

La rielaborazione dei mitemi orfici in *Microcosmi* Tra *vulgata* classica e favola indiana

Andrea Fallani

Abstract:

Starting from some critics' observations about the structure of *Microcosmi*, the essay focuses on the key role played by the love story between the protagonist-narrator and his wife Marisa, a sort of rewriting of Orpheus and Eurydice's myth. Convergences and variations between the classic *vulgata* of the myth and the pseudo-rewriting of *Microcosmi* are highlighted. The second part of the essay focuses on the Indian myth of Savitri and Sātiavan, which Magris deals with in a newspaper article, merged into his *Alfabeti*, in order to understand the source of the many substantial variations and, in particular, the reversal of roles between male and female characters. This particular Indian myth turns out to be a privileged source for the rewritings of the Orpheus' myth that are offered by Magris in his *Microcosmi*.

Keywords: Claudio Magris, *Microcosmi*, Mythocriticism, Orpheus and Euridyce

Come già osservato da Paccagnini in una delle prime recensioni al libro, alla base della compattezza e coerenza strutturale di *Microcosmi* (1997) stanno alcuni fili conduttori, motivi, temi, miti ed espedienti narrativi che conferiscono a questa autobiografia attraverso i luoghi di una vita molti aspetti romanzeschi:

Microcosmi, insomma, come libro insieme aperto e compatto. Compatto strutturalmente, quale percorso dal chiuso-aperto del *Caffè San Marco* all'aperto-chiuso (o anche "promessa-cimitero") del *Giardino Pubblico* di Trieste (con punto conclusivo di fuga nel vero-onirico che detta una linea di formazione: il "guardare in volto le cose"): passando per una geografia soprattutto nordorientale, ma con tappa anche nella Torino della formazione intellettuale, della lezione etica e delle profonde amicizie.¹

Uno di questi fili conduttori, tra i più ricorrenti e notati dalla critica², è la storia d'amore con Marisa, figura che in *Microcosmi* appare continuamente in

¹ E. Paccagnini, *Anche i Microcosmi vivono in equilibrio*, «Il Sole 24 Ore», 16 marzo 1997.

² Cfr. M. Czorycki, *The Final Passage. Death, Transcendence and Aquatic Imagery in Claudio Magris's Microcosmi*, «Italia», 92, 2, 2015, pp. 423-440; N. Gravičević, *La parola come costruttrice di mondi al confine degli orizzonti in Microcosmi di Claudio Magris*, «Italia»

Andrea Fallani, University of Florence, Italy, andfal1704@gmail.com

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Andrea Fallani, *La rielaborazione dei mitemi orfici in Microcosmi. Tra vulgata classica e favola indiana*, pp. 355-371, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.27, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

maniera implicita, attraverso il suo colore-*senhal*, il verde acqua, ma anche, più raramente, in forma esplicita, come nel capitolo finale del libro, coincidente con la morte del protagonista-viaggiatore; come chiarisce lo stesso autore ai suoi traduttori, l'amore per Marisa è uno dei *leitmotiv* segreti che percorrono il libro:

Il verde acqua è uno dei *Leitmotiv* segreti, dei segnali nel senso quasi provenzale del termine (*senhals*) che collegano la storia. È naturalmente il colore, in questo caso del fiume, si riferisce anche al titolo del libro di Marisa, la quale è un filo conduttore del libro.³

Lungo tutto il viaggio, è Marisa, o meglio il ricordo della vita condivisa con lei, a essere «lo sfondo stesso della narrazione»⁴ e a permettere al narratore di affrontare la paura dell'ignoto e della morte. Marisa rappresenta senz'altro la più importante tra le «cose care» che in *Microcosmi* si cercano di salvare da un «naufragio» che è al contempo personale, conseguente alla morte della donna amata, esistenziale, in quanto il dolore del narratore è in realtà il dolore di chiunque perda qualcosa o qualcuno di caro, e storico: «*Microcosmi*, col suo modo di narrare, è un viaggio in questa mutazione; un viaggio che fa i conti – nella sua struttura con la trasformazione epocale che viviamo e cerca insieme di resisterle»⁵. In tutto il libro è percepibile la compresenza di due tempi che fanno di *Microcosmi* una sorta di canzoniere in prosa scritto *in morte* della donna amata: da una parte, si può notare una linea temporale passata-presente, che corrisponde ai capitoli di cornice, quello iniziale e i due finali (*Caffè San Marco*, *Giardino Pubblico* e *La Volta*), dove Marisa è morta, mentre, dall'altra, si delinea un passato vero e proprio, costituito da tutti i microcosmi e centrali, dove la donna amata appare in vita, grazie alla rievocazione memoriale che il narratore ha innescato nel primo capitolo⁶. I capitoli centrali rappresentano la memoria del narratore, uno spazio

Belgradensia», 1, 2018, p. 93: «I ricordi sono la vita, poco importa se vissuta o narrata e le persone *sono*, non cessano di esistere, come all'Autore stesso piace ribadire in numerose interviste e incontri, e *sono* perché, accanto alla Morte, è forse l'Amore l'elemento che segna più profondamente il libro, anch'esso quasi mai esplicitamente raccontato, ma di cui è intriso ogni singolo ricordo, e quindi la Vita».

³ C. Magris, *Avvertenze generali per i traduttori di Microcosmi*, Archivio Magris, Trieste 1997, p. 6.

⁴ E. Paccagnini, *Anche i Microcosmi vivono in equilibrio*, cit.

⁵ C. Magris, *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001, p. 34.

⁶ Cfr. C. Magris, *Avvertenze generali per i traduttori di Microcosmi*, cit., p. 1: «Il libro non è una serie di saggi o di descrizioni; è il romanzo, appena accennato, di un personaggio [...], il quale esce dal Caffè San Marco e, attraversando il Giardino pubblico, attraversa i luoghi della sua vita, sino a quel capitolo finale, che è la morte e il delirio che precede la morte». Il disegno compositivo di *Microcosmi* è stato anche notato dalla critica: cfr. G. Contini, *Di asprezze e d'incanti. Note su Microcosmi di Claudio Magris*, «Nuova Antologia», 534, 2202, aprile-giugno 1997, pp. 314-318: «Occorre ricordare che i singoli pezzi che costituiscono *Microcosmi* – *Di qua dal mare*, *Paolo di Canidole*, *Valcellina, tornando a casa*, *I luoghi del disincanto* – appaiono sulle pagine del «Corriere della Sera», o in volume a partire dal 1984, ampiamente distanziati nel tempo. Ma l'operazione che li unifica e li sottopone ad un preciso disegno poggia saldamente su tre testi cardinali "triestini": *Caffè San Marco*, *Giardino Pubblico*, *La volta*. I tre capitoli

sacro, dove Marisa è viva, che costituisce il prezioso carico dell'«Arca di Noè di carta»⁷ di *Microcosmi*. Marisa, dunque, è vera e propria «figura protagónica»⁸ di *Microcosmi*, in quanto svolge una funzione di guida e riferimento per il viaggiatore e, in consonanza con il petrarchismo latente del libro, viene spesso trasformata in una sorta di *visiting angel* di ascendenza montaliana:

Salendo da San Pietro a Pecetto, Villa Talucchi è a sinistra. La porta è sommersa dall'edera e dalla vite canadese, nel giardino si vedono palme e magnolie, sovrastate da un gigantesco cedro del Libano. Vieni dal Libano, o mia sposa. Quanto sono belli i tuoi piedi nei sandali, o figlia di principe! Il tuo seno è una coppa rotonda, il tuo ventre è un monte di grano, le tue mammelle due caprioli gemelli... Il buio dei viali e degli anni si rischiarà, là in fondo un viso, il suo viso che non si è oscurato davanti alla morte, avanza come aurora che sorge - bella come la luna, splendida come il sole, terribile come un esercito schierato in battaglia - fianco a fianco, per sempre e più di sempre, la notte che scende, che è scesa da tempo, non può nulla contro quel sorriso che pervade come una luce, il buio è dolcissimo, braccia che stringono contro il seno, occhi scuri e ridenti in cui sprofondare.⁹

Proprio notando il ruolo fondamentale che ricopre Marisa come guida del narratore, Pellegrini, in *Epica sull'acqua* (1997), scorgeva in *Microcosmi* una parziale riscrittura del mito di Orfeo ed Euridice:

Credo sia fondamentale notare la presenza femminile che sta al centro della narrazione e che si epifanizza in passaggi chiave della narrazione di questa commedia umana che si svolge in terre sempre al confine: una donna dal «volto incorrotto» che fa da guida nel viaggio del protagonista senza volto (che è

chiodono come una cornice gli altri, addomesticano gli spazi più lontani e si chiamano l'uno con l'altro in un tessuto ininterrotto di rinvii».

⁷ E. Paccagnini, *Storie, confini e sconfinamenti. Prefazione*, in C. Magris, *Microcosmi*, UTET, Torino 2006 (1997), p. xiv.

⁸ Cfr. B. Matomoro, *Conversación con Claudio Magris*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 582, 1998, pp. 69-76. Trad.: figura protagonista.

⁹ C. Magris, *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997, p. 139. Cfr. E. Montale, *La frangia dei capelli che ti vela*, in Id., *La bufera e altro* (1956), in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 215: «La frangia dei capelli che ti vela / la fronte puerile, tu distrarla / con la mano non devi. Anch'essa parla / di te, sulla mia strada è tutto il cielo, / la sola luce con le giade ch'ài / accerchiate sul polso, nel tumulto / del sonno la cortina che gl'indulti / tuoi distendono, l'ala onte tu vai, / trasmigratrice Artemide ed illesa, / tra le guerre dei nati-morti; e s'ora / d'aeree lanugini s'infiora / quel fondo, a marezzarlo sei tu, scesa / d'un balzo, e irrequieta la tua fronte / si confonde con l'alba, la nasconde». L'altro, e più evidente, ipotesto è il biblico *Cantico dei Cantici*: cfr. *Cantico dei Cantici*, VI-VII: «Chi è costei che sorge come l'aurora, bella come la luna, fulgida come il sole, terribile come schiere e vessilli spiegati? / [...] Come sono belli i tuoi piedi nei sandali, figlia di un principe! / Le curve dei tuoi fianchi sono come monili, opera di mani d'artista. / Il tuo ombelico è una coppa rotonda che non manca mai di vino drogato. Il tuo ventre è un mucchio di grano, circondato da gigli. / I tuoi seni come due cerbiatti, gemelli di gazzella».

simultaneamente adulto e bambino), fino al raggiungimento della nota paradisiaca nel racconto *Il Nevoso*, in una radura evanescente, in cui il vapore dell'alba ha alzato "una perfetta cattedrale di luce" che dissipa ogni angoscia di sparizione, ogni paura della morte. Però Euridice non è riportata alla luce. È la donna che viene a prendere l'uomo, nel capitolo finale *La Volta*, per condurlo nella notte.¹⁰

Sono i due capitoli citati da Pellegrini a contenere gran parte dei mitemi orfici di *Microcosmi*, nonostante Marisa-Euridice compaia più volte in tutti i microcosmi centrali. Infatti la radura, in *Microcosmi* quella di Pomočnjaki sul Monte Nevoso, dove il narratore, grazie alla presenza della figura «seduta accanto nell'erba, vicina in quell'ora e negli anni»¹¹, ha esperito un'epifania positiva (la visione di una cattedrale di luce nella quale scompare, per poi riapparire, la donna amata) che gli ha consentito di familiarizzare con la morte, è un luogo che ricorre anche in momento fondamentale del mito orfico: il sacrificio di Orfeo a opera delle Baccanti. È in una radura nel bosco, dove venivano officiati i rituali dionisiaci nell'antichità («Ma la foresta, fin da quando Atteone è stato sbranato dai cani, è indistinzione e distruzione dionisiaca, ritorno al magma originario; la fiaba dice la paura del bosco, che è la paura di perdersi e cancellarsi»¹²), che Orfeo, tornato dall'Ade senza Euridice e fatto voto di castità, intona il suo canto più grande dando voce alle *lacrimae rerum*; in questo il narratore di *Microcosmi* può essere considerato figura di Orfeo che, cantando il suo dolore per la scomparsa di Marisa-Euridice, finisce per dar voce alla sofferenza e alla Necessità che regola il mondo, al tragico destino di scomparsa e dissolvenza di tutte le cose e le persone amate che la poesia (la letteratura) tenta strenuamente di salvare dall'oblio. Come Orfeo, il viaggiatore di *Microcosmi*, con un canto prosaico e tuttavia percorso di tonalità tragiche, dà voce non al suo dolore soltanto, ma a un dolore universale che, configurandosi come controcanto e rovescio dell'amore (la forma che assume l'amore quando manca o è perduto l'oggetto amato), è connaturato al cosmo stesso. Seguendo le tracce di questo mitema, *Microcosmi* può essere letto come l'ultimo e più grande canto di Orfeo, quello che intona poco prima di essere sacrificato dalle Baccanti e che neanche la morte riesce a interrompere¹³. Varia invece, pur rimanendo un luogo sacro, lo scenario della morte di Orfeo: è in una chiesa, quella del Sacro Cuore a Trieste, che il narratore di *Microcosmi* muore, non prima però di aver velocemente ricordato, ancora una volta, tutte le forme dell'acqua che ha incontrato nel suo viaggio di una vita,

¹⁰ E. Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997), p. 222.

¹¹ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 101.

¹² Ivi, p. 109.

¹³ Cfr. P. Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, trad. di G. Faranda Villa, vol. I, Rizzoli, Milano 2010 (1994, 15 voll.), p. 632: «Le membra del vate giacevano sparse qua e là. La sua testa e la cetra le accogliesti tu tra le tue sponde, o Ebro, e mentre venivano trascinate dalla corrente si compì un miracolo: la cetra mandò un misterioso suono di pianto e la lingua senza vita mormorò un lamento a cui fece eco il lamento delle rive».

tutti i luoghi a cui è legato il ricordo di Marisa-Euridice; solo dopo può affrontare il salto nel vuoto, oltre i confini della vita e tornare a stringere nuovamente la mano della donna amata: «Ma allora tutto è a posto, si senti dire, possiamo saltare, e la prese per mano»¹⁴. L'intero libro è velato dalla nostalgia, sentimento orfico per eccellenza¹⁵, di momenti *persuasi* trascorsi in compagnia della donna amata, dal sentore che ogni giorno «muore, anche uno glorioso»¹⁶, che a ogni estate, per quanto intensa e incandescente, segue un autunno:

La mia cavalletta, la mia onda, proprio quella, con la sua cresta frastagliata e la spuma bianca, con quell'inclinazione, quello slancio che la incurva - c'è un'onda che non dovrebbe rompersi mai, un viso che non deve svanire da queste acque in cui sembra specchiarsi da sempre, da un tempo immemorabile e dilatato come l'estate, che abbraccia l'intera vita condivisa.¹⁷

In questi «passaggi chiave» della narrazione, e qui sta la prima differenza sostanziale con la *vulgata* classica del mito di Orfeo ed Euridice, la rievocazione memoriale e la conseguente nostalgia (etimologicamente 'dolore del ritorno') non sono mai fonte di sconcerto ma, al contrario, il narratore, ricordando, si scopre in armonia con il (micro)cosmo¹⁸, con ogni aspetto dell'esistenza; questo avviene perché (contrariamente al processo che, a partire dal Medioevo e fino alla prima Età Moderna, vede Orfeo diventare immagine di Cristo) in *Microcosmi* non è il narratore-Orfeo a reggere l'armonia dei luoghi, così come non è lui a guidare Marisa-Euridice fuori dall'oltretomba, ma piuttosto accade il contrario. È Marisa a svolgere il ruolo attivo che nel mito classico è proprio di Orfeo, e a essere quindi figura di Cristo, con il suo sorriso e il suo amore che non vengono scalfiti dalla morte («La mano è dolce e ferma, come il sorriso, fuori fa freddo e non solo di notte scende il buio, ma lei dà a ciascuno il suo, come quando a casa

¹⁴ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 273. Cfr. P. Ovidio Nasone, *Le metamorfosi*, cit., p. 632: «L'ombra del vate scese sottoterra e riconobbe tutti quei luoghi che già aveva visto in un tempo precedente: andò a cercare Euridice nei campi destinati alle anime pie, ve la trovò e l'abbracciò con trasporto. E lì si aggirano l'uno accanto all'altra: talora Orfeo la segue, talora la precede e si volta a guardare la sua donna senza più alcun timore».

¹⁵ Cfr. J. Hillman, *Orfeo*, in Id., *Figure del mito*, trad. di A. Bottini, Adelphi, Milano 2014, pp. 285-286: «Orfeo è il dio della nostra umana, troppo umana malattia della *Sehnsucht*, che ci affligge con solitarie rimembranze nostalgiche, il nostro doloroso struggimento per una bellezza assente, la testa sbattuta dalle onde di emozioni indisciplinate, che canta di ciò che non può essere e non è stato mai, stranieri su una spiaggia remota, lontani da ogni patria e incapaci di smettere di tradurre in poesia le pene laceranti della vita umana».

¹⁶ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 148.

¹⁷ Ivi, p. 160.

¹⁸ Cfr. M.G. Ciani, A. Rodighiero (a cura di), *Orfeo. Variazioni sul mito*, Marsilio Editori, Venezia 2004, pp. 141-143: «Entro lo schema che prevede la discesa all'Ade e un processo di salvazione, anche il mito di Orfeo [...] si può travestire delle forme della nuova fede. [...] L'interpretazione cristiana giunge fino alla identificazione di Orfeo con la figura del figlio di Dio agli inferi»; e L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. di V. Poggi, Il Mulino, Bologna 2009 [1967] (ed. orig., L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung'*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1963 [1944]).

versa la minestra nei piatti. Non si turbi il vostro cuore, sta scritto»¹⁹); è lei, vera e propria cristofora, a replicare il sacrificio di Cristo e a salvare il narratore ogni volta che questi, quasi sopraffatto dalla paura della morte, rischia di precipitare nell'«abisso» di «grandi acque nere»²⁰, ricalcando così la funzione svolta dalle *visiting angels*, e in particolare Clizia, nella *Bufer e altro*, la raccolta di poesie di Montale che più di tutte rielabora il mito di Orfeo ed Euridice²¹. È ricordando Marisa, attraverso il suo elemento-*senhal*, l'acqua («L'oscurità della chiesa, in quel momento, era un mare notturno che lo avvolgeva dolce e insondabile, acque di occhi bruni cui s'era abbandonato da sempre, per sempre»), che il narratore morente riesce a decifrare le «lettere greche sul ventre»²² di un pesce mosaicato sul pavimento della Chiesa del Sacro Cuore, Ἰχθύς, simbolo della resurrezione di Cristo e della vittoria dell'amore sulla morte. Marisa è, per usare dei termini propriamente magrisiani, la polena di *Microcosmi*, «lo sguardo [che] percorre il mare»²³, a cui il narratore si aggrappa nel suo naufragio personale, storico (il soccombere, di fronte al «gelatinoso "postmoderno"»²⁴ di quei valori affermati in *Microcosmi*, come l'amicizia, l'amore, il viaggiare come scoperta dell'altro) ed esistenziale (il destino di morte che attende tutte le cose e le persone amate); quel naufragio paventato fin dal primo capitolo («Pochi centimetri di legno separano il marinaio dall'abisso che può inghiottirlo, basta una piccola falla e le grandi acque nere irrompono rovinose, tirano giù» e «Afferrarsi al legno, senza paura, perché il naufragio può essere pure salvezza»²⁵) che si realizza nel finale onirico-visionario della *Volta*. È lei la polena dell'Arca di Noè di *Microcosmi*, alla quale il narratore si affida completamente per superare il Diluvio Universale²⁶ che imperversa fuori dalla chiesa nell'ultimo capitolo; seguendo un collegamento fatto dallo stesso autore, si scopre che la polena è anche un'Euridice che il naufrago-Orfeo non ha intenzione di perdere negli abissi di «grandi acque nere»:

¹⁹ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 192. In alcuni passi del libro come questo, Marisa, agli occhi del narratore è veramente figura di Cristo; a lei vengono associate le parole che Gesù, nel *Vangelo di Giovanni* (XIV, vv. 1-3), rivolge agli apostoli al termine dell'ultima cena: «Non sia turbato il vostro cuore. Abbiate fede in Dio e abbiate fede anche in me. Nella casa del Padre mio vi sono molti posti. Se no, ve l'avrei detto. Io vado a prepararvi un posto; quando sarò andato e vi avrò preparato un posto, ritornerò e vi prenderò con me, perché siate anche voi dove sono io».

²⁰ Ivi, pp. 17-18.

²¹ È opportuno sottolineare anche le differenze che occorrono tra Marisa e Clizia. Innanzitutto la funzione salvifica della prima ha un carattere quasi esclusivamente soggettivo, mentre Clizia è portatrice di una promessa di redenzione ecumenica e universale.

²² Ivi, p. 270.

²³ C. Magris, *Polene. Occhi del mare*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 25.

²⁴ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 127.

²⁵ Ivi, pp. 17-18.

²⁶ Un Diluvio Universale che è in realtà molto personale e soggettivo, essendo frutto del delirio del narratore morente. A questo proposito, si tenga presente l'analogia tra la morte di una stella e quella di uomo; cfr. ivi, p. 219: «Un uomo che muore è una piccola stella che collassa, acquistando densità e massa e attirando intorno a sé gli altri corpi della società».

Figura sottratta alla morte, ma che ricorda e chiama alla morte. La polena è anche Euridice, come quella dell'omonima fregata conservata nel museo di La Spezia, figura dolente che si asciuga le lacrime con un lembo del mantello in cui è avvolta e sta probabilmente ritornando nell'ombra, dopo che Orfeo, voltandosi a guardarla, l'ha perduta per sempre. Il marinaio ripara alla trasgressione di Orfeo; riporta Euridice dall'Ade nell'angolo di un bivacco o di un giardino. Euridice, del resto, è figura frequente nelle polene. [...] Non è strana questa frequenza insistita di Euridice. Secondo Kerényi, è "colei che giudica in un vasto territorio", la sovrana dell'oltretomba; un altro nome la definisce "dal volto selvaggio". Lo sguardo atterrito e attonito della polena si rivolge a una catastrofe che sta per rapirla, al vasto e selvaggio regno del mare, all'oscurità degli abissi, di cui è schiava predestinata e regina, Kore che va sotto le acque anziché sottoterra. [...] Il marinaio salva la sua Euridice, se la porta a casa, la contende al mare e alla distruzione.²⁷

Conseguentemente, l'Euridice di *Microcosmi* appare molto diversa da quella tramandata dalla *vulgata* classica e cristiana, con variazioni che fanno della figura femminile, cristofora e polena, una guida che vede molto più lontano dell'uomo: non è lui a condurla per mano fuori dagli inferi, è invece lei a guidarlo nel viaggio inverso. Le variazioni sulla figura di Euridice, derivate sia da rielaborazioni interne al mito (con il trasferimento di gesti e attributi dall'uomo alla donna), sia da ipotesi più lontani dal mito, come quello montaliano o quello biblico, sono così numerose e sostanziali da trasfigurare completamente l'eroina del mito classico.

Anche il personaggio maschile, oltre al ribaltamento di ruolo con Euridice, presenta quantomeno un'altra differenza sostanziale con il suo corrispettivo clas-

²⁷ C. Magris, *Polene. Occhi del mare*, cit., pp. 60-61. Un'associazione tra la polena ed Euridice che emerge già in *Alla cieca* (2005), libro nato dallo stesso cantiere del più recente *Polene*, ma prima ancora in *Il Conde* (1993): cfr. Id., *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005, pp. 123-124, dove è anche da notare come il narratore, figura di Giasone, reputi la polena, e quindi la donna amata (Medea), una «zavorra» che rallenta il viaggio di Argo, in netta opposizione col protagonista di *Microcosmi* che considera la polena-Euridice inseparabile dalla sua Arca di Noè: «La mia nave tagliava le onde quando Maria era in prua. Quando mi hanno detto di gettare in mare la polena, ho obbedito. L'ho recisa con un colpo di scure e l'ho lasciata cadere in acqua, per far navigare più veloce la nave senza zavorra. Le onde l'hanno portata via. Ma la nave, quando lei se n'è andata, era di colpo pesante. [...] Ogni tanto ti cercavo, scendevo negli fondali bui dove ti avevo lasciata cadere, alghe melmose mi si aggrovigliavano alle braccia e ai capelli e coprivano gli occhi, solo relitti mi venivano in mano, un sudicio Orfeo emergeva dimentico di Euridice, si rimetteva obbediente al remo e, quando glielo si ordinava dal ponte di comando, si metteva ubbidiente a cantare, a edificazione della ciurma, la gloria dell'impresa»; e Id., *Il Conde*, in Id., *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di E. Pellegrini e uno scritto di M. Fancelli, Mondadori, Milano 2012, pp. 1504-1505: «Di solito le polene guardano in alto e lontano, ansiose e atterrite, e ti fanno paura, in mare, perché pensi che vedono la morte che arriva e che tu non puoi vedere [...]. Che l'abbia afferrata nel naufragio o più tardi, quel marinaio si sarà attaccato a lei perché si sa che quando s'incontra l'olandese volante, che annuncia morte e distruzione, non resta che aggrapparsi alla polena, l'anima della nave, che può trarti in salvo».

sico: nella tradizione greco-romana Orfeo, come vuole anche l'etimologia (non certa) del nome che in greco antico (ὄρφανός) e in latino (*orbus*) significherebbe 'solitudine', 'privazione' e 'abbandono', è un personaggio solitario anche prima di perdere Euridice (quando prende parte alla spedizione degli Argonauti non è mai propriamente uno di essi, in quanto «non un eroe, non un uccisore, ma colui che con la sua musica “impartiva ai vogatori una cadenza per gli ampi colpi di remo”»²⁸); in *Microcosmi*, invece, il narratore non è mai veramente abbandonato, ma è sempre accompagnato nei suoi viaggi dagli amici e dalle persone amate che, vive o morte, lo fanno sentire meno solo «nello sgomento e nel frastuono delle cose»²⁹. È questa folta compagnia di conoscenti, amici e parenti a costituire l'architettura dell'Arca di Noè di carta, con a prua la polena-Marisa, sulla quale è salito il narratore per scampare al suo Diluvio Universale:

C'erano proprio tutti, compagni di scuola, amici e amiche con figlie e parenti, la portinaia della casa di fronte, Antonio con la bava che gli colava dal mento ad ogni scatto convulso della testa. All'esterno il frastuono aumentava, si udivano degli schianti come di case che crollassero, un vento fortissimo faceva oscillare la chiesa come una nave; l'aria che s'intravedeva oltre le vetrate e le finestre aveva un colore acido, intollerabile, come se raggi d'una lunghezza d'onda ignota raggiungessero la retina con violenza insopportabile, annunciando qualcosa che neanche l'angelo con la tromba, a fianco dell'altare, poteva immaginare.³⁰

Un'ultima corrispondenza tra il protagonista del libro e l'Orfeo del mito classica, invece, può essere riscontrata nel rapporto agonistico con la morte: lungo tutto il suo viaggio, il narratore ingaggia una guerriglia contro l'oblio della morte, combattuta con una delle poche armi (un'altra è sicuramente il viaggio) a sua disposizione: «La penna è una lancia che ferisce e guarisce; trafigge il legno fluttuante e lo mette in balia delle onde, ma anche lo rattoppa e lo rende di nuovo capace di navigare e di tenere la rotta»³¹. Un'arma, versione moderna della lira di Orfeo, capace di 'sdipanare' i fili dei «gomitoli del tempo»³², ossia i luoghi, di riscrivere la Storia a partire dalla miriade di storie personali degli abitanti dei *Microcosmi*: la penna del narratore è simbolo della funzione rivitalizzante della poesia e del *mythos* che danno nuova vita a ciò che appartiene al passato, alla Storia e quindi al regno della morte. Così come Orfeo, nella rivisitazione musicale di Beethoven³³, smuove a compassione le divinità degli inferi,

²⁸ J. Hillman, *Orfeo*, in Id., *Figure del mito*, cit., p. 278.

²⁹ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 129.

³⁰ Ivi, p. 271.

³¹ Ivi, p. 18.

³² Ivi, p. 211.

³³ È il secondo movimento del Concerto n. 4, andante con moto, musicato la sera di Natale del 1808. Il compositore tedesco mette in musica il mitema tramandato da Ovidio (*Le metamorfosi*, trad. di G. Faranda Villa, cit., p. 577) dove Orfeo (pianoforte) cerca di persuadere le divinità ctonie (orchestra d'archi) a lasciar tornare in vita Euridice; lentamente la melodia dai toni accesi dell'orchestra si sposa con il tema debole e nostalgico del piano: è l'armonia

facendole accordare al proprio canto, il narratore di *Microcosmi*, la cui autoironia smorza e occulta la carica tragica e titanica della catabasi orfica³⁴, è impegnato, lungo tutto il suo viaggio, in un 'buon combattimento', ossia il tentativo di integrare la morte in una visione armoniosa della realtà, di comprendere come la legge della Necessità sia un caposaldo nel gioco della vita: «Nella bellezza del mondo, scrive Simone Weil, la necessità bruta diventa oggetto d'amore; nelle pieghe che la forza di gravità imprime alle onde del mare, che pure inghiottono navi e naufraghi, c'è la bellezza dell'obbedienza a una legge»³⁵, «Un uomo che muore è una piccola stella che collassa, acquistando densità e massa e attirando intorno a sé gli altri corpi della società»³⁶ oppure «tutto il Giardino è iniziazione alla legge e al proliferare dei suoi codicilli [...]. Giocare è obbedire; non si può trasgredire [...]. Dappertutto, nel Giardino, si rivela la Necessità. Le cose sono e non c'è da discutere»³⁷.

Dunque i mitemi orfici della *vulgata* classica rintracciabili in *Microcosmi* sono essenzialmente due, entrambi legati al personaggio maschile: il sacrificio di Orfeo, con una rielaborazione soltanto formale dello scenario, e il suo canto alla presenza delle divinità ctonie. Rielaborazioni sostanziali, invece, riguardano il ruolo di Euridice, sulla quale convergono molti dei tratti caratteristici e attributi che nel mito classico sono propri di Orfeo.

Per capire l'origine di quest'ultime variazioni è necessario far riferimento a un mito indiano molto simile a quello di Orfeo ed Euridice, contenuto nel *Mahābhārata* e citato da Magris in un articolo sul «Corriere della Sera» del 17 agosto 2003³⁸, intitolato *Alcesti indiana* e poi confluito in *Alfabeti. Saggi di letteratura* (2008). La leggenda di Savitri e Sātiavan, per l'autore di *Microcosmi*, è stata una delle prime e più fondanti letture, al pari dei *Misteri della jungla nera* (1887) di Salgari: in questa storia indiana «è la donna che s'inoltra nell'oltretomba per riportare alla vita lo sposo» e, a differenza di quanto avviene nella 'versione' occidentale del mito, «riesce a vincere il dio della morte»³⁹, riportando l'amato

universale che, infranta dalla perdita di Euridice può ora ricomporsi, è la vittoria di Orfeo su Ade, della musica sulla morte. Cfr. R. Rolland, *Beethoven*, trad. di F. Biagini, Castelvecchi, Roma 2015 (ed. orig., R. Rolland, *Vie de Beethoven*, «Cahiers de la Quinzaine», 12, 1903).

³⁴ Cfr. C. Magris, *Microcosmi*, cit., pp. 123-124: «Si passeggia di qua e di là, la morte aspetta a Samarcanda ma chi si sogna di scappare a Samarcanda, è già molto se si arriva a Pecetto» e «Sulla torre del duomo c'è una meridiana [...]. Quelle ore, lassù, si credono chissà chi; le meridiane, con la mania di quelle iscrizioni altisonanti che le proclamano ineluttabili, irripetibili, irrevocabili, le hanno rese più che supponenti. Ma basta una nuvola per farle sparire e fa piacere vedere quel quadrante in ombra, vuoto, trono vacante del tempo spodestato».

³⁵ Ivi, p. 187.

³⁶ Ivi, p. 219.

³⁷ Ivi, pp. 231-232.

³⁸ Sembra necessario sottolineare quella che forse è soltanto una coincidenza: l'articolo che racconta la storia di Savitri e Sātiavan viene pubblicato una settimana dopo la ricorrenza della morte di Marisa Madieri, avvenuta il 9 agosto 1996.

³⁹ C. Magris, *Alcesti indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2014 (2008), p. 16.

in vita. Fin dall'inizio, non è l'uomo a prendere decisioni ma la donna: Savitri è una principessa bellissima che s'innamora e *decide* di sposare Sātiavan, il figlio di un sovrano spodestato e cieco che è costretto a vivere in esilio nella foresta, nonostante le sia stato predetto che il principe è destinato a morire a un anno esatto dalle nozze. Le somiglianze tra la «figura seduta accanto nell'erba, vicina in quell'ora e negli anni»⁴⁰ di Marisa e Savitri diventano evidenti quando Magris racconta l'incontro tra la principessa e Iama, il dio della morte. Mentre Savitri accompagna il marito nel bosco, nel giorno in cui questi è destinato a morire, lui è colto da «una tremenda stanchezza» e lei «lo fa coricare sull'erba con la testa sul suo grembo»; arriva il dio della morte che prende l'anima di Sātiavan e si «avvia verso il suo regno», situato nel «folto sempre più cupo del bosco», e Savitri lo segue, parlando a Iama «senza paura, dominando l'angoscia e citando devotamente la Legge»⁴¹:

Il dio la esorta a tornare indietro, glielo ordina, ma ogni volta Savitri risponde con tanta grazia, fermezza, lucidità e conoscenza dei doveri di una sposa e dei legami indissolubili fra gli sposi, che egli non solo le consente di continuare il cammino accanto a lui nell'ombra sempre più scura, ma anche le promette di esaudire ogni sua richiesta, eccetto quella della vita di Sātiavan. Così Savitri ottiene che suo suocero recuperi la vista e il trono, che suo padre abbia altri figli, che il seme di Sātiavan che lei ha nel ventre sia destinato a diventare un eroe e che nessuno dei suoi famigliari manchi ai propri doveri, sinché Iama si dimentica di precisare che lei può chiedergli tutto tranne la vita del marito. Lei allora la chiede e il dio non può negargliela; tornata indietro, lei riprende fra le sue braccia il corpo di Sātiavan che a poco a poco si risveglia, stordito dal confuso sogno di un'opprimente oscurità, e, appoggiandosi a lei, si avvia verso casa e verso una vita felice.⁴²

Savitri è compagna 'fedele' e 'devota' che non rinnega i «doveri di una sposa» e i «legami indissolubili fra gli sposi» neanche di fronte alla morte e, per questo, riesce a riportare indietro dall'aldilà l'uomo amato. A differenza di Euridice, Savitri non «dipende da altri» e «restituisce il suo uomo alla vita, come Alcesti, ma senza la tragedia e l'ambiguità della terribile storia di Alcesti narrata da Euripide»; è, in altre parole «protagonista» assoluta della storia: «lei è sola, con l'ombra del nulla e col suo cuore più forte del nulla, preservata da ogni ambiguità»⁴³. Gli insegnamenti che Magris ha tratto da questa storia d'amore e di vita condivisa, rileggendola nel corso degli anni, sono almeno due:

Savitri vive da pari a pari col suo uomo la luce e la tenebra del vivere. Orfeo fallisce nell'impresa di riportare Euridice dalla morte alla vita; Savitri, che assume il ruolo protagonista di Orfeo, riesce. È la donna che salva l'uomo, non viceversa.

⁴⁰ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 101.

⁴¹ C. Magris, *Alcesti indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 18.

⁴² Ivi, pp. 18-19.

⁴³ Ivi, p. 19.

Non credo che, ascoltando ben più di mezzo secolo fa per la prima volta questa storia, pensassi a tutte queste cose. Mi colpiva soprattutto l'intrepido e dolce avanzare di Savitri, in una compagnia così terribile, nel bosco nero e sempre più nero. Forse da allora i boschi profondi e scuri mi appaiono un paesaggio protettivo anziché pauroso, in cui è rassicurante addentrarsi e sparire senza timore di perdere il sentiero del ritorno, anche per chi, a differenza di Savitri, non salva e non è capace di salvare nessuno.⁴⁴

Se raffrontiamo la leggenda indiana con la storia d'amore raccontata in *Microcosmi* troviamo molti punti di contatto, tra cui, il più evidente, sta nel protagonismo della donna rispetto al ruolo passivo dell'uomo: «è la donna che salva l'uomo, non viceversa». Le poche volte che il narratore si autorappresenta, la sua figura mostra più affinità con Sātiavan, un principe spodestato ed esiliato nella foresta che «non è capace di salvare nessuno», piuttosto che con il titanico Orfeo. Le autorappresentazioni sono concentrate nel capitolo finale e una in particolare stabilisce un netto parallelo tra il protagonista di *Microcosmi* e Sātiavan. Quando il narratore, ormai morente, si accovaccia «a terra, appoggiandosi a una colonna» e, sfogliando insieme a Marisa un album di ricordi, vede sé stesso in terza persona («la foto li mostrava seduti per terra, accanto alla colonna, lei col vestito del colore del mare di Miholašćica e lui con Buffetto addormentato»⁴⁵), la morte del protagonista è rappresentata in maniera quasi identica (cambia lo scenario) a quella di Sātiavan: «Dopo qualche ora, che lei passa a scrutare amorosa e inquieta il volto di Sātiavan, questi è colto da una tremenda stanchezza, lei lo fa coricare sull'erba con la testa sul suo grembo, finché compare Iama»⁴⁶.

Anche lo scenario del mito indiano, una foresta sconfinata, è riproposto più volte in *Microcosmi* e in particolare nel capitolo *Il Nevoso*, dove troviamo corrispondenze testuali con l'articolo del 2003. Infatti, la foresta, caratterizzata da un'oscurità che aumenta di pari passo col procedere della principessa al fianco di Iama (nell'articolo ricorre ben tre volte, con variazioni minime e solo formali, «nell'ombra sempre più scura»), ricorda da vicino quella del *Nevoso*, con le sue radure, un «paesaggio amoroso», scenario di una «storia condivisa»⁴⁷, e con i giochi di luce tra le fronde degli alberi: «Anche la luce, nella foresta, ha tagli netti, che creano paesaggi diversi e, nello stesso istante, tempi diversi. C'è la luce nera nel folto più profondo e quella verde subacquea sotto una volta di rami»⁴⁸. Questo scenario oscuro e minaccioso è riproposto anche nel *Giardino*

⁴⁴ Ivi, p. 20.

⁴⁵ C. Magris, *Microcosmi*, cit., pp. 271-272.

⁴⁶ C. Magris, *Alceste indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 18. Inoltre sia il narratore che Sātiavan devono attendere prima del loro sconfinamento nel mondo dei morti: così come Savitri aspetta l'arrivo di Iama con il corpo dell'amato contro il suo, allo stesso modo Marisa avverte il narratore che ci sarà da portare pazienza prima di poter compiere il suo salto oltre i confini della vita; cfr. Id., *Microcosmi*, cit., p. 272: «Mettiti a dormire, gli disse, ti sveglio io quando è il momento».

⁴⁷ Ivi, pp. 101-102.

⁴⁸ Ivi, pp. 108-109.

Pubblico, luogo caro all'autore fin dall'infanzia, quel periodo della sua vita durante il quale, stando ancora a quanto detto in *Alcesti indiana*, conosce la favola di Savitri e impara a non aver paura di «una foresta scura»⁴⁹, quale appunto si presenta il Giardino agli occhi di un bambino:

La foresta, intorno, è già nera. Tra le foglie passa un respiro largo, il bosco è una tana che accoglie e protegge, inesauribile, e fa sentire che nessuno è più importante e duraturo della foglia che marcisce o della bacca calpestata; quel frinire squittire scricchiolare è una legge imparziale e non c'è da turbarsi se un grillo improvvisamente tace. La foresta è tutt'intorno, ma non si è dentro la foresta, soglie invisibili sbarrano il cammino; anche là, seduti nell'erba alta sotto il pino o l'olmo sfidando il divieto, masticando e sputando una foglia amara che stimola la saliva, si è fuori, esclusi dal bosco, che forse incomincia un metro più avanti, ma la porta per entrare e arrivare dove c'è quel rosicchiare e borbottare non si trova.⁵⁰

Il narratore bambino, che ancora non conosce Marisa, è costretto a rimanere fuori dal bosco, pur essendovi fisicamente all'interno; invece, sul *Nevos*, solo per un breve istante e grazie alla compagna di una vita, la figura eterea «vicina in quell'ora e negli anni» che si alza ed entra in una «cattedrale di luce», gli è concesso quantomeno di vedere le «soglie invisibili» oltre le quali inizia veramente la foresta: solo Marisa-Savitri è in grado di entrare nel cuore oscuro del bosco, nel regno dei morti, un abisso dove la luce del sole non può penetrare e l'«indistinzione e distruzione dionisiaca»⁵¹ ha il sopravvento sulla forma. Anche nel capitolo finale, il narratore ha bisogno di una guida verso la radura nel bosco, verso la soglia tra mondo dei vivi e dei morti, e la trova inizialmente nella figura di padre Guido, che svolge una funzione da tramite con la donna amata, ricalcando in parte il ruolo di Virgilio con Dante:

“Non avere rispetti umani, è l'olio santo che unge il perno della ruota se qualcosa s'inceppe, come quella volta il mozzo della bicicletta in quel piazzale del Giardino. Risciacquati in quella fonte”, e gli indicava un mosaico sotto l'altare, in cui sotto un cielo blu-notte, che era anche lo sfondo di un bosco oscuro e familiare, due cervi si chinavano a bere un'acqua purissima da una sorgente piccola e nascosta nella foresta.⁵²

Padre Guido invita il narratore a ricordare l'amore di una vita, la «storia condivisa» dei due cervi nel «bosco oscuro e familiare», e ad affidarsi a questa poena per superare la tempesta e trovare il coraggio per varcare la soglia ultima.

⁴⁹ Ivi, p. 233.

⁵⁰ Ivi, p. 242.

⁵¹ Ivi, p. 109.

⁵² Ivi, pp. 267-268. L'associazione tra il cielo notturno, nel quale di lì a poco il protagonista dovrà saltare, e il bosco «oscuro e familiare» rende ancora più evidente che, come nel mito indiano, la foresta «vera e propria» sia da considerarsi un regno dei morti. Altre sedi dell'aldilà, in *Microcosmi*, sono gli abissi marini di «grandi acque nere» e, appunto, il «cielo nero».

Afferrandosi al ricordo di Marisa il narratore evoca intorno a sé tutti i suoi affetti più cari che lo attendono oltre i «due cerchi di fiamma»; l'ultima a comparire è proprio Marisa, «lei ma non soltanto lei», l'unica guida in grado di condurre il protagonista oltre la sua ultima frontiera⁵³.

Per quanto invece riguarda le somiglianze tra Savitri e Marisa, la più diretta ed evidente sta, nel più volte sottolineato, ruolo attivo e di guida che entrambe svolgono nei confronti degli uomini amati, ma, osservando il testo da una distanza ancor più ravvicinata, si può notare come le due figure femminili salvino l'uomo in fedeltà a «legami indissolubili fra gli sposi»⁵⁴ che neanche la morte può sciogliere. Si tratta di una fedeltà che, in consonanza con l'etimo della parola, possiede una sfumatura sacrale e che in *Microcosmi* risulta spesso associabile alla devozione (dal latino *devovere*, ossia 'promettere con voto, consacrare'); è proprio in ossequio a un voto, a un giuramento sacro (il matrimonio), che Marisa-Savitri salva il marito. La donna oltrepassa le soglie invisibili del mondo dei morti per ricongiungersi con il marito, ma questo sconfinamento avviene non per l'insostenibilità del dolore, per ricomporre l'armonia universale infranta dalla perdita dell'amore di una vita o correggere un presunto errore della Necessità, come nel mito di Orfeo, quanto piuttosto per ottemperare a un dovere, a una legge al tempo stesso sacra e naturale. Leggendo la versione integrale delle argomentazioni con cui Savitri persuade Iama a farsi seguire nel folto del bosco e confrontandola con il mitema del canto di Orfeo alla presenza di Ade e Proserpina, si chiarisce maggiormente la natura di questa legge che impone e consente alla donna di seguire ovunque l'uomo amato:

And Savitri said, "I must go wherever my husband goes. It is established by the eternal ancient law that a wife should always follow her husband wherever he goes, or wherever he is taken. By virtue of the austerities I have practised, and by the power of my love for my husband, as also the potency of my vow, and by your grace too, unimpeded I would go. [...] It is not possible for a woman who has to live in the forest to practise *Dharma* if she does not have her husband. Everybody follows the way shown by the virtuous and the law-abiding. No one likes to go to the wrong way. The learned and the virtuous people think that the highest *Dharma* for a householder consists in performing the duties and obligations attached to the householder's situation in life. I, being a householder, do not want any other *Dharma*".⁵⁵

⁵³ Alla luce dell'ultimo capitolo, gli altri tentativi di sconfinamento in una dimensione altra, fisica o metafisica, disseminati in *Microcosmi* appaiono come propedeutici allo sconfinamento per eccellenza, ossia il morire. Cfr. E. Pellegrini, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, cit., p. 223: «È un salto del soggetto estatico nel regno dove non vi è più limite, né intervallo, né momenti, e dove ogni cosa è contemporaneamente assente e presente alla coscienza in una simultaneità vertiginosa. Il nono capitolo è quello dello sconfinamento. Per metà è delirio o trascrizione onirica».

⁵⁴ C. Magris, *Alceste indiana*, in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, cit., p. 18.

⁵⁵ S. Bharadvaja (ed.), *Vyasa's Mahabharatam in Eighteen Parvas. The Great Epic of India in Summery Translation*, Academic Publishers, Kolkata 2008, p. 333. Cfr. P. Ovidio Nasone,

Savitri dunque s' inoltra nel regno dei morti con Iama perseguendo il proprio destino, il proprio *Dharma*, che le impone il dovere di non abbandonare suo marito neanche di fronte alla morte, e compie così un atto che non viola, bensì salva l'ordine universale⁵⁶. Savitri riporta alla vita Sātiavan, nella versione integrale del mito, come in quella riportata da Magris, compiendo un'impresa che non si caratterizza tanto per l'eccezionalità, la carica eroica e tragica insita nel motivo della discesa agli inferi; al contrario, nei testi colpisce soprattutto l'inaspettato alone di quotidianità e naturalezza che accompagna il procedere di Savitri nella foresta oscura. Quotidianità e naturalezza che possono essere rintracciate anche in *Microcosmi*, in molti dei gesti di Marisa-Savitri che rimangono indelebilmemente impressi nella memoria del narratore:

Anniversari, compleanni del figlio di Dio o di nonna Pia; apparecchiare la tavola è una prova generale della Terra Promessa, Marisa intinge il cucchiaino nella zuppiera, e i fiori cobalto sprofondano nella vellutata di porri, mentre il vino scende nel bicchiere. L'anno dopo la mano ripete lo stesso gesto, semplice insondabile.⁵⁷

Così Marisa, che nell'ultimo capitolo compie il percorso inverso di Savitri, dal mondo dei morti a quello dei vivi e ritorno, nella sua apparizione nella Chiesa del Sacro Cuore, cerca di far accettare all'uomo amato la naturalezza del trapasso, in quanto «il giorno muore – Marisa lo ha sempre saputo, ma senza averne paura»⁵⁸; da qui le prime parole che rivolge al marito, che rimandano alla quotidianità della vita condivisa e inseriscono l'eccezionalità del momento in un'atmosfera familiare e rassicurante: «“Hai i calzoni tutti spiegazzati, poi te li metto a posto, mi sono anche portata il ferro da stiro”»⁵⁹. È grazie a Marisa-Savitri, e alle «due voci, quasi identiche alla sua, i figli», che il narratore-Sātiava-

Le metamorfosi, trad. di G. Faranda Villa, cit., p. 577, dove si può notare la distanza tra le argomentazioni di Orfeo e quelle di Savitri: «Se dunque è così, in nome di questi luoghi che incutono tanta paura, di questo abisso immenso, di questo regno del terribile silenzio, vi prego: ritessete le fila del destino di Euridice spezzate anzi tempo! Tutto è vostro: noi rimaniamo poco in vita e prima o poi ci affrettiamo tutti verso quest'unica sede. Questa è la meta, questa l'estrema dimora di tutti quelli che appartengono al genere umano, su cui voi esercitate il vostro dominio per un tempo infinito. Anche Euridice, quando avrà compiuto la sua vita, vivendo un numero equo di anni, sarà in vostro potere. Non è un dono quello che vi chiedo, ma un prestito».

⁵⁶ Cfr. alla voce *Dharma*, in *Dizionario di Filosofia Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/dharma_%28Dizionario-di-filosofia%29/> (03/2021): «Nella filosofia indiana, l'ordine universale, la legge religiosa e morale che ne deriva e i doveri a questa inerenti. Poiché il dharma regola insieme la vita religiosa e quella sociale il termine designa anche il complesso delle regole giuridiche che determinano e precisano i diritti e i doveri dei singoli. Il dovere rappresentato dal dharma si articola a seconda degli individui, della loro appartenenza a gruppi sociali (*jāti, varṇa*) e in relazione all'età, in vari *sva-dharma* o *dharma* individuali, mentre non esiste un dovere astratto e relativo a ogni essere umano in quanto tale».

⁵⁷ C. Magris, *Microcosmi*, cit., pp. 205-206.

⁵⁸ Ivi, p. 149.

⁵⁹ Ivi, p. 272.

van trova il coraggio di fissare lo sguardo nell'abisso di «grandi acque nere», consapevole finalmente che «ogni cosa che cadeva nell'abisso era lo sbocciare di un fiore nelle tenebre»⁶⁰.

In definitiva, all'interno di *Microcosmi* avviene una commistione tra mitemi orfici ed elementi invece derivati dal mito di Savitri: da una parte, quella del narratore, il libro è intriso di una nostalgia per la donna amata e perduta che appare tipicamente orfica, dall'altra, il ruolo della donna è completamente invertito rispetto alla *vulgata* classica, così che Marisa è figura di Savitri, la compagna fedele di una vita, più che di Euridice, la donna costretta a morire due volte a causa dell'inspiegabile trasgressione di Orfeo. Guardando però alla successiva produzione magrisiana⁶¹, si può notare come il personaggio di Marisa di *Microcosmi* venga ripreso e rielaborato in direzione di una progressiva assimilazione a Euridice, a partire da *Alla cieca*⁶², dove, propriamente, è la polena a cui si aggrappa il naufrago sconfitto dalla Storia; non è l'unica polena del romanzo, in quanto il narratore si trova spesso a ricordare un'altra e inedita figura femminile, la scura Mangawana (forse la seconda moglie dell'autore, alla quale è probabilmente dedicato il libro⁶³), che non entra mai in conflitto con Marisa:

Per un attimo, per esempio, ho creduto, intravedendola sulla strada, che fosse Mangawana. Ero io che la chiamavo così, sotto i grandi eucalipti protesi sulle acque del Derwent, con quell'antico nome aborigeno, per canzonarla della sua pelle bruna come quella di mia madre. Era invece Maria – sì, era anche Mangawana, perché Maria era il mare in cui sfociano tutti i fiumi. Amare una donna non vuol dire dimenticare tutte le altre, bensì amarle e desiderarle e averle tutte in lei.⁶⁴

Tuttavia è soprattutto nel breve monologo teatrale *Lei dunque capirà* (2006) che Magris rielabora completamente il mito orfico, con Marisa, alla quale è dedicato il libro, che diviene protagonista assoluta e dichiaratamente figura di Euridice; è con questo testo che l'autore riscrive l'intero mito di Orfeo ed Euridice, raccontandolo dal punto di vista della donna. Dunque, tenendo in considerazione tutta l'opera magrisiana, si può notare come l'interesse per il mito di Orfeo ed Euridice si accentui, almeno a un livello di produzione letteraria, a

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Per ulteriori approfondimenti sulla rielaborazione del mito di Orfeo ed Euridice in *Alla cieca* e *Lei dunque capirà*, cfr. S. Parmegiani, *The Presence of Myth in Claudio Magris' Postmillennial Narrative*, «Quaderni d'Italianistica», 32, 1, 2011, pp. 111-134.

⁶² L'io narrante di *Alla cieca* è un coacervo di personalità e identità, e lo stesso dicasi per le donne amate che si confondono e sovrappongono nella memoria del narratore. Più stabile, invece, il 'paesaggio amoroso' di queste relazioni, costituito dalle estati trascorse sulle Assirtidi: i momenti di *persuasione* in compagnia della donna amata, sono gli stessi, di poco variati, che si trovano in *Microcosmi*.

⁶³ Claudio Magris si sposa in seconde nozze con la scrittrice Jole Zanetti nel 2002; *Alla cieca* è enigmaticamente dedicato a «J».

⁶⁴ C. Magris, *Alla cieca*, cit., p. 113.

partire dall'esperienza della perdita della compagna di una vita; un'esperienza che trova la sua prima e più immediata rappresentazione in *Microcosmi*: è qui, nel suo libro più autobiografico, che l'autore racconta il suo dolore per la perdita di Marisa, della sua «onda», quell'«onda che non dovrebbe rompersi mai»⁶⁵. Dolore che perdura anche nelle opere successive ma in una versione molto più universale: Marisa ritorna, ma trasfigurata e rigenerata, grazie alla lira di un Orfeo prosaicamente anti-tragico e anti-titanico⁶⁶, in un personaggio letterario e mitico. Nelle donne amate dai protagonisti delle successive produzioni narrative e drammatiche, sopravvive soltanto un'eco della Marisa di *Microcosmi*, la quale rimane percepibile grazie alla ricorrenza dei suoi *senhals* e di alcuni elementi biografici. Così, anche il dolore della perdita non appartiene più soltanto al viaggiatore di *Microcosmi*, ma a ogni essere umano che perde qualcuno, o qualcosa, di amato; sia questi un io frammentato e plurimo, il Giasone traditore e tradito di *Alla cieca*, o un'Euridice che, per amore, preferisce tornare nell'ombra del mondo dei morti e perdere per la seconda volta l'uomo con cui ha condiviso una vita, piuttosto che rovinarlo con l'angosciosa conoscenza acquisita dopo la morte. Con *Microcosmi*, dove da una parte Euridice-Savitri salva dal naufragio Orfeo-Sátiavan, e dall'altra, raccontando una «storia condivisa», il narratore salva il ricordo di Marisa, inizia una rielaborazione del mito orfico che fin da questo momento si caratterizza per la rilevanza data al personaggio femminile, derivata, con tutta probabilità, dall'ipotesto del mito indiano; una riscrittura del mito che diverrà, nella produzione successiva di Claudio Magris, totale, con punto d'arrivo (provvisorio) nel protagonismo assoluto dell'Euridice di *Lei dunque capirà*, un monologo teatrale dove Orfeo non compare mai sulla scena.

⁶⁵ C. Magris, *Microcosmi*, cit., p. 160.

⁶⁶ Si fa qui riferimento al potere evocativo del canto di Orfeo (e quindi della poesia e della letteratura), in grado di dare nuova vita a ciò che è morto; una capacità che è attribuita a Orfeo fin dall'epoca classica ma è stata messa in risalto soprattutto dalla riscrittura del mito di Rainer Maria Rilke; cfr. R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, trad. di S. Mori Carmignani, Passigli Editori, Firenze 2006, p. 35: «Non innalzate lapidi. Che la rosa soltanto / fiorisca ogni anno in suo onore. / Perché questo è Orfeo. La sua metamorfosi / nell'uno e nell'altro. Non serve cercare / altri nomi. Una volta, per sempre, / è Orfeo se vi è canto. Viene e va. Non è già molto se al calice di rosa / pochi giorni talvolta sopravvive? / Oh quanto deve dileguare, perché voi comprendiate! / E se anche il suo svanire lo sgomenta, / mentre la parola sopravanza l'esser qui, / egli è ormai dove voi non lo seguite. / La grata della lira non trattiene le sue mani. / E il suo obbedire è già superamento» (ed. orig., R.M. Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, Insel Verlag, Leipzig 1923, p. 11: «Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose / nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen. / Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose / in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen / um andre Namen. Ein für alle Male / ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht. / Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale / um ein paar Tage manchmal übersteht? / O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff! / Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände. / Indem sein Wort das Hiersein übertrifft, / ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet. / Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände. / Und er gehorcht, indem er überschreitet»).

Riferimenti bibliografici

- Bharadvaja Sarma (ed.), *Vyasa's Mahabharatam in Eighteen Parvas. The Great Epic of India in Summary Translation*, Academic Publishers, Kolkata 2008.
- Ciani M.G., Rodighiero Andrea (a cura di), *Orfeo. Variazioni sul mito*, Marsilio Editori, Venezia 2004.
- Contini Gabriella, *Di asprezze e d'incanti. Note su Microcosmi di Claudio Magris*, «Nuova Antologia», 534, 2202, 1997, pp. 314-318.
- Czorycki Michal, *The Final Passage. Death, Transcendence and Aquatic Imagery in Claudio Magris's Microcosmi*, «Italice», 92, 2, 2015, pp. 423-440.
- Gravilović Nataša, *La parola come costruttrice di mondi al confine degli orizzonti in Microcosmi di Claudio Magris*, «Italice Belgradensia», 1, 2018, pp. 79-97.
- Hillman James, *Figure del mito*, trad. di Adriana Bottini, Adelphi, Milano 2014. Ed. orig., *Mythical Figures*, Spring Publications, Washington 2007.
- Magris Claudio, *Il Conde* (1993), in Id., *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, pp. 1485-1507.
- , *Microcosmi*, Garzanti, Milano 1997.
- , *Avvertenze generali per i traduttori di Microcosmi*, Archivio Magris, Trieste 1997.
- , *Fra il Danubio e il mare*, Garzanti, Milano 2001.
- , *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005.
- , *Lei dunque capirà*, Garzanti, Milano 2006.
- , *Alcesti indiana* (2003), in Id., *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Garzanti, Milano 2014 (2008), pp. 16-25.
- , *Opere*, vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di Ernestina Pellegrini e uno scritto di Maria Fancelli, Mondadori, Milano 2012.
- , *Polene. Occhi del mare*, La nave di Teseo, Milano 2019.
- Matomoro Blas, *Conversación con Claudio Magris*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 582, 1998, pp. 69-76.
- Montale Eugenio, *La frangia dei capelli che ti vela*, in Id., *La bufera e altro* (1956), in *Tutte le poesie*, a cura di Giuseppe Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 215.
- Ovidio Nasone Publio, *Le metamorfosi*, vol. I, trad. di Giovanna Faranda Villa, Rizzoli, Milano 2010 (1994), 15 voll.
- Paccagnini Ermanno, *Anche i Microcosmi vivono in equilibrio*, «Il Sole 24 Ore», 16 marzo 1997.
- , *Storie, confini e sconfinamenti. Prefazione*, in Claudio Magris, *Microcosmi*, UTET, Torino 2006 (1997), pp. ix-xxiv.
- Parmegiani Sandra, *The Presence of Myth in Claudio Magris's Postmillennial Narrative*, «Quaderni d'Italianistica», 32, 1, 2011, pp. 111-134.
- Pellegrini Ernestina, *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Moretti & Vitali, Bergamo 2003 (1997).
- Rilke R.M., *I sonetti a Orfeo*, trad. di Sabrina Mori Carmignani, Passigli Editori, Firenze 2006. Ed. orig., *Die Sonette an Orpheus*, Insel Verlag, Leipzig 1923.
- Rolland Romain, *Beethoven*, trad. di Fernando Biagini, Castelvechi, Roma 2015. Ed. orig., *Vie de Beethoven*, «Cahiers de la Quinzaine», 12, 1903.
- Spitzer Leo, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. di Valentina Poggi, Il Mulino, Bologna 2009 (1967). Ed. orig., *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung'*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1963.