

Giovanna Cermelli*

Animali parlanti nella prosa di Günter Grass: Il Rombo

Allora il Rombo parlò. [...] Istruttivo fin dall'inizio, con onnisciente superiorità e pertanto, a dispetto delle sue frasi categoricamente scandite, linguacciuto dal naso, professorale, predicatorio, come giù dal pulpito o paternamente penetrante.

(Grass 1979: 21)

Fra gli scrittori di lingua tedesca del Novecento Günter Grass è quello che ha assegnato maggior peso, ma soprattutto una più estesa gamma di valenze e di significati, alle figurazioni animali. Fin dagli esordi come scultore e grafico, per proseguire poi, a partire dagli anni Cinquanta, con l'attività letteraria pur sempre affiancata dalla produzione figurativa (Jensen, 1988), Grass ha focalizzato il suo interesse sugli animali visti ora come specchio più nitido, e quindi straniante, dell'umana creaturalità, ora come rappresentanti di un ordine altro rispetto a quello della società civilizzata. In ogni caso, sempre in rapporto, ora di rispecchiamento ora di conflittualità, con le dinamiche storico-sociali, pur come elementi di disturbo. All'interno poi di questa sommaria bipartizione, sono numerose le varianti. Ci sono animali reali, veri e propri personaggi, come Prinz, il cane donato a Hitler, che accompagna i protagonisti di *Hundejahre* (1963) attraverso gli anni del nazionalsocialismo e del primo dopoguerra, muto testimone delle contraddizioni irrisolte della storia tedesca. Oppure animali come le anguille raffigurate in un episodio tanto grottesco quanto sordido nella *Blechtrommel* (1959): animalità 'ignobile' che divora ed è divorata, creature predatrici ma anche cibo appetitoso/disgustoso. Oppure ancora creature araldiche, quali sono la lumaca di *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (1972)¹ e soprattutto il ratto e il cigno dello stemma di Racine nel componimento *Racine läßt sein Wappen ändern*, contenuto nella raccolta di liriche

* Università degli Studi di Pisa.

¹ Best (1983: 143 s.) individua una contrapposizione netta tra la lumaca e il rombo. La cautela saggia della lumaca si porrebbe in opposizione all'attivismo cinico e disinvolto di cui il rombo si farà portatore.

intitolata *Gleisdreieck* (1960). Vale la pena soffermarsi brevemente su questa poesia, perché in essa si condensa in poche righe, grazie agli animali araldici, la poetica dell'autore: l'insegna di Racine contempla un cigno che sovrasta un ratto. Il ratto però, dal basso, disturba il cigno, ne rode le carni, fino a che Racine decide di eliminarlo, lasciando vuoto il campo inferiore dell'insegna. Privo dell'odioso pungolo, tuttavia, il cigno si addormenta e manca la battuta d'entrata. E Racine, come recita conciso l'ultimo verso, rinuncia al teatro:

Bianco muto e senza più ratto
Dormirà troppo il cigno e sbaglierà l'attacco.
Racine rinuncia al teatro. (Grass 2005: 27)

Il cigno, la poesia, è e resta poco più di un'allegoria, in mancanza del ratto. Quest'ultimo, a sua volta, è contemporaneamente allegoria e viva, vorace, beffarda creaturalità. Senza questa contaminazione fra piani diversi, l'alto e il basso, e fra senso figurato e concreta realtà, la poesia resta muta, impotente.

Sono solo pochi esempi fra i molti, tutti oggetto sia di trattazione letteraria sia di raffigurazione grafica nelle molte acqueforti realizzate dall'autore e nelle note copertine dei romanzi e delle raccolte di poesie (H. Mayer, 1988). Comune a tutte è, come si accennava prima, la sottolineatura realistica dei tratti fisici degli animali. Talvolta, anzi, proprio i tratti fisici che più li allontanano da ogni possibile somiglianza con la figura umana vengono rappresentati in forma sovradimensionata: le rugosità, i viluppi di corpi o di code, le vibrisse, i bulbi oculari.

Per concludere questa brevissima rassegna, occorre ricordare che nella produzione di Grass a partire dai tardi anni Ottanta l'impegno nelle battaglie ambientali fa sì che gli animali, abitatori di un mondo ormai confinato alla fiaba, appaiano allo scrittore e grafico come figurazioni in una sconsolata emblematica della morte. Un esempio fra i tanti, la civetta che giace esanime nel bosco distrutto in *Totes Holz* (1990), inquietante raccolta di disegni a carboncino corredati da brevi didascalie, che fungono da *subscriptio*.

Un caso particolare è rappresentato dagli animali parlanti, protagonisti eponimi di due romanzi: *Der Butt* (1977) e *Die Rättin* (1979). In questa sede concentrerò l'attenzione sulla prima delle due opere, perché più ricca, a mio avviso, di agganci alla tradizione sia fiabesca, sia letteraria. Va detto subito che entrambi gli animali, effigiati dall'autore sulla copertina dei due romanzi, appaiono sovradimensionati rispetto al for-

mato del volume, tanto da occupare sia il fronte, sia il retro. Se la ratta è raffigurata, nella prima edizione, sullo sfondo appena abbozzato, spettrale, di una città semidistrutta, la figura del rombo lascia spazio soltanto, nell'estremo angolo destro, alla riproduzione di un orecchio umano su cui svolazza un ciuffetto di capelli. Si tratta per la precisione di un rombo chiodato, come viene specificato nel romanzo, «che rassomiglia sì al rombo liscio, solo che degli indurimenti ossei grandi come sassolini gli rendono granulosa la pelle» (Grass 1979: 28). La bocca che sfiora l'orecchio umano è storta e il muso è reso ulteriormente sgradevole dalla presenza di due occhi posti asimmetricamente sullo stesso lato del corpo. Il rombo, dunque, viene rappresentato con estrema accuratezza naturalistica, anche se grottescamente sovradimensionato rispetto all'orecchio a cui si riduce la figura umana (S. Mayer, 1982: 21 s. e illustrazioni alle pagine successive non numerate). È colto inoltre nell'atto di parlare, e con ciò si sottrae a ogni verosimiglianza. Anche la ratta parla, come si è detto, e narra di un'apocalissi dell'umano, cui sopravvivranno solo i ratti, ma il suo racconto può essere udito solo in sogno – come già nella tradizione fiabesca e nella letteratura del Romanticismo². Le due lingue, quella della natura (o, se si vuole, del soprannaturale) e il linguaggio articolato della civiltà umana possono intendersi e comunicare solo in uno spazio intermedio, sottratto alla razionalità della veglia. Non è questo, invece, il caso del rombo.

Anche in questo romanzo tradizione fiabesca e tradizione romantica svolgono una funzione decisiva, non però, come nella *Rättin*, in parziale consonanza, ma in esplicita, voluta dissonanza. Il rombo protagonista del romanzo proviene infatti da una delle fiabe più note della raccolta *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm. La vicenda che condurrà alla pubblicazione è particolarmente intricata dal punto di vista filologico. La fiaba, dal titolo *Van den Fischer un siine Fru* (n. 19 nell'edizione 1837; Grimm & Grimm, 1985: 102-107), era stata raccolta e trascritta nel dialetto della Pomerania dal pittore Philipp Otto Runge già nel 1806 e inviata all'editore Zimmer di Heidelberg come contributo alla raccolta *Des Knaben Wunderhorn* curata da Arnim e Brentano, insieme alla fiaba *Von dem Machandel Boom*. Di questa prima trascrizione furono peraltro realizzate due versioni, entrambe poi perdute. A differenza del *Machandel Boom*, che fu pubblicata nel 1808 nella *Zeitung für*

² Si pensi per esempio all'uccello fatato in *Der blonde Eckbert* di Ludwig Tieck (1797), ma soprattutto a Sissi, la principessa dei topi in *Gockel, Hinckel und Gackeleia* (1838) di Clemens Brentano. Riguardo al rapporto di Grass col Romanticismo v. anche Neuhaus (2010: 158).

Einsiedler, la fiaba del pescatore non fu accolta da Arnim e Brentano per le implicazioni politiche che all'epoca inevitabilmente vi si sarebbero riconosciute³. Prima di arrivare ai fratelli Grimm, un'ulteriore versione del testo fu pubblicata da von der Hagen; ai curatori dei *Kinder- und Hausmärchen* la fiaba pervenne infine in una forma fortemente manipolata, soprattutto dal punto di vista linguistico, rispetto all'originale raccolto da Runge. I Grimm la esaltarono tuttavia come uno degli esemplari più genuini di narrazione fiabesca, non soltanto per l'impiego del dialetto, ma anche e soprattutto per lo stile e per l'impianto narrativo. Riguardo al tema trattato, nelle annotazioni redatte nel 1822 vengono stabilite analogie con un racconto delle *Mille e una Notte*, ma anche e soprattutto con la «antichissima vicenda» della donna che, a partire da Eva, spinge l'uomo con ambizione smodata ad acquisire onori sempre più alti e potere smisurato (Grimm & Grimm, 1985: 888 s.).

Questa complicata vicenda viene utilizzata strumentalmente da Grass per immaginare l'esistenza di due redazioni, entrambe raccolte da Runge, che raccontano però due vicende diametralmente opposte. Nella prima è l'uomo, il pescatore, e non la moglie, a mettere in moto, con il suo smodato desiderio di potere sui propri consimili e di dominio sulla natura, un processo di ascesa vertiginosa e poi di caduta; nella seconda (quella che è poi stata tramandata) è invece la moglie a pretendere prima una casa migliore, poi l'innalzamento al rango nobiliare, e poi ancora il regno, l'impero, il papato. Fino a pretendere di diventare Dio, per poter governare non solo gli esseri umani ma anche gli elementi. È davanti a questa richiesta blasfema che giunge la punizione inevitabile: il ritorno repentino alla misera condizione iniziale. Nel capitolo centrale del romanzo, intitolato *L'altra verità*, Grass immagina che «nell'autunno dell'anno 1807 [...] i fratelli Jakob e Wilhelm Grimm s'incontrarono coi poeti Clemens Brentano e Achim von Arnim nella casa del guardaboschi della foresta di Oliva, in cui intendevano dedicarsi ad attività editoriali e scambiare pensieri» (Grass, 1979: 320). Al gruppo si aggiungono, un paio di giorni dopo, Bettina Brentano e Philipp Otto Runge, che reca con sé la fiaba in due versioni. La vecchia narratrice, incontrata dal pittore sull'isola di Rügen, «con stravagante ostinazione» la raccontava ora in un modo, ora nell'altro, e insisteva sul fatto che entrambe le versioni fossero vere e dovessero coesistere. Il Gotha della seconda fase

³ Nei desideri sempre più insaziabili espressi dalla moglie del pescatore si leggeva un'allusione satirica alla brama di potere sempre più incontrollabile di Napoleone. Per una ricostruzione filologica delle vicende della fiaba si veda Rölleke (1973: 112-123; 1984: 161-174). Si veda anche Flaim (1993).

del Romanticismo decide diversamente, nonostante le deboli proteste di Runge e di Bettina. Così si esprime Brentano:

Io non gradisco punto che nell'altra fiaba l'opra e il desio dell'uomo, il suo sogno di grandezza siano così crudelmente frustrati. Tutto quanto ci è sacro, la Storia sì variamente ramificata, il glorioso impero degli Hohenstaufen, gli eccelsi duomi gotici non esisterebbero, se all'uomo si addicesse soltanto l'ottusa modestia. Affidare così la fiaba al pubblico, e quindi segnalare che ogni ambizione maschile conduce al caos, significherebbe ridurre presto al ridicolo l'autorità dell'uomo. (Grass, 1979: 324)

Una vera e propria censura viene dunque operata fra i boschi della Pomerania: la vicenda esemplare del desiderio e dell'ambizione umana non viene distribuita fra uomini e donne, ma può essere narrata, secondo il diktat romantico, soltanto attraverso la demonizzazione (e la ridicolizzazione) del femminile in nome del progresso.

La vicenda del romanzo di Grass vuole essere la riproposizione dell'«altra verità» – la ricostruzione della fiaba andata perduta, che viene presentata come l'unica autentica. A seguito della censura romantica, infatti, non c'è più posto per la coesistenza delle due versioni, ma solo per una contro-narrazione che redistribuisca i ruoli e le responsabilità⁴. Ed è qui che Grass imprime alla fiaba un'ulteriore torsione, non soltanto redistribuendo i ruoli fra maschile e femminile, ma anche e soprattutto affiancando al narratore (che è la rivisitazione del personaggio del pescatore) un'istanza narrativa superiore e assai più autorevole, una figura di onnisciente suggeritore: il rombo.

Nella fiaba di Runge il rombo non è propriamente un aiutante magico. L'animale, appena pescato, rivela al pescatore di essere un principe stregato e chiede solo di poter vivere. L'uomo, a sua volta, lo lascia libero con una motivazione assolutamente realistica: «Eh! – disse, l'uomo, – non hai bisogno di far tanti discorsi; un rombo che parla l'avrei certo lasciato libero» (Grimm & Grimm, 1970: 211). Da questo breve dialogo risulta che l'elemento soprannaturale è riconosciuto dal pescatore non nella trasformazione di cui è vittima il principe, quanto nel fatto che esista un animale parlante, una circostanza che situa il racconto – come

⁴ In un volumetto dedicato a Grass, che raccoglie diverse versioni della fiaba diffuse nel corso di quasi due secoli, Heinz Rölleke relativizza con garbo e ironia il peso della contro-narrazione proposta dal romanziere, proprio in virtù della molteplicità di varianti effettivamente in circolazione (Rölleke, 1978: 6-19). Sul rapporto fra il romanzo e la fiaba si veda anche Mews (1982: 27 s.; 1983: 174; 2008: 150-152) e Diller (1983: 101).

ancora si vedrà – in una zona intermedia tra la fiaba popolare e la fiaba d'arte romantica. Il pescatore, inoltre, non chiede nulla in cambio della vita risparmiata e il rombo si allontana nell'acqua chiara lasciando dietro di sé solo una striscia di sangue. Negli episodi successivi il rombo si ripresenterà ogni volta puntuale al richiamo del pescatore e ogni volta, di fronte alle richieste di un nuovo e più alto status, gli risponderà con la stessa formula: «Va pure, che lo è già». Fino all'ultima risposta: «Va pure, che è tornata nel suo lurido buco» (Grimm & Grimm, 1970: 218). Il rombo appare dunque come un semplice strumento che agisce in nome di un'istanza soprannaturale di cui è sì portavoce, ma che si esprime in modo assai più efficace attraverso le trasformazioni atmosferiche sempre più minacciose che accompagnano in crescendo le richieste della moglie del pescatore (Flaim, 1993: 346).

Ben diversa la funzione, e ben diverso il temperamento del rombo che – a buon diritto – del romanzo di Grass rivendica il titolo: «Già, il libro! Ora si chiama definitivamente *Il rombo?* Insisto su questo titolo» (Grass, 1979: 382 s.). Il rombo non ha bisogno di insistere: del romanzo è la figura centrale e, in un certo senso, ne è anche l'autore, nonché regista della vicenda narrata. La vicenda è la storia dell'umanità dall'età della pietra fino alla metà degli anni Settanta del Novecento, raccontata come un crescendo di desideri e di ambizioni sempre più smodate da parte del mondo maschile, che comporta la progressiva e sempre più violenta repressione del femminile, con i suoi valori di cura e di conservazione. La novità però è che il rombo non è l'esecutore delle richieste maschili, ma ne è il suggeritore. Senza il pungolo rappresentato dai suoi suggerimenti e dalle sue provocazioni, il torpido e ottuso protagonista, nelle sue varie reincarnazioni, non si sarebbe allontanato dallo stato di minorità in cui si crogiolava sotto il mantello del matriarcato. Non a caso Grass sceglie la stessa ambientazione della fiaba di Runge, che rivisita alla luce della sua personale mitologia di matrice autobiografica: si tratta della piana casciubica, nei dintorni di Danzica, sulle rive del mar Baltico. Le popolazioni baltiche vivono al di fuori della grande circolazione fra culture che già caratterizza l'area mediterranea e, senza l'intervento del rombo, sarebbero rimaste per millenni in uno stato di arretratezza.

La vicenda vera e propria del romanzo tuttavia non coincide con la prima apparizione del rombo, nella più remota preistoria. La svolta, da cui prende avvio la narrazione, avviene in epoca contemporanea, quando il rombo, stanco della stolidità *hybris* maschile, decide per la seconda volta di lasciarsi catturare, questa volta però da un gruppo di donne. A loro si offre come consulente e consigliere. Le donne – moderne femmi-

niste – decidono però di sottoporlo a processo interrogandolo riguardo al ruolo da lui svolto nella cultura patriarcale. La narrazione segue dunque la scansione di un'azione processuale, in cui il rombo, l'inquisito, si diffonde ampiamente sul ruolo da lui svolto nella storia universale (Zimmermann, 2016). Si crea quindi, come accennato in precedenza, un fitto contrappunto fra il racconto del protagonista e gli interventi del rombo, che chiosano, rettificano, reinterpretono quanto l'uomo riferisce.

Questo espediente narrativo consente a Grass di costruire un personaggio di prorompente vitalità, triviale, grottesco, sbruffone (Best, 1983: 142), e contemporaneamente saccente e pedante (Mews, 2008: 154 s.). E tutto ciò attraverso la sua stessa voce, attraverso la sua natura di animale parlante. La sua millanteria professorale (Diller, 1983: 95), ma anche il suo stile forbito e un po' antiquato vengono posti in contrasto con quanto ricorda la sua natura animale, descritta da Grass in voluta opposizione a ogni tentazione di antropomorfizzazione da parte del lettore: il corpo enorme, piatto, col muso storto ferito dall'amo viene deposto durante il processo in una sorta di acquario di vetro, dal fondo coperto di morbida sabbia del Baltico e in acque sempre fresche, secondo le precise richieste dell'inquisito. Qui il rombo non si limita a parlare, ma segnala i suoi umori ora nascondendosi nella sabbia, ora simulando immobilità, ora rotolandosi sul fondo dell'acquario, insomma, comportandosi come tutti i suoi consimili.

Non si tratta più soltanto di una rivisitazione – e di un ipertrofico ampliamento – di una fiaba popolare che, attraverso il filtro della trascrizione romantica, aveva assunto fin dall'inizio una coloritura allegorica che la rendeva, come si è visto, fin troppo facilmente attualizzabile. Questo è sì uno degli assi portanti del romanzo, ma ad esso se ne sovrappone un altro, anche quest'ultimo di ascendenza romantica. Il rombo parlante è infatti diretto discendente di un altro animale fiabesco di cui il Romanticismo si è appropriato, questa volta però con le finalità eversive della satira. Si tratta del gatto con gli stivali della fiaba di Perrault, che diventa protagonista della prima commedia romantica di Tieck, *Der gestiefelte Kater*, nel 1797. Anche in questo caso viene posto al centro dell'opera un doppio scandalo: innanzitutto la circostanza stessa che esista un animale parlante; poi l'intelligenza che promana dalle parole del gatto e la sua netta superiorità intellettuale sul mondo umano, a cominciare da Gottlieb, il contadino che a lui dovrà la sua fortuna.

Per quanto riguarda la capacità di parlare, già nella fiaba di Runge il pescatore manifestava stupore, vedendovi la prova di avere a che fare con una dimensione soprannaturale. In questo senso la tradizione

folclorica viene rifiuta nella matrice della fiaba d'arte del Romanticismo che, in tutte le sue numerose varianti, si struttura intorno al rapporto conflittuale tra natura e civiltà e parla della ricerca – quasi sempre frustrata – di una rinnovata fusione, di una nuova Età dell'oro. Intendere la parola della Natura significa avere oltrepassato la soglia tra il quotidiano e il meraviglioso, con effetti raramente positivi. Lo stupore manifestato indica, dunque, la consapevolezza di una rottura dell'ordine razionale. In Tieck lo stupore ingenuo del pescatore si trasforma nell'indignazione del pubblico berlinese 'illuminato' che si trova confrontato con un'evidente inverosimiglianza dal punto di vista teatrale ma soprattutto con l'assurdità delle «stupide fiabe» che la razionalità moderna ha relegato tra i racconti delle balie a veglia nelle stalle. Ma, ovviamente, anche Gottlieb è stupefatto, pur esprimendosi in termini più ingenui, visto che anche lui fa parte della stupida fiaba:

GOTTLIEB (stupito). Come, gatto, tu parli?

CRITICI (dalla platea). Il gatto parla? Che razza di discorsi son questi?

FISCHER Rinuncio a cercarci una sia pur pallida ragione.

MÜLLER Piuttosto che farmi ingannare così, preferisco fare a meno vita natural durante di venire a teatro.

HINZE perché non dovrei saper parlare, Gottlieb?

GOTTLIEB Non me lo sarei mai aspettato: è la prima volta che sento parlare un gatto. (Tieck, 1986: 8)

Non diversamente, nel romanzo di Grass manifestano stupore sia il pescatore, sia, millenni più tardi, le donne da cui il rombo si fa catturare per la seconda volta.

Siggi, Fränki e il Mäxchen erano, come suol dirsi, senza parole. Soltanto dopo, quando il Rombo sfanfaronava a più non posso, il Mäxchen è riuscito a mettere insieme qualche sommessa interiezione, del tipo: – Eccezionale. Un vero pugno nello stomaco. Ocazzocazzo! [...] Fränki e Siggi invece sono rimaste mute. Con duplice raziocinio si sono sforzate di elaborare l'accaduto di quella domenica pomeriggio, di confutare l'apparente accidentalità, di imbottire di ragionevolezza l'evento irrazionale e di smascherare il piano occulto che si celava dietro l'innocente logica fiabesca [...]. (Grass, 1979: 34)

L'evidenziazione grottesca dello stupore e dell'indignazione per l'infrazione dell'ordine razionale è funzionale, sia in Tieck sia in Grass,

a rimarcare quale sia il vero scandalo: la sapienza dell'animale, la sua autorevolezza nelle cose umane, il misto di condiscendenza e di disprezzo saccente per gli interlocutori: «Lei è un brav'uomo, Gottlieb. Ma il suo orizzonte è un po' limitato: non è una cima, anche se è convinto del contrario. Non si arrabbi se parlo liberamente.» (Tieck, 1986: 9), così nel *Gatto con gli stivali*. E ancor più esplicitamente in Grass:

Il Rombo mi informò. [...] Sì, aveva cercato un colloquio con me. Certo non lo aveva indotto a tal passo un'insulsa o (come disse già allora) femminile curiosità, bensì una risoluzione ben ponderata della sua volontà virile. In fin dei conti esistevano alcune conoscenze proiettate oltre l'orizzonte del Neolitico, conoscenze che lui, il Rombo sapiente, intendeva trasmettere a me, l'uomo e pescatore ottuso, tenuto in istato infantile dalla totalitaria assistenzialità delle donne. Previdente com'era, aveva imparato a parlare il dialetto della costa baltica. (Grass, 1979: 21 s.)

L'onniscienza del rombo, che viene definito anche un «giornale natante» (Grass, 1979: 23) per la sua efficienza nel diffondere informazioni e, più tardi, addirittura «germanista di merda» (Grass, 1979: 234) per la sua dottrina in campo letterario, non proviene dalla Natura e meno che mai dal soprannaturale. L'animale, al contrario, è voce della cultura in tutte le sue forme, intesa come strategia di dominio della natura, come tecnologia. Con cinica freddezza insegna all'uomo a fondere i metalli, a forgiare armi, a costruire macchine sempre più potenti, a elaborare costrutti concettuali in grado di imbrigliare la realtà, a fare delle manifestazioni artistiche strumenti di potere. Il motivo dell'animale che diventa specchio deformato dell'umano in virtù di un'educazione intesa come addestramento e snaturamento⁵ qui viene ribaltato: è l'animale che addestra un'umanità pigra e riluttante e la spinge a uscire da una beata condizione a-storica. A differenza del Gatto tieckiano e di altri animali sapienti il rombo non agisce, si limita a parlare, a consigliare, a correggere. È in un certo senso incarnazione del Maligno o, come è stato osservato, del serpente tentatore nel Paradiso terrestre (Best, 1983: 138). Consapevole del suo potere, fa sfoggio di narcisismo e illustra con compiaciuta logorrea sia i propri meriti, sia i demeriti. È, insomma, incarnazione mefistofelica del potere seduttivo e distruttivo della parola. Ma la sua malvagità inaffidabilità emerge in pieno nell'inatteso voltafac-

⁵ Nella letteratura tedesca basta pensare alla scimmia Milo (*Notizie sulla vita di un giovane colto*) nei *Kreislariani* di E.T.A. Hoffmann e a Rotpeter nel *Resoconto per un'accademia* di Kafka.

cia con cui prende le distanze dalla *hybris* del mondo maschile, che lui stesso ha fomentato:

Senza abbandonare la sua posizione di riposo nella sabbia, ha mosso la bocca storta. – Non ti potrò aiutare, figlio mio. Non saprei gratificarti neppure di un moderato rincrescimento. Hai abusato di ogni potere che t’ho conferito. Invece di praticare assistenzialmente il diritto conquistato, il tuo dominio si è ridotto a repressione, il tuo potere è diventato scopo a sé. Per secoli mi sono sforzato di imbiancare le tue disfatte, di interpretare come progresso il tuo miserabile fallimento, di nascondere la tua rovina ormai evidente dietro edifici pomposi, di soffocarla sotto le sinfonie, di abbellirla in dipinti dallo sfondo d’oro e di annegarla nei libri con chiacchiere ora umoristiche, ora elegiache, in caso di necessità soltanto furbe. (Grass, 1979: 138 s.)

Con ciò si riappropria della funzione moralistica che aveva svolto nel finale della fiaba trascritta da Runge (Solms, 2016: 124 s.), solo che invece di essere portavoce della giustizia divina è portavoce di se stesso, divinità beffarda e inaffidabile in forma animale. Nella sua inaffidabilità, nella sua funzione di demone tentatore ma contemporaneamente di voce critica e di istanza giudicante, il Rombo può essere considerato uno stretto parente, forse una reincarnazione di Oskar Matzerath, il nano protagonista della *Blechtrommel*. Come è stato osservato, anche il pesce è un picaro, come Oskar (Mews, 1983: 24). A differenza di costui, non si muove attraverso la realtà storica ma la governa, la dirige dall’esterno. In comune alle due figure però è lo sguardo dal basso, dissacrante e straniante, che è, secondo Grass, tipico del romanzo picaresco⁶. E in entrambi i casi lo sguardo dal basso, la dissacrazione, e lo sguardo dall’alto, che comporta il giudizio e la condanna, finiscono col coincidere. Grass, è noto, coltiva una visione fortemente pessimistica della storia: i nodi irrisolti del passato pesano sul presente e condizionano il futuro. E per mettere in discussione le false certezze di ciò che forse a torto si autodefinisce ‘umano’ sceglie creature deformi, grottesche, liminali, il nano che si automutila e il pesce piatto dal muso mostruoso. Entrambe però dotate di un’arma infallibile: l’eloquio ipertrofico e la sapienza che travalica le epoche storiche. Lo scandalo, in entrambe le figure, sta proprio nell’impossibilità di vedervi uno specchio – sia pure straniato – del mondo umano, non tanto e non solo per le caratteristiche

⁶ Si veda il discorso tenuto da Grass in occasione del conferimento del premio Nobel nel 1999, pubblicato col titolo *Literatur und Geschichte* (Grass, 2015: 8274-8345).

fisiche ma anche e soprattutto per la totale imprevedibilità dei loro comportamenti, per la loro beffarda inaffidabilità, in cui forse si manifesta davvero un'istanza superiore sconosciuta agli uomini. In questo senso si può affermare che Grass torni, dopo un gioco virtuosistico di ribaltamenti, alla funzione esercitata dal rombo nella fiaba di Runge, solo che a parlare attraverso di lui è un dio o un demone che si fa beffe di noi.

Riferimenti bibliografici

TESTI

- GRASS, G. (1979). *Il Rombo* (B. BIANCHI, trad.). Torino: Einaudi.
- GRASS, G. (1993). *Der Butt*. Göttingen: Steidl.
- GRASS, G. (1994). *Gedichte und Kurzprosa*. Göttingen: Steidl.
- GRASS, G. (2005). *Il mio grande sì. Poesie sulla poesia e sulla politica* (C. GIACOBAZZI, cur.; E. MASSARI, trad.). Milano: Edizioni Medusa.
- GRASS, G. (2015). *Essays und Reden II (1980-2007)*. Göttingen: Steidl (formato Kindle).
- GRIMM, J., & GRIMM, W. (1970). *Fiabe. Scelte e presentate da Italo Calvino*. Torino: Einaudi.
- GRIMM, J., & GRIMM, W. (1985). *Kinder- und Hausmärchen* (H. RÖLLEKE, cur.). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- TIECK, L. (1985). *Schriften in zwölf Bänden. Band 6. Phantasmus* (M. FRANK., cur.). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- TIECK, L. (1986). *Fiabe teatrali* (E. BERNARD, cur. e trad.). Genova: costa & nolan.

STUDI

- BAUER PICKAR, G. (cur). (1982). *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass' "Der Butt"*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- BEST, O.F. (1983). On the Art of Garnishing a Flounder with "Chestnuts" and Serving it as Myth. In S. MEWS (cur.), *"The Fisherman and His Wife". Günter Grass's The Flounder in Critical Perspective*. New York, NY: AMS Press, 135-149.

- DILLER, E. (1983), Raw and Cooked, Myth and Märchen. In S. MEWS (cur.), *“The Fisherman and His Wife”*. *Günter Grass’s The Flounder in Critical Perspective*. New York, NY: AMS Press, 91-105.
- FLAIM, C. (1993). ‘Regularität’ e ‘Imagination’. La teologia dell’arte di Ph. O. Runge e le sue due fiabe nella raccolta dei fratelli Grimm. *Quaderni di Lingue e Letterature* (Verona), 18, 327-348.
- JENSEN, J.C. (1988). Günter Grass als Bildkünstler. *Günter Grass. Text + Kritik*, 1 (6a ed.), 58-75.
- MAYER, H. (1988). Günter Grass und seine Tiere. *Günter Grass. Text + Kritik*, 1 (6a ed.), 76-83.
- MAYER, S. (1982). Der Butt. Lyrische und graphische Quellen. In G. BAUER PICKAR (cur.), *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass’ “Der Butt”*. München: Wilhelm Fink Verlag, 16-23.
- MEWS, S. (1982). Der Butt als Germanist: zur Rolle der Literatur in Günter Grass’ Roman. In G. BAUER PICKAR (cur.), *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass’ “Der Butt”*. München: Wilhelm Fink Verlag, 24-31.
- MEWS, S. (cur.). (1983). *“The Fisherman and His Wife”*. *Günter Grass’s The Flounder in Critical Perspective*. New York, NY: AMS Press.
- MEWS, S. (1983). The “professorial” Flounder. Reflections on Grass’ Use of Literary History. In ID. (cur.), *“The Fisherman and His Wife”*. *Günter Grass’s The Flounder in Critical Perspective*. New York, NY: AMS Press, 163-178.
- MEWS, S. (2008). Der Butt / The Flounder. In ID., *Günter Grass und his Critics. From the Tin Drum to Crabwalk*. Rochester, NY: Camden House, 137-168.
- NEUHAUS, V. (2010). *Günter Grass*. Stuttgart: Metzler.
- RÖLLEKE, H. (1973). ‚Von dem Fischer un syne Fru‘. Die älteste schriftliche Überlieferung. *Fabula*, 14 (1), 112-123.
- RÖLLEKE, H. (cur.). (1978). *Der wahre Butt. Die wundersamen Wandlungen des Märchens vom Fischer und seiner Frau*. Düsseldorf/Köln: Diederichs.
- RÖLLEKE, H. (1984). Von dem Fischer un syner Fru: die älteste schriftliche Überlieferung. In ID., *«Wo das Wünschen noch geholfen hat»*. *Gesammelte Aufsätze zu den ‚Kinder-und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm*. Bonn: Bouvier, 161-174.
- SOLMS, W. (2016). Grimms Märchentiere. In C. BUNNERS, D. STELLMACHER & J. GROTE (curr.), *Von ‚Reynke de Vos‘ bis zum ‚Butt‘ – Tiere in der deutschen Literatur*. Rostock: Hinstorff Verlag, 124-129.

ZIMMERMANN, H.D. (2016). Der Butt und der Weltgeist. Zum Roman ‚Der Butt‘ von Günter Grass. In C. BUNNERS, D. STELLMACHER & J. GROTE (curr.), *Von ‚Reynke de Vos‘ bis zum ‚Butt‘ – Tiere in der deutschen Literatur*. Rostock: Hinstorff Verlag, 86-95.