radici in una riflessione maturata in seno all'officina del saggista, e che potrebbe essere corroborata da altre due citazioni – rispettivamente da *Utopia e disincanto* (1999) e da *Itaca e oltre* (1982) – da leggersi in una sorta di percorso a ritroso: “la letteratura inventa il linguaggio, trasgredisce la grammatica e la sintassi, ma creando un nuovo ordine” (1999, p. 29); e ancora, “[la letteratura] è una

³⁷ AC, p. 9: “ho scritto per prima cosa proprio quel punto interrogativo, che si trascina dietro tutto”.

lingua che si ribella contro i tempi puri della grammatica, per rendere giustizia alla vita” (1982, p. 94). Proviamo, adesso, confrontarle con il seguente passaggio da *Alla cieca*:

E così volevo cambiare la legge, la lingua, la *grammatica* dei carcerieri. La rivoluzione comincia nella testa, nell'ordine ossia nel *disordine* dei tuoi pensieri, che mettono tutto a soqquadro e anche te stesso, ti cambiano quella brutta *lingua falsa* dei carnefici (AC, p. 83, corsivi miei).

Al netto delle consonanze a livello macrotestuale, la citazione, se analizzata da una prospettiva metaletteraria, interpella il lettore e si fa latrice delle modalità compositive del libro stesso, che già dal titolo³⁸ dischiudeva un ipotetico *modus legendi*. È come se il romanzo mostrasse il suo stesso farsi o, per meglio dire, il suo *s/farsi*, perché se è vero che *Alla cieca* è una “cattedrale di macerie” (Pellegrini 2025, p. 30), all’origine del suo cedimento strutturale vi è l’*intentio* autoriale di aver “aperto dentro il proprio romanzo delle crepe, delle ferite, lo ha fatto sistematicamente, e vi ha fatto passare un caos libero e ventoso” (ivi, p. 31). Il risultato, per dirlo con il romanzo, è “una rete senza maglie” (AC, p. 333) la cui modalità narrativa era bene sintetizzata nelle pagine di chiusura, cioè nel suo andamento di *mix e mash*, in quei verbi che, volenti o nolenti, rimandano proprio alle azioni compiute in fase di mixaggio audio: “Strofinare, remare, cliccare, spegnere, riaccendere, fare andare avanti e indietro quel registratore, parlare e ripetere e ridire, digitare, incidere, cancellare, reincidere, rewind fast forward rewind, riascoltare. Soprattutto riascoltare, controllare che non ci siano sorprese” (ivi, p. 332).

Sin dal principio, *Alla cieca* rinuncia a qualsiasi pretesa totalizzante (“la vita, tante vite, non si può tenerle insieme”, ivi, p. 11), le voci rasentano l’afasia (“più si viene interrogati meno si sa rispondere – si cade in contraddizione”, *ibidem*) o si confondono (“un po’ d’ordine, d’accordo, stavo giusto per dirlo, anche perché altrimenti mi perdo io per primo [...], pure le risposte si aggrovigliano”, p. 37), nel “garbuglio degli eventi” (ivi, p. 297) di gaddiana memoria (“s’ingarbuglia”, ivi, p. 40; “s’ingarbugliano”, p. 52) dove “la storia non è lineare [...] [,] [ma] va a zig zag” (ivi, p. 66). La “Storia”, prosegue Magris, “è come al tavolo da gioco” (ivi, p. 197), e nel cedimento di cronologia e cronotassi *Alla cieca* esibisce il suo crollo, quel collasso che, alla fin fine, diviene anche la sua forza motrice:

³⁸ Sull’esplicitazione *in texto* del titolo, cfr. ivi, p. 86: “La storia è un cannocchiale accostato all’occhio bendato. Ogni tanto, come dopo il combattimento con la *Preneuse*, guardo nella canna della pistola. Forse laggiù in fondo c’è qualcosa, la striscia che a Oriule, davanti a San Pietro in Nembi, divide il mare verde da quello blu, la sottile soglia della vita vera, ma I’m damned if I see it, in quel nero non c’è nulla né da una parte né dall’altra, potrei anche premere il grilletto, alla cieca, tanto non c’è nessuno”; ivi, p. 205: “Tutti a prendere la mira con l’occhio bendato”; ivi, p. 206: “Quel blu accecante risucchiava come un vortice. Le nubi, sopra di noi – per un po’ c’è ancora un sopra e un sotto, ma poi... – si erano quasi chiuse; restava un piccolo pertugio da cui irrompeva violenta la luce, disco lucente che allo sguardo abbagliato sembrava nero – la bocca di un cannone, un occhio bendato. Poi quell’occhio spariva, le nuvole si squarciavano in un mare agitato e rugginoso”; ivi, p. 304: “Nelson non vedeva morire nessuno guardando nel cannocchiale con l’occhio bendato, non sentiva nemmeno l’urlo di chi cadeva sotto i suoi cannoni”; ivi, p. 331: “Ora si sentirà l’ordine di cessare il fuoco. Ma improvvisamente quel disco si fa nero, un occhio nero puntato su di me – Nelson punta il cannocchiale ma lo accosta all’occhio bendato, non può vedere la bandiera bianca e non fa cessare il fuoco. È così che succedono le catastrofi, un difetto di vista, un equivoco, il timoniere che non vede lo scoglio perché guarda da un’altra parte; la morte è un vecchio pirata guercio, non vede davanti a sé e grida i suoi ordini alla cieca”.

L'antenna non funziona, quel volto si sgretola, un pulviscolo, un nevischio, un niente; il disco s'inceppa, la puntina stride e raschia sempre la stessa parola, la stessa sillaba, non è più una storia, comunque non certo la mia, solo un grattare fischiare rimbalzare... (ivi, p. 110).

O ancora:

Che confusione, con questi tempi e modi verbali che non funzionano più, con quei futuri anteriori abortiti, quei congiuntivi di periodi ipotetici non più ipotizzabili e ormai solo banalmente irreali (ivi, p. 122).

E infine:

Tutto è presente, tutto accade oggi (ivi, p. 193).

Proprio per il loro istituire una diacronia interna al testo, le citazioni, se lette una di seguito all'altra, bene esemplificano lo *s/farsi* del libro e il suo avanzamento, appunto, 'alla cieca': al disgregarsi di un *logos* ormai consunto ("la puntina stride e raschia sempre la stessa parola", ivi, p. 110), frammentato e scomposto ("la stessa sillaba", *ibidem*); segue il collasso dei tempi e dei modi verbali ("Che confusione, con questi tempi e modi verbali che non funzionano più", ivi, p. 122), financo al costituirsi di un nuovo Tempo: un tutto-presente Tutto è presente, tutto accade oggi (ivi, p. 193). Sempre in *Alla cieca*, si legge che "il futuro è una tela dipinta e la vita la straccia senza riguardo" (ivi, p. 61): potremmo, allora, sostituire la vita con la letteratura e ritornare al dovere che, secondo Magris, quest'ultima aveva "di squarciare, di deformare la realtà, perché talvolta [...] è il solo modo di cogliere la sua stravolta verità" (2011, p. 87). Stravolgere, manomettere, far brillare (nel senso dinamitardo del termine).

Credo che simili passaggi possano entrare a far parte del filone metatestuale del libro, perché lo *s/farsi* di *Alla cieca* risponde a un intento autoriale specifico, e il rinvenirne le tracce *in texto* ci riporta nuovamente alla sua genesi, manifestantesi all'atto stesso della lettura. Abbiamo detto che Magris aveva iniziato a scrivere il romanzo in maniera tradizionale e lineare, ma la scelta non aveva dato i risultati sperati perché il "come" – ovvero lo stile, la struttura, la scrittura – non riusciva a corrispondere con il "cosa", con l'evento e con il suo significato o non-significato (Magris 2012, p. 327). E se la Letteratura "inventa il linguaggio, *trasgredisce la grammatica e la sintassi*, [...] creando un nuovo ordine" (1999, p. 29, corsivo mio), quello di *Alla cieca* è un trasgressivo disfarsi, che nel ricreare un ordine incontenibile, fluido e pervasivo come le acque oceaniche, fa del romanzo un *divenire* costante, dalla prima all'ultima pagina: di voce in voce, di genere in genere, di tempo in tempo, fino allo zero assoluto. Nell'epoca della scrittura 'generativa', *Alla cieca* è violento, polemico, corale e *de-generato*: generato dal luogo, dalla materia, dal tempo e, soprattutto, dalla Storia. Un libro in cui l'occhio è bendato, ma la penna vede oltre il buio e al di là del visibile:

Quante cose da dire, quante da omettere, anche perché il numero di pagine a mia disposizione è limitato. Elenco tanti sbagli – come il vizio del gioco – perché il fine è quello di esporre i grandi errori della mia vita in modo che se ne possa trarre una lezione morale. Affinché questa lezione sia chiara, occorre mettere un po' d'ordine nel garbuglio degli eventi... Così spostato e cambiato dati e date di alcuni fatti, perché risultino più coerenti; dico anche di essere partito dall'Islanda di mia volontà e di esser stato fra quelli che hanno attraversato per la prima volta lo stretto di Bass, con la *Lady Nelson*. Perdono tutti quelli che mi hanno denigrato, tradito, denunciato. Perdono il Partito cioè me stesso e riporto la frase che ho sentito da qualche parte – la vita di quest'uomo costituirebbe un romanzo perfetto, se fosse

scritta con la più attenta fedeltà alla verità. Sono stato definito giocatore, ladro, spia, miserabile, galeotto e peggio, anche pirata. Niente di grave.

Con la penna in mano, sono la Storia, il Partito [...] *ma devo parteggiare lealmente per la realtà che, senza penna e senza carta, non riesco invece a vedere* (ivi, p. 297, corsivo mio).

Bibliografia

- Apollonio Rodio (1986), *Le Argonautiche*, traduzione di G. Paduano e commento di M. Fusillo, Milano, BUR.
- Bachtin M. (1979), *Epos e romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 445-482.
- Bani L., Salvadori D., *Bibliografia essenziale*, in C. Magris, *Opere*, II, Milano, Mondadori, 'i Meridiani', pp. 1695-1754.
- Bagni P. (2001), *Pertinenze del genere*, "Leitmotiv", 1, pp. 86-101.
- Bloch M. (1969), *Apologia della storia o mestiere di storico*, Torino, Einaudi.
- Chatman S. (2003), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, NET.
- Fallani A. (2020), *La rielaborazione dei miti orfici in Microcosmi. Tra vulgata classica e favola indiana*, in E. Pellegrini, F. Fastelli, D. Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, FUP, pp. 355-371.
- Ferroni G. (2005), *Magris, le bandiere strappate della storia*, "L'Unità", 28 giugno.
- Genette G. (2006), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Guagnini E. (2005), *Magris e l'occhio bendato della storia*, "il Piccolo", 27 aprile.
- Hutcheon L. (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- LeJeune P. (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- Magris C. (1982), *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti.
- Id. (1985), *Illazioni su una sciabola*, Milano, Garzanti.
- Id. (1995), *Le voci*, Genova, il Melangolo.
- Id. (1997), *Microcosmi*, Milano, Garzanti.
- Id. (1999), *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*, Milano, Garzanti.
- Id. (2001), *La mostra*, Milano, Garzanti.
- Id. (2005), *Alla cieca*, Milano, Garzanti.
- Id. (2005b), *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori.
- Id. (2005c), *Alla cieca. Delirio tra i gorgi della storia*, "Notiziario della Banca Popolare di Sondrio", 99, dicembre, pp. 14-24.
- Id. (2007), *L'autore e i suoi traduttori*, in M. Bertuccelli (a cura di), *La traduzione d'autore*, Pisa, Plus, pp. 37-53.
- Id. (2012), *Narrating history, inventing history: the making of Blindly*, "Journal of European Studies", 42, pp. 324-332.
- Id. Vargas Llosa M. (2012), *La letteratura è la mia vendetta*, Milano, Mondadori.
- Id. (2015), *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti.
- (2018), *Livelli di guardia. Note civili (2006-2011)*, Milano, Garzanti.
- (2019), *Tempo curvo a Krems*, Milano, Garzanti.
- Marenco F. (2008), *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*, "La modernità letteraria", I, 2008, pp. 15-22.
- Mondo L. (2005), *Magris, la clinica delle fedi tradite*, "Tuttolibri", 30 aprile 2015, p. 3.

- Musarra-Schröder U. (2005), *Memoria e Storia nella narrativa di Claudio Magris: da Illazioni su una sciabola a Alla cieca*, Chircop K., Meazzi B., Musarra F. (a cura di), *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, III, Bruxelles, Associazione Internazionale Professori d'Italiano, pp. 463-474.
- Paccagnini E. (2005), *Sul'arca di Magris, nel mare della verità*, "Corriere della Sera", 27 aprile.
- Parmegiani S. (2011), *The Presence of Myth in Claudio Magris's Postmillennial Narrative*, "Quaderni d'italianistica", XXXII, 1, pp. 111-134.
- Pellegrini E. (1997), *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Ead. (2005), *La biografia sdoppiata di Magris*, "La rivista dei libri", XVI, aprile, pp. 33-37.
- Ead. (2015), *Non luogo a procedere di Claudio Magris*, "Lea. Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente", 4, pp. 589-597.
- Ead. (2016), *Magris e le immagini della Storia*, in A. Brettoni, E. Pellegrini, S. Piazzesi, D. Salvadori, *Per Enza Biagini*, Firenze, FUP, pp. 407-420.
- Ead. (2021), *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. Magris, *Opere*, II, Milano, Mondadori, 'i Meridiani, pp. IX-LXXXIX.
- Ead. (2025), *Le storie di Claudio Magris. Da Alla cieca a Croce del Sud*, Firenze, Florence Art Edizioni.
- Pennings L., Urban M.B. (2018), *Per me il mare è più 'blau' che non azzurro, o blu*. *Un'intervista con Claudio Magris*, «Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani», 33, pp. 125-134.
- Pesce M. (2020), *Alla cieca e il testimone di secondo grado*, in E. Pellegrini, F. Fastelli, D. Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, FUP, pp. 335-353.
- Prosenc Šegula I. (2012), "Salire, no, discendere agli dèi": la navigazione mitologica in *Alla cieca* di Claudio Magris, "Gaia", 15, 225-252.
- Rebora S. (2021), «*Il cybernauta è naufragato*». *Rappresentazioni del tecnologico nell'opera di Claudio Magris*, in E. Pellegrini, F. Fastelli, D. Salvadori (a cura di), *Firenze per Claudio Magris*, Firenze, FUP, pp. 323-333.
- Id., (2015), *Claudio Magris*, Fiesole, Cadmo.
- Serkowska A. (2020), *Da illazioni a allucinazioni ovvero sulla cecità nella storia nei romanzi a sfondo storico di Claudio Magris*, in Magni S. (a cura di), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la Postmodernité*, Aix-En-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 149-161.
- Salvadori D. (2020), *L'atlante di Claudio Magris*, Bologna, Pàtron.
- Id. (2022), "Nella polvere e nell'oblio di quale archivio". *Ricognizioni preliminari dal fondo Claudio Magris*, "Antologia Vieusseux", 63, pp. 61-65.
- Scalfari E. (2005), *Se il mondo è un delirio*, "La Repubblica", 19 maggio.
- Sgorlon C. (2005), *Pessimismo senza scampo nel nuovo libro di Magris*, "Messaggero Veneto", 7 maggio.
- Shumaker W. (1954), *English Autobiography: Its Emergence, Materials and Form*, Berkley and Los Angeles, University of California.
- Vannucci V. (2014), *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, Firenze, FUP.
- Vasari B. (2005), *C. Magris, Alla cieca*, "Metodi e ricerche", 2, luglio-dicembre, pp. 101-103.
- Woolf V. (1958), *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt and Brace, pp. 149-155.