Solemne investidura com a Doctor Honoris Causa
del professor

Claudio Magris



Discurs de presentació del professor

Antoni Martí Monterde

Textos en català
Textos en castellano
Testi in italiano

MAIG DEL 2011

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Solemne investidura com a Doctor Honoris Causa
del professor

Claudio Magris



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Solemne investidura com a Doctor Honoris Causa
del professor

Claudio Magris

Discurs de presentació del professor

Antoni Martí Monterde

MAIG DEL 2011

Rector
Dídac Ramírez i Sarrió

President del Consell Social
Joaquim Coello i Brufau

© Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona, tel.: 934 035 430, fax: 934 035 531,
comercial.edicions@ub.edu, www.publicacions.ub.edu
© de la *laudatio*, Antoni Martí Monterde
© de la traducció castellana de la *laudatio*, Laura Vaqué
© de la traducció italiana de la *laudatio*, Stefania Maria Ciminelli
© del discurs, Claudio Magris
© de la traducció catalana del discurs, Anna Casassas
© de la traducció castellana del discurs, Silvia Freile

Disseny de la col·lecció: Azcunce | Ventura
Fotografia de la coberta: Vestíbul de l'Edifici Històric

Dipòsit legal: B-8.556-2013

Família tipogràfica: Janson

Índex

Protocol de l'acte — 9

Discurs de presentació del professor Antoni Martí Monterde — 15
Discurso de presentación del profesor Antoni Martí Monterde — 27
Discorso di presentazione del prof. Antoni Martí Monterde — 39

Discurs del professor Claudio Magris — 53
Discurso del profesor Claudio Magris — 67
Discorso del prof. Claudio Magris — 81

Protocol de l’acte

Investidura del professor Claudio Magris com a Doctor Honoris Causa

1. S'entra en processó mentre el Cor de la Universitat de Barcelona interpreta el cant d'entrada.
2. El rector, Dr. Dídac Ramírez i Sarrió, explica l'objectiu de la sessió acadèmica.
3. El rector dóna la paraula al secretari general, Dr. Jordi Garcia i Viña, que llegeix l'acta del nomenament de Doctor Honoris Causa a favor del professor Claudio Magris.
4. El rector invita el degà de la Facultat de Filologia, Dr. Adolfo Sotelo Vázquez, i el professor padrí, Dr. Antoni Martí Monterde, a anar a cercar el doctorand i acompanyar-lo fins al Paranimf.
5. Intervenció del Cor de la Universitat de Barcelona.
6. El rector dóna la benvinguda al professor Claudio Magris, que s'asseu al lloc que li ha estat reservat.
7. El professor padrí llegeix el discurs amb què presenta els mèrits del seu patrocinat.
8. El rector demana al padrí i al degà de la Facultat de Filologia que acompanyin el doctorand a la presidència.
9. El rector pronuncia les paraules d'investidura:

Pel Consell de Govern de la Universitat de Barcelona, d'acord amb la proposta de la Facultat de Filologia, heu estat nomenat Doctor Honoris Causa en testimoniatge i reconeixença dels vostres mèrits rellevants.

En virtut de l'autoritat que m'ha estat conferida, us faig lliurament d'aquest títol i —com a símbol— de la birreta llorejada, antiquíssim i venerat distintiu del magisteri. Porteu-la com a corona dels vostres mereixements i estudis.

Rebeu l'anell que l'antiguitat tenia el costum de lliurar, en aquesta venerada cerimònia, com a emblema del privilegi de signar i segellar els dictàmens, consultes i censures escaients a la vostra ciència i professió.

Rebeu també aquests guants blancs, símbol de la puresa, que han de servar les vostres mans, signes, uns i altres, de la distinció de la vostra categoria.

Perquè us heu incorporat en aquesta Universitat, rebeu ara, en nom del seu Claustre, l'abraçada de fraternitat dels qui s'honoren i es congratulen d'ésser els vostres germans i companys.

10. El nou doctor s'asseu entre els seus acompanyants en el lloc reservat al Claustre de Doctors.
11. El rector dóna la paraula al nou doctor Claudio Magris, que és acompanyat a l'estrada pel professor padrí i el degà de la Facultat de Filologia.
12. Intervenció del doctor Claudio Magris.
13. Un cop acabada la intervenció, el professor padrí i el degà de la Facultat de Filologia esperen el doctor Claudio Magris al peu de l'estrada i l'acompanyen a la mesa presidencial.
14. Intervenció del Cor de la Universitat de Barcelona.
15. El rector procedeix al lliurament dels títols de doctor per la Universitat de Barcelona de l'any 2009.
16. Lliurament del XIV Premi Claustre de Doctors de la Universitat de Barcelona.
17. Discurs del rector.
18. Cant de l'himne *Gaudeamus igitur* per tots els assistents a l'acte.

GAVDEAMVS IGITVR
Gaudeamus igitur,
Iuuenes dum sumus. [Bis]
Post iucundam iuuentutem,
Post molestam senectutem,
Nos habebit humus. [Bis]
Vbi sunt qui ante nos
In mundo fuere? [Bis]
Adeas ad inferos,
Transeas ad superos,
Hos si uis uidere. [Bis]
Viuat Academia,
Viuant professores. [Bis]
Viuat membrum quodlibet,
Viuant membra quaelibet;
Semper sint in flore. [Bis]

19. El rector aixeca la sessió.

Discurs de presentació del professor Antoni Martí Monterde

Magnífic Senyor Rector,
Senyor Degà de la Facultat de Filologia,
Professor Magris,
Professores i professors,
Alumnat, amigues i amics,

Presentar Claudio Magris com a Doctor Honoris Causa per la nostra Universitat és un plaer, una responsabilitat i un compromís, especialment perquè, d'entrada, cal dir que el que puguin significar aquestes tres paraules per a nosaltres no seria el mateix sense haver-lo llegit. La seva obra i el seu mestratge són prou coneguts i reconeguts per no haver de glossar uns mèrits que només poden conduir a una conclusió evident: som davant d'un dels principals escriptors europeus de la segona meitat del segle XX i d'aquest nou segle i mil·lenni, als quals ens ha ajudat a entrar de manera conscient el seu pensament, i no com a conseqüència lògica i ineludible del mer pas del temps. Els seus llibres —i els llibres que ens han fet llegir els seus llibres— formen part de l'equipatge que tots nosaltres portem en aquest continu travessar èpoques i tradicions que fem gairebé sense adonar-nos-en, passant pàgines i dies, deixant que aquests, els dies escrits, els anys llegits, formin part de la nostra història del present, com els llocs de l'escriptura i de la lectura. Parlar de Claudio Magris significa reconèixer i assenyalar un model per a tota comunitat universitària. Presa en el seu conjunt, la seva obra il·lustra de manera eloqüent el vincle imprescindible entre Universitat i societat, que es dóna de manera decisiva en les Humanitats. Magris representa la dimensió crítica, imaginativa i creadora de la recerca que es fa cada dia en l'àmbit universitari, formalitzada tant en estudis i monografies de referència com en la creació literària, i que planteja constantment la necessitat del pensament crític i la reivindicació —també crítica— de la figura de l'intel·lectual en l'època actual.

Nascut l'any 1939 a Trieste (Itàlia), Claudio Magris és catedràtic emèrit de germanística de la Universitat de Trieste i ha estat professor a les universitats de Friburg, Torí i, des de 1979 fins a la seva jubilació fa pocs anys,

catedràtic a la universitat de la seva ciutat natal. La seva investigació, i la part més important de la seva obra assagística i narrativa, es desenvolupa fonamentalment en l'àmbit de la germanística, entesa en un sentit ampli per al qual va definir el concepte *Mitteleuropa*, un àmbit en el qual esdevé especialment rellevant la cruïlla que significa Trieste en la història (no només literària) europea. Des d'aquesta perspectiva, fa nombroses incursions en altres literatures, mostrant els vincles entre elles, vincles subtils però ferms, fonedissos enmig del soroll de les èpoques.

Mitteleuropa, tal com l'entén Magris, és un concepte geocultural i fins i tot polític no tan evident com pot semblar, si tenim present que el va formular en el seu primer llibre: *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963) —que té l'origen a la seva tesi doctoral, redactada entre 1959 i 1962; és a dir, quan el teló d'acer encara era, com la seva denominació metafòrica suggereix, d'una solidesa inexpugnable—. La lectura d'aquest llibre mostra com aquella solidesa aparent es desfeia davant l'evidència històrica de la seva provisionalitat, una contingència que la unitat literària i cultural desemmascarava, encara que fos al preu de mostrar també la seva pròpia precarietat mítica, que en 1918 la desaparició de l'imperi austrohongarès no feia sinó aclarir definitivament. No obstant això, quedava la literatura, que era capaç de donar a aquell espai una existència molt més sòlida i duradora del que segurament mai havia tingut de manera efectiva, i en el marc d'aquesta altra existència, malenconiosa, irònica, era on calia fer-se la pregunta per la identitat literària d'Europa. En aquella primera investigació gairebé iniciàtica va establir les bases del que ha estat la reflexió de tota una vida, dins la qual cal recordar l'imprescindible *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* (1984), i les recopilacions d'articles *Dietro le parole* (1978), *Itaca e oltre* (1982), *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno* (1999), *La storia non è finita. Etica, politica e laicità* (2006) o *Alfabeti. Saggi di letteratura* (2008), que demostren la coherència dels grans projectes investigadors amb la pàgina quotidiana però no menys decisiva del *Corriere della Sera*.

Aquests títols són inseparables de la seva obra de creació, si és que aquestes distincions tenen cap sentit en el seu cas: *El Danubi* (1986) pot llegir-se com el viatge d'algú qui, resseguint aquest riu, va descobrint què té a veure amb ell mateix cadascun dels indrets que travessa —tota l'Europa central—, i s'adona que els seus orígens són incerts, i el seu destí la disso-

lució en el mar de tota certesa sobre la pròpia identitat; a més a més, en aquest viatge descobreix que tot allò que en principi era considerat aliè es desvela com a propi, que la història dels altres resulta que no és sinó la pròpia història ignorada. *Microcosmos* (1997), d'una manera molt semblant, des d'un indret concret, determinat, és la demostració que en un racó qualsevol de la pròpia ciutat hi ha la forma sencera de la condició europea, comprensible en un instant fugaç per la mirada d'un sol individu. Com aquella taula del Caffè San Marco en què el jove Magris redactava la seva tesi doctoral, encara sense saber que uns quants anys més tard escriuria sobre ella.

L'obra de Claudio Magris s'assembla molt a una Facultat de Filologia com la nostra, gran i complexa, que implica diverses perspectives; tampoc no és aliena a la Facultat de Geografia i Història i Filosofia, de manera que en realitat remetria a una imaginària —o recordada— Facultat de Filosofia i Lletres. La mateixa cruïlla triestina pot ser un bon mirall per a la cultura catalana; de fet, en molts sentits ja ho és: al nostre país hi ha bastants lectors que —sense ser especialistes, sinó simplement confiant en l'afinitat de les llengües romàniques— el llegeixen en les edicions originals italianes, fàcils de trobar en les nostres llibreries. Tampoc no és cap casualitat que el català sigui la tercera llengua en traduccions de Magris, i que la major part de les traduccions al castellà s'hagi editat a Barcelona. Tot plegat indica clarament una consciència de la importància de les seves reflexions per a nosaltres. Cal assenyalar, a més a més, que les seves obres tenen magnífiques traduccions que hem de lloar i agrair, més encara si tenim present que el mateix Magris és traductor —de Kleist, Ibsen, Schnitzler, Büchner, entre d'altres—, i per tant coneix la dificultat i la importància d'aquesta tasca, imprescindible per a la idea d'Europa.

El seu esforç per restituir al mot *filologia* el seu sentit etimològic implica la convicció que l'estudi de les diverses tradicions literàries no pot redundar en la mera identificació vuitcentista amb els respectius projectes nacionals, sinó una meditació sobre els encreuaments inherents a aquestes tradicions, sense que això signifiqui esborrar-les o supeditar les unes a les altres. Justament per això, en aquesta Universitat, la Teoria de la Literatura i Literatura Comparada —tal com l'ha entès sempre l'equip de professors que, ara fa deu anys encapçalats pel seu amic personal, el Dr. Jordi Llovet, va posar en marxa aquella llicenciatura, ara transformada en el grau d'Estudis Literaris—, ha tingut un model de pensament en l'obra de Magris.

Però aquests no són els únics estudis d'aquesta institució que avui tenen raons per sentir també seu aquest nou Doctor.

La seva trajectòria com a creador literari en llengua italiana converteix la seva obra en una lectura central del camp d'estudis contemporanis de la Filologia Italiana, però la seva escriptura no es comprèn sense la seva tasca com a germanista, en què ha aportat nombrosos estudis sobre literatura alemanya, austríaca i *mitteleuropea* en general, reinterpretant autors com Johann Wolfgang von Goethe, Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, Robert Musil, Karl Kraus o Elias Canetti al costat de noms en el seu moment pràcticament desconeguts entre nosaltres fins que ell els va assenyalar com a imprescindibles per a fer possible aquella relectura, com ara Heimito von Doderer, Peter Altenberg i Robert Walser. En l'estudi de molts d'aquests autors, especialment en el de Joseph Roth, a qui va dedicar l'imponent llibre *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1977), la dimensió judeooriental va prendre un relleu que subratllava una evidència cultural europea que, malauradament, la Filologia —especialment la Romanística alemanya— no sempre ha sabut reconèixer com cal. Els seus nombrosos treballs sobre Henrik Ibsen, August Strindberg, J. P. Jacobsen i Knut Hamsun permeten endinsarse en les textures escandinaves de la *fin de siècle* —cal recordar que la nostra és l'única universitat de tot l'Estat on s'imparteixen estudis de literatura sueca—. Ara bé: el seu interés per aquestes literatures no s'explica sense recordar el llibre sobre Ibsen de Scipio Slataper, que al capdavall va resultar una lectura decisiva: «De la trobada amb Ibsen van néixer alguns dels meus llibres, com *L'anello di Clarisse*, sobre el gran estil i el nihilisme en literatura europea»,[1] ha recordat. Scipio Slataper, qui segons Magris «descobreix i inventa el paisatge espiritual de la literatura triestina»,[2] és, amb Giani Stuparich, l'inventor de la triestinitat, compartida amb Italo Svevo, Umberto Saba i Biagio Marin, entre altres escriptors que representen un territori incert, malgrat la seva extraordinària concreció. La posició de Trieste en la canviant i convulsa història europea ha determinat que, des de la seva perspectiva, Magris hagi establert un pont amb les literatures eslaves, i sobretot amb aquells autors bal-

1. Claudio MAGRIS, «Ibsen i la literatura triestina» (2000), en Xavier Pla (ed.), *Claudio Magris. Els llocs de l'escriptura*, trad. cat. d'Anna Casassas, Barcelona, Edicions de 1984, 2008, p. 17.

2. Id., p. 15.

cànics que tan aviat han travessat fronteres i llengües com han estat travessats per elles. Entre tots aquests autors mereix menció a banda Marisa Madieri, escriptora istriana de pàgines minúscules, però que contenen de manera minuciosa el sentit íntim de la fractura europea. Es tracta d'una figura sobre qui es fa difícil parlar —vostès ja ho entendran—, amb la qual, tant en allò històric com en allò individual, sempre es pot aprendre una mena d'«actitud moral de respecte i *pietas*»[3] necessària per emprendre l'escriptura de la memòria personal d'esdeveniments que, per la seva gran rellevància, massa sovint semblen impersonals. Aquesta breu, insuficient semblança posa en relleu un tret importantíssim de la seva literatura: la gran quantitat d'autors que ens ha donat a llegir, formant una xarxa immensa i de geografia estranya i poètica, en què els grans noms recurrents de la història literària i els noms que hi apareixen potser per primera vegada gràcies a ell mostren una recíproca intimitat en una silenciosa interrogació compartida.

A la dimensió de cruïlla literària de Trieste, on els grans moviments imperials es barregen amb atzars personals irrepetibles com els de James Joyce i Vito Timmel, s'ha de sumar la seva història densa i tensa, el fet d'haver estat sacsejada per les fronteres europees durant dos segles. Testimoni i protagonista, síntesi i aclariment de les dues guerres mundials, Trieste s'ha convertit en un gresol de tensions que Magris ha sabut reescriure com una manera d'entendre la historicitat europea, de la qual ha sabut extreure les preguntes que Europa ha de continuar fent-se a si mateixa si vol continuar sent un espai no només cartogràfic o administratiu, sinó també geogràfic, cultural i civilitzat. Dit d'una altra manera: si l'obra de Claudio Magris s'assembla a una universitat, al seu torn aquesta hauria d'assemblar-se una mica als grans cafès com el seu San Marco «en aquesta acadèmia no s'hi ensenya res, però s'hi aprèn la sociabilitat i el desencant. Es pot xerrar, explicar, però no és possible predicar, fer mítings, donar lliçons».[4] Els títols que expediria aquesta universitat imaginària, que no certificarien res sinó que acreditarien la voluntat incessant de saber, serien de Filologia Europea, a condició que això no esdevingués un nou mite d'identitats obligatòries o un conjunt d'obvietats burocràtiques.

---

3. Claudio Magris, «Postfaci», *Verd aigua*, trad. cat. de Marta Hernández Pibernat, Barcelona, Minúscula, 2009, p. 190.

4. Claudio Magris, *Microcosmos*, trad. cat. d'Anna Casassas, Barcelona, Empúries, 1999, p. 15.

En aquest sentit, l'obra de Magris pot esdevenir un símbol de gran importància per a la universitat dels nostres dies, entesa no com una simple carpeta de tràmits equivalents sinó com un apassionant plec de preguntes compartides. La seva figura recorda la necessària centralitat de les Humanitats en el deure que una universitat com la nostra té d'assemblar-se a Europa, d'assemblar-se al que és, la qual cosa no es pot donar per feta, sinó que és el resultat d'un procés exigent, dur, responsable.

Perquè no és fàcil ser europeu; i menys encara sentir-se'n orgullós, atès el rostre del nostre continent en el segle XX. Ara que potser semblaria més fàcil que mai, cal no oblidar aquesta dificultat inherent. En 1997, Magris feia un advertiment seriós respecte d'això:

> A l'Europa de després de Maastricht li cal la consciència i la defensa dels propis valors, d'aquella exigència de valors universals que constitueix, des de fa més de dos mil·lennis, l'essència de la civilització europea.
>
> Aquest principi està amenaçat tant per l'anivellament creixent de les diversitats, de les peculiaritats individuals, com per la seva salvatge atomització, que idolatra i aïlla les diversitats en una negació de tota universalitat. Els contactes creixents entre pobles i cultures diferents, [...] provoquen problemes difícils però són un enriquiment vital.[5]

Claudio Magris parteix d'aquesta dificultat, de la seva consciència responsable. Ja era un gest decidit en aquesta direcció el mateix plantejament d'*El Danubi*: en una història marcada per la condició fronterera del Rin, que ha articulat segles de disputes, Magris proposa l'alternativa de l'altre gran riu europeu, que de vegades també és fronterer, però que des del seu naixement fins a la desembocadura al mar Negre no para de travessar països, llengües, religions, fronteres; algunes de molt nítides, d'altres menys clares i alguna d'inesborrable, perquè no és geogràfica: cal recordar que el Danubi passa per Mauthausen.

Magris recorda la necessitat de sobreposar-se a les laceracions de la història, i de rescatar-ne l'individu, i amb ell, si cal, la figura de l'intel·lectual,

---

5. Claudio MAGRIS, «La borsa dei valori» (1997), *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*, Milà, Garzanti, Milano, 1999, pp. 257-258.

obligat tant a la recerca de la veritat com a malfiar-se de la possibilitat de trobar-la, i sobretot obligat a no imposar-la —la qual cosa no seria concebible sense destruir-la ni destruir-se—. Precisament per no obviar el decandiment de l'intel·lectual, Magris sempre defuig les definicions grandiloqüents, per més benintencionades o fonamentades en l'erudició que semblin, en especial les vinculades a la utopia. Per tal que la utopia continuï significant alguna cosa en els nostres dies, ha d'anar sempre de la mà d'allò que li evitaria aquesta destrucció: el desencant. Agermanat amb la ironia, el desencant seria la consciència d'aquella negativitat implícita en la confiança i l'esperança; ben mirat, al seu entendre «la història de la literatura occidental dels darrers dos segles és una història d'utopia i desencant»,[6] que més que contraposar-se, han de corregir-se recíprocament. El desencant corregeix la utopia reforçant el seu element fonamental, l'esperança, de la qual és una forma irònica, malenconiosa i conscient de les possibilitats de regressió; la utopia, al seu torn, és esmenada per no oblidar l'exigència que, contra tota versemblança, la vida tingui un sentit, però que aquest sentit no es pot imposar des de la utopia sense destruir allò que somiava, sense convertir-ho en malson.

En aquest sentit, atès que la figura de l'intel·lectual ja no és suficientment plena i potser tampoc lliure per poder desenvolupar el paper que Magris li reconeix com a imprescindible —paper que no pot deixar d'existir—, en un gest intel·ligentíssim i subtil aconsegueix desplegar i dissoldre aquesta necessitat en l'àmbit de la ciutadania, en la imatge d'un ciutadà que desplegaria els valors del laïcisme europeu:

> Laïcitat significa tolerància, dubte enfront fins i tot de les pròpies certeses, autoironia, desmitificació de tots els ídols, fins i tot dels propis; capacitat de creure fortament en uns valors, sabent que n'hi ha d'altres, i que també són respectables. [...] És laic qui sap adherir-se a una idea sense ser-ne esclau, comprometre's políticament però conservant la independència crítica, riure i somriure del que estima sense deixar d'estimar-lo; qui és lliure de la necessitat d'idolatrar i de dessacralitzar, qui no beu a galet trobant mil justificacions ideològiques per a les seves mancances, qui és lliure del culte a si mateix.[7]

---

6. Claudio Magris, «Utopia e disincanto» (1996), *Utopia e disincanto*, pp. 12-13.

7. Claudio Magris, «Laïcitat, la gran malentesa» (1998), *La història no s'ha acabat. Ètica, política i laïcitat*, trad. cat. d'Anna Casassas, Barcelona, Edicions de 1984, 2008, p. 26.

Com podem apreciar pel que fa als diversos mots clau d'aquesta citació, Magris sent la responsabilitat fictícia que Elias Canetti va saber transmetre per a la professió d'escriptor: fer-se'n responsable, del llenguatge, estimant-lo en la consciència de les paraules. Reprenent aquella idea, Magris assumeix la responsabilitat de buscar, en la consciència irònica de les grans paraules amb què Europa s'ha explicat a si mateixa, la força per a donar un fonament a l'espai en què encara puguin significar una esperança ciutadana. Pel que fa a Europa, doncs, més enllà de proclames de gran solemnitat, la seva obra mira de reconstruir amb paraules un nom erosionat primer per la seva pròpia història, però també pels usos tòpics i reduccionistes a què ha estat sotmès:

> Europa és un nom veritable i autèntic fins al punt que indica la civilització de la qual provenim i de la qual estem convençuts fins a la nostra fibra més íntima, un estil i una atmosfera que estimem més que cap altra, una *koiné*, una ecumene a la qual sentim que pertanyem espontàniament, com es pertany a una família, a una ciutat, a una classe, a una escola o a una generació.
>
> Si aquest nom que estimem tant, Europa, és degradat a insígnia de solapa d'un club exclusiu i presumptuós, llavors esdevé una retòrica buida o assumeix un caràcter regressiu.[8]

Aquest raonament de «Quegli scrittori seduti al Caffè Europa» —la seva intervenció en el congrés Europagenti, celebrat a Venècia en 1986— pot servir perfectament per a descriure aquest esforç continu que és ser europeu, i en el qual ha d'evitar-se tota simplificació, perquè, cada cop que Europa ha deixat de pensar-se a si mateixa —que no és el mateix que pensar només en si mateixa—, s'ha conduït a una indiferència sinistra de conseqüències desoladores. No és estrany que l'exemple d'Itàlia li serveixi per a il·luminar, per contrast, la manera d'evitar aquest desplaçament que la inèrcia pot produir:

> Ja no existeixen els feixismes nacionals, però pot existir un feixisme europeu. No és una bona raó per no estimar Europa i per no sentir-se europeu, de la mateixa manera que el feixisme no era una bona raó per no estimar Itàlia o

8. Claudio Magris, «Quegli scrittori seduti al Caffè Europa», *Corriere della Sera*, 24 de setembre de 1986, p. 20.

per no sentir-se italià; però també en aquest cas la literatura diu que no, marca una diferència, se sent europea d'una altra manera.[9]

En aquest punt, la lucidesa de Magris planteja una alternativa clara: la literatura. La paraula literària —escrita o llegida— esdevé una metaconsciència d'aquesta altra manera de sentir-se europeu, no per situar-se tòpicament per sobre de les fronteres i de les nacions sinó precisament per aconseguir una comprensió més plena i neta sobre el que aquests mots han significat pels europeus, amb totes les seves contradiccions —incloses les que concerneixen els escriptors mateixos—. Claudio Magris insisteix que qualsevol gest, qualsevol paraula, qualsevol acció té una doble existència, propera i llunyana alhora:

> Un propòsit concret es desenvolupa sempre en una realitat determinada, és a dir, local, perquè altrament s'esvairia en una abstracta retòrica, com aquell qui diu que estima la humanitat però comet un abús rere un altre amb els homes, tot començant pels veïns de casa seva; però no existeix perspectiva que confereixi sentit a un treball si no és la dels grans vols, que indueix a sentir-se —mentre cadascú treballa al seu barri— ciutadans de tot el país, d'Europa, del món, respecte als quals hom se sent responsable.[10]

I és que, com ha remarcat Magris quant al concepte d'escriptor fronterer, la invocació tòpica, per més benintencionada que sembli, acaba per anihilar els valors de qualsevol paraula, sobretot de les que han marcat més profundament la nostra història cultural. D'aquesta manera, a partir de la seva pròpia experiència triestina, en comptes de defugir la paraula *frontera*, el que Magris fa és pensar-se a dins seu, pensar-se amb aquesta paraula i explorar-ne tots els sentits i la manera com altres escriptors l'han viscut; en fer aquesta indagació troba en un altre escriptor triestí la clau per a convertir-la en una forma de força interior de l'individu:

> No només existeixen les fronteres entre els estats i les nacions, establertes pels tractats internacionals, és a dir, per la força. També l'estilogràfica gargoteja

9. Ibíd.

10. Claudio Magris, «La scheggia e il mondo» (1997), *Utopia e disincanto*, p. 68.

> papers cada dia, com diu Svevo, traça, desplaça, dissol i reconstrueix fronteres; és com la llança d'Aquilles, que fereix i guareix. La literatura és, per ella mateixa, una frontera i una cerca de noves fronteres, un desplaçament i una definició d'aquestes. Cada expressió literària, cada forma, és un llindar, una zona en el límit d'innombrables elements, tensions i moviments diferents, un desplaçament de les fronteres semàntiques i de les estructures sintàctiques, un continu desmuntatge i remuntatge del món [...]. Tot escriptor, ho sàpiga i vulgui o no, és un home de frontera, es mou al llarg d'ella; desfà, nega i proposa valors i significats, articula i desarticula el sentit del món amb un moviment sense treva que és un continu lliscament de fronteres.[11]

El gir que proposa Magris és molt evident: la literatura ensenya a tramuntar límits, però consisteix a traçar-ne, sempre en busca d'alguna cosa més alta i més humana, i la manera de començar a travessar fronteres de debò seria saber-se travessat també per les fronteres, especialment per la que significa l'individu mateix. D'aquesta manera, allò històric i allò individual no s'oposarien, sinó que trobarien en la literatura —utòpicament i desencantadament— l'espai en què les preguntes compartides no estan cansades abans fins i tot de formular-se. Tot i així, Magris sap que ni tan sols una proposta tan lúcida com aquesta no serà suficient per a sobreposar-se al gran perill que assetja Europa, el cansament de si mateixa, l'oblit de la seva complexitat, que pot portar a la incapacitat de buscar en els seus reptes actuals la força necessària per a la seva reinvenció. Com adverteix l'escriptor de Trieste:

> Malauradament, les fronteres del nostre present històric no tenen a veure només amb la literatura, sinó amb una dimensió molt més violenta i immediata. [...] De la qualitat de la nostra resposta a aquests desplaçaments històrics —resposta que hauria d'alliberar-se de l'odi i de la demagògia sentimental— dependrà l'existència o si més no la dignitat d'Europa.[12]

La Universitat, i especialment les facultats de Lletres, tenen el repte i el deure de buscar aquesta resposta de qualitat, de fer-se càrrec d'aquest lle-

---

11. Claudio Magris, «Dall'altra parte. Considerazioni di frontiera» (1993), *Utopia e disincanto*, p. 62.

12. Ibíd., pp. 63-64.

gat, d'estudiar i compartir amb el conjunt de la societat les raons i la necessitat d'aquesta dignitat. No és fàcil, però el primer pas seria escoltar atentament les paraules del nou Doctor que avui investim, perquè l'obra de Claudio Magris és una de les més intel·ligents, belles, responsables i exigents maneres de ser i sentir-se europeu. La proposta i el prec que accepti el grau de Doctor Honoris Causa per la Universitat de Barcelona, la més alta distinció que aquesta Universitat concedeix, plaer i honor que comparteixo amb tots els membres d'aquesta comunitat acadèmica, voldrien implicar també una bella i responsable manera de sentir-nos universitaris.

Moltes gràcies.

Magnífico Señor Rector,
Señor Decano de la Facultad de Filología,
Profesor Magris,
Profesoras y profesores,
Alumnado, amigas y amigos,

Presentar a Claudio Magris como Doctor Honoris Causa por nuestra Universidad es un placer, una responsabilidad y un compromiso, especialmente porque, de entrada, hay que decir que lo que puedan significar estas tres palabras para nosotros no sería lo mismo sin haberlo leído. Su obra y su maestría son lo suficientemente conocidas y reconocidas como para no tener que glosar unos méritos que sólo pueden conducir a una conclusión evidente: estamos ante uno de los principales escritores europeos de la segunda mitad del siglo XX y de este nuevo siglo y milenio, en los que nos ha ayudado a entrar de manera consciente su pensamiento, y no como consecuencia lógica e ineludible del mero paso del tiempo. Sus libros —y los libros que nos han hecho leer sus libros— forman parte del equipaje que todos nosotros llevamos en este continuo atravesar épocas y tradiciones que hacemos casi sin darnos cuenta, pasando páginas y días, dejando que éstos, los días escritos, los años leídos, formen parte de nuestra historia del presente, como los lugares de la escritura y de la lectura. Hablar de Claudio Magris significa reconocer y señalar un modelo para toda comunidad universitaria. Tomada en su conjunto, su obra ilustra de manera elocuente el vínculo imprescindible entre Universidad y sociedad, que se da de manera decisiva en las Humanidades. Magris representa la dimensión crítica, imaginativa y creadora de la investigación que se lleva a cabo cada día en el ámbito universitario, formalizada tanto en estudios y monografías de referencia como en la creación literaria, y que plantea constantemente la necesidad del pensamiento crítico y la reivindicación —también crítica— de la figura del intelectual en la época actual.

Nacido en 1939 en Trieste (Italia), Claudio Magris es catedrático emérito de germanística de la Universidad de Trieste y ha sido profesor en las

universidades de Friburgo, Turín y, desde 1979 hasta su jubilación (hace pocos años), catedrático en la universidad de su ciudad natal. Su investigación, y la parte más importante de su obra ensayística y narrativa, se desarrolla fundamentalmente en el ámbito de la germanística, entendida en un sentido amplio para el que definió el concepto *Mitteleuropa*, un ámbito en el que adquiere especial relevancia la encrucijada que significa Trieste en la historia (no sólo literaria) europea. Desde esta perspectiva, realiza numerosas incursiones en otras literaturas, mostrando los vínculos entre ellas, vínculos sutiles pero firmes, escurridizos en medio del estruendo de las épocas.

Mitteleuropa, tal como lo entiende Magris, es un concepto geocultural e incluso político no tan evidente como pueda parecer, si tenemos en cuenta que lo formuló en su primer libro: *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963) —que tiene su origen en su tesis doctoral, redactada entre 1959 y 1962, es decir, cuando el telón de acero era, como su denominación metafórica sugiere, de una solidez inexpugnable—. La lectura de este libro muestra cómo aquella solidez aparente se desvanecía ante la evidencia histórica de su provisionalidad, una contingencia que la unidad literaria y cultural desenmascaraba, aunque fuera al precio de mostrar también su propia precariedad mítica, que en 1918 la desaparición del imperio austrohúngaro no hacía sino aclarar definitivamente. Sin embargo, quedaba la literatura, que era capaz de dar a ese espacio una existencia mucho más sólida y duradera de lo que seguramente nunca había tenido de manera efectiva, y en el marco de esta otra existencia, melancólica, irónica, era donde había que preguntarse por la identidad literaria de Europa. En aquella primera investigación casi iniciática sentó las bases de lo que ha sido la reflexión de toda una vida, en la que cabe recordar el imprescindible *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna* (1984), y las recopilaciones de artículos *Dietro le parole* (1978), *Itaca e oltre* (1982), *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad* (1999), *La historia no ha terminado. Ética, política, laicidad* (2006) o *Alfabetos. Ensayos de literatura* (2008), que demuestran la coherencia de los grandes proyectos investigadores con la página cotidiana pero no menos decisiva del *Corriere della Sera*.

Estos títulos son inseparables de su obra de creación, si es que estas distinciones tienen algún sentido en su caso: *El Danubio* (1986) puede leerse como el viaje de alguien que, siguiendo este río, va descubriendo aquello que tiene que ver con él mismo cada uno de los lugares que atraviesa

—toda Europa central—, percatándose de que sus orígenes son inciertos, y su destino la disolución en el mar de toda certeza sobre la propia identidad; además, en este viaje descubre que todo lo que en principio era considerado ajeno se desvela como propio, que la historia de los otros resulta que no es sino la propia historia ignorada. *Microcosmos* (1997), de un modo muy similar, desde un lugar concreto, determinado, es la demostración de que en un rincón cualquiera de la propia ciudad está la forma entera de la condición europea, comprensible en un instante fugaz por la mirada de un solo individuo. Como aquella mesa del Caffè San Marco en la que el joven Magris redactaba su tesis doctoral, aún sin saber que unos años más tarde escribiría sobre ella.

La obra de Claudio Magris tiene muchas similitudes con una Facultad de Filología como la nuestra, grande y compleja, que implica diversas perspectivas; tampoco es ajena a la Facultad de Geografía e Historia y Filosofía, de modo que en realidad remitiría a una imaginaria —o recordada— Facultad de Filosofía y Letras. La misma encrucijada triestina puede ser un buen espejo para la cultura catalana; de hecho, en muchos sentidos ya lo es: en nuestro país hay bastantes lectores que —sin ser especialistas, sino simplemente confiando en la afinidad de las lenguas románicas— lo leen en las ediciones originales italianas, fáciles de encontrar en nuestras librerías. Tampoco es casualidad que el catalán sea la tercera lengua en traducciones de Magris, y que la mayor parte de las traducciones al castellano se haya editado en Barcelona. Todo ello indica claramente una conciencia de la importancia de sus reflexiones para nosotros. Cabe destacar, además, que sus obras tienen magníficas traducciones que hay que alabar y agradecer, más aún si tenemos en cuenta que el propio Magris es traductor —de Kleist, Ibsen, Schnitzler, Büchner, entre otros—, y por tanto conoce la dificultad e importancia de esta tarea, imprescindible para la idea de Europa.

Su esfuerzo por restituir a la palabra *filología* su sentido etimológico implica la convicción de que el estudio de las diversas tradiciones literarias no puede redundar en la mera identificación decimonónica con los respectivos proyectos nacionales, sino en una meditación sobre las encrucijadas inherentes a estas tradiciones, sin que ello signifique borrarlas o supeditar unas a otras. Precisamente por ello, en esta Universidad, la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada —tal como la ha entendido siempre el equipo de profesores que, hace diez años encabezado por su amigo personal, el

Dr. Jordi Llovet, puso en marcha esta licenciatura, ahora transformada en el grado de Estudios Literarios—, ha tenido un modelo de pensamiento en la obra de Magris. Pero éstos no son los únicos estudios de esta institución que tienen hoy razones para sentir también suyo a este nuevo Doctor.

Su trayectoria como creador literario en lengua italiana convierte su obra en una lectura central del campo de estudios contemporáneos de la Filología Italiana, pero su escritura no se comprende sin su labor como germanista, a la que ha aportado numerosos estudios sobre literatura alemana, austriaca y *mitteleuropea* en general, reinterpretando a autores como Johann Wolfgang von Goethe, Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, Robert Musil, Karl Kraus o Elias Canetti, junto a nombres en su momento prácticamente desconocidos entre nosotros hasta que él los señaló como imprescindibles para posibilitar esa relectura, como son Heimito von Doderer, Peter Altenberg y Robert Walser. En el estudio de muchos de estos autores, especialmente en el de Joseph Roth, a quien dedicó el imponente libro *Lejos de dónde. Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental* (1977), la dimensión judeo-oriental tomó un relieve que subrayaba una evidencia cultural europea que, por desgracia, la Filología —especialmente la Romanística alemana— no siempre ha sabido reconocer como es debido. Sus numerosos trabajos sobre Henrik Ibsen, August Strindberg, J. P. Jacobsen y Knut Hamsun permiten adentrarse en las texturas escandinavas del *fin de siècle* —hay que recordar que nuestra universidad es la única de todo el Estado en la que se imparten estudios de literatura sueca—. Ahora bien: su interés por estas literaturas no se explica sin recordar el libro sobre Ibsen de Scipio Slataper, que al fin y al cabo resultó ser una lectura decisiva: «Del encuentro con Ibsen nacieron algunos de mis libros, como *El anillo de Clarisse*, sobre el gran estilo y el nihilismo en literatura europea»,[1] recordó. Scipio Slataper, quien según Magris «descubre e inventa el paisaje espiritual de la literatura triestina»,[2] es, junto con Giani Stuparich, el inventor de la triestinidad, compartida con Italo Svevo, Umberto Saba y Biagio Marin, entre otros escritores que representan un territorio incierto, a pesar de su

1. Claudio MAGRIS, «Ibsen e la letteratura triestina», *Surplus. Rivista Bimestrale di Economia*, núm. 7, 2000, p. 63.

2. Id., p. 61.

extraordinaria concreción. La posición de Trieste en la cambiante y convulsa historia europea ha determinado que, desde su perspectiva, Magris haya establecido un puente con las literaturas eslavas, y sobre todo con aquellos autores balcánicos que tan pronto han atravesado fronteras y lenguas como han sido atravesados por ellas. Entre todos estos autores merece una mención aparte Marisa Madieri, escritora istriana de páginas minúsculas que, sin embargo, contienen de manera minuciosa el sentido íntimo de la fractura europea. Se trata de una figura sobre la que resulta difícil hablar —así que ustedes comprenderán—, con la que, tanto en lo histórico como en lo individual, siempre se puede aprender una especie de «actitud moral de respeto y *pietas*»[3] necesaria para emprender la escritura de la memoria personal de acontecimientos que, por su gran relevancia, con demasiada frecuencia parecen impersonales. Esta breve, insuficiente semblanza pone de relieve un rasgo importantísimo de su literatura: la gran cantidad de autores que nos ha dado a leer, formando una red inmensa y de geografía extraña y poética, en la que los grandes nombres recurrentes de la historia literaria y los nombres que aparecen quizá por primera vez gracias a él muestran una recíproca intimidad en una silenciosa interrogación compartida.

A la dimensión de encrucijada literaria de Trieste, donde los grandes movimientos imperiales se mezclan con azares personales irrepetibles como los de James Joyce y Vito Timmel, hay que sumar su historia densa y tensa, el hecho de haber sido sacudida por las fronteras europeas durante dos siglos. Testigo y protagonista, síntesis y aclaración de las dos guerras mundiales, Trieste se ha convertido en un crisol de tensiones que Magris ha sabido reescribir como un modo de entender la historicidad europea, de la que ha sabido extraer las preguntas que Europa debe continuar haciéndose a sí misma si quiere seguir siendo un espacio no sólo cartográfico o administrativo, sino también geográfico, cultural y civilizado. Dicho de otro modo: si la obra de Claudio Magris se parece a una universidad, a su vez ésta debería parecerse un poco a los grandes cafés como su San Marco «en esta academia no se enseña nada, pero se aprende la sociabilidad y el desencanto.

---

3. Claudio MAGRIS, «Postfacio», *Verde agua*, trad. cast. de Valeria Bergalli, Barcelona, Minúscula, 2000, p. 196.

Se puede charlar, contar, pero no es posible predicar, dar mítines ni lecciones».[4] Los títulos que expediría esta universidad imaginaria, que no certificarían nada sino que acreditarían la voluntad incesante de saber, serían de Filología Europea, a condición de que esto no se convirtiera en un nuevo mito de identidades obligatorias o un conjunto de obviedades burocráticas. En este sentido, la obra de Magris puede convertirse en un símbolo de gran importancia para la universidad de nuestros días, entendida no como una simple carpeta de trámites equivalentes sino como un apasionante pliego de preguntas compartidas. Su figura recuerda la necesaria centralidad de las Humanidades en el deber que una universidad como la nuestra tiene de parecerse a Europa, de parecerse a lo que es, lo cual no puede darse por hecho, sino que es el resultado de un proceso exigente, duro, responsable.

Porque no es fácil ser europeo; y menos aún sentirse orgulloso de ello, dado el rostro de nuestro continente en el siglo XX. Ahora que quizá parecería más sencillo que nunca, no hay que olvidar esta dificultad inherente. En 1997, Magris hacía una seria advertencia al respecto:

> A la Europa de después de Maastrich le hace falta la conciencia y la defensa del principio del valor, de esa exigencia de valores universales que constituye, desde hace más de dos milenios, la esencia de la civilización europea.
>
> Este principio está amenazado tanto por la creciente nivelación de las diversidades, de las peculiaridades individuales, como por su salvaje atomización, que idolatra y aísla las diversidades en una negación de toda universalidad. Los crecientes contactos entre pueblos y culturas distintas, [...] provocan difíciles problemas pero constituyen un vital enriquecimiento.[5]

Claudio Magris parte de esta dificultad, de su conciencia responsable. Ya era un gesto decidido en esta dirección el propio planteamiento de *El Danubio*: en una historia marcada por la condición fronteriza del Rin, que ha articulado siglos de disputas, Magris propone la alternativa del otro gran río europeo, que a veces también es fronterizo, pero que desde su nacimiento hasta la desembocadura en el mar Negro no deja de atravesar países, lenguas, religio-

---

4. Claudio MAGRIS, *Microcosmos*, trad. cast. de J. A. González Sáinz, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 20.

5. Claudio MAGRIS, «La bolsa de los valores», *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 286.

nes, fronteras, algunas muy nítidas, otras menos claras y alguna imborrable, porque no es geográfica: hay que recordar que el Danubio pasa por Mauthausen.

Magris recuerda la necesidad de sobreponerse a las laceraciones de la historia, y de rescatar de ellas al individuo, y con él, si es necesario, a la figura del intelectual, obligado tanto a la búsqueda de la verdad como a desconfiar de la posibilidad de encontrarla, y sobre todo obligado a no imponerla —lo cual no sería concebible sin destruirla ni destruirse—. Precisamente por no obviar el declive del intelectual, Magris siempre rehúye las definiciones grandilocuentes, por más bienintencionadas o fundamentadas en la erudición que parezcan, en especial las vinculadas a la utopía. Para que la utopía siga significando algo en nuestros días, debe ir siempre de la mano de lo que le evitaría esa destrucción: el desencanto. Hermanado con la ironía, el desencanto sería la conciencia de la negatividad implícita en la confianza y la esperanza; de hecho, a su entender «la historia de la literatura occidental de los últimos dos siglos es una historia de utopía y desencanto»,[6] que más que contraponerse, deben corregirse recíprocamente. El desencanto corrige la utopía reforzando su elemento fundamental, la esperanza, de la que es una forma irónica, melancólica y consciente de las posibilidades de regresión; a su vez, se enmiendala utopía para no olvidar la exigencia de que, contra toda verosimilitud, la vida tenga un sentido, pero que este sentido no se puede imponer desde la utopía sin destruir lo que soñaba, sin convertirlo en pesadilla.

En este sentido, dado que la figura del intelectual ya no es suficientemente plena y quizá tampoco libre para poder desarrollar el papel que Magris le reconoce como imprescindible —papel que no puede dejar de existir—, en un gesto inteligentísimo y sutil consigue desplegar y disolver esta necesidad en el ámbito de la ciudadanía, en la imagen de un ciudadano que desplegaría los valores del laicismo europeo:

> Laicidad significa tolerancia, duda frente a las propias certezas, autoironía, desmitificación de todos los ídolos, incluso de los propios; capacidad de creer fuertemente en algunos valores, sabiendo que existen otros, y que también son respetables. [...] Laico es quien sabe adherirse a una idea sin ser escla-

6. Claudio Magris, «Utopía y desencanto», *Utopía y desencanto*, p. 16.

vo de ella, comprometerse políticamente conservando la independencia crítica, reír y sonreír de aquello que ama sin dejar de amarlo; quien es libre de la necesidad de idolatrar y desacralizar, quien no se lo traga todo encontrando mil justificaciones ideológicas para sus propias carencias, quien es libre del culto a sí mismo.[7]

Como podemos apreciar con respecto a las diversas palabras clave de esta cita, Magris siente la responsabilidad ficticia que Elias Canetti supo transmitir para la profesión de escritor: hacerse responsable del lenguaje, amándolo en la conciencia de las palabras. Retomando esa idea, Magris asume la responsabilidad de buscar, en la conciencia irónica de las grandes palabras con las que Europa se ha explicado a sí misma, la fuerza para dar un fundamento al espacio en el que todavía puedan significar una esperanza ciudadana. En cuanto a Europa, pues, más allá de proclamas de gran solemnidad, su obra trata de reconstruir con palabras un nombre erosionado primero por su propia historia, pero también por los usos tópicos y reduccionistas a los que ha sido sometido:

> Europa es un nombre verdadero y auténtico hasta el punto que indica la civilización de la que provenimos y de la que estamos totalmente convencidos hasta nuestra fibra más íntima, un estilo y una atmósfera que amamos más que ninguna otra, una *koiné*, una ecumene a la que sentimos que pertenecemos espontáneamente, como se pertenece a una familia, a una ciudad, a una clase o a una generación.
>
> Si este nombre que es tan querido, Europa, viene degradado a insignia de solapa como si se tratara de un club exclusivo y presuntuoso, entonces se convierte en una retórica vacía o asume un carácter regresivo.[8]

Este razonamiento de «Quegli scrittori seduti al Caffè Europa» —su intervención en el congreso Europagenti, celebrado en Venecia en 1986— puede servir perfectamente para describir este esfuerzo continuo que es ser

---

7. Claudio Magris, «Laicità, la grande fraintesa», *La storia non è finita. Etica, politica e laicità*, Milán: Garzanti, p. 26.

8. Claudio Magris, «Quegli scrittori seduti al Caffè Europa», *Corriere della Sera*, 24 de setiembre de 1986, p. 20.

europeo, y en el que debe evitarse toda simplificación, porque, cada vez que Europa ha dejado de pensarse a sí misma —que no es lo mismo que pensar sólo en sí misma—, se ha conducido a una siniestra indiferencia de consecuencias desoladoras. No es extraño que el ejemplo de Italia le sirva para iluminar, por contraste, el modo de evitar este desplazamiento que la inercia puede producir:

> Ya casi no existen fascismos nacionales, pero puede existir un fascismo europeo. No es una buena razón para no amar Europa y para no sentirse europeo, del mismo modo que el fascismo no era una buena razón para no amar Italia y para no sentirse italiano; pero también en este caso la literatura dice que no, marca una diferencia, se siente europea de otra manera.[9]

En este punto, la lucidez de Magris plantea una alternativa clara: la literatura. La palabra literaria —escrita o leída— se convierte en una metaconsciencia de esta otra manera de sentirse europeo, no para situarse tópicamente por encima de las fronteras y de las naciones, sino precisamente para lograr una comprensión más plena y limpia sobre lo que estas palabras han significado para los europeos, con todas sus contradicciones —incluidas las que conciernen a los propios escritores—. Claudio Magris insiste en que cualquier gesto, cualquier palabra, cualquier acción tiene una doble existencia, cercana y lejana al mismo tiempo:

> Un empeño concreto se lleva a cabo siempre en una realidad determinada, es decir, local, porque en caso contrario se desvanecería en una abstracta retórica, como quien dice amar a la humanidad pero comete un atropello tras otro con los hombres, empezando por los vecinos de su casa, pero no existe perspectiva que confiera sentido a un trabajo si no es la de grandes vuelos, que induce a sentirse —mientras se trabaja en el barrio de uno— ciudadanos de todo el país, de Europa, del mundo, respecto a los cuales uno se siente responsable.[10]

---

9. Ibíd.

10. Claudio Magris, «La astilla y el mundo», *Utopía y desencanto*, p. 73-74.

Y es que, como ha remarcado Magris con respecto al concepto de escritor fronterizo, la invocación tópica, por más bienintencionada que parezca, acaba aniquilando los valores de cualquier palabra, sobre todo de las que han marcado más profundamente nuestra historia cultural. De este modo, a partir de su propia experiencia triestina, en vez de rehuir la palabra *frontera*, lo que Magris hace es pensarse en su interior, pensarse con esta palabra y explorar todos sus sentidos y el modo en que otros escritores la han vivido; al hacer esta indagación encuentra en otro escritor triestino la clave para convertirla en una forma de fuerza interior del individuo:

> No existen solamente las fronteras entre los estados y las naciones, establecidas por los tratados internacionales, es decir, por la fuerza. También la pluma que garabatea diariamente, como dice Svevo, traza, desplaza, disuelve y reconstruye fronteras; es como la lanza de Aquiles, que hiere y sana. La literatura es por sí misma una frontera y una expedición a la búsqueda de nuevas fronteras, y un desplazamiento y una definición de las mismas. Cada expresión literaria, cada forma, es un umbral, una zona en el límite de innumerables elementos, tensiones y movimientos distintos, un desplazamiento de las fronteras semánticas, y de las estructuras sintácticas, un continuo desmontar y volver a montar el mundo [...]. Todo escritor, lo sepa y quiera o no, es un hombre de frontera, se mueve a lo largo de ella; deshace, niega y propone valores y significados, articula y desarticula el sentido del mundo con un movimiento sin tregua que es un continuo deslizamiento de fronteras.[11]

El giro que propone Magris es muy evidente: la literatura enseña a transponer límites, pero consiste en trazarlos, siempre en busca de algo más alto y más humano, y la manera de empezar a cruzar fronteras de verdad sería saberse atravesado también por las fronteras, especialmente por la que significa el propio individuo. De este modo, lo histórico y lo individual no se opondrían, sino que encontrarían en la literatura —utópica y desencantadamente— el espacio en el que las preguntas compartidas no se sienten cansadas antes incluso de formularse. Sin embargo, Magris sabe que ni

---

11. Claudio MAGRIS, «Desde el otro lado. Consideraciones de frontera», *Utopía y desencanto*, pp. 67-68.

siquiera una propuesta tan lúcida como ésta será suficiente para sobreponerse al gran peligro que acecha a Europa, el cansancio de sí misma, el olvido de su complejidad, que puede llevar a la incapacidad de buscar en sus retos actuales la fuerza necesaria para su reinvención. Como advierte el escritor de Trieste:

> Las fronteras de nuestro presente histórico no tienen que ver, por desgracia, sólo con la literatura, sino con una dimensión mucho más violenta e inmediata. [...] De la calidad de la respuesta a estos desplazamientos epocales —respuesta que debería liberarse del odio y de la demagogia sentimental—, dependerá la existencia o al menos la dignidad de Europa.[12]

La Universidad, y en especial las facultades de Letras, tienen el reto y el deber de buscar esa respuesta de calidad, de hacerse cargo de este legado, de estudiar y compartir con el conjunto de la sociedad las razones y la necesidad de esta dignidad. No es fácil, pero el primer paso sería escuchar atentamente las palabras del nuevo Doctor al que hoy investimos, porque la obra de Claudio Magris es una de las más inteligentes, bellas, responsables y exigentes maneras de ser y sentirse europeo. La propuesta y el ruego de que acepte el grado de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Barcelona, la más alta distinción que esta Universidad concede, placer y honor que comparto con todos los miembros de esta comunidad académica, quisieran implicar también una hermosa y responsable manera de sentirnos universitarios.

Muchas gracias.

---

12. Ibíd., p. 69.

Magnifico Rettore,
Chiarissimo Preside della Facoltà di Filologia,
Professor Magris,
Professoresse e professori,
Studenti, amiche e amici,

È un piacere presentare Claudio Magris come Dottore Honoris Causa della nostra università. Un piacere, una responsabilità e un impegno personale, perché dobbiamo innanzitutto dire che il significato di queste tre parole non sarebbe per noi lo stesso se non avessimo letto i suoi libri. La sua opera e la sua maestria sono così diffusamente conosciute e riconosciute da rendere vano il glossare dei meriti che possono portare a una sola evidente conclusione: siamo di fronte a uno dei principali scrittori europei della seconda metà del Novecento e di questo nuovo secolo e millennio, nei quali il suo pensiero ci ha aiutato a entrare in modo consapevole, non considerandoli solo una conseguenza logica e ineludibile del passare del tempo. I suoi libri — e i libri che ci hanno fatto leggere i suoi libri — fanno parte del bagaglio che tutti portiamo con noi in questo continuo attraversare epoche e tradizioni che facciamo quasi senza accorgercene, voltando pagine e giorni, lasciando che questi, i giorni scritti, gli anni letti, siano parte della nostra storia del presente, come luoghi della scrittura e della lettura. Parlare di Claudio Magris significa riconoscere e indicare un modello per ogni comunità universitaria. Presa nel suo insieme, la sua opera illustra in modo eloquente il legame fondamentale tra università e società, particolarmente vivo negli studi umanistici. Magris rappresenta la dimensione critica, immaginativa e creativa della ricerca che si svolge quotidianamente in ambito universitario, formalizzata sia in studi e monografie di riferimento sia nella creazione letteraria, che pone di continuo l'esigenza di pensiero critico e di rivendicazione — anch'essa critica — della figura dell'intellettuale nell'attualità.

Nato nel 1939 a Trieste, Claudio Magris è professore emerito di germanistica all'Università di Trieste, dove è stato professore ordinario dal

1979 fino a quando è andato in pensione, pochi anni fa. Prima, ha insegnato presso le università di Friburgo e di Torino. La sua ricerca e la parte più importante della sua opera di saggistica e narrativa si sviluppano fondamentalmente nel campo della germanistica, intesa in senso ampio, per il quale egli ha definito il concetto di *Mitteleuropa*, un ambito in cui diventa particolarmente rilevante il crocevia rappresentato da Trieste nella storia (non solo letteraria) europea. Da questa prospettiva fa numerose incursioni in altre letterature, mostrando i legami esistenti tra di esse, legami sottili ma saldi, confusi nel frastuono delle epoche.

La *Mitteleuropa*, come la intende Magris, è un concetto geoculturale e politico non così evidente come potrebbe sembrare, se consideriamo che è stato formulato dall'autore nel suo primo libro, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963) — elaborazione della tesi di laurea scritta tra il 1959 e il 1962, ovvero quando la cortina di ferro era ancora, come la sua denominazione metaforica suggerisce, di una solidità inespugnabile —. La lettura di questo libro mostra come quell'apparente solidità si sgretolava di fronte all'evidenza storica della propria provvisorietà, una contingenza che l'unità letteraria e culturale smascherava, seppure al prezzo di mostrare anche la propria precarietà mitica, che nel 1918 era resa evidente dalla scomparsa dell'impero austroungarico. Rimaneva però la letteratura, in grado di dare a quello spazio un'esistenza molto più solida e duratura di quanto non avesse effettivamente mai avuto; ed era nel contesto di quest'altra esistenza, malinconica, ironica, che bisognava porsi la domanda sull'identità letteraria dell'Europa. Con questa prima ricerca quasi iniziatica Magris ha gettato le basi di quella che è poi stata la riflessione di tutta una vita, della quale dobbiamo ricordare il fondamentale *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna* (1984) e le raccolte di articoli *Dietro le parole* (1978), *Itaca e oltre* (1982), *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno* (1999), *La storia non è finita. Etica, politica e laicità* (2006) o *Alfabeti. Saggi di letteratura* (2008) che dimostrano la coerenza dei grandi progetti di ricerca con la pagina quotidiana, ma non meno decisiva, del *Corriere della Sera*.

Questi titoli sono inseparabili dalla sua opera creativa, se pure tali distinzioni hanno un senso nel caso di Magris: *Danubio* (1986) può essere letto come il racconto di un viaggiatore che, scendendo lungo questo fiume, scopre cos'ha a che vedere con lui ognuno dei luoghi che attraversa — tutta l'Eu-

ropa centrale — e si rende conto del fatto che le sue origini sono incerte, e il suo destino la dissoluzione nel mare di ogni certezza sulla propria identità; durante il viaggio scopre inoltre che tutto ciò che all'inizio considerava estraneo gli si rivela proprio, che la storia degli altri altro non è che la propria storia ignorata. In modo molto simile, ma da un luogo preciso, determinato, *Microcosmi* (1997) è la dimostrazione che in qualsiasi angolo della propria città si trova l'intera forma della condizione europea, comprensibile in un istante fugace allo sguardo di un solo individuo. Come quel tavolino del Caffè San Marco a cui il giovane Magris scriveva la sua tesi, senza sapere ancora che qualche anno dopo avrebbe scritto su di essa.

L'opera di Claudio Magris assomiglia molto a una Facoltà di Filologia come la nostra, grande e complessa, che implica diverse prospettive; non è estranea neanche alla Facoltà di Geografia e Storia e Filosofia, di modo che in realtà potrebbe rimandare a un'immaginaria — o ricordata — Facoltà di Lettere e Filosofia. Lo stesso crocevia triestino può essere uno specchio efficace per la cultura catalana; in molti sensi, in effetti, già lo è: nel nostro Paese ci sono numerosi lettori che — senza essere degli specialisti, ma affidandosi semplicemente all'affinità delle lingue romanze — leggono Magris nelle edizioni originali italiane, facilmente reperibili nelle nostre librerie. Non è un caso neanche che il catalano sia la terza lingua quanto a traduzioni di Magris, e che la maggior parte delle traduzioni spagnole siano state pubblicate a Barcellona. Tutto ciò indica chiaramente una consapevolezza dell'importanza delle sue riflessioni per noi. Dobbiamo aggiungere che le sue opere hanno delle magnifiche traduzioni, da elogiare e apprezzare, ancor più se consideriamo che lo stesso Magris è traduttore — tra gli altri, di Kleist, Ibsen, Schnitzler e Büchner — e conosce quindi le difficoltà e l'importanza di questo lavoro, fondamentale per l'idea d'Europa.

Il suo impegno per restituire alla parola *filologia* il significato etimologico implica il convincimento che lo studio delle diverse tradizioni letterarie non può risolversi nella mera identificazione ottocentesca con i rispettivi progetti nazionali ma è una riflessione sulle intersecazioni inerenti a tali tradizioni, senza che ciò significhi la loro eliminazione o la subordinazione di una parte di esse alle altre. Per questo motivo, in questa università, la Teoria della letteratura e Letteratura comparata — come l'ha sempre intesa il gruppo di professori che dieci anni fa, guidati dal suo amico personale Dr. Jordi Llovet, ha dato vita a tale corso di laurea, ora trasformato in

laurea in Studi Letterari — ha avuto un modello di pensiero nell'opera di Magris. Ma non sono gli unici studi di questa istituzione ad avere motivo oggi di sentire come proprio il nuovo Dottore.

La sua attività di autore letterario in lingua italiana fa sì che la sua opera sia una lettura centrale nel campo degli studi contemporanei di Italianistica, ma al tempo stesso la sua scrittura non si può comprendere senza il suo lavoro di germanista, che ha dato numerosi studi di letteratura tedesca, austriaca e *mitteleuropea* in generale, con reinterpretazioni di autori quali Johann Wolfgang von Goethe, Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, Robert Musil, Karl Kraus o Elias Canetti, accanto a nomi un tempo quasi sconosciuti tra noi finché Magris non li ha indicati come fondamentali ai fini di quella rilettura, come Heimito von Doderer, Peter Altenberg e Robert Walser. Nello studio di molti di questi autori, in particolare in quello di Joseph Roth, a cui ha dedicato l'imponente libro *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (1977), la dimensione ebraico-orientale acquista un rilievo che sottolinea un'evidenza culturale europea che purtroppo la Filologia — in particolare la Romanistica tedesca — non sempre ha saputo riconoscere a dovere. I suoi numerosi lavori su Henrik Ibsen, August Strindberg, J. P. Jacobsen e Knut Hamsun permettono di addentrarsi nelle trame scandinave di *fin de siècle* — va ricordato che la nostra è l'unica università di tutto lo Stato a offrire corsi di letteratura svedese —. Ma il suo interesse per queste letterature non si spiega senza ricordare il libro su Ibsen di Scipio Slataper, che è stato per il nostro autore una lettura decisiva: «Dal confronto con Ibsen sono nati alcuni miei libri, come *L'anello di Clarisse*, sul grande stile e sul nichilismo nella letteratura europea»,[1] ha ricordato. Scipio Slataper, che secondo Magris «scopre e inventa il paesaggio spirituale della letteratura triestina»[2], è, con Giani Stuparich, l'inventore della triestinità, condivisa, tra gli altri, con Italo Svevo, Umberto Saba e Biagio Marin, tutti scrittori che rappresentano un territorio incerto, malgrado la sua straordinaria concretezza. La posizione di Trieste nella mutevole e convulsa storia europea ha determinato che Magris,

1. Claudio MAGRIS, «Ibsen e la letteratura triestina», *Surplus. Rivista Bimestrale di Economia*, núm. 7, 2000, p. 63.

2. Id., p. 61.

dalla sua prospettiva, abbia stabilito un ponte con le letterature slave, soprattutto con quegli autori balcanici che hanno attraversato frontiere e lingue così come sono stati da esse attraversati. Tra tutti questi scrittori merita una menzione a parte Marisa Madieri, scrittrice istriana di pagine minuscole ma che contengono in modo minuzioso il senso intimo della frattura europea. Si tratta di una figura di cui è difficile parlare — così capirai —, con la quale, sia sul piano storico che su quello individuale, si può sempre imparare una sorta di «atteggiamento morale di rispetto e *pietas*»[3] necessario per prendere la scrittura della memoria personale di eventi che, per la loro grande rilevanza, troppo spesso sembrano impersonali. Questa breve, insufficiente nota biografica mette in rilievo un aspetto importantissimo della letteratura di Magris: la grande quantità di autori che ci ha fatto leggere, che formano un'immensa rete dalla geografia strana e poetica, in cui i grandi nomi ricorrenti della storia letteraria e i nomi che vi appaiono forse per la prima volta mostrano, grazie a lui, una reciproca intimità in un silenzioso interrogarsi comune.

Alla dimensione di crocevia letterario di Trieste, dove i grandi movimenti imperiali si intrecciano a destini personali irripetibili come quelli di James Joyce e di Vito Timmel, bisogna aggiungere la sua storia densa e carica di tensione, il suo essere città scossa per due secoli dai movimenti dei confini europei. Testimone e protagonista, sintesi e chiarimento delle due guerre mondiali, Trieste è diventata un crogiolo di tensioni che Magris ha saputo riscrivere come un modo di intendere la storicità europea, dalla quale ha saputo trarre le domande che l'Europa deve continuare a porsi se vuole continuare a essere uno spazio non solo cartografico o amministrativo, ma anche geografico, culturale e civilizzato. In altre parole: se l'opera di Claudio Magris assomiglia a un'università, questa a sua volta dovrebbe assomigliare un po' ai grandi caffè come il suo San Marco: «in quest'accademia non si insegna niente, ma si imparano la socievolezza e il disincanto. Si può chiacchierare, raccontare, ma non è possibile predicare, tenere comizi, far lezione».[4] I titoli che rilascerebbe questa università immaginaria, che

3. Claudio Magris, Postfazione alla traduzione catalana di *Verde acqua* (*Verd aigua*, trad. cat. di Marta Hernández Pibernat, Barcelona, Minúscula, 2009, p. 190).

4. Claudio Magris, *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997, p. 18.

non certificherebbero niente ma accrediterebbero l'incessante volontà di sapere, sarebbero di Filologia Europea, purché ciò non diventasse un nuovo mito di identità obbligatorie o un insieme di ovvietà burocratiche. In tal senso, l'opera di Magris può diventare un simbolo di grande importanza per l'università dei nostri giorni, intesa non come un semplice fascicolo di procedure equivalenti ma come un appassionante plico di domande comuni. La sua figura ricorda la necessaria centralità degli studi umanistici nel compito che ha un'università come la nostra di assomigliare all'Europa, di assomigliare a quello che è, la qual cosa non si può dare per scontata, ma è il risultato di un processo esigente, duro, responsabile.

Perché non è facile essere europei; e ancor meno sentirsi orgogliosi di esserlo, considerato il volto del nostro continente nel XX secolo. Adesso che forse sembrerebbe più facile che mai, non dobbiamo dimenticare questa difficoltà inerente. Nel 1997 Magris lanciava un serio avvertimento su questo punto:

> All'Europa del dopo Maastricht sono necessarie la consapevolezza di valori universali che costituisce, da più di due millenni, l'essenza della civiltà europea.
>
> Questo principio è minacciato sia del crescente livellamento delle diversità, delle peculiarità individuali, sia dalla loro selvaggia atomizzazione, che idolatra e isola le diversità in una negazione di ogni universalità. I crescenti contatti fra popoli e culture diverse, [...] creano difficili problemi ma costituiscono un vitale arricchimento.[5]

Claudio Magris parte da questa difficoltà, dalla sua consapevolezza responsabile. Era già un gesto deciso in questa direzione la stessa impostazione di *Danubio*: in una storia segnata dalla condizione di frontiera del Reno, che ha articolato secoli di dispute, Magris propone l'alternativa dell'altro grande fiume europeo, anch'esso a volte di confine, ma che dalle sorgenti fino allo sbocco nel Mar Nero attraversa una serie di paesi, lingue, religioni, frontiere; alcune molto nitide, altre meno chiare, e qualcuna inde-

---

5. Claudio MAGRIS, «La borsa dei valori» (1997), *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 257-258.

lebile, perché non geografica: dobbiamo ricordare che il Danubio passa per Mauthausen.

Magris ricorda la necessità di imporsi sulle lacerazioni della storia e di riscattarne l'individuo, e con lui, se necessario, la figura dell'intellettuale, costretto alla ricerca della verità e, al tempo stesso, a diffidare della possibilità di trovarla, e costretto soprattutto a non imporla — la qual cosa non si potrebbe concepire senza distruggerla né distruggersi —. Proprio per non evitare l'indebolimento dell'intellettuale, Magris rifugge sempre dalle definizioni magniloquenti, per quanto sembrino benintenzionate o fondate sull'erudizione, in particolare da quelle legate all'utopia. Perché l'utopia possa continuare a significare qualcosa ai nostri giorni, deve andare sempre di pari passo con ciò che le eviterebbe questa distruzione: il disincanto. Fratello dell'ironia, il disincanto sarebbe la consapevolezza di quella negatività implicita nella fiducia e nella speranza; a ben vedere, secondo il suo parere, «la storia letteraria occidentale degli ultimi due secoli è storia di utopia e disincanto»,[6] che più che contrapporsi devono correggersi a vicenda. Il disincanto corregge l'utopia rafforzando il suo elemento fondamentale, la speranza, di cui è una forma ironica, malinconica e consapevole delle possibilità di regressione; l'utopia, a sua volta, viene corretta per non dimenticare l'esigenza che, contro ogni verosimiglianza, la vita abbia un senso, ma che questo senso non si può imporre dalla prospettiva dell'utopia senza distruggere ciò che questa sognava, senza trasformarlo in un incubo.

In tal senso, visto che la figura dell'intellettuale non è più abbastanza piena e forse neanche abbastanza libera per poter svolgere il ruolo che Magris le riconosce come fondamentale — ruolo che però non può sparire —, in un gesto intelligentissimo e sottile riesce a mostrare e a dissolvere questa necessità nell'ambito della cittadinanza, nell'immagine di un cittadino che metterebbe in atto i valori del laicismo europeo:

> Laicità significa tolleranza, dubbio rivolto pure alle proprie certezze, autoironia, demistificazione di tutti gli idoli, anche dei propri; capacità di credere fortemente in alcuni valori, sapendo che ne esistono altri, pur essi rispettabili. [...] Laico è chi sa aderire a una idea senza restarne succube, impegnarsi

6. Claudio MAGRIS, «Utopia e disincanto» (1996), *Utopia e disincanto*, pp. 12-13.

politicamente conservando l'indipendenza critica, ridere e sorridere di ciò che ama continuando ad amarlo; chi è libero dal bisogno di idolatrare e di dissacrare, chi non la dà a bere a se stesso trovando mille giustificazioni ideologiche per le proprie mancanze, chi è libero del culto di sé.[7]

Come possiamo vedere dalle diverse parole chiave di questa citazione, Magris sente la responsabilità creativa che Elias Canetti ha saputo trasmettere alla professione di scrittore: essere responsabili del linguaggio, amandolo nella consapevolezza delle parole. Riprendendo questa idea, Magris si assume la responsabilità di cercare nella consapevolezza ironica delle grandi parole con cui l'Europa si è raccontata a se stessa la forza per dare una base allo spazio in cui ancora possano significare una speranza cittadina. Per quanto riguarda l'Europa, quindi, andando oltre i proclami di grande solennità, la sua opera vuole ricostruire con parole un nome eroso innanzitutto dalla propria storia, ma anche dagli usi retorici e riduttivi a cui è stato sottoposto:

Anche Europa è un nome vero ed autentico finché indica la civiltà da cui proveniamo e di cui siamo intessuti sin nelle nostre più intime fibre, uno stile e un'atmosfera che amiamo più di ogni altra, una *koinè*, un'ecumene cui sentiamo spontaneamente di appartenere, così come si appartiene a una famiglia, a una città, a una classe di scuola o a una generazione.

Se questo nome che ci è così caro, Europa, viene degradato a distintivo da portare all'occhiello come quello di un club esclusivo e presuntuoso, esso diviene una vuota retorica o assume un carattere regressivo.[8]

Questo ragionamento, tratto da «Quegli scrittori seduti al Caffè Europa» — il suo intervento al congresso Europagenti, svoltosi a Venezia nel 1986 —, può servire perfettamente a descrivere lo sforzo continuo che significa essere europei, nel quale occorre evitare ogni semplificazione, perché tutte le volte che l'Europa ha smesso di pensare se stessa — che non è lo

7. Claudio MAGRIS, «Laicità, la grande fraintesa», *La storia non è finita. Etica, politica e laicità*, p. 26.

8. Claudio MAGRIS, «Quegli scrittori seduti al Caffè Europa», *Corriere della Sera*, 24 settembre 1986, p. 20.

stesso di pensare solo a se stessa — si è portata verso una sinistra indifferenza dalle conseguenze desolanti. Non stupisce che l'esempio dell'Italia gli serva a illuminare, per contrasto, il modo di evitare tale spostamento che l'inerzia può provocare:

> Non esistono quasi più fascismi nazionali, ma può esistere un fascismo europeo. Non è una buona ragione per non amare l'Europa e per non sentirsi europei, come il fascismo non era una buona ragione per non amare l'Italia e per non sentirsi italiani; ma anche in questo caso la letteratura dice di no, marca una differenza, si sente europea in altro modo.[9]

A questo punto, la lucidità di Magris pone un'alternativa chiara: la letteratura. La parola letteraria — scritta o letta — diviene una metaconsapevolezza di quest'altro modo di sentirsi europei, non per situarsi, come un luogo comune, al di sopra delle frontiere e delle nazioni, ma proprio per raggiungere una comprensione più piena e netta di ciò che questi termini hanno significato per gli europei, con tutte le loro contraddizioni — comprese quelle relative agli stessi scrittori —. Claudio Magris insiste sul fatto che qualsiasi gesto, qualsiasi parola, qualsiasi azione ha una doppia esistenza, al tempo stesso vicina e lontana:

> L'impegno concreto si esercita sempre in una realtà determinata ossia locale, perché altrimenti svanirebbe in un'astratta retorica, come chi dice di amare l'umanità ma fa angherie agli uomini, a cominciare dai vicini di casa, ma non esiste prospettiva che dia senso a un lavoro se non quella in grande che induce a sentirsi, mentre si opera nel proprio quartiere, cittadini di tutto il proprio Paese, dell'Europa, del mondo, verso i quali si è responsabili.[10]

Perché, come ha evidenziato Magris riguardo al concetto di scrittore di frontiera, l'invocazione retorica, per quanto sembri piena di buone intenzioni, finisce per annullare i valori di qualsiasi parola, soprattutto di quelle che più profondamente hanno segnato la nostra storia culturale. In ques-

---

9. Ibid.

10. Claudio Magris, «La scheggia e il mondo» (1997), *Utopia e disincanto*, p. 68.

to modo, a partire dalla propria esperienza triestina, invece di evitare la parola *frontiera*, ciò che fa Magris è pensarsi al suo interno, pensarsi con questa parola ed esplorarne tutti i significati e il modo in cui altri scrittori l'hanno vissuta; nella sua indagine trova in un altro scrittore triestino la chiave per trasformarla in una forma di forza interiore dell'individuo:

> Non esistono solo i confini tra gli stati e le nazioni, stabiliti dai trattati internazionali ovvero dalla forza. Anche la penna che scribacchia giornalmente, come dice Svevo, traccia, sposta, dissolve e ricostruisce confini; è come la lancia di Achille, che ferisce e guarisce. La letteratura è di per se stessa una frontiera ed una spedizione alla ricerca di nuove frontiere, un loro spostamento e una loro definizione. Ogni espressione letteraria, ogni forma è una soglia, una zona sul limitare di innumerevoli elementi, tensioni e movimenti diversi, uno spostamento dei confini semantici e delle strutture sintattiche, un continuo smontaggio e rimontaggio del mondo [...]. Ogni scrittore, lo sappia e lo voglia o no, è un uomo di frontiera, si muove lungo di essa; disfa, nega, e propone valori e significati, articola e disarticola il senso del mondo con un movimento senza sosta che è un continuo slittamento di frontiere.[11]

Il ragionamento che Magris propone è evidente: la letteratura insegna a oltrepassare confini, ma consiste anche nel tracciarne, sempre alla ricerca di qualcosa di più alto e più umano, e il modo di cominciare davvero ad attraversare frontiere sarebbe sapersi da esse attraversati, specialmente da quella che rappresenta lo stesso individuo. In tal modo, il piano storico e il piano individuale non si opporrebbero, ma troverebbero nella letteratura — utopicamente e disincantatamente — lo spazio in cui le domande comuni non sono stanche logorate prima ancora di essere formulate. Ciò nonostante, Magris sa che neanche una proposta lucida come questa sarà sufficiente per contrastare il grande pericolo che assedia l'Europa, la stanchezza di se stessa, l'oblio della propria complessità, che può portare all'incapacità di cercare nelle sue attuali sfide la forza necessaria alla propria reinvenzione. Come avverte lo scrittore di Trieste:

---

11. Claudio MAGRIS, «Dall'altra parte. Considerazioni di frontiera» (1993), *Utopia e disincanto*, p. 62.

> Le frontiere del nostro presente storico non hanno, purtroppo, a che fare solo con la letteratura, bensì con una dimensione ben più violenta e immediata. [...] È dalla qualità della risposta a questi spostamenti epocali — risposta che dovrebbe essere libera da odio e da demagogia sentimentale — che dipenderà l'esistenza o almeno la dignità dell'Europa.[12]

L'Università, e in particolare le facoltà di Lettere, hanno davanti a sé la sfida e il dovere di cercare questa risposta di qualità, di assumersi la responsabilità di questo lascito, di studiare e condividere con l'intera società le ragioni e la necessità di questa dignità. Non è facile, ma il primo passo sarebbe ascoltare attentamente le parole del nuovo Dottore a cui oggi conferiamo questa laurea, perché l'opera di Claudio Magris è una delle forme più intelligenti, belle, responsabili ed esigenti di essere e di sentirsi europei. La proposta e preghiera di accettare il titolo di Dottore Honoris Causa dell'Università di Barcellona, la più alta distinzione conferita da questa Università, piacere e onore che condivido con tutti i membri di questa comunità accademica, vorrebbe essere anche un modo bello e responsabile di sentirci universitari.

Grazie infinite.

---

12. Ibid., pp. 63-64.

Discurs del professor Claudio Magris
De la vida al paper

Magnífic Senyor Rector,
Senyor Degà de la Facultat de Filologia,
Benvolgut professor Antoni Martí,
Professores i professors,
Estudiants, amigues i amics,

Al profund agraïment per aquest gran honor que se m'ha concedit i per les generoses paraules del senyor Antoni Martí Monterde, s'hi afegeix l'especial plaer de rebre'l d'aquesta Universitat i a Barcelona, la ciutat que des de fa anys ha esdevingut la meva segona casa, la ciutat on tinc amics i amigues fonamentals en la meva vida, la ciutat que va obrir la porta i el camí al meu viatge existencial i cultural a Espanya, un país que ha estat i és generós amb mi, i en el qual m'he trobat a gust.

Tot reconeixement introdueix una engruna d'incertesa a l'esperit, perquè obliga a fer un balanç d'un mateix que, com gairebé tot balanç, revela un dèficit. Però es pot acceptar sense cap mala consciència un honor que se'ns atorga perquè ens adonem que no s'adreça només a nosaltres, en aquest cas a mi, sinó a moltes altres persones que ens acompanyen pel camí, sense les quals no hauríem vist i no hauríem entès moltes coses fonamentals i sense les quals ni tan sols no hauríem escrit. Gregori el Gran deia que no hauria entès molts aspectes essencials de la vida sense els seus germans, i això també ho pot dir algú que no és papa; naturalment, la persona que no és papa sap que deu moltes coses no tan sols als germans sinó també a les germanes.

De la vida al paper: ara intentaré explicar com va néixer, en el meu cas, l'escriptura d'uns quants llibres.

En primer lloc, abans de l'escriptura hi ha la lectura, molt més important, i no únicament per qui, com jo, ha escrit llibres modestos o mitjans respecte als immortals que ha llegit. Recordem més els grans llibres que hem llegit que els llibres que hem escrit. El primer llibre que vaig llegir —i que, per tant, en certa manera està destinat a ser el Llibre per sempre, la trobada amb la paraula que conté la realitat i alhora la inventa— és una novel·la

d'aventures d'Emilio Salgari, *Els misteris de la jungla negra*, que comença amb la descripció del gran fluir del Ganges, sense la qual potser no hauria existit, molts anys després, el meu *Danubi* (1986).

A dir veritat, vaig començar a llegir-ne la segona part, quan el protagonista Tremal Naik, forçat a secundar els *thugs* per a alliberar l'estimada Ada, fa veure que es posa al servei dels anglesos amb el nom de Saranguy. Feia poc que jo havia fet sis anys i acabava d'aprendre a llegir, i la primera part me l'havia llegit, un tros cada dia, la meva tia Maria, quan jo encara no sabia desxifrar l'alfabet.

O sigui que vaig aprendre a llegir amb els llibres de Salgari. Però, més que a la meva lectura, les gestes de Kammamuri i del tigre Dharma en aquella novel·la van lligades a la veu de la qual les sentia, endut per la història i indiferent a l'autor —més ben dit, desconeixedor, en aquell moment, que hi havia un autor i que una història el necessitava, convençut que les històries s'explicaven soles i que als homes, escriptors o no, només els corresponia el deure de repetir-les i transmetre-les—. Des d'aleshores, en certa manera sempre he pensat que la literatura, en essència, és un relat oral i anònim; seria millor si els autors no existissin o almenys no fossin identificats, si fossin sempre morts —com va dir una vegada una nena de Grado a Biagio Marin— o es veiessin forçats a l'incògnit i la clandestinitat.

De la fantasia adolescent i improbable de Salgari, en vaig aprendre l'amor per la realitat, el sentit de la unitat de la vida i la familiaritat amb la varietat dels pobles, les cultures, les vestimentes, els usos, diversos però viscuts com a diferents manifestacions de l'universal humà. També en vaig aprendre que els escriptors fan veure el món més enllà de les seves conviccions, perquè de Salgari no en vaig rebre l'ardor guerrer, que després va fer que fos tan apreciat pel règim feixista, sinó un sentiment de fraterna igualtat de tots els pobles de la terra, de la mateixa manera que més tard Kipling —a més del misteri i de l'èpica— em va fer estimar els elefants i els temples hindús, més que no pas la corona de la reina Victòria.

Després de Salgari, de seguida van venir molts altres llibres, autèntics «llibres de lectura», la llista dels quals és el meu carnet d'identitat. Els llibres de gossos del meu pare, que jo llegia i resumia; una enciclopèdia —em sembla que era la Labor— de la qual copiava, qui sap per què, la llista de tractats de pau que al llarg dels segles s'havien conclòs entre França i Espanya, una àrida i fascinant seqüència de noms, tractat d'Oviedo, de Pamplo-

na, de Perpinyà, ciutats que naturalment no sabia on eren i que no passaven de ser una simple música verbal. Em sembla que aquell acte de copiar palesava la passió compiladora, el desig d'ordenar i classificar la realitat que més tard em va dur a estudiar els Musil i els Svevo, la gran literatura centreeuropea que vol catalogar la vida i mostra com la vida s'escapa de les malles de tota classificació, però fa centellejar el seu sentit anàrquic i insondable a qui intenta reduir-la a l'ordre.

Però potser en aquelles compilacions ja hi havia la profunda sensació, de la qual em vaig adonar més tard, que, com va escriure Svevo, «la vida és original», molt més original del que pugui inventar jo o del que puguin inventar fins i tot escriptors molt més grans. Va ser Melville qui va escriure que «Truth is stranger than fiction». La realitat, les coses que realment han succeït i han esdevingut, les persones que realment han viscut, han patit i han estimat, per mi sempre han estat increïblement més interessants; d'altra banda, tothom sap que simplement al cercle de la seva família hi ha moltes històries (boniques, lletges, felices, tristes, glorioses, vergonyoses) que desafien qualsevol novel·la.

Trobo que la realitat, sobretot la humana, és més original que la invenció i que qualsevol existència mereix el mateix respecte, la mateixa filologia (paraula que etimològicament conté l'amor) que les grans figures de la Història. Aquesta precisió, que sorgeix per amor i respecte per la realitat, per la fascinació fantàstica de les seves invencions i per un sentiment ètic de respecte per tothom, en el terreny de la fantasia esdevé, també, una ampliació grotesca, obsessiva, que contribueix a la sensació de deliri del món. Quan escric un llibre és com si fes un mosaic. Cada peça correspon a un tros objectiu de la realitat, a una vida o a una història real, però amb aquestes peces es dibuixa una figura del tot imaginària. *A cegues* (2005) també va néixer de coses terribles, terriblement autèntiques i terriblement succeïdes, d'un infern que el llibre explica però que el llibre, en les seves grans línies, no va inventar. De vegades es pot dir fins i tot que la realitat competeix deslleialment amb la literatura i, escrivint, cal ometre coses que van passar de debò però que, al paper, no serien creïbles, semblarien una invenció volguda, de vegades kitsch i tot.

I així, per exemple, copiava d'una enciclopèdia l'article relatiu a la morsa. N'apuntava fidelment el pes, els costums, el territori on vivia i, entre una ratlla i l'altra d'aquestes informacions reals, inseria alguna petita inven-

ció; per exemple, un combat entre la morsa i l'ós blanc, una morsa abandonada sobre un iceberg, una caça de morses o coses per l'estil.

El primer llibre que vaig escriure va ser un tractat sobre gossos. Tenia onze anys. El meu pare era un cinòleg apassionat i a la seva biblioteca hi havia molts llibres, en diverses llengües, sobre els gossos de totes les races, amb moltes il·lustracions. Vaig omplir una gran llibreta, dedicant cada pàgina a un tipus de gos, del qual descrivia fidelment totes les característiques objectives. Naturalment necessitava una foto i per tant simplement vaig retallar centenars de fotografies dels llibres del pare, de manera que li vaig fer malbé la biblioteca, i després vaig enganxar les fotos amb una barreja d'aigua i farina que era molt espessa i feia molts grumolls, o sigui que al final la llibreta no es podia ni tancar, era tres vegades més gruixuda.

Quan el pare va veure que no es tractava d'un caprici sinó d'una passió (en aquest llibre hi vaig treballar tot un any), em va deixar fer, i això, em sembla, va ser fonamental per a la meva relació amb els pares de tota mena, mestres i germans grans, que he trobat a la vida i que, com justament el meu pare en primer lloc, han contribuït a formar-me i amb els quals sempre he tingut una relació lliure, basada en el reconeixement de la seva superioritat objectiva però també en un sentiment, més fraternal que filial o paternal, de paritat i d'igual dignitat.

En aquell moment tan sols es va produir una petita crisi. Jo, no sé per què, tenia una gran simpatia pel mastí espanyol, i tenia antipatia, també sense motiu, pel *dogue de Bordeaux* i no em feia cap gràcia que aquest fos més gros i més fort. A la pàgina dedicada al mastí espanyol vaig copiar les dades objectives però, a sota de tot, vaig afegir-hi una nota, en un italià altisonant: «A les baralles sovint és superior al *dogue de Bordeaux*». Un llenguatge típic de Salgari. Però el pare em va dir: «No és veritat; en primer lloc, no es troben mai, i si es trobessin i es barallessin, seria al revés. No em pots destrossar la biblioteca per explicar bajanades...», de manera que molt tristament vaig suprimir la nota.

Naturalment, a l'origen dels veritables llibres que he escrit hi ha moltes coses. Em limito a explicar-ne una, essencial, que és l'experiència de la frontera, sense la qual no hauria escrit mai *El Danubi*, *Microcosmos* (1997), diversos assaigs i altres textos.

Diria que per explicar com van néixer alguns dels meus llibres és fonamental començar per una experiència de frontera. L'experiència de la fron-

tera per a mi va ser essencial, molt abans que en fos conscient. Quan era un nen —vaig néixer el 1939 a Trieste— la frontera, molt propera, no era una frontera qualsevol, sinó una frontera que separava el món en dos. Era el teló d'acer. Jo veia aquella frontera al Carst quan anava a passejar i a jugar. Rere aquella frontera hi havia un món desconegut, immens, amenaçador; el món de l'Est sota el domini de Stalin, un món al qual no es podia anar, perquè la frontera, en aquell temps, era infranquejable, almenys fins al 1948, fins al trencament entre Tito i Stalin i fins a la posterior normalització de les relaciones entre Itàlia i Iugoslàvia. Era l'Est —l'Est tan sovint ignorat, rebutjat, temut, menyspreat—. Cada país té el seu Est per repudiar. Alhora, rere la frontera hi havia un món que jo coneixia molt bé, perquè eren terres que havien format part d'Itàlia i que Iugoslàvia havia ocupat al final de la Segona Guerra Mundial; terres en les quals jo havia estat de petit, i per tant un món familiar, conegut.

En certa manera sentia que rere la frontera hi havia alguna cosa coneguda i desconeguda, i em sembla que això és fonamental per a la literatura, que sovint és un viatge del que coneixem al que desconeixem, però també del que desconeixem al que coneixem, a un ignot que ens fem nostre. Sempre pot passar que una cosa que fins aquell moment havia estat familiar es faci estranya o inquietant; o bé que algú, o alguna cosa, que consideràvem llunyà i diferent, resulti, al contrari, afí i proper.

El primer llibre que vaig escriure va ser un assaig, *Il mito absburgico* (1963), un llibre que vaig escriure entre els vint i els vint-i-tres anys, sense acabar de saber què volia escriure. Això em passa sempre, encara ara, amb qualsevol text. No és fins que n'he escrit un terç, o de vegades la meitat, que sé quin llibre estic escrivint, de què és la metàfora el seu tema explícit, i per tant de què tracta en realitat —igual que un poema sobre un arbre, per exemple, sobre la llum que l'envolta, pot ser l'única manera per expressar l'amor per una persona.

El llibre va néixer a Torí. Tot i que sempre vaig ser un lector precoç (molt aviat vaig llegir Tolstoi, Dostoievski i altres grans escriptors tan coneguts), no havia llegit mai ni una ratlla d'autors triestins, per aquella desconfiança que un jove sent de manera natural per les glòries de casa, de les quals sempre es malfia, sobretot en una ciutat com Trieste, que té tants carrers dedicats a algun «escriptor i patriota». A Torí, enyorat, vaig començar a llegir llibres sobre Trieste i vaig començar a descobrir certes coses que jo havia

viscut, però de les quals no m'havia adonat del tot: la pertinença secular a l'imperi dels Habsburg, el paper de la població eslovena i d'altres minories, el de la cultura jueva. Vaig recordar companys d'escola a la casa dels quals hi havia altres clàssics, no italians; vaig recordar el món jueu, gestos, paraules. Aleshores vaig entendre que per conèixer més bé aquell món, per ferlo meu i per ser-ne conscient, d'alguna manera també hauria de comptar amb una realitat que m'havia precedit; aleshores vaig començar a llegir els autors austríacs, justament per entendre tot el que hi havia rere la meva Trieste.

El llibre, formalment, és un assaig sobre la nostàlgia que va deixar el final del gran imperi i sobre la seva literatura, però, en realitat, segons la típica estratègia obliqua de l'assaig (de la qual aleshores no m'adonava) és un llibre que parla de coses molt més vastes: del final de la totalitat, del final de la possibilitat de viure el món com una unitat i d'explicar històries que, en la seva varietat, expressen aquest sentiment. Un llibre sobre el final d'un món unitari i sobre el final de la possibilitat d'explicar-lo, sobre el final de l'èpica.

No hi ha cap gènesi de cap llibre que expliqui aquesta particularitat de la gènesi de la meva escriptura com el primer relat o la primera novel·la breu que vaig escriure, *Illazioni su una sciabola* (1984). Aquesta història va néixer d'una experiència de frontera perduda i retrobada, que vaig portar a dins durant molts anys. L'hivern del 1944-1945, l'últim any de guerra, jo era a Udine, una ciutat a prop de Trieste, amb la meva mare, perquè el pare era a l'hospital, malalt, i Udine estava ocupada pels alemanys i pels cosacs de Krasnov, gent que els alemanys havia recollit, una part fent-los presoners durant l'atac a la Unió Soviètica i una part entre els exiliats blancs que havien abandonat Rússia a causa de la Revolució. Els alemanys els havien promès un estat cosac, un *Kosakenland*, que segons el projecte original hauria hagut d'estar situat a l'URSS. A mesura que els alemanys i els seus aliats es retiraven, aquesta pàtria es desplaçava cada cop més a l'oest, fins que durant uns quants mesos va ser creada a les fronteres orientals d'Itàlia, al Friül, a Càrnia, on hi havia aquest estat cosac fantasmal. Per tant una part del Friül, des de la qual el meu avi de jove havia anat a treballar a Trieste, de cop havia esdevingut cosaca. En un petit hotel a Villa di Verzegnis, Krasnov —l'ataman cosac que els alemanys havien rescatat de l'oblit i havien posat al capdavant d'aquest exèrcit— entre un moblam miserable havia instaurat una petita cort cosaca.

Una situació extremament complexa, perquè mostrava com un desig legítim —el desig de tenir una pàtria, de tenir arrels— podia degenerar en el contrari, per mitjà de l'aliança amb el mal nazi: d'entrada, els cosacs robaven la pàtria a una altra gent i, a més, aquest desig d'autenticitat es tornava una cosa falsa i artificial, perquè no hi havia res més artificial que una pàtria cosaca a prop d'Udine. Recordo aquella gent estranya, oficials i soldats, amb mobiliari, famílies, i fins i tot camells. Era un exèrcit diferent del que jo havia vist i dels que havia de veure més endavant, italians, alemanys, americans. Després, de més gran, vaig llegir alguna cosa per saber qui era aquella gent, què se n'havia fet. Els cosacs, com ja sabem, es van rendir als anglesos amb la promesa que no els lliurarien als soviètics; però els anglesos els van lliurar als soviètics i més d'un cosac, amb la família, es va llançar al riu Drava per morir, alguns amb cavalls i tot, i altres van ser processats i condemnats a mort a Rússia.

A mi a més a més m'interessava la història de Krasnov, que, de vell, després d'haver lluitat ja una vegada i d'haver perdut la batalla (durant la guerra civil a Rússia contra els comunistes), i fins i tot després d'haver escrit novel·les en les quals en certa manera ja havia entès, o semblava que hagués entès, a estones, la veritat de la seva història, torna a repetir, una segona vegada, una vida ja viscuda, amb la il·lusió d'una gran aventura, de grans campanyes militars, mentre que el destinen a operacions bèl·liques petites i odioses.

Tal com he dit, vaig portar aquesta història a dins durant molt de temps. M'impressionava la manera com es volia creure que Krasnov havia mort mentre fugia, disfressat de simple soldat, tot i que sabem que Krasnov va ser lliurat als soviètics i va ser penjat a Moscou l'any 1947. Però fins i tot quan es va restablir la veritat històrica, encara es volia creure que Krasnov era aquell mort desconegut i fins i tot jo, en un article al *Corriere*, vaig presentar els fets amb un estil una mica reticent, amb molts verbs en condicional i en subjuntiu i adverbis ambigus, pràcticament com si volgués dir: «Jo he de dir això, però no se sap mai, Krasnov potser és aquell mort desconegut...». Aleshores em vaig preguntar quina veritat poètica hi havia rere aquell desig de creure en una versió històricament falsa. En aquest cas no cal fer recerques; només queda l'intent d'inventar, de fer il·lacions. És una història que volia regalar a Borges, perquè és molt borgesiana, però quan un dia a Venècia la hi vaig explicar, ell em va respondre: «No, això és la història de la seva

vida, l'ha d'escriure vostè». I així la literatura universal va perdre una gran obra, però jo em vaig llançar i em vaig desinhibir i vaig escriure la meva primera obra de ficció.

En general, els meus llibres gairebé sempre neixen de la barreja d'un interès profund per un tema —per un motiu, per un personatge, per una història— i una ocasió pròxima, una casualitat que fa de llevadora i que porta a la superfície els objectes i els personatges d'aquell interès profund. Així va néixer, per exemple, *El Danubi*, sense predeterminació. Al començament, igual que en el cas d'*Il mito absburgico*, no sabia ben bé què volia fer. El 1982, amb la Marisa, la meva dona, i uns amics vam fer un viatge a Eslovàquia. Recordo que érem entre Viena i Bratislava, a prop de la frontera de l'est amb allò que aleshores encara era «l'altra» Europa (em sembla que moltes de les coses que he escrit també han nascut del desig de suprimir aquest adjectiu, «altra», de fer entendre que allò també és Europa). Vèiem córrer el Danubi, el vèiem centellejar, una resplendor que no es distingia de la de l'herba dels prats; no es veia bé on començava i on s'acabava el riu, què era riu i què no ho era. Vivíem un moment feliç d'harmonia, d'amistat, un d'aquells rars moments de consonància amb el fluir de l'existència. Tot d'una vam veure un rètol: «Museu del Danubi». Aquesta paraula, museu, era molt estranya, en l'encís de la natura d'aquell moment, i la Marisa —que quasi sempre tenia intuïcions encertades, abans que jo, i sovint va tenir la primera idea, l'original, de la qual van néixer molts llibres meus— va dir: «Què passaria si anéssim més enllà a vagarejar fins a les fonts del Danubi?». I així van néixer aquells quatre anys dedicats a viatjar, escriure, reescriure, vagarejar, on el Danubi torna a ser el símbol de la frontera, perquè el Danubi és un riu que passa a través de moltes fronteres, per tant és símbol de la necessitat i de la dificultat de travessar fronteres, no únicament nacionals, polítiques, socials, sinó també psicològiques, culturals, religioses. El viatge danubià també és un viatge als propis inferns i a la Babel del món actual, que certament té un símbol especial a la *Mitteleuropa*, però és una Babel de tot el món.

Fins que no en vaig haver escrit almenys la meitat no vaig entendre quin llibre estava escrivint; al començament no sabia si pensava escriure un reportatge o una novel·la submergida, com després va ser; si el protagonista que diu jo seria idèntic a mi o bé, tal com va ser el cas, un personatge al qual deixo moltes coses però que és autònom —de fet, ell al final es mor i jo encara sóc aquí.

Així va néixer també *Un altro mare* (1991), d'una ocasió imprevista que va portar violentament a la llum en l'escriptura un interès latent de feia anys. Tota història la sap més llarga que la persona que l'escriu, que només pot dir com ha intentat explicar aquella història i per què. La primera idea d'*Un altro mare* es remunta a fa molts anys. Jo era a Grado, a casa de Biagio Marin, el poeta desaparegut a noranta-quatre anys el 1985, que, en la seva poesia, també va inventar el llenguatge que utilitzava, i que va ser un gran amic meu, patern i fratern. Érem a la seva habitació, davant d'una finestra sobre el mar, que semblava que fos oberta sobre alguna cosa eterna, i, breument, em va parlar d'aquest Enrico Mreule, que havia estat amic de Carlo Michelstaedter, el gran filòsof i poeta de Gorizia, que es va suïcidar a vint-i-tres anys, el 1910, immediatament després d'haver acabat un dels grans llibres del segle, *La persuasione e la rettorica*. Em parlava d'Enrico, aquest individu estrany que parlava el grec antic com nosaltres parlem el nostre dialecte, que sempre anava descalç i que volia alliberar-se de tot, llençar-ho tot, i que, un bon dia, se'n va anar a la Patagònia, on va viure tot sol durant una colla d'anys, amb el seu bestiar, a les grans planes i a tot estirar amb la companyia breu d'alguna dona que trobava en alguna caravana de pas.

Mentre me'n parlava, jo sentia que es tractava d'un destí del qual m'hauria agradat trobar el sentit i explicar la història; em semblava que entenia que aquell Enrico devia haver estat un d'aquells fugitius que fugen i desapareixen no pas per evitar la grisor prosaica de la vida quotidiana, segons l'estereotip banal, o per dur una vida més rica i més intensa, sinó al contrari per anul·lar-se, per reduir-se, per disminuir, per existir menys. Les transformacions violentes i ràpides de la nostra cultura, durant els últims cent anys, sembla que hagin colpit massa intensament alguns personatges especialment sensibles que, per no trobar-se esclafats per aquest encalçament i aquest terrabastall, van mirar d'abaltir-se, de fer-se insensibles, com algú que es tapa les orelles o que tanca els ulls quan hi ha massa fressa o massa llum.

Són personatges que viuen a la realitat com si aquesta realitat sempre s'assemblés a la d'un espantós règim totalitari: si pels voltants corregués la Gestapo, tothom voldria no constar a cap cens, no existir o almenys no fer-se notar, ser més petit i invisible. Aquests fugitius viuen qualsevol organització social com si fos similar a la d'una terrible tirania i miren d'esborrar el seu rastre i les faccions de la seva cara. Són figures que es construeixen per sostracció, per reducció.

Durant molts anys de tant en tant pensava en aquesta història, fins que, no sé exactament per quina raó, se'm va tornar a fer present amb una intensitat especial i la vaig escriure. Potser una petita empenta la dec a una d'aquelles curiositats de les quals la vida, que sovint és més original que les novel·les, no és pobra. En una edició recent, molt bona, de les obres de Michelstaedter, en una nota a peu de pàgina consta que Enrico Mreule va morir trenta anys abans del que ho va fer. El descobriment d'aquesta victòria seva, de com havia aconseguit realment apagar l'interès en relació amb la seva persona i fer perdre el seu rastre que tanmateix no era gens difícil de trobar, per mi potser va ser un d'aquells «clic» que indueixen a escriure.

Estava profundament implicat en la recerca de l'autenticitat —tema d'*Un altro mare*— i en l'ambigüitat d'aquesta recerca, i encara hi estic. Ibsen va escriure: «Pretendre viure, viure la vida veritable, és de megalòmans». Naturalment ell sabia que cal ser megalòman, però que només si ens adonem de com n'és de difícil, d'ardu i d'impossible, sovint, atènyer la vida veritable, podem esperar ser una mica menys falsos, una mica més autèntics, justament perquè esdevenim conscients de la nostra ambivalència. I, per tant, sempre m'ha interessat aquest tema de la necessitat de la recerca de la vida veritable i també del perill de fer-se la il·lusió d'haver-la trobat. Si puc citar el títol d'un recull meu d'assaigs, tan sols el desencant fa autèntica la utopia i fa possible continuar buscant-la tot i saber que no hi podrem arribar mai del tot. Un exemple d'aquesta ambivalència de la recerca de la vida veritable és el monòleg *Le voci* (1994), en el qual la recerca de la vida veritable esdevé la història d'un home que busca les veus pures, autèntiques. Aquesta recerca d'autenticitat pot transformar-se, de manera delirant, en el contrari, en l'artifici més grotesc. El text va néixer de l'obsessió profunda per aquest tema i d'un fet casual. Una vegada vaig telefonar a una amiga meva de Munic, però ella no era a casa i em va respondre un contestador, una veu profunda, vellutada i preciosa que deia que no era a casa i convidava a trucar més tard. Vaig tornar a trucar al cap de dues hores. Ella acabava d'arribar i va respondre cansada, amb desgana: «diiigui», i aleshores li vaig dir que pensava fer la cort a la seva veu gravada, perquè era molt més seductora. Aquest episodi em va fer venir la idea d'aquest monòleg, en què un home s'enamora de les veus de les dones gravades als contestadors, de manera que els truca, però només quan les dones de carn i ossos no són a casa; parla amb les seves veus gravades, les dones es converteixen en purs

números de telèfon. La seva fixació creix fins a assumir proporcions maníaques; el seu deliri tan aviat és turmentador com violent, repulsiu o commovedor, i en el seu monòleg salvatge el llenguatge també es desborda com una riuada. La seva mania conté un desig real, una turmentadora nostàlgia d'amor, un sofriment real i una por real, però tot això es regira contra ell mateix i el protagonista és alhora agressor i víctima.

Podria posar molts més exemples, perquè pràcticament tots els meus llibres van néixer d'una manera anàloga. La història més complexa, més difícil i sovint dolorosa fins a confondre'm seria explicar com va néixer *La mostra*, el text potser més autobiogràfic que jo hagi escrit mai, encara que sigui metafòricament, perquè, a diferència del seu protagonista, jo no sóc ni pintor ni boig ni, almenys fins ara, no m'he mort al manicomi. Seria massa difícil explicar-ho aquí, perquè el llibre va néixer d'una nit fosca que vaig travessar; d'un dolor radical que, com passa sovint quan es pateix, també em va portar fang i culpa, que diria que vaig transfigurar de manera metafòrica però potser comprensible, amb una valentia que em reconec, però es tracta d'un viatge als inferns que no em veig amb cor de tornar a fer.

La gènesi més llarga i complexa va ser la de la novel·la *A cegues*, en la qual vaig treballar divuit anys. Uns anys durant els quals també vaig escriure i vaig fer altres coses i durant els quals em van passar moltes coses, bones i dolentes, però uns anys en què el projecte central, la idea dominant, era sempre la redacció d'*A cegues*. La primera idea recordo que se'm va acudir a Anvers, on havia anat per presentar una traducció d'*El Danubi*, després d'haver vist alguns mascarons de proa i haver quedat molt impressionat per aquelles figures, per aquelles mirades dirigides al més enllà, dilatades i obertes, gairebé com si veiessin catàstrofes que els altres encara no poden veure. Sentia, però no sabia per què, que d'alguna manera aquella mirada també estava dirigida a la terrible història de Goli Otok, que sempre m'havia obsedit. Immediatament després de la Segona Guerra Mundial, mentre aproximadament tres-cents mil italians van deixar Ístria i Fiume, que havien passat a formar part de Iugoslàvia —quan després de la violència que la Itàlia feixista havia infligit a la població eslava, havia arribat el moment de la reconquesta i de la venjança d'aquesta població contra els italians—, i van anar a Itàlia, a Occident, perdent-ho tot, dos mil obrers italians de Monfalcone, una ciutat petita propera a Trieste, militants comunistes que havien conegut les presons feixistes, molts d'ells els camps de concentració i la guer-

ra d'Espanya, van deixar voluntàriament Itàlia i van anar a Iugoslàvia per contribuir, en la seva fe comunista, a construir el comunisme al país comunista més proper. Dos èxodes contraris que es van creuar. Quan, el 1948, Tito va trencar amb Stalin, per a Tito aquests revolucionaris es van tornar possibles agents estalinistes perillosos, i per a ells Tito va esdevenir un traïdor. Aquests homes van ser deportats a dues illetes precioses i terribles de l'Alt Adriàtic, Goli Otok (l'Illa Calba, Nua) i Sveti Grgur (Sant Gregori), on se'ls va sotmetre a tota mena de sevícies, com als gulags i als camps de concentració nazis, i on ells van resistir heroicament en nom de Stalin. És a dir, en nom d'algú que, si se n'hagués sortit, hauria transformat tot el món en un gulag per a gent orgullosa com ells.

Vivien en aquell infern ignorats per tothom: Itàlia es desinteressava del que passava a les seves fronteres orientals, Iugoslàvia no deia res d'aquesta realitat infame a casa seva, la Unió Soviètica calumniava la Iugoslàvia titista amb tota mena de mentides, però no deia res dels gulags perquè en tenia molts més, i als anglesos i als americans uns quants milers de persones els importaven un rave, d'uns quants milers de persones, i no volien debilitar Tito per culpa d'això, perquè era el seu preciós peó antisoviètic. Quan al cap dels anys els supervivents van tornar a Itàlia, la policia italiana els mirava amb recel, com a perillosos comunistes que arribaven de l'Est, i el Partit Comunista Italià els posava bastons a les rodes, perquè eren incòmodes testimonis de la política estalinista, que el partit havia seguit feia anys i que aleshores volia fer oblidar.

Durant molt de temps no vaig aconseguir escriure aquesta història, aquesta travessia per tots els inferns i els grans somnis del segle XX, aquesta odissea de clandestins, fugitius perseguits. No ho aconseguia perquè havia començat a escriure una novel·la lineal, tradicional. Però no funcionava, encara que en part va confluir —però completament transformada— en la redacció final. No podia funcionar perquè en una narració el «com» —o sigui l'estil, l'estructura, l'escriptura— ha de correspondre, o més ben dit, s'ha d'identificar amb el «què», amb la història i amb el seu sentit o la seva falta de sentit. No es pot escriure d'una manera tradicional, ordenada, racional, harmoniosa una història com la d'*A cegues*, de fets delirants, d'un desordre insòlit, d'esclat de tots els sentits. No es pot escriure amb un ordre racional el relat d'un desordre tràgic; el desordre i la tragèdia són a les coses i a la paraula. Vaig poder escriure la novel·la quan vaig topar amb una mena

de doble, el Doble (encara que sigui radicalment diferent) del meu protagonista, que per dir-ho d'alguna manera em va oferir un mirall, verídic i alhora deformant, d'aquella tragèdia.

Per què s'escriu? Sovint m'ho pregunto. Per molts motius. Per fidelitat, per por, sobretot per lluitar contra l'oblit, per posar ordre i per desfer un ordre, per protestar, per endinsar-se en la vida i per fugir-ne. Però molt més radical és la pregunta que em va fer, fa anys, una estudiant xinesa de la Universitat de Xi'an i que ja vaig citar al meu discurs d'agraïment al premi Príncep d'Astúries: «Què es perd, escrivint?». Gràcies i una abraçada a tothom.

Magnífico Señor Rector,
Señor Decano de la Facultad de Filología,
Estimado profesor Antoni Martí,
Profesoras y profesores,
Estudiantes, amigas y amigos,

Al profundo agradecimiento por este gran honor que se me ha concedido y por las generosas palabras del señor Antoni Martí Monterde, se añade el especial placer de recibirlo de esta Universidad y en Barcelona, la ciudad que desde hace años se ha convertido en mi segunda casa, la ciudad donde tengo amigos y amigas fundamentales en mi vida, la ciudad que abrió la puerta y el camino a mi viaje existencial y cultural por España, un país que ha sido y es generoso conmigo, y en el que me he reencontrado.

Todo reconocimiento introduce una pizca de incertidumbre en el espíritu, porque obliga a hacer un balance de uno mismo que, como casi todo balance, revela un déficit. Pero se puede aceptar sin ninguna mala conciencia un honor que se nos otorga, porque nos damos cuenta de que no va dirigido sólo a nosotros, en este caso a mí, sino a muchas otras personas, que nos acompañan en nuestro camino, sin las cuales no habríamos visto ni entendido muchas cosas fundamentales y sin las cuales ni siquiera habríamos escrito. Gregorio Magno decía que no habría comprendido muchos de los aspectos esenciales de la vida sin sus hermanos, pero eso también puede decirlo alguien que no es papa; naturalmente, quien no es papa es consciente de que debe muchas cosas no sólo a los hermanos sino también a las hermanas.

De la vida al papel: ahora intentaré explicar cómo nació, en mi caso, la escritura de algunos libros.

En primer lugar, antes de la escritura está la lectura, mucho más importante, y no sólo para quien, como yo, ha escrito libros modestos o medianos respecto a los inmortales que ha leído. Recordamos más los grandes libros que hemos leído que los libros que hemos escrito. El primer

libro que leí —y que, por lo tanto, en cierta manera está destinado a ser el Libro para siempre, el encuentro con la palabra que contiene y a la vez inventa la realidad— es una novela de aventuras de Emilio Salgari, *Los misterios de la jungla negra*, que empieza con la descripción del gran fluir del Ganges, sin la cual quizá no habría existido, muchos años después, mi *Danubio* (1986).

A decir verdad, empecé a leer la segunda parte, cuando el héroe Tremal Naik, forzado a secundar a los *thugs* para liberar a su amada Ada, finge ponerse al servicio de los ingleses bajo el nombre de Saranguy. Yo hacía poco que había cumplido seis años y acababa de aprender a leer, y la primera parte me la había leído, un fragmento cada día, mi tía María, cuando yo todavía no sabía descifrar el alfabeto.

O sea que aprendí a leer con los libros de Salgari. Pero, más que a mi lectura, las hazañas de Kammamuri y del tigre Dharma en aquella novela van ligadas a la voz de la que las escuchaba, fascinado por la historia e indiferente al autor —mejor dicho, desconocedor, en aquel momento, de que hubiera un autor y de que una historia necesitara de él, convencido de que las historias se explicaban por sí solas y de que a los hombres, escritores o no, sólo les correspondía el deber de repetirlas y transmitirlas—. Desde entonces, en cierta manera siempre he pensado que la literatura, en esencia, es un relato oral y anónimo; sería mejor si los autores no existieran o, al menos, no fueran identificados, si siempre estuvieran muertos —como dijo una vez una niña de Grado a Biagio Marin— o forzados al incógnito y a la clandestinidad.

De la fantasía adolescente e improbable de Salgari aprendí el amor por la realidad, el sentido de la unidad de la vida y la familiaridad con la variedad de los pueblos, las civilizaciones, los vestidos, las costumbres; diferentes pero vividos como distintas manifestaciones del universal humano. También aprendí que los escritores hacen ver el mundo más allá de sus convicciones, porque de Salgari no recibí el ardor guerrero, que después hizo que fuera tan apreciado por el régimen fascista, sino un sentimiento de fraterna igualdad de todos los pueblos de la tierra, de la misma manera que más tarde Kipling —además del misterio y la épica— me hizo amar los elefantes y los templos hindúes más que la corona de la reina Victoria.

Después de Salgari, no tardaron en venir muchos otros libros, auténticos «libros de lectura», cuya lista es mi carné de identidad. Los libros de

perros de mi padre, que yo leía y resumía; una enciclopedia —creo que era la Labor— de la que copiaba, quién sabe por qué, la lista de tratados de paz concluidos a lo largo de los siglos entre Francia y España, una árida y fascinante secuencia de nombres, tratado de Oviedo, de Pamplona, de Perpiñán, ciudades que, naturalmente, no sabía dónde estaban y que no pasaban de ser una simple música verbal. Creo que en aquel acto de copiar se ponía de manifiesto la pasión compiladora, el deseo de ordenar y clasificar la realidad que más tarde me llevó a estudiar a los Musil y los Svevo, la gran literatura centroeuropea que intenta catalogar la vida y muestra cómo se escapa la vida de las redes de toda clasificación, pero hace centellear su sentido anárquico e insondable a quien intenta reducirla al orden.

Pero quizá en aquellas compilaciones ya estaba la profunda sensación, de la que me di cuenta más tarde, de que, como escribió Svevo, «la vida es original», mucho más original de lo que pueda inventar yo o de lo que puedan inventar incluso escritores mucho más grandes. Fue Melville quien escribió que «Truth is stranger than fiction». La realidad, las cosas que realmente han ocurrido, las personas que realmente han vivido, han sufrido y han amado, para mí siempre han sido increíblemente más interesantes; por otra parte, todos sabemos que simplemente en el círculo de la propia familia hay muchas historias (bonitas, feas, felices, tristes, gloriosas, vergonzosas) que desafían cualquier novela.

Creo que la realidad, sobre todo la humana, es más original que la invención y que cualquier existencia merece el mismo respeto, la misma filología (palabra que etimológicamente contiene el amor) que las grandes figuras de la Historia. Esta precisión, que surge del amor y el respeto por la realidad, por la fascinación fantástica de sus invenciones y por un sentimiento ético de respeto por todos, se convierte, en el terreno de la fantasía, en una ampliación grotesca, obsesiva, que contribuye a la sensación de delirio del mundo. Cuando escribo un libro es como si hiciera un mosaico. Cada tesela corresponde a un pedazo objetivo de realidad, a una vida o a una historia real, pero con estas teselas se dibuja una figura completamente imaginaria. *A ciegas* (2005) también nació de cosas terribles, terriblemente reales y terriblemente sucedidas, de un infierno que el libro cuenta pero que el libro, en líneas generales, no ha inventado. A veces se puede decir incluso que la realidad compite de manera desleal con la literatura y, escribiendo, hay que omitir cosas que realmente sucedieron pero

que, en el papel, no serían creíbles, parecerían una invención deliberada, a veces incluso kitsch.

Y así, por ejemplo, copiaba de una enciclopedia el artículo relativo a la morsa. Anotaba fielmente su peso, sus costumbres, el territorio donde vivía y, entre una línea y otra de estas informaciones reales, introducía alguna pequeña invención; por ejemplo, un combate entre la morsa y el oso blanco, una morsa abandonada en un iceberg, una caza de morsas o cosas por el estilo.

El primer libro que escribí fue un tratado sobre perros. Tenía once años. Mi padre era un apasionado cinólogo y en su biblioteca había muchos libros, en distintos idiomas, sobre perros de todas las razas, con numerosas ilustraciones. Llené una gran libreta, dedicando cada página a un tipo de perro, del que describía fielmente todas las características objetivas. Naturalmente también necesitaba una fotografía, por lo que sencillamente recorté cientos de fotografías de los libros de mi padre, de manera que estropeé su biblioteca, y después enganché las fotos con una mezcla de agua y harina muy espesa y en la que se formaban muchos grumos, o sea que al final la libreta no podía cerrarse, era el triple de grande.

Mi padre, cuando vio que no se trataba de un capricho sino de una pasión (trabajé en este libro todo un año), me dejó hacer, y eso, creo, fue fundamental para mi relación con los padres de varios géneros, maestros y hermanos mayores, a los que he conocido en la vida y que, como mi padre, al que cito en primer lugar, han contribuido a formarme y con los que siempre he tenido una relación libre, basada en el reconocimiento de su superioridad objetiva, pero también en un sentimiento, más fraterno que filial o paternal, de paridad e igual dignidad.

En aquel momento sólo hubo una pequeña crisis. No sé por qué, tenía una gran simpatía por el mastín español, y tenía antipatía, también sin motivo, por el dogo de Burdeos, y no me hacía ninguna gracia que este último fuera más grande y más fuerte. En la página dedicada al mastín español copié los datos objetivos, pero, debajo de todo, añadí una nota, en un italiano pomposo: «En las peleas a menudo es superior al dogo de Burdeos». Un lenguaje típico de Salgari. Pero mi padre me dijo: «No es cierto; en primer lugar, nunca se encuentran, y si se encontraran y se pelearan, sería al revés. No puedes destrozarme la biblioteca para explicar tonterías...», de manera que muy entristecido suprimí aquella nota.

Naturalmente, en el origen de los verdaderos libros que he escrito hay muchas cosas, así que me limito a recordar una, esencial, que es la experiencia de la frontera, sin la que nunca habría escrito *El Danubio*, *Microcosmos* (1997), varios ensayos y otros textos.

Diría que para explicar cómo nacieron algunos de mis libros es fundamental partir de una experiencia de frontera. La experiencia de la frontera para mí fue esencial, incluso antes de ser consciente de ello. Cuando era un niño —nací en 1939 en Trieste— la frontera, muy cercana, no era una frontera cualquiera, sino una frontera que separaba el mundo en dos. Era el telón de acero. Veía aquella frontera en el Carso cuando iba a pasear y a jugar. Detrás de aquella frontera había un mundo desconocido, inmenso, amenazador; el mundo del Este bajo el dominio de Stalin, un mundo al que no se podía acceder, porque la frontera, en aquellos años, era infranqueable, al menos hasta 1948, hasta la ruptura entre Tito y Stalin y hasta la posterior normalización de las relaciones entre Italia y Yugoslavia. Era el Este —el Este tan a menudo ignorado, rechazado, temido, despreciado—. Cada país tiene su Este que rechazar. A la vez, detrás de la frontera había un mundo que yo conocía muy bien, porque eran tierras que habían formado parte de Italia y que Yugoslavia había ocupado al final de la Segunda Guerra Mundial; tierras en las que había estado de pequeño y, por tanto, un mundo familiar, conocido.

En cierta manera sentía que detrás de la frontera había algo conocido y desconocido, y creo que eso es fundamental para la literatura, que a menudo es un viaje de lo conocido a lo desconocido, pero también de lo desconocido a lo conocido, a un ignoto del que nos apropiamos. Siempre puede pasar que algo que hasta entonces había sido familiar resulte extraño e inquietante; o que algo, o alguien, que considerábamos lejano y distinto resulte, en cambio, afín y cercano.

El primer libro que escribí fue un ensayo, *Il mito absburgico* (1963), un libro que escribí entre los veinte y los veintitrés años, sin saber realmente qué quería escribir. Siempre me pasa, incluso ahora, con cualquier texto. No es hasta que he escrito una tercera parte, a veces la mitad, que sé qué libro estoy escribiendo, de qué cosa su tema explícito es la metáfora y, por lo tanto, de qué trata en realidad —igual que un poema sobre un árbol, por ejemplo, sobre la luz que lo envuelve, puede ser la única manera de expresar el amor por una persona.

El libro nació en Turín. Aunque siempre he sido un lector precoz (leí muy pronto a Tolstói, Dostoyevski y muchos otros grandes escritores), nunca había leído ninguna línea de escritores triestinos, por aquella desconfianza que un joven siente de manera natural hacia las glorias de casa, de las que siempre sospecha, sobre todo en una ciudad como Trieste, que tiene tantas calles dedicadas a algún «escritor y patriota». En Turín, nostálgico, empecé a leer libros sobre Trieste y a descubrir ciertas cosas que había vivido, pero de las que no me había dado cuenta: la pertenencia secular al imperio de los Habsburgo, el rol de la población eslovena y de otras minorías, el de la cultura hebrea. Me acordé de compañeros de escuela en cuyas casas se conservaban otros clásicos, no italianos; me acordé del mundo hebreo, ciertos gestos, ciertas palabras. Entonces comprendí que para conocer mejor aquel mundo, para hacerlo mío y para ser consciente de él, de alguna manera también debería contar con una realidad que me había precedido; entonces empecé a leer a los autores austriacos, justo para entender todo lo que había detrás de mi Trieste.

El libro es, formalmente, un ensayo sobre la nostalgia que dejó el final del gran imperio y sobre su literatura, pero, en realidad, según la típica estrategia oblicua del ensayo (de la que entonces no me di cuenta), es un libro que habla de cosas mucho más extensas: del fin de todos los fines, de la posibilidad de vivir el mundo como una unidad y de contar historias que, en su variedad, expresan este sentimiento. Un libro sobre el fin de un mundo unitario y sobre el fin de la posibilidad de contarlo, sobre el fin de la épica.

Ninguna génesis de ningún otro libro explica esta particularidad de la génesis de mi escritura como el primer relato o la primera novela breve que escribí, *Conjeturas sobre un sable* (1984). Esta historia nace de una experiencia de frontera perdida y reencontrada, que he llevado dentro de mí durante muchos años. En el invierno de 1944-1945, el último año de la guerra, yo estaba en Udine, una ciudad cercana a Trieste, con mi madre, porque mi padre estaba enfermo en el hospital, y Udine estaba ocupada por los alemanes y los cosacos de Krasnov, gente que los alemanes habían acogido, una parte de ellos haciéndolos prisioneros durante el ataque a la Unión Soviética y otra parte entre los exiliados blancos que habían abandonado Rusia por la Revolución. Los alemanes les habían prometido un estado cosaco, un *Kosakenland*, que según el proyecto original debería haber esta-

do situado en la URSS. A medida que los alemanes y sus aliados se iban retirando, esta patria se iba desplazando cada vez más hacia el oeste, hasta que durante algunos meses se creó en las fronteras orientales de Italia, en el Friuli, en Carnia, donde había este fantasmal estado cosaco. Por lo tanto, una parte del Friuli, desde la que mi abuelo de joven había venido a trabajar a Trieste, de repente se convirtió en cosaca. En un pequeño hotel en Villa di Verzegnis, Krasnov —el atamán cosaco que los alemanes habían rescatado del olvido y puesto a la cabeza de este ejército— había establecido, entre un mobiliario miserable, una pequeña corte cosaca.

Una situación extremadamente compleja, porque mostraba cómo un deseo legítimo —el deseo de tener una patria, de tener raíces— podía degenerar, mediante la alianza con el mal nazi, en lo contrario: de entrada, los cosacos robaban la patria a otra gente y, además, este deseo de autenticidad se convertía en algo falso y artificial, porque no había nada más artificial que una patria cosaca cerca de Udine. Recuerdo a aquella gente extraña, oficiales y soldados, con mobiliario, familias e incluso camellos. Era un ejército distinto a lo que había visto y a lo que vería más adelante, italianos, alemanes, americanos. Después, de mayor, leí algo para saber quiénes eran esas personas, qué había sido de ellos. Los cosacos, como ya sabemos, se rindieron ante los ingleses con la promesa de que no los entregarían a los soviéticos; pero los ingleses los entregaron a los soviéticos y algunos cosacos, con la familia, murieron lanzándose al río Drava, algunos incluso con caballos, y otros fueron procesados y ejecutados en Rusia.

También me interesaba la historia de Krasnov, que, de viejo, después de haber combatido ya una vez y de haber perdido la batalla (durante la guerra civil en Rusia contra los comunistas), y tras haber escrito novelas en las que en cierta manera ya había entendido, o parecía haber entendido, a veces, la verdad de su historia, vuelve a repetir, una segunda vez, una vida ya vivida, con la ilusión de una gran aventura, de grandes campañas militares, mientras que lo destinan a pequeñas y odiosas operaciones bélicas.

Como ya he dicho, llevé esta historia dentro durante mucho tiempo. Me impresionaba que se quisiera creer que Krasnov había muerto mientras huía, disfrazado de simple soldado, aunque sabemos que Krasnov fue entregado a los soviéticos y colgado en Moscú en 1947. Pero incluso

cuando se restableció la verdad histórica, todavía se quería creer que Krasnov era aquel muerto desconocido e incluso yo, en un artículo en el *Corriere*, presenté los hechos con un estilo algo reticente, con muchos verbos en condicional y subjuntivo y adverbios ambiguos, prácticamente como si quisiera decir: «Debo decir esto, pero quién sabe, quizá Krasnov es aquel muerto desconocido...». Entonces me pregunté qué verdad poética había detrás de aquel deseo de creer en una versión históricamente falsa. En este caso no es necesario investigar; sólo queda el intento de inventar, de hacer ilaciones. Es una historia que quería regalar a Borges, porque es muy borgesiana, pero cuando se la expliqué un día en Venecia me contestó: «No, ésta es la historia de su vida, debe escribirla usted». Y así la literatura mundial ha perdido una obra maestra, pero yo me lancé y me desinhibí y escribí mi primera obra de ficción.

En general, mis libros nacen casi siempre de la combinación de un profundo interés por un tema —por un motivo, por un personaje, por una historia— y una ocasión próxima, una casualidad que actúa como una comadrona y que trae a la superficie los objetos y los personajes de aquel profundo interés. Así nació, por ejemplo, *El Danubio*, sin predeterminación. Al principio, igual que en el caso de *Il mito absburgico*, no sabía exactamente qué quería hacer. En 1982, con Marisa, mi mujer, y unos amigos hicimos un viaje a Eslovaquia. Recuerdo que estábamos entre Viena y Bratislava, cerca de la frontera del Este con lo que entonces era todavía la «otra» Europa (creo que muchas de las cosas que he escrito han nacido también del deseo de suprimir este adjetivo, «otra», de hacer entender que aquello también es Europa). Veíamos fluir el Danubio, lo veíamos brillar, un esplendor que no se podía distinguir del de la hierba de los prados; no se veía bien dónde empezaba y dónde se acababa el río, qué era río y qué no lo era. Estábamos en un momento feliz de armonía, de amistad, en uno de esos raros momentos de consonancia con el fluir de la existencia. De repente vimos un letrero: «Museo del Danubio». Esta palabra, museo, era muy extraña, en el encanto de la naturaleza de aquel momento, y Marisa —que casi siempre tenía intuiciones apropiadas, antes que yo, y con frecuencia tenía la primera idea, la original, de la que nacieron muchos de mis libros— dijo: «¿Qué pasaría si siguiéramos adelante vagando hasta la desembocadura del Danubio?». Ése fue el inicio de cuatro años dedicados completamente a viajar, escribir, reescribir, vagar, donde

realmente el Danubio vuelve a ser el símbolo de la frontera, porque el Danubio es un río que pasa a través de muchas fronteras, por lo tanto es un símbolo de la necesidad y la dificultad de atravesar fronteras, no sólo nacionales, políticas, sociales, sino también psicológicas, culturales, religiosas. El viaje por el Danubio también es un viaje a los propios infiernos y a la Babel del mundo actual, que ciertamente tiene en la *Mitteleuropa* un símbolo especial, pero es una Babel del mundo entero.

Hasta que no había escrito al menos la mitad no me di cuenta de qué libro estaba escribiendo; al principio no sabía si iba a escribir un reportaje o una novela sumergida, como acabó siendo, si el protagonista que dice yo sería idéntico a mí o, como ocurrió, un personaje al que le presto muchas cosas mías pero que es autónomo —de hecho, él acaba muriendo y yo todavía estoy aquí.

Así nació también *Otro mar* (1991), de una ocasión imprevista que sacó violentamente a la luz en la escritura un interés latente durante años. Toda historia sabe más que la persona que la ha escrito, que sólo puede decir cómo y por qué ha intentado narrar aquella historia. La primera idea de *Otro mar* se remonta a hace muchos años. Estaba en Grado, en casa de Biagio Marin, el poeta desaparecido a los noventa y cuatro años, en 1985, que inventó, en su poesía, su propio lenguaje, y que fue un gran amigo mío, paterno y fraterno. Estábamos en su cuarto, ante una ventana sobre el mar que parecía abierta sobre algo eterno, y él me habló, brevemente, del tal Enrico Mreule, que había sido amigo de Carlo Michelstaedter, el gran filósofo y poeta de Gorizia, que se suicidó a los veintitrés años, en 1910, justo después de haber acabado uno de los grandes libros del siglo, *La persuasión y la retórica*. Me hablaba de Enrico, ese tipo extraño que hablaba el griego antiguo como nosotros hablamos nuestro dialecto, que siempre iba descalzo y que quería liberarse de todo, tirarlo todo, y que, un buen día, se fue a la Patagonia, donde vivió solo durante años, con su ganado, en las grandes llanuras y como máximo con la breve compañía de alguna mujer que se encontraba en alguna caravana de paso.

Mientras me hablaba de ello, sentía que aquél era un destino del que me habría gustado encontrar el sentido y explicar la historia; me parecía entender que aquel Enrico debía de haber sido uno de aquellos fugitivos que huyen y desaparecen no para evitar la mediocridad prosaica de la vida cotidiana, según el estereotipo banal, o para llevar una vida más rica e

intensa, sino al contrario, para anularse, para reducirse, para disminuir, para existir menos. Las violentas y rápidas transformaciones de nuestra cultura, en el último siglo, parecen haber azotado demasiado intensamente a algunas personalidades especialmente sensibles que, para no encontrarse abatidas por esta persecución y este cataclismo, trataron de aletargarse, de volverse insensibles, como alguien que se tapa las orejas o cierra los ojos ante el excesivo rumor o la excesiva luz.

Son personajes que viven en la realidad como si esta realidad siempre se pareciera a la de un pavoroso régimen totalitario: si la Gestapo merodease por los alrededores, nadie querría figurar en ningún censo, existir o al menos ser visto, sino que querría hacerse pequeño e invisible. Estos fugitivos viven cualquier organización social como si fuera similar a la de una terrible tiranía e intentan borrar su propio rastro y las facciones de su propio rostro. Son figuras que se construyen por sustracción, por reducción.

Durante muchos años he pensado de vez en cuando en esta historia, hasta que, no sé exactamente por qué razón, se me ha hecho presente de nuevo con una intensidad especial y la he escrito. Quizá un pequeño empujón lo debo a una de esas curiosidades de las que la vida, a menudo más original que las novelas, no es pobre. En una edición reciente, muy buena, de las obras de Michelstaedter, en una nota a pie de página consta que Enrico Mreule murió treinta años antes de lo que lo hizo. El descubrimiento de su victoria, de cómo había conseguido realmente apagar el interés respecto a su persona y eliminar su rastro que, sin duda, no era nada difícil de encontrar, para mí fue uno de esos «clic» que inducen a escribir.

Yo estaba y estoy profundamente implicado en la búsqueda de la autenticidad —tema de *Otro mar*— y en la ambigüedad de esta búsqueda. Ibsen escribió: «Pretender vivir, vivir la verdadera vida, es de megalómanos». Naturalmente él sabía que hay que ser megalómano, pero que si nos damos cuenta de lo difícil, de lo arduo, de lo imposible que es a menudo alcanzar la verdadera vida se puede esperar ser un poco menos falsos, un poco más auténticos, precisamente porque somos conscientes de nuestra propia ambivalencia. Así que siempre me ha interesado este tema de la necesidad de la búsqueda de la verdadera vida y del peligro de ilusionarse por haberla encontrado. Si puedo citar el título de una colección de ensayos mía, sólo el desencanto convierte en auténtica la utopía y hace

posible seguir buscándola aun sabiendo que nunca podremos alcanzarla plenamente. Un ejemplo de esta ambivalencia de la búsqueda de la verdadera vida es el monólogo *Le voci* (1994), en el que la búsqueda de la verdadera vida se convierte en la historia de un hombre que busca las voces puras, auténticas. Esta búsqueda de autenticidad puede transformarse, de manera delirante, en lo opuesto, en el artificio más grotesco. El texto nació de la obsesión profunda por este tema y de un hecho casual. Una vez llamé por teléfono a una amiga mía de Munich, pero no estaba en casa y me salió el contestador automático, una voz profunda muy agradable, aterciopelada, que decía que no estaba en casa e invitaba a llamarle más tarde. Volví a llamar al cabo de dos horas. Ella acababa de llegar y contestó cansada, desganada: «diiiga», y entonces le dije que pensaba cortejar a su voz registrada, porque era mucho más seductora. A partir de este episodio surgió la idea de este monólogo, en el que un hombre se enamora de las voces de mujer grabadas en los contestadores automáticos, y entonces les llama, pero sólo cuando las mujeres de carne y hueso no están en casa; habla con sus voces registradas, las mujeres se convierten en puros números de teléfono. Su fijación aumenta hasta alcanzar proporciones maníacas; su delirio es unas veces atormentador, otras violento; unas veces repulsivo, otras conmovedor, e incluso en su monólogo salvaje el lenguaje también se desborda como una riada. En su manía hay un deseo real, una atormentadora nostalgia de amor, un sufrimiento real y un miedo real, pero todo se vuelve contra sí mismo y el protagonista es a la vez agresor y víctima.

Podría poner muchos más ejemplos, porque casi todos mis libros han nacido de una manera parecida. La historia más compleja, más difícil y a menudo dolorosa hasta confundirme sería explicar cómo nació *La exposición*, quizá el texto más autobiográfico que haya escrito nunca, aunque sea de manera metafórica, porque, a diferencia de su protagonista, yo no soy ni pintor, ni estoy loco, y, al menos hasta ahora, no he muerto en un manicomio. Sería demasiado difícil explicarlo aquí, porque el libro nació de una noche oscura que pasé, de un dolor radical que, como pasa a menudo cuando se sufre, también me trajo barro y culpa, que creo haber convertido de una manera metafórica, pero quizá comprensible, con un coraje que reconozco tener, pero se trata de un viaje a los infiernos que no me siento capaz de repetir.

La génesis más larga y compleja fue la de la novela *A ciegas*, en la que trabajé durante dieciocho años. Unos años durante los cuales también escribí e hice otras cosas y durante los cuales me pasaron muchas cosas, tanto buenas como malas, pero unos años en los que el proyecto central, la idea dominante, era siempre la redacción de *A ciegas*. Recuerdo que la primera idea se me ocurrió en Amberes, donde había ido para presentar una traducción de *El Danubio*, después de haber visto algunos mascarones y haber quedado muy impresionado por aquellas figuras, por aquellas miradas dirigidas al más allá, dilatadas y abiertas, casi como si vieran catástrofes que los demás todavía no pueden ver. Sentía, pero no sabía por qué, que de alguna manera aquella mirada también se dirigía a la terrible historia de Goli Otok, que siempre me había obsesionado. Justo después de la Segunda Guerra Mundial, mientras cerca de trescientos mil italianos dejaban Istria y Fiume, que habían pasado a formar parte de Yugoslavia —cuando después de la violencia infligida por la Italia fascista a la población eslava, había llegado el momento de la reconquista y la venganza de estos últimos contra los italianos—, y fueron a Italia, a Occidente, perdiéndolo todo, dos mil obreros italianos de Monfalcone, una ciudad pequeña cercana a Trieste, militantes comunistas que habían conocido las cárceles fascistas, muchos de ellos los campos de concentración y la guerra de España, abandonaron voluntariamente Italia y fueron a Yugoslavia para contribuir, de acuerdo con su fe comunista, a la construcción del comunismo en el país comunista más cercano. Dos éxodos contrapuestos que se cruzaron. Cuando, en 1948, Tito rompió con Stalin, estos revolucionarios se convirtieron para Tito en posibles y peligrosos agentes estalinistas, y Tito se convirtió para ellos en un traidor. Estos hombres fueron deportados a dos terribles y hermosas islas del Alto Adriático, Goli Otok (Isla Calva, Desnuda) y Sveti Grgur (San Gregorio), donde fueron sometidos a todo tipo de abusos, como en los gulags y en los campos de concentración nazis, y donde resistieron heroicamente en nombre de Stalin. Es decir, en nombre de alguien que, si hubiera ganado, habría transformado el mundo entero en un gulag para gente orgullosa como ellos.

Vivían en aquel infierno ignorados por todos: Italia se desentendía de lo que pasaba en sus fronteras orientales, Yugoslavia permanecía callada sobre esta realidad infame, la Unión Soviética calumniaba a la Yugoslavia de Tito con todo tipo de mentiras, pero no se pronunciaba sobre los gulags

porque tenía muchos más, y a los ingleses y a los americanos no les importaba en absoluto el martirio de miles de personas y no querían debilitar a Tito, porque era su precioso peón antisoviético. Cuando, años más tarde, los supervivientes volvieron a Italia, la policía italiana los miraba con recelo, como peligrosos comunistas que llegaban del Este, y el Partido Comunista Italiano les ponía palos a las ruedas, porque eran testigos incómodos de la política estalinista, que el partido había seguido hacía años y entonces quería olvidar.

Durante mucho tiempo no conseguí escribir esta historia, esta travesía por todos los infiernos y los grandes sueños del siglo XX, esta odisea de clandestinos, fugitivos perseguidos. No lo conseguía porque había empezado a escribir una novela lineal, tradicional. Pero no funcionaba, aunque en parte confluyó —pero totalmente transformada— en la redacción final. No podía funcionar porque en una narración el «cómo» —o sea, el estilo, la estructura, la escritura— debe corresponderse, o más bien dicho, debe identificarse con el «qué», con la historia y con su sentido o su falta de sentido. No se puede escribir de una manera tradicional, ordenada, racional, armoniosa sobre un caso como el de *A ciegas*, de hechos delirantes, de un desorden insólito, de estallido de todos los sentidos. No se puede escribir con un orden racional la historia de un desorden trágico; el desorden y la tragedia están en las cosas y en la palabra. Pude escribir la novela cuando me topé con una especie de doble, el Doble (aunque radicalmente distinto) de mi protagonista, que me ofreció, por así decirlo, un espejo, verídico y a la vez deformador, de aquella tragedia.

¿Por qué se escribe? A menudo me lo pregunto. Por muchas razones. Por fidelidad, por miedo, sobre todo para luchar contra el olvido, para poner orden y para deshacer un orden, para protestar, para adentrarse en la vida o para huir de ella. Pero mucho más radical es la pregunta que me hizo, hace años, una estudiante china de la Universidad de Xi'an y que ya cité en mi discurso de agradecimiento al premio Príncipe de Asturias: «¿Qué se pierde, escribiendo?». Muchas gracias y un abrazo a todos.

Magnifico Rettore,
Chiarissimo Preside della Facoltà di Filologia,
Carissimo professor Antoni Martí,
Professoresse e professori,
Studenti, amiche e amici,

Alla profonda gratitudine per questo grande onore che mi viene conferito e per le generose parole di Antoni Martí Monterde, si aggiunge il particolare piacere di riceverlo da codesta Università e a Barcellona, la città che da molti anni è divenuta una mia seconda casa, la città dove ho amici e amiche fondamentali nella mia vita, la città che ha aperto la porta e la strada al mio viaggio esistenziale e culturale in Spagna, un Paese che più di ogni altro è stato ed è generoso con me, e in cui mi sono ritrovato.

Ogni riconoscimento insinua nell'animo anche una punta di incertezza, perché costringe a fare un bilancio di se stessi che, come quasi ogni bilancio, rivela un deficit. Ma si può accettare con buona coscienza un onore che ci viene reso perché ci si rende conto che esso non va solo a noi, in questo caso a me, ma a tante altre persone, a noi vicine nel nostro cammino, senza le quali non avremmo visto e capito tante cose fondamentali e senza le quali non avremmo nemmeno scritto. Gregorio Magno diceva che non avrebbe compreso tanti aspetti essenziali della vita senza i suoi fratelli, e questo può dirlo anche chi non è Papa; beninteso, chi non è Papa sa di dovere tanto non solo ai fratelli ma anche alle sorelle.

Dalla vita alla carta: cercherò ora di raccontare come è nata, nel mio caso, la scrittura di alcuni libri.

Anzitutto, prima della scrittura c'è la lettura, molto più importante; e non solo per chi, come me, ha scritto libri modesti o medi rispetto a quelli immortali che ha letto. Ci si ricorda più dei grandi libri che si ha letto che dei libri che si ha scritto. Il primo libro che io ho letto — e che è dunque destinato a rimanere in qualche modo per sempre il Libro, l'incontro con la parola che contiene e insieme inventa la realtà — è un romanzo d'av-

ventura di Emilio Salgari, *I misteri della jungla nera*, che comincia con la descrizione del grande fluire del Gange, senza la quale forse non ci sarebbe stato, molti anni dopo, il mio *Danubio* (1986).

A dire il vero, ho cominciato a leggerne la seconda parte, quando l'eroe Tremal Naik, costretto ad assecondare i Thugs per liberare l'amata Ada, finge di porsi al servizio degli inglesi sotto il nome di Saranguy; avevo compiuto da poco sei anni e appena imparato a leggere e la prima parte me l'aveva letta, un po' per giorno, mia zia Maria, quando non sapevo ancora decifrare l'alfabeto.

Ho dunque imparato a leggere sui libri di Salgari; ma, prima che alla mia lettura, le gesta di Kammamuri e della tigre Dharma in quel romanzo sono legate alla voce dalla quale le ascoltavo, trascinato dalla storia e indifferente all'autore — anzi, ignaro, in quel momento, che ci fosse un autore e che una storia ne avesse bisogno, convinto che le storie si narrino da sole e che agli uomini, scrittori o no, spetti solo il compito di ripeterle e trasmetterle —. Da allora, ho sempre in qualche modo pensato che la letteratura, nella sua essenza, sia un racconto orale e anonimo; sarebbe meglio se gli autori non esistessero o almeno non fossero identificati, se fossero sempre morti — come disse una volta una bambina di Grado a Biagio Marin — o costretti all'incognito e alla latitanza.

Dalla fantasia adolescente e improbabile di Salgari ho imparato l'amore per la realtà, il senso dell'unità della vita e la familiarità con la varietà di popoli, civiltà, abiti, costumi, diversi ma vissuti come differenti manifestazioni dell'universale-umano; ho appreso pure che gli scrittori fanno vedere il mondo al di là delle loro convinzioni, perché da Salgari non ho recepito l'ardore guerresco, che lo rese poi caro al Ventennio fascista, bensì un senso di fraterna uguaglianza di tutti i popoli della terra, così come più tardi Kipling — oltre al mistero e all'epica — mi avrebbe fatto amare gli elefanti e i templi indù più che la corona della regina Vittoria.

Dopo Salgari, vennero subito molti libri, veri «libri di lettura», il cui elenco è la mia carta di identità. I libri di cani di mio padre che leggevo e compendiavo; un'enciclopedia — credo fosse la Labor — dalla quale copiavo, chissà perché, l'elenco dei trattati di pace conclusi nei vari secoli tra Francia e Spagna, arida e fascinosa sequenza di puri nomi, trattato di Oviedo, di Pamplona, di Perpignano, città che naturalmente non sapevo dove fossero e restavano una pura musica verbale. Credo che in quella copiatu-

ra si palesasse quella passione compilatoria, quel desiderio di ordinare e classificare la realtà che più tardi mi avrebbe indotto a studiare i Musil e gli Svevo, quella grande letteratura mitteleuropea che cerca di catalogare la vita e mostra come quest'ultima sfugga alle maglie di ogni classificazione, ma faccia balenare il suo senso anarchico e insondabile soltanto a chi cerca di ridurla all'ordine.

Ma forse in quelle compilazioni c'era già il senso profondo, di cui mi sarei reso conto più tardi, che, come ha scritto Svevo, «la vita è originale», ben più originale di quel che possa inventare io o di quel che possano inventare anche scrittori ben più grandi. È stato Melville a scrivere che «Truth is stranger than fiction». La realtà, le cose veramente successe e accadute, le persone che hanno veramente vissuto, sofferto e amato, sono sempre state per me incredibilmente interessanti; del resto, ognuno sa che, anche solo nella cerchia della sua famiglia, ci sono tante storie (belle, brutte, felici, tristi, gloriose, vergognose) che sfidano qualunque romanzo.

Credo che la realtà, soprattutto quella umana, sia più originale dell'invenzione e che ogni esistenza meriti lo stesso rispetto, la stessa filologia (parola che contiene etimologicamente l'amore) delle grandi figure della Storia. Questa precisione, che nasce da amore e rispetto per la realtà, dal fascino fantastico delle sue invenzioni e da un senso etico di rispetto verso chiunque, diviene anche, sul piano della fantasia, una dilatazione grottesca, maniacale, che contribuisce al senso del delirio del mondo. Quando scrivo un libro, è come se facessi un mosaico; ogni singola tessera corrisponde a un pezzo oggettivo di realtà, a un'esistenza o a una storia reale, ma con queste tessere si disegna una figura che è del tutto immaginaria. Anche *Alla cieca* (2005) è nato da cose terribili, terribilmente vere e terribilmente successe, da un inferno che il libro racconta ma che il libro, nelle sue grandi linee, non ha inventato. Talvolta la realtà fa addirittura una concorrenza sleale alla letteratura e, scrivendo, bisogna tralasciare cose realmente successe ma che, sulla pagina, non sarebbero credibili, sembrerebbero una invenzione voluta, talora addirittura kitsch.

E così copiavo, ad esempio, da un'enciclopedia la voce sul tricheco; annotavo fedelmente il peso, le abitudini, il territorio dove viveva e, fra una riga e l'altra di queste notizie reali, inserivo qualche piccola invenzione; ad esempio una lotta tra il tricheco e l'orso bianco, un tricheco abbandonato su un iceberg, una caccia al tricheco e così via.

Il primo libro che ho scritto è stato un trattato sui cani. Avevo undici anni. Mio padre era un appassionato cinologo e nella sua biblioteca c'erano molti libri, in diverse lingue, sui cani di tutte le razze, con numerose illustrazioni. Io ho riempito un grosso quaderno, dedicando una pagina ad ogni tipo di cane, descritto fedelmente nelle sue caratteristiche oggettive. Avevo naturalmente anche bisogno di una fotografia e allora ho semplicemente ritagliato centinaia di fotografie dai libri di mio padre, rovinando la sua biblioteca, che poi ho incollato con una miscela di acqua e farina, che era molto grossa e creava molti grumi, per cui alla fine quel quaderno non poteva più chiudersi, era grosso il triplo.

Mio padre, quando ha visto che non si trattava di un capriccio ma di una passione (ho lavorato un anno a questo libro) mi ha lasciato fare e questo, credo, è stato fondamentale per il mio rapporto con i padri di vario genere, maestri e fratelli maggiori, che ho incontrato nella vita e che, come in primo luogo appunto mio padre, hanno contribuito a formarmi e con i quali ho sempre avuto un rapporto libero, basato sul riconoscimento della loro oggettiva superiorità ma anche su un senso, più fraterno che figliale o paterno, di parità e di pari dignità.

C'è stato solo un momento di piccola crisi. Io avevo, non so perché, una grande simpatia per il molosso spagnolo, e avevo antipatia, anch'essa immotivata, per il *dogue de Bordeaux* e mi dispiaceva molto che quest'ultimo fosse più grosso e più forte. Nella pagina dedicata al molosso spagnolo ho riportato le notizie obiettive ma ho aggiunto, in fondo alla pagina, una nota, in un altisonante italiano: «Nelle zuffe ha spesso la meglio sul *dogue de Bordeaux*». Linguaggio tipicamente salgariano. Al che mio padre mi disse: «Non è vero; anzitutto non si incontrano mai e se si incontrassero e si azzuffassero, accadrebbe il contrario. Non puoi distruggermi la biblioteca per raccontare delle fandonie...» e così io ho malinconicamente cancellato quella nota.

Naturalmente all'origine dei veri e propri libri che ho scritto ci sono tante cose; mi limito a ricordarne una, essenziale, ovvero l'esperienza della frontiera, senza la quale non avrei scritto *Danubio*, *Microcosmi* (1997), vari saggi e altri testi.

Credo che per raccontare come sono nati alcuni miei libri sia fondamentale partire da un'esperienza di frontiera. L'esperienza della frontiera è stata essenziale per me, ancor prima che ne avessi consapevolezza. Quando ero un ragazzino — sono nato nel '39, a Trieste — la frontiera, vicinis-

sima, non era una frontiera qualsiasi, bensì una frontiera che divideva in due il mondo. Era la Cortina di Ferro. Io vedevo quella frontiera sul Carso, quando andavo a passeggiare e a giocare. Dietro quella frontiera c'era un mondo sconosciuto, immenso, minaccioso; il mondo dell'Est sotto il dominio di Stalin, un mondo in cui non si poteva andare, perché la frontiera, in quegli anni, era invalicabile, almeno fino al 1948, sino alla rottura fra Tito e Stalin e sino alla successiva normalizzazione dei rapporti fra Italia e Jugoslavia. Era l'Est — l'Est così spesso ignorato, rifiutato, temuto, disprezzato. Ogni paese ha il suo Est da respingere —. Contemporaneamente, dietro la frontiera c'era un mondo che io conoscevo benissimo, perché si trattava di quelle terre che avevano fatto parte dell'Italia e che la Jugoslavia aveva occupato alla fine della seconda guerra mondiale; terre in cui ero stato da bambino, quindi un mondo familiare, noto.

In qualche modo sentivo che dietro la frontiera c'era qualcosa di noto e di ignoto e credo che questo sia fondamentale per la letteratura, che è spesso un viaggio dal noto all'ignoto, ma anche dall'ignoto al noto, a un ignoto di cui ci si appropria. Sempre può accadere che qualcosa sino a quel momento familiare si riveli estraneo o inquietante; oppure qualcosa o qualcuno, che ritenevamo lontano e diverso, si rivela invece affine e vicino.

Il primo libro che ho scritto è stato un saggio, *Il mito absburgico* (1963), un libro che ho scritto fra i venti e i ventitré anni, senza sapere bene che cosa volevo scrivere. Questo mi succede sempre, anche adesso, con qualsiasi testo; solo quando ne ho scritto un terzo, talora la metà, so quale libro sto scrivendo, di che cosa il suo tema esplicito è la metafora e dunque quale è il suo vero tema — così come una poesia su un albero, per esempio, sulla luce che lo avvolge, può essere l'unico modo, in quel momento, per esprimere l'amore per una persona.

Il libro è nato a Torino. Pur essendo sempre stato un lettore precoce (ho letto molto presto Tolstoj, Dostoevskij e tanti altri grandi scrittori), non avevo mai letto una riga di autori triestini, per quella diffidenza che un giovane ha naturalmente verso le glorie di casa, di cui sempre sospetta, soprattutto in una città come Trieste, con tante vie dedicate a qualche «scrittore e patriota». A Torino ho cominciato a leggere, per nostalgia, dei libri su Trieste e ho cominciato a scoprire certe cose che avevo vissuto, ma di cui non mi ero bene reso conto: la secolare appartenenza all'impero absburgico, il ruolo della popolazione slovena e di altre minoranze, della cultura

ebraica. Mi sono ricordato di compagni di scuola nelle cui biblioteche di casa si conservavano altri classici, non italiani; mi sono ricordato del mondo ebraico, di certi gesti, di certe parole. Ho capito allora che per conoscere meglio quel mondo, per farlo mio e per acquisirne coscienza, avrei dovuto in qualche modo fare i conti pure con una realtà che mi aveva preceduto; ho cominciato allora a leggere gli autori austriaci proprio per capire quello che stava dietro la mia Trieste.

Il libro è, formalmente, un saggio sulla nostalgia lasciata dalla fine del grande impero e sulla sua letteratura, ma in realtà, secondo la tipica strategia obliqua del saggio (di cui allora non mi rendevo conto) è un libro che parla di cose ben più vaste: della fine della totalità, della fine della possibilità di vivere il mondo come una unità e di raccontare storie che, nella loro varietà, esprimono questo senso. Un libro sulla fine di un mondo unitario, e sulla fine della possibilità di raccontarlo, sulla fine dell'epica.

Nessuna genesi di alcun altro libro spiega questa modalità della genesi della mia scrittura come il primo racconto o romanzo breve che ho scritto, *Illazioni su una sciabola* (1984). Esso nasce da un'esperienza di frontiera perduta e ritrovata, che ho tenuto dentro di me per molti anni. Nell'inverno del '44-'45, l'ultimo anno di guerra, io ero a Udine, una città vicina a Trieste, con mia madre, perché mio padre era malato in ospedale e Udine era occupata dai tedeschi e dai cosacchi di Krasnov, gente che i tedeschi avevano raccolto un po' facendoli prigionieri durante l'attacco all'Unione Sovietica ed un po' fra gli esuli bianchi che avevano abbandonato la Russia con la Rivoluzione. I tedeschi avevano promesso loro uno stato cosacco, un *Kosakenland*, che nel progetto originale avrebbe dovuto essere situato nell'URSS. Man mano che i tedeschi ed i loro alleati si ritiravano, questa patria veniva spostata sempre più verso ovest, finché per qualche mese era stata creata alle frontiere orientali d'Italia, in Friuli, in Carnia, dove c'era questo fantomatico stato cosacco. Quindi una parte del Friuli, dal quale mio nonno da ragazzo era venuto a lavorare a Trieste, improvvisamente era diventata cosacca. In un piccolo albergo a Villa di Verzegnis, Krasnov — l'Ataman cosacco che i tedeschi avevano ripescato dall'oblio e posto alla testa di questa armata — aveva instaurato, fra misere masserizie, una piccola corte cosacca.

Una situazione estremamente complessa, perché mostrava come un legittimo desiderio — il desiderio di avere una patria, di avere radici — venisse pervertito, tramite l'alleanza con il male nazista, nel contrario: anzi-

tutto i cosacchi venivano a rubare una patria ad altri e inoltre questo desiderio di autenticità diventava qualcosa di falso e di artificioso, perché non c'era niente di più artificioso di una patria cosacca nei pressi di Udine. Ricordo questa gente strana, ufficiali e soldati, con masserizie, famiglie, persino dei cammelli. Era un esercito diverso da quello che avevo visto e che avrei visto dopo, italiani, tedeschi, americani. Poi, cresciuto, ho fatto qualche lettura per sapere chi era questa gente, com'erano finiti. I cosacchi, come sappiamo, si arresero agli inglesi con la promessa che questi non li avrebbero consegnati ai sovietici; gli inglesi li consegnarono ai sovietici e alcuni cosacchi, con le famiglie, morirono gettandosi nel fiume Drava, taluni anche con i loro cavalli, altri furono processati e giustiziati in Russia.

A me interessava inoltre la storia di Krasnov, che, vecchio, dopo avere già una volta combattuto e perduto la sua battaglia (durante la guerra civile in Russia, contro i rossi), dopo aver addirittura scritto dei romanzi in cui aveva in qualche modo capito o sembrava aver capito, a tratti, la verità della sua storia, torna a ripetere, una seconda volta, una vita già vissuta, illudendosi di una grande avventura, di grandi campagne militari, mentre viene adibito a piccole e odiose operazioni belliche.

Come ho detto, ho tenuto dentro di me molto tempo questa storia. Mi colpiva come si volesse credere che Krasnov fosse morto mentre fuggiva, travestito da soldato semplice, mentre sappiamo che Krasnov è stato consegnato ai sovietici ed impiccato, nel '47, a Mosca. Ma anche quando si era ristabilita la verità storica, si voleva ancora credere che Krasnov fosse quel morto sconosciuto e anch'io, in un articolo sul *Corriere*, avevo presentato i fatti con qualche reticenza stilistica, con tanti verbi al condizionale e al congiuntivo e avverbi perplessi, quasi a dire: «Io devo dire così, ma chissà, forse Krasnov è quel morto sconosciuto...». Mi sono chiesto allora quale verità poetica c'era dietro questo desiderio di credere a una versione storicamente falsa. In questo caso non ci sono ricerche da fare; resta soltanto il tentativo di inventare, di fare illazioni. È una storia che volevo regalare a Borges, perché è molto borgesiana, ma quando gliela raccontai un giorno a Venezia lui rispose: «No, questa è la storia della Sua vita, la deve scrivere Lei». Così la letteratura universale ha perso un capolavoro, ma io mi sono sbloccato e disinibito e ho scritto la mia prima *fiction*.

In genere, i miei libri nascono quasi sempre dalla mescolanza di un interesse profondo per un tema — per un motivo, per un personaggio, per una

storia — e di un'occasione prossima, di un caso che fa da levatrice e che porta alla superficie gli oggetti e le figure di quell'interesse profondo. Così è nato per esempio anche *Danubio*, senza predeterminazione; all'inizio, come per il *Il mito absburgico*, io non sapevo bene cosa volessi fare. Nell'82, con Marisa, mia moglie, e degli amici abbiamo fatto un viaggio in Slovacchia. Mi ricordo che eravamo tra Vienna e Bratislava, vicino a quella frontiera dell'Est con quella che allora era ancora «l'altra» Europa (credo che molto di quanto ho scritto sia nato pure dal desiderio di togliere questo aggettivo, «altra», di far capire che anche quella è Europa). Vedevamo scorrere il Danubio, lo vedevamo scintillare, uno splendore indistinguibile da quello dell'erba dei prati; non si vedeva bene dove cominciava e finiva il fiume, cos'era fiume e cosa non lo era. Eravamo in un momento felice di armonia, di amicizia, in uno di quei rari momenti di consonanza col fluire dell'esistenza. D'un tratto abbiamo visto una scritta: «Museo del Danubio». Questa parola, museo, era così strana, nell'incanto della natura di quel momento, e Marisa — che quasi sempre aveva le giuste intuizioni, prima di me, e ha spesso avuto la prima, originale idea da cui sono nati molti miei libri — ha detto: «Che cosa succederebbe se andassimo avanti a vagabondare sino alla foce del Danubio?». E così sono nati quei quattro anni tutti dedicati a viaggiare, scrivere, riscrivere, vagabondare, dove certamente il Danubio è ancora una volta il simbolo della frontiera, perché il Danubio è un fiume che passa attraverso tante frontiere, è quindi simbolo della necessità e della difficoltà di attraversare frontiere, non soltanto nazionali, politiche, sociali, ma anche psicologiche, culturali, religiose. Il viaggio danubiano è pure un viaggio nei propri Inferi e in quella Babele del mondo odierno che certamente ha nella Mitteleuropa un suo simbolo particolare, ma è una Babele del mondo intero.

Solo quando ne avevo scritto almeno una metà ho capito che libro stavo scrivendo; all'inizio non sapevo se avrei scritto un reportage o un romanzo sommerso, come poi è avvenuto, se il protagonista che dice io sarebbe stato identico a me oppure, come è accaduto, un personaggio al quale presto molte cose di me ma che è autonomo — infatti lui alla fine muore e io sono ancora qui.

Così è nato pure *Un altro mare* (1991), da un'occasione improvvisa che ha portato violentemente alla luce nella scrittura un interesse latente da anni. Ogni racconto la sa più lunga di chi l'ha scritto, che può solo dire come

e perché ha cercato di narrare quella storia. La prima idea di *Un altro mare* risale a tanti anni fa; ero a Grado, a casa di Biagio Marin, il poeta scomparso novantaquattrenne nel 1985 che ha inventato, nella sua poesia, anche il proprio linguaggio, e che è stato un mio grande amico, paterno e fraterno. Eravamo nella sua stanza, davanti a una finestra affacciata sul mare che sembrava aperta su qualcosa di eterno, e lui mi parlò, brevemente, di questo Enrico Mreule, che era stato amico di Carlo Michelstaedter, il grande filosofo e poeta goriziano, morto suicida a ventitré anni nel 1910, subito dopo aver finito uno dei grandi libri del secolo, *La persuasione e la rettorica*; mi parlava di Enrico, questo strano tipo che parlava il greco antico come noi parliamo il nostro dialetto, che girava sempre scalzo e che voleva liberarsi di tutto, gettare via tutto, e che, un bel giorno, era partito per la Patagonia, dove era vissuto per anni solo, con le sue mandrie nella grandi pianure e tutt'al più con la breve compagnia di qualche donna incontrata in qualche carovana di passaggio.

Mentre lui mi parlava, sentivo che quello era un destino di cui avrei voluto scoprire il significato e raccontare la storia; mi sembrava di capire che quell'Enrico doveva essere stato uno di quei fuggiaschi che fuggono e spariscono non per evitare il grigiore prosaico della vita quotidiana, secondo il banale stereotipo, o per condurre una vita più ricca e più intensa, ma al contrario per cancellarsi, per ridursi, per diminuire, per esistere di meno. Le violente e rapide trasformazioni della nostra civiltà, nell'ultimo secolo, sembrano aver colpito troppo intensamente alcune personalità particolarmente sensibili che, per non essere sopraffatte da quell'incalzare e da quel frastuono, hanno cercato di ottundersi, di rendersi insensibili, come qualcuno che si tura le orecchie o chiude gli occhi dinanzi a troppo rumore o a troppa luce.

Sono personaggi che vivono nella realtà come se quest'ultima assomigliasse sempre a quella di un pauroso regime totalitario: se c'è in giro la Gestapo, ognuno vorrebbe non figurare in nessun registro anagrafico, non esistere o almeno non essere notato, farsi più piccolo e invisibile. Quei fuggiaschi vivono ogni organizzazione sociale come se essa fosse simile a quella di una paurosa tirannide e cercano di cancellare le proprie tracce e i tratti del proprio volto. Sono figure che si costruiscono per sottrazione, per riduzione.

Per molti anni pensavo ogni tanto a questa storia, finché, non so esattamente per quale ragione, essa mi si è ripresentata con particolare inten-

sità e l'ho scritta; forse una piccola spinta la devo a una di quelle curiosità di cui la vita, spesso più originale dei romanzi, non è povera. In una recente, ottima edizione delle opere di Michelstaedter, in una nota a piè di pagina, la data di morte di Enrico Mreule viene anticipata quasi di trent'anni; la scoperta di questa sua vittoria, di come egli fosse riuscito realmente a spegnere l'interesse nei suoi confronti e a disperdere le proprie tracce pur tutt'altro che difficili da trovare, è stata forse per me uno di quei «clic» che inducono a scrivere.

Sono stato e sono profondamente coinvolto nella ricerca dell'autenticità — tema di *Un altro mare* — e sull'ambiguità di questa ricerca. Ibsen ha scritto: «Pretendere di vivere, di vivere la vita vera, è da megalomani». Naturalmente egli sapeva che bisogna essere megalomani, ma che soltanto rendendosi conto di quanto difficile, di quanto arduo, di quanto spesso impossibile sia raggiungere la vita vera si può sperare di essere un po' meno falsi, un po' più autentici, proprio perché consapevoli della propria ambivalenza. E dunque, mi ha sempre interessato questo tema della necessità della ricerca della vita vera e anche del pericolo di illudersi di averla trovata. Se posso citare il titolo di una mia raccolta di saggi, soltanto il disincanto rende autentica l'utopia e rende possibile continuare a cercarla pur sapendo di non poterla mai raggiungere completamente. Un esempio di questa ambivalenza della ricerca della vita vera è il monologo *Le voci* (1994), nel quale la ricerca della vita vera diviene la storia di un uomo che cerca le voci pure, autentiche; questa ricerca di autenticità può tradursi, in modo delirante, nell'opposto, nell'artificio più grottesco. Il testo è nato dall'ossessione profonda per questo tema e da un fatto casuale. Una volta ho telefonato ad una mia amica a Monaco; lei non era a casa e ha risposto la segreteria telefonica, una bellissima voce profonda, vellutata, che diceva che non era a casa e invitava a chiamarla più tardi. Ho chiamato dopo due ore; lei era appena rientrata, ha risposto stanca, sciatta: «pròòònto» e allora le ho detto che avrei fatto la corte alla sua voce registrata, perché era molto più seducente. Da tale episodio ho avuto l'idea di questo monologo, in cui un uomo s'innamora delle voci delle donne registrate nelle segreterie telefoniche e così le chiama, ma soltanto quando le donne in carne ed ossa non sono a casa; parla con le loro voci registrate, le donne diventano puri numeri telefonici. La sua fissazione si dilata sino ad assumere proporzioni maniacali; il suo delirio è ora struggente ora violento, ora repulsivo ora commovente, e anche il linguaggio trabocca, nel suo

selvaggio monologo, come un fiume in piena. Nella sua mania c'è un reale desiderio, una struggente nostalgia d'amore, una reale sofferenza e una reale paura, ma tutto ciò si ritorce su lui stesso ed egli, il protagonista, è contemporaneamente aggressore e vittima.

Potrei fare molti altri esempi, perché pressoché ogni mio libro è nato in modo analogo. La storia più complessa, più difficile e spesso dolorosa sino all'imbarazzo sarebbe raccontare come è nata *La mostra*, forse il testo più autobiografico che io abbia mai scritto, anche se in forma metaforica, perché, a differenza dal suo protagonista, io non sono né pittore né pazzo né, almeno ancora, morto in manicomio. Sarebbe troppo difficile raccontarlo in questa sede, perché quel libro è nato da una notte profonda che ho attraversato; da un dolore radicale che, come spesso quando si soffre, mi ha portato anche fango e colpa che credo di avere trasfigurato in modo metaforico ma forse comprensibile, con un coraggio che mi riconosco, ma si tratta di un viaggio agli inferi che qui non mi sento di rifare.

La genesi più lunga e complessa l'ha avuto il romanzo *Alla cieca*, al quale ho lavorato per diciotto anni; anni in cui ho fatto e scritto anche altre cose e in cui mi sono successe tante cose, nel bene e nel male, ma anni in cui il progetto centrale, l'idea dominante, era sempre la scrittura di *Alla cieca*. La prima idea ricordo di averla avuta ad Anversa, dove mi ero recato per presentare una traduzione di *Danubio*, dopo aver visto alcune polene ed essere rimasto profondamente colpito da quelle figure, da quegli sguardi rivolti all'oltre, dilatati e aperti, quasi a vedere catastrofi che gli altri non possono ancora vedere. Sentivo, ma non sapevo perché, che in qualche modo quello sguardo era rivolto anche alla terribile storia di Goli Otok, che mi ossessionava da sempre. Subito dopo la seconda guerra mondiale, mentre circa trecentomila italiani lasciano l'Istria e Fiume, divenute jugoslave — quando, dopo la violenza inflitta dall'Italia fascista alle popolazioni slave, era venuto il momento della riscossa e della vendetta di quest'ultime contro gli italiani —, e vanno in Italia, in Occidente, perdendo tutto, duemila operai italiani di Monfalcone, una piccola cittadina vicina a Trieste, militanti comunisti che avevano conosciuto le carceri fasciste, molti di loro i lager e la guerra di Spagna, lasciano volontariamente l'Italia e vanno nella Jugoslavia, per contribuire, nella loro fede comunista, alla costruzione del comunismo nel paese comunista più vicino. Due esodi contrapposti che si incrociano. Quando, nel '48, Tito rompe con Stalin, questi rivoluzionari

diventano per Tito possibili e pericolosi agenti stalinisti e Tito diventa per loro un traditore. Essi vengono deportati su due bellissime e terribili isolette dell'Alto Adriatico, Goli Otok (Isola Calva, Nuda) e Sveti Grgur (San Gregorio), dove vengono sottoposti a ogni sorta di sevizie, come nei gulag e nei lager, e dove resistono eroicamente in nome di Stalin. Cioè in nome di uno che, se avesse vinto, avrebbe trasformato il mondo intero in un gulag per gente fiera come loro.

Vivevano in quegli inferi ignorati da tutti: l'Italia si disinteressava di quello che succedeva alle sue frontiere orientali, la Jugoslavia taceva su questa sua realtà infame, l'Unione Sovietica calunniava la Jugoslavia titoista con ogni sorta di menzogne ma taceva sui gulag perché ne aveva tanti di più e gli inglesi e americani se ne infischiavano del martirio di alcune migliaia di persone e non volevano per questo indebolire Tito, loro preziosa pedina antisovietica. Quando, anni dopo, i superstiti tornano in Italia, vengono visti con sospetto dalla polizia italiana, in quanto pericolosi comunisti che arrivano dall'Est, e vengono osteggiati dal Partito Comunista Italiano, perché scomodi testimoni delle politica staliniana, che il partito aveva seguito anni prima e ora voleva fare dimenticare.

A lungo non sono riuscito a scrivere questa storia, questa traversata attraverso tutti gli inferni e i grandi sogni del Novecento, questa odissea di clandestini, fuggiaschi perseguitati. Non riuscivo perché avevo cominciato a scrivere su questa vicenda un romanzo lineare, tradizionale. Ma non ha funzionato, anche se in parte è confluito — ma totalmente trasformato — nella stesura finale. Non poteva funzionare perché in una narrazione il «come» — ossia lo stile, la struttura, la scrittura — deve corrispondere, anzi identificarsi col «cosa», con la vicenda e col suo senso o non-senso. Non si può scrivere in modo tradizionale, ordinato, razionale, armonioso su una vicenda come quella di *Alla cieca*, vicende di delirio, di abnorme disordine, di frantumazione di ogni senso. Non si può scrivere con ordine razionale il racconto di un tragico disordine; il disordine e la tragedia sono nelle cose e nella parola. Ho potuto scrivere il romanzo quando mi sono imbattuto in una specie di sosia, di Doppio (anche se radicalmente diverso) del mio protagonista, che mi ha offerto per così dire uno specchio, veritiero e insieme deformante, di quella tragedia.

Perché si scrive? Mi chiedo spesso. Per tanti motivi. Per fedeltà, per paura, soprattutto per lottare contro l'oblio, per far ordine o per disfare un

ordine, per protestare, per addentrarsi nella vita o per sfuggirle. Ma, ben più radicale, resta la domanda che mi ha fatto, anni fa, una studentessa cinese dell'Università di Xi'an e che ho già citato nel mio discorso di ringraziamento per il premio Principe delle Asturie: «Cosa si perde, scrivendo?». Vi ringrazio e vi abbraccio tutti.

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA