

Dottorato di Ricerca in Letterature e Media: Narratività e linguaggi
XXX Ciclo

Curriculum 2: Teoria e prassi della traduzione letteraria

OCCIDENTE INCONTRA ORIENTE
Trascrizioni e *image* di un Io sofferente
nell'opera di Günter Grass e Kenzaburō Ōe

Candidato: Gianluca SORRENTINO

Matr. 1015348

Tutor: Prof. Paolo PROIETTI, Università IULM Milano

Cotutore: Prof. Gianluca COCI, Università degli Studi di Torino

Coordinatore: Prof. Vincenzo Trione, Università IULM Milano

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

Indice

SINTESI	1
SINTESI PARTE SECONDA.....	2
INTRODUZIONE	3
INTRODUZIONE ALLA STRUTTURA DEL PROGETTO DI RICERCA.....	7
PRIMO CAPITOLO.....	9
Premessa.....	9
1. Tensioni nazionali.....	10
1.1. Il caso del Giappone	10
2. Occidente e Oriente: tradizioni e categorie estetiche	36
3. Il linguaggio: punto di incontro fra Oriente e Occidente?.....	38
3.1 Seconda parte	59
4. Autore e scrittore. Basi per una possibile convergenza.....	70
4.1. In Occidente	70
4.2. In Giappone.....	84
CAPITOLO SECONDO	91
Ricostruzione dell'orizzonte socio-culturale nel Giappone del XX secolo.....	91
Premessa.....	91
1. L'orizzonte storico.....	92
2. La Via che conduce al centro del mondo.....	103
3. La via del fascismo giapponese	106
4. Le basi ideologiche della sconfitta	122
5. Scrivere dopo Hiroshima: il malessere conseguente al fall-out atomico.....	129
6. Il malessere tematizzato negli eroi di Kenzaburō Ōe	146
CAPITOLO TERZO	161
Ricostruzione dell'orizzonte storico-ideologico nella Germania di Günter Grass.....	161
Introduzione: l'evoluzione del pensiero grassiano: dalle origini al romanzo rivelazione del 2006	161

1.	La produzione narrativa: prima fase	186
2.	Il secondo volume della Trilogia, “Gatto e Topo” (1961): significati e ricezione dell’opera	215
3.	Il terzo volume della Trilogia, Anni di cani (1963): significati e ricezione dell’opera	221
4.	La seconda stagione della produzione grassiana	229
5.	Vita politica e produzione narrativa dopo il 1990	249
6.	La terza stagione della produzione grassiana	253
CAPITOLO QUARTO		267
RIEQUILIBRI E RIFONDAZIONE DELL’IDENTITA’ NIPPONICA NELL’OPERA DI KENZABURŌ ŌE		267
Introduzione: i tre momenti della produzione narrativa		267
1.	I ‘significati’ della vita nella narrativa di Kenzaburō Ōe	282
2.	La produzione narrativa: prima stagione	299
2.2.	L’ingresso nella narrativa mondiale: Kojintekina taiken (Un’esperienza personale)	302
3.	La produzione narrativa: prima stagione	323
3.1.	La contestazione	323
4.	La conversione della sofferenza	341
4.1.	Note su Hiroshima (NH)	341
CAPITOLO QUINTO		360
CARTOGRAFIA DELL’ANTICENTRISMO: PROIEZIONI DI IMAGES DALLA PERIFERIA		360
Premessa		360
1.	Il mio villaggio: refugium dal centrismo	361
1.1.	Il mio villaggio: la ricerca di se stesso	363
1.2.	Il mio villaggio: la sudditanza	367
2.	Shiiku: immagini di vita e morte dalla periferia	382
3.	Man’en Gannen no Futtoboru: Il Grido Silenzioso (1967). La ricerca della verità nel villaggio	397
3.2.	Man’en Gannen no Futtoboru. Genesi dello scompenso	410
CAPITOLO SESTO		419
DEN ICH WIEDERAUFBAUEN: RICOSTRUIRE L’IO.		419

DALLA KOINE' MAIEUTICA ALLA CONTESTAZIONE POLITICA NELL'OPERA DI GÜNTER GRASS	419
Introduzione: parabola dell'uomo. Vivere e morire per la Germania	419
1. L'assurdo grassiano: circolarità, inconcludenza e ironia nella Trilogia di Danzica 428	
2. Genesi e sviluppi del messianico nell'opera di Günter Grass	446
3. La seconda stagione: tra letteratura e engagement	459
3.1 La seconda stagione: focus sulla produzione letteraria. Analisi degli scritti politici 467	
3.2 Il ritorno all'angoscia occidentale: le questioni interne.....	483
4. La terza stagione: il dummer August grassiano.....	494
1. La letteratura al servizio dei deboli: scrivere dalla periferia	511
2. Anni di cani: indagine sulla società in transizione	517
3. La Trilogia: una società senza donne.....	539
4. È una lunga storia: il romanzo della riunificazione narrata dalla periferia	544
4.1 "Ein weites Feld": le possibilità del cambiamento.....	559
 CAPITOLO OTTAVO	 565
Fundsachen für Nicht-Leser: una proposta di traduzione.....	565
Introduzione.....	565
PROPOSTA DI TRADUZIONE.....	568
1. Breve nota sulla traduzione dal tedesco all'italiano.....	612
2. I temi principali.....	613
2.1. Colpa e bisogno di serenità.....	613
2.2. Il passato: affetti e amore.....	614
2.3. Riflessione e senescenza.....	616
2.4. Vita privata e riunificazione	617
 CONCLUSIONI.....	 619
 BIBLIOGRAFIA	 625
 Sitografia	 651

Lo studio prende le mosse da un lavoro di ricostruzione dell'orizzonte storico-ideologico nel quale si colloca l'apporto di Kenzaburō Ōe (1935-) e Günter Grass (1927-2015) sul piano della narratologia. Tale cornice, contestualizzata da una ricca bibliografia, è stata ritenuta indispensabile per apprezzare il contributo che la "letteratura della periferia" eroga al concetto di *Weltliteratur*, una letteratura pregna di *tòpoi*, che non esauriscono la propria funzione all'interno di un sistema culturale o di una filogenesi della *Nation* aderente alla visione animistica di un popolo che cresce insieme, con un solo cuore pulsante, un unico ordine di idee. Grass ha estrapolato il migliore contributo pervenuto dalla *Aufklärung*, invitando i tedeschi a sottrarre alla propria coscienza l'humus ideologico con cui fino a questo momento hanno decifrato il reale. Dalla rigida cultura prussiana ancorata alla centralità della figura paterna al concetto di fedeltà assoluta a *Grundwerte* (valori fondamentali) inalienabili, il tentativo di Grass va nella direzione di ergersi a guida morale della nazione, scardinando sovrastrutture – e sistemi di valori – percepiti come perniciosi e contrari all'evoluzione dell'*homo democraticus* del XX secolo.

L'opera grassiana è stata suddivisa in accordo con le tre stagioni della produzione autoriale. Nella *Trilogia di Danzica* si è proceduto ad indagare il senso di 'alienazione' dell'uomo nell'immediato dopoguerra, insieme alle scaturigini dello sfaldamento sociale, istituzionale e ideologico. *Fil rouge* che attraversa i tre volumi, enfatizzando con *Anni di cani*, l'ultimo della *Trilogia*, l'impossibilità di concludere il destino e la storia umana servendosi di un *limes* spaziale ben definito. Il ricorso alla circolarità e un piano narrativo poco lineare figurano fra i tratti distintivi dell'opera grassiana, oggetto di pesanti critiche alla capacità di generare una diegesi efficace e funzionale rispetto all'intento dell'opera. Lo studio enfatizza come la circolarità e il senso di una storia incompiuta rispecchino precipuamente la prospettiva da cui l'autore guarda alla Germania e alla generazione che risorge dalle macerie. Con disincanto e incapacità di postulare un autentico incontro con la democrazia, Grass rivolge altrove la propria attenzione. L'impegno politico nelle fila della SPD e il ritorno agli affetti familiari – nella terza stagione narrativa – completano la produzione dell'autore, a capo con Heinrich Böll e Uwe Johnson della *Wechsel* (svolta) tedesca.

SINTESI PARTE SECONDA

Nipponistica

Il tema della disgregazione dell'Io si arricchisce del contributo di Kenzaburō Ōe. Lo scrittore dello Shikoku si inserisce nel contesto della letteratura concepita dalla periferia. Una parte cospicua della produzione ruota attorno al contrasto tra forze centripete disposte, con spirito acritico, ad incamerare strutture e paradigmi culturali estranei al Giappone, e il tentativo di conservare le proprie origini, disponendo l'Io ōeiano alla *recherche* delle tradizioni e dei miti ancestrali del “bel villaggio”, *utsukushii mura*. Il ritorno al passato, circoscritto alla misera realtà di una periferia montana, la cui anima è sepolta da intrighi bellici e dal convulso avvio della globalizzazione culturale, approda in romanzi dalle forti tinte emotive. Lo scrittore ha messo in relazione lo scoramento dell'*homo nipponicus*, privato dell'indirizzo paterno e degli strumenti per porsi all'ascolto di *trend* introdotti dalla contemporaneità ovvero da processi come l'orientalismo dall'interno o “autorientalismo” (Toshio Miyake), con paradigmi culturali di formazione indigena. La conoscenza parziale dell'Io, unita alla disaffezione nei confronti di sistemi ideologici esposti alla nipponizzazione *tout court*, confluisce nell'analisi della metempsicosi di Tori-Bird in *Un'esperienza personale* (1964) e del momento politico estrapolato da *Seventeen* (1961).

Lo scrittore, esposto agli strali della critica delle destre e della sinistra liberale per la disamina approfondita delle cause sottostanti il crollo dell'imperialismo – e con esso dell'impalcatura morale del giapponese medio – affida alla versione tardo novecentesca del romanzo dell'Io (*watakushi-shosetsu*) e dell'anti-*Bildungsroman* l'analisi approfondita dei meccanismi interni, che in società omogenee generano implosione e isolamento, e delle modalità con cui uno schema ideologicamente superato può ritorcersi contro l'idea di Nazione e di individuo moderno, con doveri e diritti fondamentali. L'opera di Ōe, in tutte le fasi, indaga le soluzioni con cui il nipponico, uscendo dal cono d'ombra in cui ha indugiato per secoli, si disporrà su un percorso di crescita collettiva non più dimentico della persona e del suo sviluppo individuale, *shutaisei* (主体性).

INTRODUZIONE

Il presente lavoro si prefigge l'obiettivo di approntare una ricostruzione identitaria dell'Io tiranneggiato dagli infausti eventi del XX secolo, avviando un'indagine sul pensiero e sulle opere di due autorevoli esponenti della "letteratura mondiale": Kenzaburō Ōe (1935-) e Günter Grass (1927-2015).

I due scrittori, entrambi vincitori del Premio Nobel per la Letteratura, – Grass nel 1999 e Ōe nel 1994 – sostengono l'irriducibilità dell'anti-centrismo. La loro scrittura segue un moto centrifugo, eleggendo la periferia a *locus electus* della narrativa del secondo Novecento. Le distanze tra la Germania e il Giappone si dimezzano non appena i due scrittori prendono la penna e tracciano l'orizzonte storico-ideologico nel quale prende forma la loro esperienza di uomini e scrittori. Il letterato esce, infatti, dalla sua *turris eburnea* e, superando le critiche dell'Accademia, inaugura una nuova temperie culturale. L'obiettivo di Grass e Ōe è dar voce all'uomo comune, indagare le cause del suo fallimento e ostacolare, con il solo mezzo della scrittura, il ritorno ad una condizione di aberrazione fisica e psicologica.

Nel suo celebre discorso in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura (07 dicembre 1994), Ōe condanna la stereotipizzazione del Giappone, invitando a perseguire una lettura identitaria avulsa da *image* feconde ed esornative del Sol Levante. La postura morale dello scrittore dello Shikoku rimane negli anni assai critica, al punto da definire la terra che gli ha dato i natali un paese "ambiguo" (あいまいな日本の私)¹.

Ōe è convinto che il Giappone non abbia mai fatto i conti con il recente passato, perseguendo logiche di progresso materiale e di riscatto morale su più fronti discutibili. Inoltre, lo scrittore esprime scetticismo nei confronti della cultura prodotta o filtrata dal centro. Le mode, le tendenze culturali meritano un'indagine in grado di scrollarsi di dosso l'etichetta della grande metropoli: Tōkyō. Il Giappone, che ha aspirato la paternità – al pari dell'estraneità – nei confronti dei paesi asiatici, deve rendersi conto della sua condizione di «paese periferico» e, muovendo da tali premesse, inaugurare un percorso di riconfigurazione del suo fragile Io. Con l'eccezione di alcune opere come il celebre romanzo "Un'esperienza personale" (1964), Ōe fa sì che la foresta, l'isola, il "bel villaggio" (*utsukushii mura*) assurgano a *milieu* privilegiati della diegesi. Fino agli anni

¹ "Io e il mio Giappone ambiguo" (*Aimai na Nihon no Watakushi*) è il titolo del suo intervento.

Novanta, la voce narrante si serve dell'esperienza biografica dell'autore, indagando i grandi temi della vita dalla prospettiva di chi è debole ed emarginato.

Nei romanzi di Kenzaburō Ōe l'uomo viene ritratto nella sua condizione di perenne precarietà, stretto in una morsa da cui impossibile è liberarsi. Per la ciclicità degli eventi e dei temi – che ritornano con insistenza – Ōe non sempre riesce a convincere la critica, divisa tra coloro che rinvergono nell'autore una grande *vis* polemica – oltre ad un invito affinché l'uomo prenda in mano il suo destino – e quanti non riescono a crittografare il complesso messaggio che l'autore assegna ai suoi personaggi.

Sotto gli occhi del lettore sfilano *hibakusha* (i superstiti della bomba atomica), volti ripugnanti ricoperti da cheloidi, uomini “autentici”, deboli figure intrappolate in un Io incapace di rigenerarsi dopo la guerra ovvero di compiere la propria maturazione in uomo “in cammino” verso il proprio destino. A ciascuno Ōe assegna una missione, un compito all'apparenza arduo per un Io instabile, sottomesso dalla paura, dagli orrori della guerra e dall'incertezza dell'essere. Inoltre, nessun protagonista ritratto dal nipponico esce davvero vincitore, a significare che il vero guerriero, nella “nobile tradizione del dissenso”², è destinato a perire, talvolta anche miseramente.

Kenzaburō Ōe non è d'altronde interessato al successo, bensì ad un'indagine in grado di stanare le cause del fallimento nipponico, affinché il passato non si ripeta con la medesima forza truce. Di ampio respiro tematico, i suoi romanzi prendono spunto da esperienze biografiche – pur nella consapevolezza di aver vissuto poco e di disporre di scarso materiale personale di cui narrare – come da fatti di cronaca (cfr.: *Il figlio dell'Imperatore*), saldando un *trait d'union* tra politica e letteratura, analisi della società coeva e riflessioni estetologiche, metodologia e critica letteraria.

Se la guerra, Hiroshima e l'accelerazione del progresso tecnologico alimentano una parte ingente della narrativa degli esordi, l'asse tematico più consistente ruota intorno alla figura del figlio Hikari, nato nel 1963 con una grave malformazione cerebrale. Questo giovane uomo, diverso nella sua prodigiosità, aiuterà lo scrittore a polarizzare l'attenzione sui temi più salienti del presente, depositando in romanzi come “Una famiglia” (1995) una profondità tale da far vibrare le corde dell'anima.

Sulla stessa lunghezza d'onda si pone l'opera di Günter Grass, scrittore danzichiano, entrato nel gotha della letteratura grazie al romanzo “Il tamburo di latta” (1959). Artistica poliedrico, amante della vita in tutte le sue espressioni, Grass ripudia, al

² Ivan Morris, *La nobiltà della sconfitta*, traduzione di Francesca Wagner, Parma, Guanda, 1983.

pari di Öe, le forme e il canone del *Bildungsroman*, ravvisando nel romanzo di formazione una pesante superiorità borghese, incapace di esprimere le storture e le deviazioni prodotte da Auschwitz.

Scrivere dopo Auschwitz è la vera sfida di Grass e del Gruppo 47, movimento letterario fondato a Monaco da Alfred Andersch e Hans Werner Richter, di cui il casciubo diviene esponente di spicco. La *Trilogia di Danzica* inaugura una stagione in cui vedono la luce romanzi ispirati alla giustapposizione tra la comunità casciuba – con le sue tradizioni e costumi – e la corsa sfrenata dei Wessi, ricchi e capitalisti. Oskar, Mahlke, Walter sono figure grottesche, trasparenti e improbabili, prodotto e risultante di una condizione di “liminalità”, da cui non paiono in grado di emergere. Nessuna *Bildung* è prefigurabile all’interno della società in cui stride il contrasto tra la ricostruzione, ad opera di coloro che siedono sugli scranni del potere, e le macerie della guerra.

Trascorsi gli anni della *Trilogia*, la verve umoristica e caricaturale del casciubo non si spegnerà, ingaggiando continui contrasti con gli esponenti della politica ufficiale e l’Accademia. Grass, diversamente da Öe, predica e realizza l’intervento dello scrittore nelle vite del cittadino medio, invitandolo a rischiarare la sua coscienza e dotarsi degli strumenti per approcciare analiticamente la realtà. Da tali premesse origina l’impegno nelle fila del Partito socialdemocratico (SPD), al fianco del Cancelliere Willy Brandt e di coloro che sostengono che la via del progresso è sì percorribile, ma a passo di lumaca.

Autentico *blouson noir* della letteratura del tardo Novecento, Grass fa scalpore per le sue posizioni sulla DDR, per il tentativo di unificare culturalmente la Germania e per la rigida postura morale nei confronti della riunificazione.

Gli anni Novanta segnano il momento più basso nella traiettoria biografica e personale di Grass, convinto che la Germania non potrà essere a lungo il suo paese d’elezione. La cogente delusione conseguente alla riunificazione ad opera del Cancelliere Kohl, unita alla crescente sfiducia nei confronti della socialdemocrazia, costituiscono il terreno fertile su cui Grass compie i primi passi in direzione del cambiamento. In questi anni vedono la luce opere come “È una lunga storia” (1995), “Il richiamo dell’ululone” (1992), nelle quali il casciubo tematizza con grande partecipazione empatica il timore che la DDR possa trasformarsi in una enclave della ex RFT.

Praeceptor nationae e animo ribelle per natura, Grass avverte il bisogno di richiamarsi alla temperie ideologica illuminista, ammonendo i tedeschi contro i pericoli di un’evoluzione malsana del paese. In romanzi come “Anestesia locale” (1969) e “A passo di gambero” (2002), Grass si serve del suo *alter ego* diciassettenne per risvegliare

la coscienza del cittadino medio, educando i tedeschi a costruire la propria scala di valori fondamentali (*Grundwerte*). All'invito di Ōe affinché i giapponesi sviluppino la propria identità prescindendo dalla presenza dell'Imperatore, fa da contraltare l' "elogio del dubbio" grassiano: riusciranno i tedeschi a concepire la democrazia e la libertà come dono fondamentale e *conditio sine qua non* per vivere in un mondo privo di guerre e dell'incubo di un nuovo *fall out* atomico?

I due scrittori non sollecitano risposte perentorie agli interrogativi, né la loro scrittura reca tratti eudemonici. In entrambi i casi, il cammino dell'uomo si rende un percorso tortuoso, ove l'incedere viene disegnato come un processo pregno di insidie, alla fine del quale l'uomo avrà riscoperto la natura dell'essere in marcia non solo verso la morte ma anche verso un progetto realizzabile nella sua singolarità.

INTRODUZIONE ALLA STRUTTURA DEL PROGETTO DI RICERCA

Nella metodologia del presente lavoro si individuano due momenti fondamentali: il primo concerne la ricostruzione dell'orizzonte storico-ideologico nel quale si colloca l'apporto di Kenzaburō Ōe e Günter Grass. Obiettivo di questa fase – che ha occupato il primo anno di ricerca – è reperire la scala di valori di cui l'esperienza della scrittura nella Germania e nel Giappone del dopoguerra si alimentano. Il secondo momento verte sull'analisi delle opere, estrapolando i contenuti di interesse per l'obiettivo di ricerca selezionato.

I Cap. I-II-III sono interamente devoluti alla costruzione, in un'ottica comparativa, di un paradigma culturale di riferimento, necessario ad affrontare la successiva analisi delle opere. Lo studio della transizione del Giappone da paese agricolo a paese fortemente industrializzato e capitalista si accompagna a riflessioni miranti a contestualizzare la trasformazione del romanzo da genere “semiserio” a manifestazione dell'arte, metodologicamente apprezzabile. Il confronto con Kawabata, il realismo e il romanzo dell'Io consente, inoltre, di focalizzare l'attenzione sulla diversità strutturale dello *shōsetsu* (romanzo) inaugurato da Kenzaburō Ōe. Del pari, il medesimo obiettivo ha animato la ricostruzione dell'orizzonte ideologico in cui muove i primi passi Grass. Sancendo il ritorno alla visione herderiana di una Nazione pura, serbatoio di immagini, forziere di sentimenti primigeni, Grass sostiene la presenza di un vincolo indissolubile con l'Illuminismo. Al contempo, l'indagine è ricaduta sulla crisi del *fin de siècle* e sul percorso di transizione che conduce all'anti-Bildungsroman.

Nel Cap. IV si è tentato un percorso di riflessione analitica sulle opere principali di Kenzaburō Ōe, in cui forte è la *liaison* tra momento politico e contestazione postbellica. Le principali opere analizzate – “Un'esperienza personale”, “Il figlio dell'imperatore” e “Note su Hiroshima” - riguardano la carnevalizzazione della vita, lo spettro della violenza e la conversione della sofferenza.

Nel Cap. V si è indagato il significato accordato da Ōe al ritorno alla periferia. Il villaggio figura come luogo dove lo scrittore intenta una purificazione dell'Io, maturando, in opere come “L'animale d'allevamento” e “Il grido silenzioso”, l'illusione del cambiamento fino all'apex, il momento della *découverte* – gli adulti alimentano un mondo lungi dai paesaggi arcadici in cui i bambini giocano indenni dal pericolo - ovvero dell'ignobile fallimento.

I Cap. VI e VII sono dedicati alla ricostruzione di alcuni *tòpoi* ricorrenti nella

Trilogia di Danzica. Dalla follia all'assurdo, Grass mette in campo espedienti con cui persegue un'analisi lucida della realtà coeva. Nel Cap. VI si passa in rassegna l'impegno politico e i temi ad esso correlati. Opere di riferimento in tal senso sono "Viaggio elettorale" e "Da una Germania all'altra. Diario 1990". Nel Cap. VII l'obiettivo perseguito è speculare al Cap V, intentando una ricostruzione di *image* proiettate dalla periferia. Come per Öe, una parte ingente della scrittura grassiana si svolge nel suo *locus electus*: la provincia. Anche nel caso di Grass, l'illusione che la ricostruzione identitaria possa partire da lungi vacilla, auspicando così l'avvento di un «uomo nuovo» in grado di fungere da capofila nella ricostruzione del concetto per metà illuministico, per metà romantico, di Nazione.

Chiude la trattazione una proposta di traduzione della raccolta di sonetti, *Fundsachen für Nicht-Leser* ("Oggetti Ritrovati per Gente che non Legge"), contributo che, senza osservare grandi pretese scientifiche, ambisce a conferire una voce italiana ad una raccolta risalente al 1997, inedita al pubblico italofono. La complessità della scrittura grassiana, l'assenza di una ritmica e di un metro ben definito rendono la traduzione un esercizio di creatività, che ambisce a restituire il contenuto e il pensiero del casciubo, accendendo ricordi, ambizioni e malumori collegati al tempo presente e passato.

PRIMO CAPITOLO
MONDI PARALLELI: INTERPRETARE L'ALTRO

“Noi giapponesi, fin dall’antichità, siamo in un certo senso degli uomini naturali. Vale a dire che non vogliamo in alcun modo signoreggiare sulla natura, mentre invece vorremmo vivere e morire quanto più è possibile in un modo conforme alla natura [...]”³

Premessa

Il presente capitolo si prefigge l’obiettivo di promuovere una ricostruzione delle immagini che due modelli, referenti di sistemi culturali all’apparenza inconciliabili, proiettano a partire dall’età contemporanea (Occidente) e dal periodo Meiji (1868). Scandagliando tali *images*, si percepisce un’impossibilità a coesistere opaca e illusoria. Benché ancorati a tradizioni e visioni del mondo radicate in un immaginario collettivo difforme, l’universo *germanicus* e *japonicus* catturano l’attenzione del ricercatore per la complessità dei sistemi politici e sociali che vanno sviluppando negli ultimi due secoli della storia umana. Accade così che le divergenze linguistiche vengono appianate e superate, cedendo spazi di espressione ad un caleidoscopio di immagini terse. Alcune splendono di nitore proprio, rendendosi messaggere di umanità e profondità d’animo. Altre testimoniano la complessità del vivere nell’età contemporanea.

Frizioni sociali, aberrazioni e distorsioni del senso della comunità e dell’interazione umana appianano le differenze insite nei codici linguistici, aprendo il varco a esiti storico-ideologici complessi nella loro natura e gravi negli effetti procurati. L’operazione di interpretazione e ricostruzione dell’Altro trae linfa vitale dalla scrittura, superando il *limes* tracciato da tradizioni letterarie millenarie. Il gioco di rifrazione generato da specchi in grado di restituire immagini del proprio mondo, non produce un effetto automatico di livellamento o la ricerca di soluzioni contigue al proprio sistema culturale. La rifrazione ha il merito di inaugurare un confronto dialettico, in grado di avvalorare istanze e modelli radicati nella propria cultura, senza sconfinare nell’esotismo o nel livellamento. Le immagini possono, d’altronde, produrre effetti diversi.

³ Tsujimura Kōichi, Discorso per l’ottantesimo compleanno di Heidegger, traduzione e premessa a cura di Carlo Saviani in *Sophia*, n. 1, 1999.

L'umanità che la scrittura ritrae effonde luce propria, restituendo un messaggio in grado di compendiare "realtà oniriche, tradizioni e una riconoscibilità evidente nella sola ambientazione"⁴. In altri casi, l'immagine si carica del compito prefigurato dalla *mimesis* aristotelica di ritrarre la crudezza del reale.

Le esperienze di scrittura che la presente trattazione passerà in rassegna – il romanzo antiborghese di Günter Grass e il romanzo dell'Io di Kenzaburō Ōe – denunciano le brutture cui la coscienza individuale e collettiva si trovano esposte nel XX secolo. Dinanzi alle aberrazioni della mente, le distanze chilometriche sbiadiscono cedendo ai colpi del dolore umano. Il dolore che le immagini tentano di restituire, trova espressione attraverso un codice universale. Le barriere linguistiche cadono, quando ad occupare la scena è l'uomo con i suoi tormenti esistenziali.

Interpretare l'Altro, muovendo dalla conoscenza che lo scambio reciproco può offrire, segna il punto di partenza di ogni tentativo volto a scandagliare le altrui culture e tradizioni. Non vi è mezzo più idoneo della "rappresentazione"⁵ per predisporre la scrittura alla conoscenza dell'Altro, aprendo uno squarcio all'interno di mondi paralleli. La rappresentazione consente alla narrativa di indagare la natura dei fenomeni, le storture, proponendo soluzioni al malessere. La scrittura si schiude al lettore, affinché egli si disponga all'analisi dei segni del tempo. Il velo ingannatore viene squarciato, statuendo come, al di là della complessità dei codici linguistici e di scrittura, l'uomo è uno. Nelle sue qualità e nelle contraddizioni.

1. Tensioni nazionali

1.1. Il caso del Giappone

Nelle culture di espressione germanica e nipponica la questione identitaria riveste un significato duplice. Da una parte, manifesta la lacerazione generata negli animi dalla formazione tardiva di un concetto di Nazione. La Germania, per secoli suddivisa in tante realtà statuali disgregate, perviene all'unità nazionale (*Einheit*) dopo il 1989, in esito alla caduta del muro di Berlino. Non molto diversa la situazione nipponica. Dopo circa tre secoli di isolamento dovuto al governo del clan Tokugawa (1603-1868),

⁴ Maurizio Vicedomini, Murakami, l'Io e il Giappone che non c'è, in *Grado zero*, Rivista culturale on line, <https://rivistagradozero.wordpress.com/2015/04/07/murakami-lio-e-il-giappone-che-non-ce/>. Consultato in data 13 settembre 2017.

⁵ Sul concetto di "rappresentare" inteso come ricordare e ricreare si confronti: Massimo Baldi, Narrare l'assente. Esperienza, narrazione e romanzo, in *Aisthesis*, rivista on-line del Seminario Permanente di Estetica, 2009/2, pp. 31-39. Disponibile su: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/download/10956/10357>. Consultato in data 13 settembre 2017.

il Giappone rimane impantanato in una pericolosa chiusura culturale e sociale. Avvitato su se stesso, l'arcipelago ignora le dinamiche del progresso e della rivoluzione culturale generatesi nel vecchio continente a partire dal XVIII secolo.

Uno scambio più agevole di beni e servizi tra paesi e continenti geograficamente lontani comincia a prendere forma, includendo i libri e le traduzioni. Le correnti letterarie e filosofiche si spingono lungi dal luogo della genesi, preparando il terreno al confronto e alla ricezione di prodotti culturali stranieri. In questa fase risalta il ruolo e la curiosità per le altrui culture, in grado di trascendere i confini dogmatici tracciati dal concetto di Nazione. Lo scambio e l'interazione sono ben lungi dalla mercificazione culturale, cui si assisterà qualche decennio più tardi.

Dai circuiti della comunicazione internazionale il Giappone è tagliato fuori fino alla metà dell'Ottocento. Jonathan Zwicker ha ricostruito l'evoluzione che l'industria culturale registra nel Giappone del XIX secolo, pervenendo alla conclusione che il primo contatto che l'arcipelago è in grado di instaurare con l'Occidente avviene grazie agli oggetti, non le ideologie⁶. Le "cose" veicolano la conoscenza dell'Altro e avvicinano il genere umano, mentre l'interesse – codificato in forma teorica - nei confronti di sistemi culturali non autoctoni rimane modesto. Per secoli, l'immagine dell'Altro è coperta da stigma, al punto da ingenerare timori e tensioni. Varcare la frontiera e superare il *limes* spaziale che separa dall'Altro viene percepita come un'operazione assai insidiosa. La propaganda dello shogunato è, del resto, massiccia e incisiva, dipingendo l'occidentale come uomo arrogante e irrispettoso delle tradizioni autoctone. A ciò si aggiunga la componente etnica, che pure gioca una parte rilevante nella pratica di stigmatizzazione dell'Altro. A partire dalla metà del XIX secolo, l'americano, con i suoi tentativi di invasione dell'arcipelago, diviene il nemico dichiarato dell'establishment e del popolo giapponese. Particolarmente contestata è la superbia con cui tenta di invadere un territorio straniero. A questo atto di forza, percepito nella sua arroganza e sgradevolezza, va ad aggiungersi un fatto molto grave per la morale pubblica. Lo straniero non ha onta di dissacrare un principio cardine nella cosmologia giapponese: la centralità dell'arcipelago.

L'invasione e la conseguente apertura al mondo esterno diviene, tuttavia, un fatto improcrastinabile. Pur con tutte le tensioni e i moti rivoltosi che si susseguono in

⁶ L'apertura dell'arcipelago ai prodotti culturali di matrice straniera costituisce oggetto di una indagine approfondita in Jonathan Zwicker, Giappone 1850-1900 In: Moretti, F., *Il romanzo Storia e geografia III*, 2002, Einaudi, Torino, pp. 379-388.

province diverse del Giappone, l'apertura ha luogo ufficialmente nel 1868. A questa data viene fatta risalire la caduta ufficiale del governo shogunale e l'inizio di un governo più democratico del paese. L'alienazione e il cambiamento improvviso nella gestione delle attività politiche e culturali generano un senso di spaesamento e di continua contestazione presso le classi più interessate dal processo di occidentalizzazione. La prima classe ad essere soppressa, perché non più in linea con il processo di democratizzazione in atto, è quella dei samurai. Anche la gestione politica è costretta a sottoporsi ad un riformismo accelerato, allineandosi con le costituzioni dei paesi dell'Europa occidentale.

In pochi anni, l'arcipelago è invitato a cambiare volto, da forze centripete e dall'estero. Da più parti si guarda al Giappone, paese arretrato e retrogrado. È in atto un processo, dirà Toshio Miyake, di trascrizione dell'identità nipponica secondo gli schemi e i canoni occidentali⁷. Da qui le basi di un "orientalismo" che travisa il senso e l'identità di una cultura. Il primo processo di trascrizione assume piuttosto le sembianze di una "mostrificazione" dello straniero. L'identità nipponica viene definita in base a ciò che non è occidentale. Nipponico diviene antitesi del logico, del razionale, della speculazione filosofica, di una visione egocentrica del mondo. Se l'"Io" definisce per l'occidentale il campo di azione della persona e del mondo circostante, in Oriente viene epurato di tutti gli attributi indotti dalla speculazione filosofica collegata al problema della conoscenza a partire da Platone (idea perfetta) e Aristotele (essere immanente). In Giappone, è la natura che concorre a definire l'Io. Le stesse coordinate spazio-temporali prescindono da una definizione soggettiva. L'Io partecipa al mondo, rinunciando a plasmarlo "a propria immagine e somiglianza".

Il primo incontro tra sistemi culturali e di pensiero diversi gli uni dagli altri passa attraverso un effetto di alienazione ovvero di estraniamento. Il tempo contribuirà a favorire l'avvicinamento e il confronto. Il tempo, unitamente allo scambio di prodotti culturali. Difatti, la reazione nipponica passa dall'ostilità dichiarata - negli anni successivi al crollo del governo shogunale - ad una conciliazione formalmente amichevole. Una parte del nuovo establishment comprende che l'apporto occidentale può rispondere al bisogno di innovazione che l'arcipelago avverte dopo secoli di chiusura. Ciò che oggi definiremmo *know-how* è privo del marchio di originalità e

⁷ Toshio Miyake, Towards Critical Occidentalism Studies. Re-inventing the 'West' and 'Japan' in Mangaesque Popular Cultures, in: Calvetti, P. & Mariotti, M. (eds.), *Contemporary Japan. Challenges for a World Economic Power in Transition*, 2015, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 93-116.

inventiva e la produzione stessa riveste un carattere più artigianale che industriale. Donde un mutamento radicale di prospettiva agli inizi del XX secolo.

Il Giappone, pur non intendendo rinunciare alle specificità culturali, trae insegnamenti dall'emulazione dei manufatti e dei prodotti di provenienza occidentale. Emulare avrebbe significato crescita accelerata e recupero del disavanzo rispetto alle economie più sviluppate. In ragione di tali considerazioni, si diffonde lo slogan *fukoku kyohei*: “paese ricco ed esercito forte”. È in germe un processo di transizione in un paese e in un popolo che, in parte, avverte la violenza del progresso. Le reazioni sono contrastanti. L'evoluzione migliora la vita e aiuta il popolo giapponese a fare passi da gigante nei settori più disparati. Le formule del *wakon yosai*⁸ varate dai primi governi cominciano a produrre risultati soddisfacenti. Nascono imprese, cooperative agricole a conduzione familiare. Dall'altra parte, il germe del progresso comincia a generare tensioni nazionali. Le società del benessere che abbracciano il capitalismo dovranno affrontare anche l'altra faccia della medaglia: estensione del latifondo, sperequazione nella distribuzione della ricchezza e squilibri politici generati dalla gestione congiunta pubblico-privata di servizi nazionali.

In meno di mezzo secolo, il Giappone ha perduto la sobrietà e mutato molti tratti di quell'etichetta regionalista affibbiata al sistema culturale e politico autoctono. Il regionalismo farà la sua ricomparsa qualche anno dopo, distinguendosi per un'impronta diversa. La sobrietà è messa al bando in favore del nazionalismo rampante. È in questo frangente storico che prende ad acuirsi il divario tra prospettive autoindotte di orientalismo o “auto-orientalismo” (Miyake) e forme identitarie eterodirette⁹. Nell'un caso, a predominare è l'omogeneità del popolo nipponico, la cui identità viene definita a partire da una esaltazione dei suoi tratti più lineari. Le ambiguità e le contraddizioni sociali passano attraverso un processo di normalizzazione, teso a livellare i nodi più problematici e occultare le torsioni del costituendo Io nipponico.

La causa di una opposizione binaria sempre più stridente tra essere e dover essere viene imputata alla definizione di identità culturale in base a ciò che essa non è. Dalla prospettiva occidentale, è giapponese ciò che non può essere ricondotto alla geografia

⁸ Franco Mazzei, V. Volpi, *L'Asia al centro*, Milano, Bocconi, 2006. *Wakon yosai* è un altro slogan con il quale il primo governo enuncia le linee politiche cui si atterrà: tradizione e modernità. Si tratterà di far avanzare la cultura millenaria del Giappone, conciliandola con le istanze della contemporaneità.

⁹ Toshio Miyake, *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Japanese Studies 2, Religion and Thought 1, Venezia, Ca' Foscari, 2014.

del West, l'Occidente (E. Said)¹⁰. Tale classificazione finisce per rivendicare spazi di sovranità contro una prospettiva identitaria definita dal suo interno. Su tale complesso nodo si è espresso ampiamente Iwabuchi Kōichi¹¹. Per lo studioso, l'affermarsi di due macro-identità culturali di riferimento – l'Occidente e il Giappone – ha costretto il discorso sull'identità in spazi delimitati e circoscritti. Il delinarsi di una struttura binaria affonderebbe le proprie radici nei periodi di importante esposizione del Giappone ai fenomeni dell'internazionalizzazione. Le tappe fondamentali nella storia più recente sono almeno due: la fine del XIX secolo e la globalizzazione. Nel primo caso, il Giappone si è trovato a fronteggiare potenze occidentali già consolidate nel loro ruolo di leader mondiali. Alla fine del Novecento, l'apertura ai mercati e a sistemi culturali di espressione prevalentemente occidentale ha avuto luogo con modalità meno aggressive nella forma e più pervasive quanto agli effetti procurati.

Lungi dalle esperienze ottocentesche, il Giappone degli anni Ottanta e Novanta ha acquisito un *know-how* e una capacità di confronto tale da assorbire talune asperità riconducibili alle relazioni internazionali. Nondimeno è in questi frangenti dell'età contemporanea che vengono a prodursi fratture imponenti all'interno della società nipponica. Il contrasto all'egemonia dell'occidentalismo genera, nell'un caso, tensioni e aggressività nelle soluzioni dispiegate. Nell'altro, l'identità di Nazione più matura e storicamente più consolidata orienta le reazioni in modo diverso. Occorrendo soluzioni alla norma universale euro-americana, il Giappone si rende fautore di paradigmi sociali ispirati al sensazionalismo, al tecnicismo. I vari ismi finiscono per esaltare visioni distopiche della modernità. Lo scadimento del tecno-orientalismo¹² – processo di valutazione identitaria costruito sulla base dei progressi scientifici e tecnologici per i quali la Nazione si distingue – in mercificazione o alienazione dell'uomo rispetto ad una realtà robotizzata invoca uno dei pericoli collegati alla corsa con l'Occidente.

Quando a predominare è il volto dell'auto-orientalismo, l'immagine che la società alimenta di sé trattiene ben poco dell'armonia o dell'omogeneità rivendicata nei contesti ufficiali. Il dibattito sulle forme di auto ed etero rappresentazione della

¹⁰ Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage, 1978.

¹¹ Iwabuchi Kōichi, *Re-imagining Japan. Beyond the Inter-national Governance of Cultural Diversity*, in Calvetti P, Mariotti M. (eds), *Contemporary Japan. Challenges for a World Economic Power in Transition*, 2015, Ca' Foscari, Venezia, pp. 77-92.

¹² La tematizzazione del tecno-orientalismo riporta ad un'analisi approfondita condotta in: Roh, Niu, Huang, *Techno-Orientalism: Imagining Asia in Speculative Fiction, History, and Media*, 2015, Rutgers, New Brunswick. Si consultino anche: Toshio Miyake, *op. cit.*, p. 99; Morley, Robins, «Techno-Orientalism: Japan Panic», in Morley, Robins, *Spaces and Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, 1995, Routledge, London/New York, pp. 147-173.

giapponesità assume tanto vigore da segnare ambiti disparati della produzione culturale del paese. Hayao Miyazaki riprende nel cinema il tema dello specchio “inferiorizzante e disumanizzante” alimentato dal metro di giudizio euroamericano, concludendo che il Giappone e l’individuo contemporaneo sono attraversati da un processo di “mostrificazione”¹³. Questo spazio liminale in cui l’identità nipponica si trova compressa genera una deformazione dell’Io.

La perifericità alimenta l’insofferenza e il rifiuto delle immagini di un Giappone prototipizzato nella sua arretratezza. Le tradizioni divengono sacche di un passato fatto di usanze e costumi, che sbiadiscono al cospetto del progresso industriale e del modernismo evocato dall’Occidente. Le tensioni diacroniche registrate nelle società segnate dall’apertura ai mercati internazionali e dalla globalizzazione si accompagnano ad un cambiamento radicale nella fisionomia del paese. Al Giappone guardingo e temerario del *fin de siècle* segue un paese dal volto beffardo, dimentico della grande dignità inscritta nel suo passato. Una sintesi delle *images* raccolte dagli esploratori occidentali alla fine del XIX secolo consegna allo spettatore un paese intimorito dallo straniero, in cui il protezionismo si erge a tutela delle peculiarità culturali:

“È certo che ogni europeo, dopo un certo tempo di soggiorno e quando l’incanto della prima impressione si sarà dissolto, prova un sentimento di sgomento, di disagio. Sente [...] che è appena tollerato, poiché è in un paese nemico”¹⁴.

Dalle tre categorie da cui si dipana il dibattito contemporaneo sull’alterità¹⁵ – il prossimo, l’estraneo e l’esotico –, la temperie culturale coeva compendia gli spazi di espressione intorno alla filiera rappresentativa collegata all’esteneo. Se il dibattito sull’Altro si svolge generalmente su un doppio registro, declinando l’Altro nella sua prossimità o lontananza rispetto all’Io, nel Giappone del XIX secolo il processo smarrisce la dualità che gli è connaturale. Donde la caricatura dell’Altro come l’estraneo giunto nel paese per sovvertire il sistema di valori, da secoli radicato e condiviso dalla collettività.

L’incontro produce effetti estranianti anche presso l’estraneo venuto

¹³ Toshio Miyake, *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2014.

¹⁴ Elena Nepoti, Immagini e Immaginario del Giappone in Francia e in Italia dall’ukiyo-e al cinematografo degli inizi del Novecento, in *Cinergie, Il cinema e le altre arti*, n.s. marzo 2013. Disponibile anche su: <http://www.cinergie.it/?p=2291>. Consultato in data 13 settembre 2017.

¹⁵ Paolo Proietti, *Frontiere dell’alterità*, (a cura di P. Proietti e R. Boccali), Palermo, Sellerio, 2009.

dall'Occidente. Il primo tratto che costui carpisce nella cultura coeva è l'ambiguità delle forme. Ospitalità e cortesia forzata, intolleranza e odio inveterato, tradizioni ritualizzate e corsa al progresso. Tra le forme di ambiguità più vistose risalta il ruolo e la collocazione che la società riserva alla donna. Subalterna rispetto all'uomo, di costei emergono i tratti infantili, una libertà molto marginale di espressione nelle cose pubbliche. Un giudizio condotto con acribia porta alla luce tanta tensione nei rapporti di genere. In una società in cui i ruoli rispondono ad un'attenta gerarchizzazione, la donna figura da sempre sottomessa all'uomo, pur avendo maturato un potenziale di espressione e un'ambiguità sensuale che fa di lei un individuo fuori dal comune.

Dall'epoca di Nara (710-184), d'altronde, la donna vanta una partecipazione sempre più attiva alla vita di corte, primeggiando nelle arti e nella letteratura. Un esempio di sublime scrittura, riconosciuto come antesignano del romanzo moderno, riconduce alla penna di Murasaki Shikibu (973-1025), la più celebre cortigiana della storia giapponese. Al pari di Murasaki, numerose donne contribuiranno dietro le cortine all'evoluzione delle arti e del pensiero nipponico. Nella maggior parte dei casi, esse si vedranno costrette ad occultare la propria identità o vestire i panni di un uomo. Nondimeno, il coraggio e l'ardire della donna segna grandi progressi nel campo delle arti liberali, tramandando opere autentiche ed estratti in lingua giapponese della vita coeva. Assolta dal vincolo della lingua cinese, il cui utilizzo è demandato agli uomini e alla burocrazia ufficiale, la donna ha dato nei secoli libero sfogo all'espressione dei sentimenti e delle tensioni del tempo. La chiusura del Giappone alle correnti di pensiero liberale e alle grandi rivoluzioni che hanno investito l'Europa e l'Occidente nel periodo della storia moderna, ha ostacolato il diffondersi di una cultura di genere più aperta al confronto e al dibattito sui ruoli. Pertanto, le immagini della donna che la storia consegna all'Occidente dopo l'epoca dei Tokugawa, annettono alle tensioni sociali del tempo le asperità di una cultura di genere avvitata intorno ai canoni della gerarchizzazione medioevale.

Quanto al fascino della donna perennemente costretta a vivere all'ombra dell'uomo, Maria Teresa Orsi sostiene che l'eroticismo¹⁶ e il fascino che da essa promana ha senz'altro ben poco da condividere con la visione del genere femminile

¹⁶ Maria Teresa Orsi, *Lo specchio velato: riflessi di erotismo cortese*, in *Rivista degli studi orientali*, Nuova serie, vol. 78, 2003, supplemento n. 4, pp. 93-102.

che Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965) restituisce nella sua opera¹⁷. L'ossessione per la carnalità nello scrittore pare aver traviato ogni possibilità di rinvenire tratti come la purezza e la semplicità femminile. Tra gli obiettivi che lo scrittore persegue nella seconda fase della sua produzione figura il tentativo di riabilitare le tradizioni e i miti del Giappone. Essi additeranno la via maestra da seguire aiutando a spazzare via la crisi identitaria, la decadenza culturale e il lassismo morale che investono il Giappone dopo l'apertura incondizionata all'Occidente.

In effetti, tra le tensioni nazionali registrate nel paese del Sol levante, vanno anche annoverate quelle scaturite dalla reazione all'importazione di canoni estetici e morali avulsi dalle tradizioni autoctone. Sul piano culturale, questo punto non ha mancato di fomentare tensioni continue tra i sostenitori dell'apertura dei generi letterari a correnti di provenienza occidentale e i fautori di un sistema conservatore in grado di riabilitare la tradizione classica e i miti nazionali. Nagai Kafū, Mori Ōgai e Akutagawa¹⁸ sono i nomi più in vista nella schiera di scrittori che invocano la rilettura del passato e delle proprie origini. Maria Teresa Orsi rileva che il loro atteggiamento incarna il pensiero di una frangia di intellettuali intenzionati non a contestare il progresso ma a trovare una via ragionevole per edificare sulle basi di una identità intesa “come parte di una nazione o popolo”¹⁹.

Come si può osservare, lo scontro sui tentativi di ridefinire uno spazio figurato come la Nazione si trasferisce su piani alterni. Da una parte, frizioni sociali determinate dalla transizione dal conservatorismo ad un'economia guidata dalle esportazioni e da un timido capitalismo. Dall'altra, la risoluzione in tempi brevi di questioni identitarie ancorate al passaggio repentino da una società chiusa ed apparentemente omogenea a *cluster* sociali che prendono a rivendicare i propri diritti e condizioni di vita più dignitose. Dalle rivolte operaie alle prime organizzazioni sindacali, il quadro tracciabile nel Giappone del primo Novecento evidenzia una maturazione sociale accelerata e controversa. Tanto più se si considera che il Giappone

¹⁷ Si analizzi soprattutto la produzione relativa alla prima fase dello scrittore, in cui ad affiorare sono principalmente temi collegati al decadentismo e alla percezione carnale dell'amore e della donna (*femme fatale*).

¹⁸ Piuttosto viva è in questi anni la querelle tra Akutagawa e Tanizaki. Il primo sostiene un ideale di scrittura che tenga conto delle influenze straniere senza rinunciare alle caratteristiche precipue del romanzo giapponese, *shōsetsu*. Esso dovrà contemplare la frammentarietà e la fragilità delle tensioni umane. Tanizaki condannerà questi ideali, avvalorando componenti collocate agli antipodi, come la finzione e la raffinatezza della trama. Tanizaki risponde, con le proprie idee, al pubblico contemporaneo che va svincolandosi dai canoni estetici più tradizionali.

¹⁹ Maria Teresa Orsi, *La narrativa giapponese dalla metà dell'Ottocento ai giorni nostri*, Napoli, Pesole, 1987.

brucia in tre decenni di storia contemporanea tappe che l'Occidente ha percorso nei secoli della storia moderna.

Sul piano culturale, oltre alla ridefinizione dello status della donna, che prende ad imporsi nel dibattito pubblico e nei circoli intellettuali del paese, serpeggia una (ulteriore) questione improcrastinabile: la standardizzazione della lingua. Essa interseca il dibattito coevo sulla identità (ri)nascente che l'intelligenza intende finalizzare nel primo Novecento. Attorno alla questione linguistica si ramifica, d'altronde, una serie di nodi da sciogliere: dalla codifica della lingua ufficiale dipende lo status della produzione letteraria, la diffusione dei generi popolari (che inaugureranno la tradizione della letteratura popolare, *taishū bungaku*), il prestigio del paese in Asia e nell'Occidente e, non da ultimo, lo sviluppo di una editoria e di una stampa più capillare.

La complessità della trattazione richiede un preambolo. Con la caduta del *bakufu*²⁰ Tokugawa e l'affermazione di principi meno autarchici di governo del paese – introduzione della democrazia, abbattimento delle caste e riconoscimento dei diritti civili – comincia a farsi strada la questione della lingua. Se il paese ambiva ad essere competitivo, occorreva aprire le porte alla modernizzazione e favorire l'esecuzione in tempi brevi di uno stuolo di riforme (dalle ferrovie alle poste, dal telegrafo alle società commerciali). Nondimeno, la modernizzazione da sola non avrebbe ovviato il problema della comunicazione tra prefetture lontane del Giappone ovvero tra burocrazia centrale ed organi periferici. La lingua scritta, al pari della lingua parlata, necessita una codificazione in grado di allineare gli usi linguistici in tutto il paese, favorendo la comprensione reciproca. Sciolto il nodo della lingua di comunicazione, la risoluzione di problemi endemici come lo scarso livello di alfabetizzazione e la diffusione della conoscenza sarebbe stata una conseguenza diretta.

Più complesso è, per la studiosa Maria Teresa Orsi, il caso della lingua scritta²¹. Alla fine dell'Ottocento essa presenta un ampio spettro di varietà, dal cinese classico al giapponese “puro”. Gli usi ufficiali prescrivevano lo stile e la varietà linguistica da applicare, *wabun* (scrittura elegante e stile in giapponese) o *kanbun* (complesso di scrittura e caratteri di derivazione cinese). Nel frangente storico considerato, in cui è allo studio un sistema di comunicazione più versatile e vicino alla popolazione, la

²⁰ Termine giapponese impiegato per designare il governo militare dello shogun.

²¹ Maria Teresa Orsi, La standardizzazione del linguaggio: il caso giapponese, in Moretti, F. (curat.), *Il romanzo*, vol. I, 2001, Einaudi, Torino, pp. 347-376.

scollatura rispetto al Giappone medievale si rivela insanabile. L'editoria, la stampa e la burocrazia reclamano il diritto di unificare il paese, prospettando soluzioni sostenibili. Tale impellenza guida i dibattiti all'interno dei circoli letterari. Una letteratura che va intercettando un target di lettori più esteso e dalla composizione sociale variegata si vede obbligata a prospettare generi diversi dal *nikki* (la diaristica) e dalla poesia classica. La letteratura non può essere appannaggio delle classi più colte e socialmente più elevate. Da tali premesse muove il dibattito sulla forma da assegnare al romanzo giapponese moderno, *shinshōsetsu*. "L'essenza del romanzo" di Tsubouchi Shōyō (1859-1935) è il primo scritto a prospettare una riflessione sistematica sulla genesi di un modello narrativo, in grado di contemperare le istanze del modernismo e la tradizione narrativa autoctona. Le riflessioni di Tsubouchi Shōyō vanno lette all'interno di un programma – il *genbun itchi* - che in questi anni fa della standardizzazione il vessillo della libertà e dell'identità nipponica. Abbattere il muro secolare tra lingua scritta e lingua parlata, promuovendone la dialogicità, rientra nel programma di Fukuzawa Yukichi (1834-1901). La proposta dell'intellettuale di implementare l'uso del volgare riceve l'*imprimatur* di Yamada Bimyō (1868-1910) e Futabatei Shimei (1864-1909). I due scrittori formalizzano l'esigenza di una lingua parlata standard, *hyōjungo*, in grado di fare da ponte per una lingua scritta codificata²².

Il dibattito sulla lingua scritta si presenta assai controverso. La lingua giapponese è connotata, infatti, in senso relazionale. La scelta dello stile e del registro di riferimento fonda le possibilità espressive, definendo le relazioni tra i parlanti e il grado di formalità necessaria. Donde l'utilizzo di alcune formule semantiche e verbali in luogo di altre.

Attesa la varietà dei contesti di impiego della lingua scritta, il ricorso a formule onorifiche può corrispondere alle esigenze normative o alla comunicazione tra soggetti istituzionali. Nel romanzo, ciò si traduce in un ostacolo strutturale alla libera espressione dell'interiorità e della cultura autentica dell'io nipponico. La lingua deve essere in grado di veicolare la genuinità del sentimento, il *makoto* e il senso di caducità delle cose insito nel *mono no aware*²³. In questa fase, la traduzione ha fornito un

²² Una trattazione dettagliata dell'evoluzione della lingua giapponese viene offerta in: Paolo Calvetti, *Introduzione alla storia della lingua giapponese*, Napoli, Dipartimento di studi asiatici, Istituto universitario orientale, 1999.

²³ Si tratta di principi estetici risalenti all'epoca classica. Essi veicolano nell'immaginario giapponese il senso di purezza e di assoluta sincerità racchiuso nel rapporto con la vita (*makoto*) e la forte partecipazione emotiva nei confronti della natura, delle cose e della loro caducità (*mono no aware*).

apporto sostanziale, invitando lo scrittore di turno a riflettere sulla necessità di bypassare linguaggi stereotipati o connotati in senso geografico (il burocrate di Tōkyō, l'operaio, ecc.) o di non appiattare i testi ricorrendo a forme letterarie risalenti all'età classica. La problematica che Tsubouchi Shōyō e gli intellettuali del tempo erano chiamati ad affrontare appariva piuttosto spinosa, contemplando anche gli esiti dell'apertura culturale ad Occidente.

L'unificazione territoriale del paese, il confronto con culture di espressione altra, unito alla ricerca di stili comunicativi consoni alle relazioni tra apparato centrale e prefetture, accelera il processo di presa delle decisioni. In questa fase, le sperimentazioni con cui gli scrittori mirano a normalizzare la lingua scritta sortiscono un effetto benefico. La sistematizzazione delle regole e degli usi grammaticali nei singoli contesti di riferimento indirizza i primi manuali e codici di scrittura. Lentamente il Giappone riesce ad assorbire le tensioni createsi tra i sostenitori di una giapponesità inflessibile e gli intellettuali più inclini ad una definizione in chiave moderna del concetto di Lingua e Nazione. Le tensioni residue contribuiranno a rinvigorire le forze operanti all'interno del nascente movimento di ispirazione nazionalista e le teorie sull'identità nipponica (*kokutai*), richiamate all'interno del secondo capitolo.

La diffusione di generi narrativi di intrattenimento (*gesaku*) apporta cambiamenti rimarchevoli nell'estetica della ricezione giapponese. La lettura in Giappone non è più un'attività intellettuale riservata a pochi eletti. L'individuo può ricavarsi spazi di riflessione e di studio, senza imprimere [ancora] il marchio del pluralismo o della condivisione pubblica. Tale elemento inquadra una rivoluzione culturale, le cui scaturigini sono da ricercarsi, secondo Jonathan Zwicker, nella mercificazione del prodotto culturale da tempo conosciuta dall'Occidente²⁴. Nonostante l'elemento fittizio e immaginario plasmi le opere di piacere e di consumo, buona parte della narrativa prodotta in questi anni trae ispirazione dalle tensioni connesse a fenomeni sociali e di natura politica. Romanzi politici, dell'Io (*watashi shōsetsu*) o di attualità ritraggono quadri a tinte fosche, ricorrendo non di rado a rappresentazioni caricaturali – dal sapore occidentale – di tipi e fenomeni sociali.

Anche in Giappone il dramma e la caricatura di taluni tipi sociali acquista un peso notevole nella produzione in prosa, catalizzando l'attenzione delle masse verso la

²⁴ Jonathan Zwicker, *Il lungo Ottocento del romanzo giapponese in Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, 2001, Einaudi, Torino, pp. 441-477.

finzione narrativa. Per tale e altri motivi, il romanziere Nagai Kafū (1879-1959) stigmatizza, agli esordi del XX secolo, il processo di *camouflage* cui la letteratura autoctona va sottoponendosi. In verità, le prime avvisaglie di un «cambio di paradigma» riconducono ad alcuni decenni prima. Lo studioso Tomi Suzuki²⁵ chiarisce che la tendenza in atto a guardare oltre il «racconto di cose» (il *monogatari*) viene alla luce semplicemente con l'apertura all'Occidente. Da tempo i giapponesi avevano cominciato ad estendere il concetto e la portata del romanzo ben oltre il misticismo, l'Io e la rappresentazione della natura.

La prospettiva del termine “racconto” è mutata, al pari dei contenuti. Il concetto stesso di *fiction* ha assimilato definizioni ben lungi dal connubio tra misticismo e soprannaturale incarnato dalla narrativa più incline all'elemento fittizio. Sposando la tesi di Adriana Boscaro, la naturalizzazione del concetto di *fiction* inizierebbe molto tempo prima²⁶. Se si accetta la narrativa non come raccolta di dati «non-veritieri» e «ingannevoli», ma come insieme di fatti connessi al reale e arricchiti dalla “fantasia dell'autore”, l'accanimento contro la finzione narrativa perde ogni significato. La studiosa esalta, in tal modo, la continuità storica del genere, di cui la narrativa giapponese può fregiarsi dai tempi del *monogatari*. Il filo conduttore rimane, invero, il racconto dei fatti della società coeva, abbellito dalla cronaca o da singoli elementi mutuati dall'immaginario del tempo o dell'autore.

Il “racconto di cose” smarrisce alcuni tratti connaturali alla narrativa degli esordi. A scrivere non è solo la donna e i contenuti rifuggono la vita di corte o dell'aristocrazia più in generale. Nel frangente storico considerato, le tensioni e i cambiamenti sociali in atto alimentano pagine e trame dei libri.

Pur stimando un impatto notevole della produzione straniera sul canone tradizionale della letteratura giapponese, essa non soppianta la genesi e la fruizione di modelli autoctoni (Zwicker)²⁷. L'eroe borghese ottocentesco non cattura il lettore orientale. In più, ciò che il romanzo di formazione occidentale esprime, compendia una cultura e uno sviluppo sociale estraneo alle vicende autoctone. Il dilemma con cui Thomas Mann o narratori inglesi aprono i propri romanzi perde ogni colorazione antropologica connaturale ai *milieu* occidentali. Il contratto sociale e la sicurezza borghese decantata come modello di vita universale tratteggiano un universo fino a

²⁵ Tomi Suzuki, *Narrating the Self*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

²⁶ Adriana Boscaro, *Il monogatari*, in Moretti F., *Il Romanzo*, 2001, Einaudi, Torino, pp. 117-123.

²⁷ Jonathan Zwicker, *op. cit.*, p. 385-386.

questo momento estraneo alla società nipponica. Le tensioni che nutrono le pagine dei romanzi autoctoni vanno ben oltre la morale borghese e il percorso di formazione goethiano imposto ad ogni giovane di buona estrazione sociale.

Occorrerà attendere il Novecento giapponese – con gli sviluppi del romanzo politico e del proletariato urbano – per ripercorrere i malumori di un Io perseguitato dalle logiche dell'impresa e dalla stabilità del contratto a vita. Anche in quel caso, i termini del confronto tra un Io che rivendica la libertà e la società che tende a sottrargli le energie creative e vitali sottostanno ad un *encadrement* ideologico ben diverso. L'eroe borghese novecentesco vive in difetto della libertà, dal momento che anche in Giappone serpeggia l'ideologia del partito unico. Gli intellettuali e l'uomo medio vengono condizionati dagli sviluppi sociali e morali in atto nel paese. L'eroe esitato dal romanzo otto/novecentesco gode di una condizione solo teoreticamente svincolata dalle logiche dell'autoritarismo o da politiche antiliberali. Il dilemma di Tonio Kröger o di Gustav von Aschenbach rimanda a significati estetici, identitari, razziali. Vivere la vita liberamente, dare sfogo alle pulsioni dell'Io represso o seguire nell'osservanza ai principi di una morale cattolica, talvolta ipocrita e ambigua. La tensione più suggestiva – e minacciosa di risvolti identitari – interseca in Occidente la questione razziale. Per tale ragione, Tonio (1903) è costretto ad elaborare la sua natura ibrida, con un'identità sospesa tra un Io disciplinato e borghese il (padre) e lo spirito libero e inquieto che scorre nelle vene (la madre).

L'identità che i romanzieri mirano a ricostruire in Occidente non può entrare in conflitto con i principi sanciti dalla collettività. Come ricorda Franco Moretti, nell'Ottocento riportato in auge da romanzi come questi, i personaggi si trovano nelle condizioni di maturare scelte contrarie alla morale del tempo, pagando con la propria vita la deviazione dal percorso tracciato. L'esistenza nella metropoli diviene insostenibile per l'uomo medio, impreparato alle insidie della *femme fatale* o dei poteri corruttibili. L'esito dell'esperienza del borghesuccio di provincia trasferitosi in città è il più delle volte fatale. La morale borghese del tempo fatica a prefigurare un futuro diverso da quello tracciato dai padri.

Nel Novecento vi è un tratto che accomuna le tensioni sociali e morali, livellando, con il concorso di taluni *tòpoi*, le tradizioni letterarie oggetto del presente studio. Gli sfoghi liberticidi dei paesi sottoposti a regimi autoritari infestano le vite dei personaggi. Nell'Occidente di Thomas Mann (1875-1955), il dilemma finisce per trasferirsi dal piano dell'estetica o dello scontro tra apollineo e dionisiaco, a questioni

ben più gravi e delittuose. La libertà dell'individuo è fisicamente repressa non dal giudizio morale ma dall'autoritarismo in atto. Dare libero corso alle pulsioni omoerotiche renderebbe Gustav (1912) perseguibile non tanto sul piano morale quanto su quello della sicurezza collettiva. Gustav, al pari dell'ebreo, introduce una visione distopica della libertà e dell'uomo medio, in netto contrasto rispetto al genere umano che la Nazione va allevando: ariano, robusto, rude e violento all'occorrenza. Gli interventi liberticidi tracciano il punto più basso della parabola iniziata nell'Ottocento.

Se Arthur Schnitzler evidenzia la crisi del modello di vita borghese²⁸ e Karl Kraus tenta di psicanalizzare l'Occidente in preda alla dissoluzione morale²⁹, in Giappone non è ancora possibile tracciare il punto più basso della parabola relativa alla decadenza umana. Dalla fine dell'Ottocento è in corso un processo di svalutazione dell'Io, al quale viene sì riconosciuto il diritto alla vita e all'educazione, al voto – ancorché valgano numerose restrizioni di censo ed età – , ma i diritti fondamentali sono lungi da un'applicazione integrale. In molti casi, l'uomo si vede negato il diritto allo sciopero, alla protesta. Uno spirito di repressione che fa ripiombare la collettività ai tempi del governo Tokugawa, dei clan Fujiwara o delle altre famiglie dinastiche succedutesi nei secoli.

Evidenziare il punto alto e il punto basso della parabola sociale non aiuta a ricostruire il paradigma identitario in Giappone. Piuttosto, ciò che inasprisce lo scontro a livello sociale è l' "ambiguità", tratto che lo scrittore Kenzaburō Ōe ascrive agli ultimi centocinquanta anni di storia giapponese. L'uomo assapora il progresso con l'apertura incondizionata all'Occidente nei primi decenni dell'epoca Meiji (1868-1912). I costumi e le tradizioni del paese subiscono inesorabilmente le influenze del progresso occidentale. La massiccia industrializzazione, le scoperte e l'utilizzo di beni e servizi fino a quel momento sconosciuti in Giappone, segna un cambio di passo nel quotidiano, al quale, tuttavia, non corrisponde un'autentica democratizzazione del paese.

Ciò premesso, si può dire che il punto di incontro tra le due tradizioni letterarie in oggetto è dato alla fine dell'Ottocento dalla descrizione di un Io in fuga da sé stesso e dalla società. L'Io non può dichiarare *expressis verbis* la propria posizione rispetto alla società e al tempo, sebbene la tradizione illuminista abbia apportato progressi notevoli nel senso del pieno dispiegamento della personalità umana. Tale battuta d'arresto getta

²⁸ Arthur Schnitzler, *Girotondo*, a cura di Paolo Chiarini, trad. it. di Paolo Chiarini, Torino, Einaudi, 1997.

²⁹ Karl Kraus, *Morale e criminalità*, trad. it. di B. Cetti Marinoni, Milano, Editore ES, 2005.

l'uomo occidentale in uno stato di grave prostrazione psicologica, dal quale uscirà annichilito e privo di coordinate certe. In Giappone, l'evoluzione dell'uomo contemporaneo è accelerata e non manca di assorbire molteplici ambiguità. Pertanto, l'uomo si trova ad essere vittima di una evoluzione che non ha formalmente chiesto al proprio stato-comunità, sospeso tra un progresso sociale non pienamente dispiegato ed una maturità democratica mai raggiunta. Donde, l'alienazione dell'io contemporaneo.

Le tensioni occidentali segnano il punto più basso della progressione umana e sociale deflagrata in seguito alla spinta illuminista. L'umanità e la tolleranza per cui l'occidentale ha combattuto vengono di colpo soppiantate dall'arroganza dello spirito contemporaneo. Gli spazi sociali conquistati vengono erosi da una cultura che avanza l'omologazione del genere umano. In essa, l'io viene declinato secondo gli usi e le volontà della Nazione. Ciò che l'io narrato da Thomas Mann e dalla letteratura prebellica è invitato a compiere è il diniego della coscienza individuale, il ritrarsi in una condizione pre-umana, che non contempla l'uomo nella dualità corpo-anima. L'*ego cogitans* viene represso in funzione di una cultura basata sull'oblio.

Le tensioni in Giappone sono frutto del punto più basso raggiunto dalla parabola umana. L'uomo ha visto accrescere gli standard e la qualità della propria vita. Dopo un periodo di astio e lotte intestine volte ad osteggiare ogni tentativo di modificare il sistema socio-politico radicato nel modello di comunità giapponese, anche l'uomo medio – e il fuori casta – maturano la percezione di un progresso non idiosincratico rispetto alla vita e alle tradizioni peculiari del Giappone.

La curva discendente della parabola nipponica è segnata dall'ingresso di sistemi di pensiero non autoctoni – come il capitalismo, il proletariato, il marxismo – che sconvolgono le concezioni di vita prefigurate da mille e più anni di storia ancorata al feudalesimo e al rapporto vincolante ed esclusivo del lavoratore rispetto al padrone. Dal samurai al contadino, la dipendenza dal padrone ha segnato una intera cultura del vivere improntata al rispetto e ad una forma di servilismo, ove il benessere dei più consente di scongiurare grandi rivoluzioni o lotte clandestine.

In tale frangente storico, i sistemi politici fondati sulle oligarchie e sul predominio di una classe giunta al potere con gli stessi sistemi ed espedienti ereditati dal passato, ingenerano caos e, pur illudendosi di tenere a freno le classi sociali meno istruite o vicine ai poteri dominanti, non sono in grado di soffocare le reazioni e le violente proteste messe in scena da un individuo più cosciente dei propri diritti e doveri.

Il punto di incontro tra due sistemi sociali in crisi è dato dalla repressione cui l'io

soccombe. Sotto i colpi di una propaganda che nei due paesi mira ad irreggimentare le coscienze, l'Io non ha altra alternativa che abbracciare la scelta del dissenso. In Germania, un movimento di resistenza intellettuale sfocia nella *Migrationsliteratur*, con autori che decidono di non piegarsi ai colpi del regime, esportando la propria esistenza letteraria. In Giappone, il movimento di protesta e di resistenza è piuttosto flebile, nonostante la condanna e l'esecuzione di numerosi intellettuali vicini agli ambienti di sinistra avvenga con immutata pervasività. Il contrasto alle tensioni del tempo assume forme diverse, disciplinate dagli strumenti di cui l'intellettuale entra in possesso. In Europa l'emigrazione diviene uno strumento perseguibile, fintanto che il regime consentirà spazi di manovra all'interno della geografia e dei confini percorribili. In Giappone, la gerarchizzazione e il carattere omogeneo della collettività non consentono revoche alle logiche di allineamento disposte dal potere dominante.

È nel clima di sopruso, ostile alla democrazia e alle libertà fondamentali dell'uomo, che il Novecento realizza il tentativo di saldare le coscienze individuali al destino politico della Nazione.

1.2 Il caso della Germania

Speculare all'immagine del Giappone, fiaccato da secoli di isolamento culturale e da un flebile ideale di Nazione e di democrazia – lungi dal sincretismo con cui il filosofo Nishitani Kitaro ridefinirà i termini del dibattito identitario³⁰ – è la spettralità di un territorio geograficamente frazionato in principati e staterelli. Tale l'immagine di sé che la Germania seguita a proiettare nel XIX secolo.

Al di là di un sentire comune, ciò che il paese necessita è il concretizzarsi di una collettività e identità ben definita verso cui convergere. La tradizione illuminista ha gettato il seme, avvalorando la Nazione come *Begriff* (concetto), cingendola di significati dall'elevato spessore morale: dalla tolleranza all'umanità, dalla ragione-intelletto (*Vernunft*) al principio di una individualità insostituibile che alberga in tutti gli esseri umani. La via tracciata dall'Illuminismo si arricchisce di spunti diversi nel XIX secolo. Dopo gli esiti romantici che rivalutano la Nazione quale spazio vitale in cui l'Io rifonda il suo genio creativo, inneggiando alle tradizioni e alla cultura popolare, la seconda parte dell'Ottocento declina l'ideale di collettività in forme ben

³⁰ Nishida Kitarō, *The Logic of Topos and the Religious Worldview*, tr. di Jusa M., in *The Eastern Buddhist*, 19, 2 (1986), pp. 1-29; 20, 1 (1987), pp. 81-119. Si consulti anche: Leonardo Vittorio Arena, *Lo spirito del Giappone*, Milano, Bur, 2008.

lungi dalla ragione “cara agli illuministi” (Federico Chabod)³¹ e dal misticismo della patria, insostituibile *locus amoenus* in grado di sollecitare l’indole creativa (Novalis).

Senza livellare gli ideali cari alla morale filistea borghese, la seconda parte dell’Ottocento apre spazi di espressione dell’Io segnati da profonde incertezze e inquietudine esistenziale. Il progresso dettato dai ritmi serrati dell’industrializzazione e la cultura urbana depositano tracce indelebili sulle riflessioni e sulle necessità dell’uomo medio. La nazione come comunità allargata risponde in parte alle esigenze di legislatori intenti, dopo la Restaurazione, a tracciare a tavolino la geografia degli stati e dell’Europa, in parte al bisogno del popolo di riconoscersi in una comunità di sangue fondata su diritti e doveri, contenuti politici e un patrimonio genetico comune. In tale frangente storico, cui il nascente capitalismo propina codici e standard di vita più avanzati, l’individuo orienta l’esistenza verso forme di vita e aspirazioni più concrete. Le fasi della vita vengono ridefinite in accordo con le esigenze dell’uomo e la dinamicità del reale in cui è calato.

A partire dalla metà del XIX secolo, l’uomo impara a concretere con il reale, sottraendo vigore a forme di mitizzazione della vita. Egli intende fare parte di un universo privo di confini tra le epoche – dirà Bachtin – e diventare “tutt’uno col mondo”³², integrandosi in modo costruttivo all’interno della società.

Sul fronte ideologico, l’avvento del positivismo – con la conseguente esaltazione del metodo scientifico – contribuisce a plasmare la ricerca di un ordine sociale e di una coscienza collettiva organica. L’eredità del positivismo francese viene raccolta in Germania da Wilhelm Scherer (1841-1886), il quale trasferisce nelle *humanities* la ricerca di un metodo scientifico in grado di catalogare la vita umana, addestrando l’uomo alla percezione diretta del reale e alla ricostruzione dei nessi causali che ne muovono le fila.

L’approccio alla definizione concettuale della Nazione si presenta nella cultura di espressione tedesca come esito di speculazioni filosofiche e interdisciplinari, volte a trasferire nell’uomo il senso di appartenenza ad un organismo vivente chiamato alla crescita e al funzionamento regolare in tutte le sue parti. Tale l’auspicio del Cancelliere Bismarck: assistere al nascere di una coscienza matura che consenta ad ogni cittadino

³¹ Federico Chabod, *Nazione e Romanticismo*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 17-23.

³² Michail Michajlovič Bachtin, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2000, p. 210.

di provvedere al benessere della Nazione³³.

Al contempo, il debutto della collettività contemporanea prefigurato dal Positivismo è privo di colorazioni nazionalistiche o esasperazioni dottrinarie. Al di là degli scopi politici, mirati a rafforzare la crescita e l'immagine del paese al cospetto delle altre potenze, nella dimensione più intima l'uomo auspica una collettività in grado di tutelarla, riconoscendogli lo status di cittadino, con tutti i doveri che ciò comporta. Quando agli esordi del Novecento Thomas Mann porrà enfasi sul significato che la cultura assume per un tedesco, ponendo la *Kultur* germanica in netto contrasto con la *Zivilisation* francese, l'intento che muove lo scrittore non è categorizzare il patrimonio genetico individuale, bensì rivendicare il percorso di riflessione autogeno che la cultura di espressione tedesca ha realizzato negli ultimi secoli. Il termine *Kultur* è, infatti, pregno di contraddizioni e acerbità conseguenti al tardo affermarsi di una cultura popolare, rispettosa dei propri riti e tradizioni. Nondimeno, secoli di storia e tratti identitari ben marcati debbono rifuggire ogni operazione di *camouflage*, intenta a svalutare declinazioni autoctone della "rivoluzione illuminista" o del "senso dell'individuale" riabilitato dalla tradizione romantica. Tali precetti della nascente cultura nazionale non prospettano discrasie rispetto all'apporto straniero. La Germania ha accolto, del resto, svariate correnti di pensiero, ricorrendo a processi ora di armonizzazione, ora di naturalizzazione.

Sul fronte della letteratura, il *Bildungsroman* non cede l'etichetta germanica di cui la tradizione goethiana lo ha insignito. Pur sottoposto alle influenze del realismo francese, il romanzo di formazione mantiene inalterate talune caratteristiche che gli sono connaturali: eroi borghesi dediti alle arti e alla letteratura girano il mondo, reiterando la tradizione dei *Wanderer* attratti dal sud e dallo scambio con culture per natura votate all'estro e al genio creativo. In un orizzonte temporale marcato dai tormenti esistenziali di Tonio Kröger (Thomas Mann) – e dei borghesi alla ricerca di un'«anima nazionale» –, il rimando alla tradizione tardo-illuminista è tanto incisivo da segnare il dominio su questo genere romanzesco.

Dopo l'esperienza inglese che pone, stando alla tesi difesa da Ian Watt³⁴, le prime basi per lo sviluppo del genere in Europa, la *Frühromantik* (1795-1804)³⁵ dà libero

³³ Pietro Rossi, *Introduzione a Positivismo e società industriale*, Torino, Loescher, 1973, p. 31.

³⁴ Ian Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, trad. it. di Luigi Del Grosso Destrieri, Milano, Bompiani, 1980.

³⁵ L'espressione più paradigmatica del *Bildungsroman* riconduce in Germania al *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe (1797).

sfogo all'eroismo di giovani ribelli in cerca di avventure all'estero e in patria, in grado di rendere la propria vita degna di essere vissuta. L'uomo in fuga, senza essere necessariamente un eroe, ha in mente una forma di vita "organica, razionale e compiuta"³⁶.

Un percorso di crescita spirituale prevede inesorabilmente il raggiungimento di una fase di piena maturità ed evoluzione interiore. Un tratto ereditato dalla definizione settecentesca di *Gattung*, che non esita a riverberarsi sulla società e sul romanzo ottocentesco. La coscienza dell'individuo è sottoposta ad un processo di maturazione, al pari della percezione che nell'uomo medio prende a costituirsi dello Stato.

Il dato più sensibile è la gestione del cambiamento. Nel XVIII secolo, il soggetto ritratto dalla letteratura tende a reiterare l'ideale di armonia ereditato dal neoclassicismo e a comporre le tensioni, riducendole a luoghi di scontro interiorizzati. Una prosa struggente, vibrante di tensioni umane e ideali nobili ma irrealizzabili, nutre le corde del cuore, lasciando insoluta l'armonizzazione tra individuo e mondo esterno. Nelle more di un cambiamento epocale, che l'uomo auspica ma di cui non v'è certezza, non si attende l'intervento della divina provvidenza.

Al XIX secolo riconducono le radici della "malinconia". Nell'età adulta, dirà Lukacs, "l'assoluta, giovanile fiducia nella voce interna della vocazione si spegne o si vela [...]"³⁷. L'Ottocento vede decadere l'intervento di guide divine, né è ponderabile l'entrata in scena della storia in favore dell'uomo e delle sue alterne fortune. L'individuo interrompe il culto pagano consistente nell'ingraziarsi la storia per riceverne i favori. In tal senso, è già intervenuto Giambattista Vico (1668-1744), rammentando la presenza di nessi diretti tra la ciclicità della storia e l'evoluzione umana. Le fasi della storia sono già tracciate, seguendo un moto che l'uomo contemporaneo non può né arrestare né sovvertire. La transizione dall'età giovanile all'età adulta di cui riferisce Lukacs viene a coincidere con la transizione dal secolo edulcorato dall'incanto della ragione al secolo realista. Peraltro, si tratta di un momento di messa in mora delle vecchie certezze, che puntualmente si affacciano all'atto della transizione verso il nuovo che avanza.

La crisi del *fin de siècle* immortalata dalla produzione narrativa di scrittori come Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) e Thomas Mann porta in direzione di un

³⁶ Cesare Jacobazzi, *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza: la correlazione tra funzione estetica e funzione normativa nel Bildungsroman*, Modena, Guaraldi, 2001, pp. 49-50.

³⁷ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1962, p. 113.

malessere legato allo svilimento dell'identità. In una società sempre meno ipostatizzata, dirà Zygmunt Bauman, l'uomo è la prima vittima della discrasia tra il vecchio impianto sociale e una collettività in dinamismo, alimentata dalla convivenza con altri modelli sociali, idee innovative e rigeneratrici. È in tale frangente che il progresso viene superato e la gioventù si scopre già vecchia ed emaciata. Ad ogni crisi di valori, l'uomo è sottoposto alle scosse del cambiamento, impiegando del tempo a conferire un nuovo senso all'esistenza prefigurata secondo i canoni dettati dal precedente modello sociale.

Il grande *parvenu* della storia nel XIX secolo è non soltanto l'uomo, ma lo stato e la nuova configurazione assunta dalla società. L'individuo, per buona parte del secolo, seguita a vivere come se non vi fosse una struttura nazionale di riferimento. Le esperienze che egli compie si consumano all'interno di una esistenza solitaria, all'ombra della politica e dello stato. L'uomo vive ed agisce come monade isolata, sganciata dai meccanismi della socialità. Chi partecipa attivamente all'interno di una organizzazione, spesso finisce per diventare parte integrante di una "società segreta", che ambisce a prendere il comando e a muovere le fila della vita e della cosa pubblica.

Tale prospettiva accompagna uno dei percorsi di lettura critica della narrativa picaresca, la quale instaura un rapporto dialogico con la realtà del tempo. L'orizzonte storico-ideologico in cui l'azione picaresca si inserisce, non rimanda esclusivamente al periodo barocco, estendendosi virtualmente ad ogni epoca che veda la natura individuale compromessa dalle leggi immutabili del tempo.

Nel Settecento, motore propulsore dell'azione antisociale del picaro poteva essere la sovranità assoluta del Principe; nell'Ottocento, l'intervento di forze sociali incontrollabili dettate dal progresso e dallo svilimento dell'individuo. Le vicende del picaro preconizzano la risposta all'ignoto da parte di un uomo instabile, perché paradossalmente più consapevole di sé. Di fronte all'incertezza del tempo, l'uomo non attende l'intervento degli dei o dello stato. Si spinge fino ai recessi più bui della coscienza per disporsi alla ricerca del senso ultimo dell'esistenza. Se l'opposizione e lo scontro sociale si rendono necessari, l'uomo è pronto ad impegnarsi per ridicolizzare o sovvertire lo *status quo*.

Dinanzi a leggi tanto rigide, non tutti gli individui sono inclini a lasciarsi incardinare in un modello coercitivo di società. Particolarmente refrattario è l'eroe picaresco, per natura inconciliabile con la vita blindata dalle quattro mura domestiche. Il senso di isolamento e il grido di protesta assumono toni più accesi quando la società

si incammina verso il tramonto del secolo. La ricerca dell'armonia e il ritorno ad una società organica sembrano riabilitare i vincoli e le gerarchie che tenevano la collettività unita prima della Rivoluzione francese. Tale assetto sociale riscuote l'approvazione dei sostenitori del positivismo, mentre l'individuo medio non lo giudica un processo consequenziale. La società del tempo è il frutto di evoluzioni di varia natura, in grado di maturare effetti irreversibili, quanto agli equilibri e ai rapporti tra le classi sociali. Pensare alla società come un corpo "organicamente strutturato" in cui tutte le parti rispondono ad un ordine preciso e nulla è lasciato al caso³⁸, è per l'uomo medio il frutto di un pensiero distopico, anacronistico rispetto alla realtà del tempo.

Pier Carlo Bontempelli conferma l'idea che la Germania dovesse mettere mano con sistematicità alla scollatura fra le ideologie che permeano con sempre più insistenza il dibattito sulla Nazione e lo stato della politica reale. In particolare, Bontempelli sottolinea "la mancanza di istituzioni politiche unitarie [...] e un atteggiamento sostanzialmente antiliberal e ostile alla realizzazione della nazione tedesca da parte dei governi"³⁹. La condotta dei governi, guidati da posizioni antiliberali e antidemocratiche avrebbe contribuito a procrastinare la ricerca di soluzioni valide all'interrogativo sull'essenza della Nazione in terra germanica.

Günter Grass, scrittore prolifico ed esponente massimo del Novecento tedesco, cui il presente studio dedica una disamina sul significato politico e sociale estraibile dalla sua opera sull'umanità demolita dall'olocausto umano e nucleare, muove il discorso sulla Nazione da una riflessione critica circa l'assenza di ideali autentici, fondativi di una patria. Per Grass, non è dell'utopia che gli animi incorrotti debbono alimentarsi. Per rifondare la patria del tedesco, una "certa dose di spirito pioneristico" e di coraggio si rende necessaria⁴⁰. Nel formulare queste tesi, lo scrittore riconosce che l'autoritarismo, al posto del coraggio e della critica razionale alle cose, è un tratto che i governanti hanno ereditato da secoli di cultura politica improntata alla conquista strappata con l'uso della forza. Tali formulazioni si accompagnano ad una critica severa nei confronti del senso della storia. Posto che il destino è, al pari della storia⁴¹, ineffabile e mette alla prova l'uomo, sottoponendolo a fasi ed eventi inclini alla

³⁸ Pietro Rossi, *op. cit.*, p. 31.

³⁹ Pier Carlo Bontempelli, *Storia della germanistica*, Roma, Artemide Edizioni, 2000, pp. 7-8.

⁴⁰ Günter Grass, *Discorso di un senzapatria*, Milano, Leonardo Editore, 1990.

⁴¹ Grass, La pluralità comunicante, in *Discorso di un senzapatria*, pp. 39-76. Sul concetto di storia si confronti: "Il popolo è grato quando la storia gli viene offerta come un fato grandioso da vedere sullo schermo panoramico o confezionata nello stile Springer" (p. 39).

ciclicità, la risposta dell'essere umano manifesta puntualmente tutta la sua incongruenza rispetto ad un'evoluzione che dovrebbe riconoscere e tenere a freno.

La reazione dell'uomo va ricondotta, a giudizio del danzichiano, al quadro di decadimento scaturito dall'interdizione di una cultura fondata sul dubbio. La contemporaneità, dismettendo ogni eredità fondata sul dubbio e sul potere della ragione, ha concesso alla cultura impavida del forte e dell'autoritario di rilevare spazi di espressione e di autorialità nei luoghi del potere. Una cultura politica fondata sull'irrazionale proietta le proprie conseguenze disastrose su un tessuto sociale antidemocratico e in piena decomposizione. L'uomo ha perduto la saggezza e la prudenza distillate dalla ragione, illudendosi di fronteggiare la storia con gli stessi strumenti dell'età pre-moderna.

Il quadro dalle tinte fosche tracciato da Grass denuncia implicitamente il contrasto alla cultura ottocentesca. È dalla crisi che avrebbero dovuto sprigionarsi le migliori energie per una ricostruzione dell'Io collettivo, orientata alla democrazia e agli strumenti del diritto. La crisi è il momento in cui le fondamenta dello stato e della cultura nazionale vengono scosse da istanze di cambiamento e rifondazione. Anche alla Germania il destino ineffabile ha concesso il momento in cui virtualmente passare in rassegna le premesse della propria cultura politica. La transizione da Bismarck alla Grande Germania sarebbe entrata a far parte della storia come il momento della frattura epocale rispetto all'autoritarismo inflessibile del Cancelliere e all'egemonia territoriale. Il dibattito sarebbe stato ricondotto ai fondamenti essenziali dell'identità di un popolo, cominciando da un quesito come: cosa intende essere la Germania?

L'uomo ha perduto un'occasione in più per riscattarsi dal degrado morale cui la cultura irrazionale incentrata sull'autoritarismo lo ha condannato. Bontempelli interviene nel segno di questa critica approntando un'opera di ricostruzione del quadro socio-culturale che alimenta il dibattito sulla Nazione. Sul finire del secolo, l'apporto della matrice positivista impregna ogni tentativo di seria ricostruzione identitaria.

In tale frangente, le tesi del filosofo Edmond Husserl (1859-1938) figurano tra le prime a sganciare la coscienza dell'uomo dall'apriorismo idealistico dettato dalle scienze e dall'empirismo⁴². La coscienza è aperta agli influssi delle sfere culturali, abdicando alla funzione passiva di spazio soggetto alle influenze degli oggetti o fenomeni che la trascendono. In questo tentativo di aggirare le tesi positiviste ancora

⁴² Edmund Husserl, *Ricerche logiche*, trad. it. di G. Piana, 2 voll., Milano, Il Saggiatore, 1968.

dominanti a quel tempo, Husserl si concentra sulla ricchezza di una coscienza dotata di “intenzionalità”. Se gli oggetti si presentano ad essa come “fenomeni”, la coscienza sta a guardare, fissando il proprio sguardo su quelli che ritiene di suo interesse. L’apporto scientifico delle formulazioni husserliane va riconosciuto nella sua pienezza, dal momento che il filosofo distanzia – almeno nella prima fase – il soggetto della conoscenza dall’oggetto, la cui essenza vale “a priori”. Tra le formulazioni più interessanti figura il procedimento di “riduzione eidetica” – la quale riconosce che, per cogliere l’essenza del fenomeno, occorre prescindere dal fatto che esso possieda una propria esistenza reale – e l’intenzionalità. Da essa muovono le relazioni che la coscienza può instaurare con le cose reali e gli oggetti sensibili. Riconoscendo il grande apporto husserliano, di cui la presente trattazione si limita ad enucleare *en passant* aspetti collegati alla percezione dell’oggetto e del fenomeno sensibile come intuizione, si comincia a mettere in discussione l’incapacità, nella seconda metà dell’Ottocento, da parte delle scienze positive, di fornire un apporto costruttivo al tema dell’identità e della coscienza individuale e collettiva.

Nel solco scavato dalla critica al positivismo va individuato il contributo di una corrente nota come *Geistesgeschichte*, associata principalmente al nome del filosofo Wilhelm Dilthey (1833-1911). Dilthey sposta il piano della percezione dall’intuizione filosofica al momento gnoseologico individuale della conoscenza, un atto di esperienza personale dell’oggetto⁴³. Tale atto o *Erlebnis* inquadra un momento fondativo, in grado di circoscrivere l’interpretazione dell’oggetto e declinarla nel senso di una comprensione intuitiva e divinatoria. Ogni atto di comprensione (*Verstehen*) viene subordinato all’esperienza interiore e al grado di creatività (*Schöpfung*) e originalità che il singolo individuo è nella condizione di approfondire nell’atto interpretativo. La filosofia e la letteratura si sottraggono alle leggi generali dettate dalle scienze dure, confermando che lo studio dell’individuo non può essere destituito di quella componente di umanità e singolarità che gli va riconosciuta appieno.

La creatività del narratore e la singolarità dei personaggi portati in scena vengono esaltate, d’altronde, dalla produzione narrativa di questi anni. Se il drammaturgo slesiano Gerhart Hauptmann (1862-1946) ha segnato il punto di arrivo del Naturalismo tedesco, scandendo il tempo interno della diegesi attraverso un prisma che inquadra

⁴³ Wilhelm Dilthey, Introduzione alle scienze dello spirito, 1883 in Bontempelli, op cit., p. 90. Sul concetto di Erlebnis, si confronti: Wilhelm Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia di Wilhelm Dilthey*, a cura di N. Accolti, Gil Vitale, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1947.

l'evento nel suo dispiegarsi, secondo dopo secondo (tecnica del *Sekundenstil*)⁴⁴, la narrativa successiva segna la rinuncia ai tecnicismi e a espedienti narrativi sofisticati, per tornare a pronunciarsi sull'uomo e sulla condizione di precarietà in cui egli insiste. Anche l'angolo visuale attraverso cui lo studioso seziona e riporta gli eventi dismette la prospettiva fredda e razionale del punto di vista esterno per tornare alla focalizzazione interna. L'autore non rivendica necessariamente l'onniscienza, ma l'empatia e la partecipazione attiva alle vicende alterne dei personaggi che porta in scena. Tali sviluppi della narratologia confermano, secondo Bontempelli, un mutamento radicale di prospettiva sancito dalla transizione dall'oggettivismo materialista al soggettivismo spiritualista⁴⁵.

Nella narratologia è in atto una partita in favore dell'uomo, delle sue passioni e inquietudini. Tali premesse contribuiscono a conferire un senso rinnovato al rapporto tra narratore e personaggio, improntato alla complicità, all'osmosi perfetta. In questo stadio, la riflessione sul valore sociale e morale della narrativa segna uno dei punti più alti della parabola. Dilthey figura tra i primi a segnalare l'esigenza di introdurre nel dibattito sulla ricezione dell'opera un termine nuovo di confronto: il destinatario. In tal guisa, il "circolo ermeneutico" così costituito dovrà tenere conto della capacità di coniugare l'intenzione dell'autore con le aspettative del lettore. Se il ricettore è in grado di penetrare il "clima interiore" (Dilthey) instaurato dall'autore, tra i due può stabilirsi una sintonia, un *medium* che li apparenta. Il destinatario si rende complice di un piacere estetico emancipato da coordinate spazio-temporali.

In tale frangente, la narrativa prende a rivendicare un ruolo e una funzione sociale più attiva. Da un canto, cessa l'opera di reiezione, in esito alla quale la letteratura si vede relegata alla funzione di intrattenimento culturale all'interno dei salotti della borghesia europea; dall'altro, comincia a definirsi uno status della letteratura più prossimo alle istanze della contemporaneità. La narrativa non ha onta di denunciare tematiche sociali relative alle classi meno rappresentate dalla vita politica. Essa si costituisce in mezzo idoneo a dar voce a chi subisce le corrottele e le angherie di un modello di vita in cui le sperequazioni e le distanze sociali permangono costitutive. La narrativa non risparmia neanche le astrusità e il "tanfo di una morale borghese"

⁴⁴ Si consulti, a tal riguardo, il romanzo *Bahnwärter Thiel* (1888), nel quale Hauptmann ricorre ampiamente alla succitata tecnica per descrivere gli eventi nel loro dispiegarsi. Il realismo sfocia ormai nel naturalismo. Il fatto narrativo viene sezionato per dar conto, con precisione e puntualità, del dispiegarsi della natura umana.

⁴⁵ Bontempelli, *op. cit.*, p. 91.

(Günter Grass), che fomenta dinamiche di autocompiacimento e ipostatizzazione. Sotto accusa finisce anche il sistema educativo poco democratico e incline ad esacerbare le tensioni tra le classi sociali. Dal romanzo di Dickens, che testimonia il bigottismo e le vulnerabilità della società vittoriana, al romanzo di Musil sui turbamenti dei giovani e l'incapacità del tempo di intercettarli e sottoporli ad una cura maieutica, la narrativa si assume l'onere di costituirsi come terapia ai mali della nuova società, specchio fedele delle asperità e delle tensioni del tempo.

In tale contesto, essa consegna un quadro di profonda instabilità dei sistemi socio-politici e la volontà di alterare le premesse su cui il modello di vita delle classi meno rappresentate si fonda. Alla lunga agonia della morale borghese, condizionata da leggi restrittive e una non comune ambizione a perseguire l'agio della società aristocratica, si assommano le inquietudini dei proletari e le tensioni fomentate dagli ambienti operai. La compagine borghese idealizza il matrimonio e la stipula del contratto sociale con l'aristocrazia come mezzo per saldare i propri interessi con quelli di una classe cui volge lo sguardo con ammirazione e deferenza. Lo scrittore austriaco Arthur Schnitzler avrebbe epitomato nella parola "girotondo" un gioco senza fine consistente nello scambio delle parti e degli interessi. Le famiglie aristocratiche vedono nell'ambizione borghese alla "promozione sociale" (Franco Moretti: Il romanzo di formazione:1999:70-71) l'ultimo tentativo di arrestare la caduta libera del rango e del prestigio che hanno tramandato di casata in casata. I mezzi di sussistenza borghese – poco decantati per la loro prossimità al duro lavoro e al capitalismo – figurano al momento come ancora di salvataggio del profilo sociale. Con o senza disincanto, l'aristocrazia conviene sul fatto che ciò rappresenti l'ultimo concreto sostegno allo standard della nobiltà e dell'elitarismo. Tale soluzione si pone, d'altronde, in linea con le dinamiche di una società intenta a scongiurare, per quanto possibile, lo scontro e le *mésalliances* tra classi.

In Germania, la soluzione del compromesso ambisce alla convivenza e, se da una parte consente di non minare alla base le strutture preesistenti, dall'altra consolida le posizioni acquisite. La classe che meno si presta alla logica del compromesso è quella del proletariato. Nella staticità che connota la società ottocentesca, questa classe può ambire a stringere qualche sinergia con la piccola-media borghesia. Del resto, gli spazi sociali e le occasioni di condivisione favoriscono incontri sporadici. Lungi dalla spazialità materiale, è la lettura il *locus* veramente libero in cui l'individuo, prescindendo dall'estrazione, può riconoscersi in ideali e valori genuini. Si tratta

dell'unico spazio virtuale in grado di abbattere le frontiere e scolpire il senso di umanità universale. A ciò si aggiunga che l'opera di alfabetizzazione, progressivamente accompagnata dalla lettura e dalla diffusione della narrativa, è il primo gradino per la formazione di una coscienza moderna. Allo *storytelling* e al libro viene assegnato un posto esclusivo nel processo di definizione (*Gestaltung*) dei bisogni e delle priorità dell'uomo contemporaneo. Relativamente all'applicazione di questa tesi, le classi operaie ne hanno provato l'efficacia. Vittima della gestione liberticida del potere pubblico, il ceto operaio si è trovato relegato in un angolino che nega il dibattito e la manifestazione del dissenso nei confronti di politiche che depauperano l'umanità (*Menschheit*). Negli interstizi più remoti della società, il libro è giunto in soccorso dell'uomo, talora suggellando patti per rimuovere le barriere sociali, talaltra propinando modelli ideali di vita, di educazione morale e sentimentale.

Svincolate da logiche ramificate di convenienza e promozione sociale, le classi operaie sono le uniche ad inneggiare ad una forma di cambiamento puro, partorito dal bisogno. Astratte per necessità e virtù dalle aberrazioni morali della borghesia del tempo, esse si rendono promotrici del cambiamento, cominciando ad ammiccare alla compagine intellettualoide della società più pronta a riconoscere le istanze del progressismo. Del resto, l'individuo cui Lukács fa menzione nel saggio "Teoria del romanzo" è uno e uno soltanto. Universale la condizione di abbandono e di subalternità in cui riversa, rispetto al potere forte delle divinità [prima] e alla disgregazione del senso [dopo]. Posto dinanzi a tale prospettiva, l'uomo non dispera per la fine o per la contingenza del senso. Se ciò che vale è il "qui e ora" inscritto nella storia del pensiero occidentale e l'uomo mira alla comprensione del fatto, sopprimendo ogni apriori nichilistico, [anche e soprattutto] l'umanità dipinta dalla narrativa occidentale mira a rifondare un senso. Lungi dalla sensibilità nipponica, in cui l'uomo orientale giudica ovvietà che il senso pieno delle cose rimanga estraneo e che le divinità non siano chiamate a supportare l'uomo nel suo intervento ricostruttivo di verità ontologiche, l'antropocentrismo occidentale non rinuncia all'intervento delle forze divine (prima) e all'utilizzo della ragione (dopo) per scandagliare i recessi più bui dell'umanità. Privato della ragione che indaga in profondità la natura delle cose, l'uomo si percepisce quale essere annichilito. In Occidente non è la natura – ciò che i giapponesi chiamano *shizen* – né una visione essenzialmente immanentista a supportare l'uomo nel percorso di ricerca e uscita dal territorio angusto tracciato dalla disperazione.

2. Occidente e Oriente: tradizioni e categorie estetiche

Il dialogo tra Tomio Tezuka (1903-1986), professore di letteratura tedesca presso l'Università imperiale di Tōkyō, e il filosofo tedesco Martin Heidegger (1889-1976), traccia in maniera circostanziata le prospettive e i limiti di un dibattito tra Oriente e Occidente, allargato alla vita e all'essere⁴⁶.

La crisi dell'essere, che dal *fin de siècle* va propagando i suoi effetti sull'uomo sociale, viene risolta o abordata da prospettive radicalmente diverse, a tratti inconciliabili. In Oriente, localizzare l'essere e ricondurlo a precise coordinate spaziotemporali genera un atto contraddittorio, incapace di giustificare – e convalidare – la complessità della natura umana. La materialità riconosciuta in Occidente alla natura umana, il suo “essere qui e in questo momento” è in antitesi con il vuoto, principio zen ordinatore di tutte le cose. Circoscrivere la natura umana è operazione ardua e richiede mezzi diversi. Nell'un caso, verità ontologiche vengono ricondotte, con un grado variabile di inesorabilità all'uomo e non a ciò che è naturale, *shizen*. 自然 indica uno stadio pre-umano, anticipando la possibilità che la speculazione dell'uomo corrompa la purezza e la genuinità che gli è connaturale. Posto di fronte al dominio dell'essere naturale, il filosofo tedesco non può rinunciare a fare appello alla “cosa” (*Ding*). La proiezione dell'io sull'oggetto segna una parte ingente della speculazione fenomenica. Dinanzi all'assenza della “cosa” e dell'“oggetto”, Heidegger rileva la vacuità di una riflessione sistematica sull'essere, spingendosi alla ricerca di termini di confronto con la filosofia orientale. Il filosofo tedesco – convinto dell'importanza dell'espressione semplice con cui si può presagire il vasto mondo (Tezuka:12) – ignora inizialmente che il ruolo della cosa (*mono*) viene declinato in base al significato primigenio che essa acquista in seno alla tradizione scintoista e buddhista. Per la prima, nelle cose materiali, come nella natura, si può incontrare la manifestazione terrena di uno spirito divino, oggetto di venerazione. La convivenza tra spirito dei *kami* – divinità riconosciute dalla fede shintoista – e uomini comuni è improntata, da una parte, al senso della caducità delle cose terrene, dall'altra al rispetto e alla devozione che si deve ai *kami*, quali spiriti benigni o maligni, presenti in mezzo a noi per compiere o completare il loro corso. Il senso delle “cose” (*mono*) si carica di significati

⁴⁶ Tomio Tezuka, *Un'ora con Heidegger. Oriente e Occidente*, a cura di Leonardo Vittorio Arena, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, Collana: Minima Volti, n.38, 2013.

improntati alla transitorietà dell'essere. Il concetto che meglio compendia in sé tutto il senso della caducità è il *wabi*: la fotografia del momento perfetto, quello e l'unico in grado di ritrarre la cosa nel suo splendore⁴⁷. Trascorso questo istante, la transitorietà delle cose e della vita renderà impossibile il palesarsi del medesimo spettacolo. Ciò che resta di tale visione, unica nel suo splendore, concorre ad alimentare un'altra categoria estetica: *sabi*. Si tratta della patina depositata dal tempo, con cui l'uomo seguita a godere di ciò che è stato in grado di riflettere tanto splendore⁴⁸.

È nel senso del vuoto, nella meditazione da esso innescata e nell'apprezzamento di categorie estetiche fondate sulla perentorietà del momento e la grandezza dell'infinito che si riconosce l'apporto della tradizione buddhista.

Guidato da categorie sensibili diverse per circoscrivere il mondo che lo circonda, l'uomo si rapporta alla vita e alla socialità con i mezzi di espressione a lui più congeniali. In Oriente, le contraddizioni e le antitesi dell'uomo e del tempo non sfociano nel *mal de vivre* che destabilizza l'anima e la mente eurocentrica. Quando la riflessione è matura e la strada è aperta ad un pensiero libero dalle astrusità della sfera materiale, i *koan* (problemi da risolvere) vengono ricomposti all'interno di un dominio personale, nutrito da millenni di storia del pensiero autoctono nonché di una riflessione sull'io, al cui centro figura la cosmogonia e il rapporto indissolubile con la natura.

Nel discorso che il filosofo Tsujimura Koichi pronuncia in occasione dell'ottantesimo genetliaco del collega Heidegger⁴⁹, si comprende che la giapponesità è un attributo dell'uomo e consiste nell'essere "naturali", individui che non "signoreggiano" sulla natura. La purezza e la genuinità dell'animo richiamano alla mente la categoria del *makoto*. Sincerità e immediatezza nell'esprimere i sentimenti

⁴⁷ La categoria estetica del *wabi* rimanda all'immagine del fiore di susino, simbolo del Giappone, del suo popolo e della forza che lo anima. La fioritura e la caduta del susino figurano tra i momenti più delicati per l'animo giapponese, intimamente connessi al passare delle stagioni e al flusso inarrestabile del tempo. Una disamina attenta sul ruolo che la ricezione estetica svolge in rapporto all'uomo si trova in Dennis Hirota, *Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path*, Fremont: Asian Humanities Press, 1995.

⁴⁸ L'essenza dell'imperfetto alimenta una delle categorie estetiche più datate e pregne di una sensibilità percettiva raffinata: il *sabi*. Dal *Manyōshū* (Raccolta di dieci mila foglie), raccolta poetica compilata nel periodo Nara (710-784) alla cerimonia del tè, essa prende a simboleggiare le dinamiche ritualizzate di una atavica devozione per il tempo che scorre, depositando le proprie tracce sulle cose e nell'animo degli osservatori. Per un'analisi dettagliata, si rimanda al genere poetico *haiku* di cui il compositore più celebre rimane Matsuo Bashō (1644-1694). La cerimonia del tè e le categorie estetiche da essa richiamate sono al centro di opere come *Zencharoku* (1828) ovvero, in tempi più recenti, Kazuko Okakura, *Lo zen e la cerimonia del tè*, Milano, Feltrinelli, 2007.

⁴⁹ K. Tsujimura, Martin Heideggers Denken und die japanische Philosophie. Festrede zum 26. September 1969, in *Ansprachen zum 80. Geburtstag am 26. September in Meßkirch* (hg. von der Stadt Meßkirch), Meßkirch 1970, pp. 9-19.

sono le due qualità che meglio compendiano la reazione suscitata in un animo puro dalla vista e dall'esposizione al mondo fenomenico. Mentre in Occidente i momenti di crisi e gli interrogativi esistenziali vedono l'individuo rivolgere un appello accorato alla razionalità, perché intervenga sulle proprie angosce e faciliti la sortita dall'*impasse* umana, l'uomo giapponese confida sull'eredità che gli deriva da un modo di pensare in sintonia con la natura. Non è la "cosa in sé" ad occupare la riflessione e il pensiero, bensì che cosa siamo noi. Non l'oggetto (*Gegenstand*), come proiezione husserliana dell'Io pensante – o della cosa che viene all'Io – ma la natura. *Shizen* intercetta la natura tutta, anche quella umana, propaggine del naturale inanimato. Nel sistema di pensiero giapponese decade la possibilità di percepire il mondo come "rappresentazione" o "volontà" di ciò che l'Io prefigura attraverso i suoi associazionismi.

Nel rapporto tra l'Io e la cosa, infine, non rileva la collocazione dell'Io rispetto all'oggetto. La contiguità tra il primo e il secondo li rende parti di un insieme, avulso dalla logica gerarchica dei principi ordinatori occidentali. Se per l'occidentale rilevano le categorie spaziali per sancire i rapporti – prefigurando che sia l'Io a pensare la cosa e non viceversa –, per il giapponese è sufficiente apprendere che l'oggetto e l'Io convivono in uno spazio, che è bene non manomettere per garantire equilibrio e armonia.

Su questa scia, la speculazione filosofica occidentale incentrata sulla volontà (*Wille*) e su un principio regolatore gerarchico, porta alla luce una mole di casi idiosincratici in cui alla natura si oppone la materia, all'armonia la volontà di speculare e codificare i rapporti sintagmatici Io-mondo, Io-natura.

Soltanto il sincretismo culturale della contemporaneità più recente metterà le due tradizioni di pensiero nella condizione di colmare spazi aperti da millenni di indagine sull'uomo fondata su prospettive, categorie e finalità diverse.

3. Il linguaggio: punto di incontro fra Oriente e Occidente?

Tra i mezzi più idonei a circoscrivere l'indagine millenaria sull'uomo – condotta sulla scia di motivi teosofici in Occidente, seguendo i precetti del Buddismo in Giappone – figura la scrittura. Il linguaggio è il mezzo di espressione di cui essa si serve per dare voce al mito e alla ragione in Occidente, riportare la beltà delle stagioni e la caducità delle umane cose in Oriente. Il linguaggio conquista presto l'uomo, esortandolo ad esprimere la sua posizione rispetto alle categorie del reale più

immediato e ad indagare la natura dei fenomeni non riconducibili all'esperienza sensibile (metafisica).

Per conseguire l'armonia totale con la natura e il cosmo, l'*homo nipponicus* non ha assegnato al linguaggio la funzione esclusiva di appurare la consistenza e i limiti del reale. La riflessione individuale, la meditazione interna alla relazione uomo-mondo e al ciclo vita-morte che le scuole del Buddismo invitano a praticare, non hanno l'effetto di trasferire al linguaggio certezze relative al posto che l'uomo occupa all'interno della società e del mondo sensibile. La categoria dell'io non viene sostenuta dal pensiero al punto da instillare nozioni cartesiane sull'esistenza umana. Nessun *cogito ergo sum*, ma tanta insicurezza sul cammino e sulle finalità del percorso di vita da compiere in terra. Spetta all'uomo – e alla profondità della meditazione – trovare risposte agli interrogativi più cogenti. Ancora e soprattutto nel Novecento giapponese, l'uomo indaga il potenziale della parola ai fini della ricostruzione di nessi causali soppressi da qualcosa di estraneo o superiore al linguaggio. La follia della guerra e dell'atomica segnano l'avvio di una letteratura ermetica e poco fiduciosa nelle possibilità del linguaggio di esprimere l'indicibile.

L'inenarrabile e l'inconfessabile costituiscono un altro punto di incontro ideale fra due tradizioni di pensiero e letterarie radicate in sistemi culturali omogenei. La sfiducia nella capacità umana di invertire il corso degli eventi – servendosi del potere della parola e degli strumenti ereditati dalla migliore tradizione illuminista – è un tratto comune alla progenie herderiana, sempre più lontana dal concepire la lingua come “forziere” e “serbatoio” della comunità⁵⁰. In effetti, dopo la rinascita umanistica delle belle arti e delle lettere, è l'Illuminismo a porre le premesse di una riflessione sistematica e articolata attorno al linguaggio. L'Occidente prende a concepirlo come specchio dell'anima, riflesso dell'identità di un popolo. Il linguaggio entra in un vortice di ‘associazioni dirette’ con la patria. Rinunziare alla lingua e alle sue doti espressive riveste l'accezione di un tradimento alla propria *Heimat* (patria). Nel Settecento l'idea di una sola lingua universale comincia a rientrare, travolta dal dibattito incalzante sulle lingue nazionali.

Tra gli intellettuali dell'età moderna per i quali il linguaggio umano diviene motore propulsivo di una componente innata di “divinità” figura Giambattista Vico (1668-1744). L'intellettuale napoletano ritrova nel carattere divino della mente umana

⁵⁰ Rocco Pititto, Herder o la ragione umana come linguaggio, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Basilicata*, 8 (1998), pp. 183-220.

il frutto e il segno della Provvidenza, riabilitandone l'immanenza alle categorie dell'essere. La contingenza del senso, del qui e dell'ora, mantiene la sua centralità nella storia del pensiero occidentale.

La speculazione filosofica ancorata alla sola mente razionale e alla capacità di discernere il reale e il *continuum* Io-mondo esterno non fa grande proselitismo dopo Cartesio. Stefano Gensini rileva come Vico, pur riconoscendo alla "topica" la funzione analitica di ordinare e collocare i dati dell'esperienza sensibile, non rinunci a riconoscerci – almeno nella prima fase – il distintivo del divino⁵¹. Riconosciuto, poi, l'ingegno quale attributo esclusivo dell'umanità e l'immanenza del linguaggio, Vico riflette sulla capacità dell'uomo di statuire nessi ben oltre i limiti circoscritti dal corpo e dalla fisicità. È in questo frangente che si dischiude la visione di un dominio molto più ampio del senso, nel quale i corpi dotati di 'favella' prendono a istituire relazioni più ampie e indefinite, dissociandosi in via perentoria dalla 'bestialità'. Nella "Scienza nuova" (1725), Vico perviene al conferimento di attributi improntati alla "apertura" e "indefinitezza" della mente⁵², evidenziandone la capacità di argomentare e partorire pensieri afferenti gli ambiti più disparati della conoscenza umana. In tal guisa, il filosofo sancisce un nesso diretto tra linguaggio e creatività, affidando all'espressione umana il compito di catalogare e ordinare l'esperienza sensibile e quella che trascende la percezione diretta. L'apporto vichiano al tema del linguaggio è innegabile, oltre ad assumere vigore nella temperie tardo-settecentesca ormai incline a svincolare l'utilizzo della lingua e della comunicazione umana da residui naturalistico-meccanicistici.

L'indagine coeva sulle capacità cognitive dell'uomo porta su un piano meno incline a circoscrivere il dibattito sul linguaggio entro i limiti dell'apporto teosofico e provvidenziale. Dopo le formulazioni di Hamann, pensatore impegnato a conciliare la tradizione del pietismo cristiano con la speculazione filosofica sull'uomo, la *Sprachphilosophie* tedesca riconosce appieno la portata del pensiero e la funzione dell'io nell'attribuzione di senso. In mancanza di un io ben definito e una coscienza disposta a riconoscerle piena legittimità, la comunicazione entrerebbe in un'*impasse* irrisolvibile. In questo frangente, la speculazione sull'uomo prende a riconoscere l'apporto ineludibile dell'anima (*Seele*), senza la quale nessuna asserzione ontologica

⁵¹ Stefano Gensini, Linguaggio e natura umana: Vico, Herder e la sfida di Cartesio, in *Il corpo e le sue facoltà. G.B. Vico*, a cura di G. Cacciatore, V. Gessa Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna e A. Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF», I, 2005, ISSN 1824-9817.

⁵² Giambattista Vico, *Principi di una scienza nuova*, Diogene Edizioni, 2014, 250 pp..

è data. A introdurre questa prospettiva è il filosofo Johann Gottfried Herder (1744-1803), che riconosce al linguaggio umano supremazia assoluta rispetto alla capacità innata e comune a tutti gli altri esseri viventi di “esternare” bisogni e sensazioni fisiche. Il tratto che, in definitiva, devia l’asse umano da altre forme di esistenza, conferendo autorità e responsabilità al primo, risiede nella “volontà” (*Willkühr*) e nel “fine” (*Absicht*) che guida l’azione (*Handlung*).

Il saggio herderiano sul linguaggio⁵³, “Abhandlung über den Ursprung der Sprache”, detta le premesse di un dibattito più autorevole – scevro di residui materialistici e pregiudizi atti a smontare la componente di libertà che la filosofia inquadra tra le grandi conquiste della modernità – sulla natura dell’uomo quale essere senziente e sui mezzi di cui dispone per dare espressione alle percezioni sensoriali. Per traghettare il senso della “razionalità” e la maturità della riflessione che l’uomo ingaggia nei confronti del mondo circostante, Herder ricorre al termine *Besonnenheit*, attribuendo alla polisemia di significati da esso contemplati la capacità di definire in forma congruente e precipua la natura umana. *Besonnenheit* contempla la razionalità dell’uomo, senza escludere la capacità di discernimento e formulazione del giudizio. Alla categoria dell’intelletto e della ragione cominciano ad aggregarsi componenti più vicine alla moralità e alla coscienza individuale.

Se da un lato si riconosce con sufficiente evidenza il richiamo herderiano alla tradizione del tempo, che fa della dimensione razionale (*Verstand*) una componente imprescindibile per organizzare e classificare la realtà, le formulazioni del filosofo si rendono viepiù interessanti alla luce dei rimandi all’istinto e all’individualità. All’uomo viene tributata una componente tecnica e creativa (*Kunsthähigkeit*), che accosta alla spiritualità e alla natura senziente, una operosità da intendersi come forza unica nel suo genere (*einzig Kraft*). La *Kraft* di cui Herder parla presenta tratti comuni alla *vis* latina, oltre ad insistere sulle capacità dell’uomo a dare forma e contenuto alla sfera materiale dell’agire umano.

L’apporto del filosofo di Weimar non si limita, ricorda Stefano Gensini, ad inaugurare una riflessione sul linguaggio quale condizione costitutiva di ogni dibattito sulla conoscenza umana⁵⁴. Esso anticipa le intuizioni humboldtiane sulla lingua come strumento atto ad esprimere la cultura e la “visione delle cose” (*Weltansicht*) di ciascun popolo o comunità di parlanti. *In tertiis*, queste formulazioni localizzano

⁵³ J. G. Herder, *Saggio sull’origine del linguaggio*, Parma, Editore Pratiche, 1996, 192 pp.

⁵⁴ Gensini, *op. cit.*, pp. 73-76.

l'origine di una riflessione più matura sul rapporto tra l'individuo e la lingua nazionale. In essa si esprime un baluardo di sensazioni, una rete di sentimenti che circoscrivono l'identità di un popolo.

Nel definire l'ideale di *Ganzheit* (totalità) umana, Herder contempla la componente di "umanità", contrassegno della migliore tradizione settecentesca, dove alla razionalità fa da contraltare la sentimentalità. Quest'ultima viene intesa come capacità dell'uomo di mettersi in sintonia con gli altri, condividendo gli ideali di armonia e purezza che il Settecento tedesco ha compendiato nel pensiero e nell'opera di Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Istinto e ragione, fede e intelletto. L'ideale di "umanità" e "tolleranza" ereditato dalla riflessione sull'uomo condotta nel XVIII secolo orienta la teleologia di una storia comune, non più improntata all'archè (forza primigenia che muove il cosmo) ma alle tradizioni e alla ragione, che è unica e unisce tutti i popoli.

Il dibattito attorno alla vita all'interno di una società moderna e democratica perdura sino alla contemporaneità più recente, con intellettuali come Pierre Bourdieu e Günter Grass schierati in favore della riabilitazione dell'uomo e di una società aperta a *Grundwerte* (valori fondamentali) come la libertà di pensiero e di espressione, del cittadino e dell'artista. Si tratta di un sottile *fil rouge* che, dopo la tradizione del Romanticismo europeo dedica a rinvigorire l'apporto dell'uomo e della Nazione, va smarrendosi, cedendo a congetture e speculazioni ontologiche travisate, astratte dal senso di umanità necessario a muovere ogni dibattito sulla vita all'interno della collettività. Di qui le aberrazioni, l'annichilimento della conquista più grande che il Settecento di Herder ha esaltato come insieme di ragione e creatività, intelletto e umanità.

Nel Novecento si assisterà ad una messa in discussione della capacità del linguaggio di esprimere la totalità, la *Ganzheit*, mentre la realtà fenomenica sfugge alla capacità umana di classificare (*einstufen*) e catalogare (*einordnen*). L'intellettuale guarda alla vita come un complesso di forze in lotta perenne, ove l'oggetto conteso è l'uomo. Quanto all'uomo, egli ha smarrito il contrassegno distintivo, la *Menschheit*. Lo svilimento e il degrado cui l'esistenza umana è sottoposta a partire dal *fin de siècle* segna il traguardo dell'individualismo e il concepimento di un'ontologia astratta dal confronto e dal dialogo.

Il credo che Herder ha professato porta sulla simbiosi tra uomo e linguaggio, perché "la semplice intelligenza senza espressione linguistica è, sulla terra, una pura

utopia”⁵⁵. Esso viene ridimensionato in una filosofia dell’esistenza in cui l’uomo non si serve del linguaggio così come la ragione smarrisce l’uomo e il linguaggio. Herder, strenuo assertore di un’antropologia per nulla antinomica all’apporto delle comunità e della *Kultur* locale, diviene oggetto di speculazioni in senso populista, atte a rimaneggiare il contributo del filosofo circoscritto al senso di un’umanità arricchita dal confronto e dal rispetto dell’identità.

L’apertura alla sinergia uomo-comunità, cultura nazionale-espressione linguistica – uno dei principali meriti della riflessione herderiana – diviene, in tempi moderni, oggetto di diletto, con pretestuose operazioni volte a trascurare l’apporto e il terreno alla base della *Sprachphilosophie* e della nascente ermeneutica.

Svincolandosi dalle logiche dell’immanenza del divino in tutte le azioni e nel linguaggio umano, Herder offre il terreno per una riflessione feconda sul linguaggio inteso come espressione di una *innere Sprachform* (forma linguistica interna) e di una peculiare visione del mondo nutrita dal contesto di appartenenza di ciascun parlante. In tale frangente del dibattito sul rapporto uomo-linguaggio viene ad iscriversi il contributo di Karl Wilhelm von Humboldt (1767-1835). Esponente della *Sprachphilosophie* tedesca ed europea, egli avvalorava il tema della diversità linguistica. La catalogazione delle lingue (*Einstufung*) evidenzia un sedimento universale, troppo debole rispetto alla diversità strutturale e al carattere precipuo che contraddistingue l’organizzazione dei contenuti.

Dal forziere di Herder – baluardo che raccoglie i sentimenti e le qualità di una comunità – si giunge al “prisma” di von Humboldt attraverso il quale ciascun parlante osserva l’universo dalla propria angolatura. La prospettiva replica lo sguardo sul mondo (*Weltansicht*) che ciascun parlante matura. A questa conclusione il filosofo del linguaggio perviene dopo aver constatato l’inconciliabilità delle lingue da una prospettiva strutturale – da un punto di vista tipologico le lingue seguono un’organizzazione frastica piuttosto diversa – e l’irreperibilità di sinonimie. Lo stesso concetto viene espresso ricorrendo a lessemi e unità lessicali sempre diversi.

Alla ricostruzione tipologica delle lingue von Humboldt ha dedicato grande attenzione, consultando gli studi più autorevoli condotti in materia. Da Adelung a Friedrich e August Schlegel⁵⁶, l’interesse a sistematizzare il dibattito e la tassonomia

⁵⁵ J.G. Herder, *op. cit.*, pp. 28-37.

⁵⁶ Sulla classificazione tipologica tentata da F. Schlegel si consulti: *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, 1808, Heidelberg, Mohr und Zimmer, Cap. 4.

delle lingue flessive/agglutinanti è stato riconosciuto apertamente, oltre ad aver acquisito uno status accademico più definito. Tuttavia, il metodo di Humboldt non si lascerà assorbire da approcci meramente strutturali alla classificazione delle lingue né dall'applicazione dei metodi empirici in uso nell'ambito delle scienze naturali. L'interesse del filosofo muove dal presupposto di una evidente *Verschiedenheit* (varietà e diversità) tra le lingue e dall'impossibilità di assimilare "ciò che è parzialmente simile a ciò che è parzialmente diverso"⁵⁷.

Al problema del metodo scientifico da applicare alla classificazione Humboldt oppone un criterio di strutturazione incentrato sulla "forma della lingua". Eugenio Coseriu insiste sul carattere di preminenza che Humboldt deve aver accordato alla *Sprachform*, finendo per sottoporre gli "elementi singoli" di cui una lingua si compone ad una "unità comprensiva"⁵⁸. Diversamente dal metodo positivista, Humboldt sembra avvalorare l'ipotesi di una coerenza interna e di una omogeneità degli elementi che concorrono a plasmare (*gestalten*) una lingua. Per il filosofo, la tenuta del sistema è garantita da un "tessuto di analogie" e da un insieme di corrispondenze che favoriscono lo "sviluppo interno ed esterno" della lingua.

Al pari di August Schlegel, l'opera di Humboldt non rinuncia a realizzare un campionario delle differenze tipologiche, preconizzando un processo di suddivisione delle lingue (*Einteilung*) indirizzato dal sistema grammaticale di riferimento. Tale interesse avrebbe mosso l'indagine scientifica nell'arco della sua attività.

Al di là della classificazione, il pensiero del filosofo reca *in nuce* aspetti di grande innovatività, suscettibili di rivalutazione nel dibattito contemporaneo sulla diversità linguistica. Tra essi figura il principio dell'energia (*energeia*), in grado di porre gli enunciati prodotti dalle diverse lingue in un processo dialogico. Non si tratta, infatti, di sistemi chiusi negli a-priori linguistici. Tra loro si instaura un processo di scambio finalizzato all'interazione e al trasporto (*Übertragung*) di concetti e informazioni. Humboldt prefigura un circolo alimentato dal pensiero. Ciascuna lingua si configura come l'esito di un processo che reca *in nuce* non soltanto la capacità di generare idee e *Weltansichten*, ma ne contempla anche lo scambio con gli altri sistemi coinvolti nell'interazione.

⁵⁷ Sulla classificazione tipologica si confronti: Wilhelm von Humboldt, *Über den Ursprung der grammatischen Formen und ihren Einfluss auf die Entwicklung der Ideen*; W. v. Humboldt, *Über die Kavi-Sprache auf der Insel Java*, Berlin, 1836-1840, 3 voll.

⁵⁸ Eugenio Coseriu, Sulla tipologia linguistica di Wilhelm von Humboldt in *Lingua e Stile*, Anno VIII, 2 agosto, Bologna, Il Mulino, 1973.

Il filosofo sostiene la natura proteiforme dell'essenza del linguaggio. Se lo spirito è irriducibile e universale, la sua manifestazione non è limitata da vincoli alla capacità di indirizzare e plasmare lo spirito (*Geist*) in corpi linguistici diversi. Ciascuno ha facoltà di concepire la vita in base al sistema che gli è connaturale (*ingeboren*) senza prevalere sugli altri. Lo scambio produce un arricchimento e un trasferimento continuo di nozioni che la cultura linguistica ricevente può non aver sviluppato. In tal guisa, l'assenza di termini idonei a designare un dato elemento della realtà fattuale viene compensata da un circolo in cui una lingua contribuisce ad arricchire l'altra, senza la pretesa di sostituirsi nel suo immaginario.

La ricostruzione dell'Io intentata nella contemporaneità più recente ha rivalutato l'indagine humboldtiana, riconoscendovi le basi di una gnoseologia fondata sullo scambio e sull'universalità dello spirito a scapito della forma del creato. Parimenti, tali posizioni consentono di sgombrare il campo dalla tabuizzazione che circonda la traduzione interlinguistica. Benché la temperie romantica abbia assorbito e mitizzato idee e concetti come Patria e Nazione, nello spirito humboldtiano non si annidano tracce di interdizione e isolazionismo linguistico. Il filosofo sostiene, infatti, che ogni lingua traccia un "cerchio" intorno al popolo. La traduzione ha il merito di avvicinare i cerchi e mostrare la realtà attraverso il prisma di cui il popolo dispone. Ciò implica l'incapacità di riconoscersi nello specchio. E questo può generare spaesamento (*Verfremdung*).

In termini diversi rispetto al filosofo Friedrich Schleiermacher (1768-1834) che, pur riconoscendo l'onnipresenza dell'effetto straniante (*Verfremdungseffekt*), propone di superarlo adattando il prodotto della traduzione al pubblico di riferimento (*Anpassung*), Humboldt non introduce nel dibattito prospettive simmetriche, esasperando l'aspetto della inconciliabilità culturale, prima che linguistica. Nella temperie romantica, il tema della traduzione solleva, in effetti, dibattiti sul metodo del tradurre, volti a riconoscere una metodologia legittima, al fine di praticare lo scambio culturale senza eclissare la cultura di espressione nativa.

La natura del dibattito occidentale, schiva nei confronti di condizionamenti eterodiretti, va letta in linea con i tentativi di ratificare le espressioni culturali già consolidate, prendendo le distanze da atteggiamenti eterodossi. Ciò vale in Occidente come in Giappone. Un'analisi più estesa rivela che, il Giappone dei Tokugawa, ha prodotto – all'incirca negli stessi anni – personalità come Motoori Norinaga (1730-1801), dedite a riabilitare forme e contenuti di espressione autoctona dinanzi al

pericolo di lesa maestà scaturito dalla progressiva apertura all'Occidente. In un'analisi esegetica sugli scritti di Norinaga⁵⁹, Nicoletta Spadavecchia evidenzia il peso che le interferenze socio-politiche e i “movimenti di pensiero” esercitano sul giudizio di un'opera e di una temperie culturale. La rete inferenziale di un'opera non si limita, del resto, agli apporti forniti dal pensiero e dalla materia plasmata dall'autore, stabilendo connessioni ben più ampie. Tale è la ragione per cui Norinaga, posto di fronte al pericolo che un sincretismo culturale – sempre meno demonizzato al tempo – prenda ad abilitare tradizioni di matrice occidentale, rivaluta le radici più inveterate dell'espressione primordiale in lingua giapponese. Il *Kojiki*, cronaca della cosmologia e degli eventi occorsi nella terra degli dèi, assume a distanza di secoli le sembianze di un libro guida per ritrovare la ‘giapponesità’ perduta⁶⁰.

Remo Ceserani non considera la tendenza ad avvalorare il proprio sistema di segni o linguaggio un fattore di estrazione antropologica. Non è il marchio di occidentalismo o di orientalismo a modificare la relazione dell'uomo con il linguaggio, bensì il valore che ad esso viene accordato come “mezzo di espressione di sentimenti, desideri e pensieri”⁶¹. Se in ciascuno è innata la tendenza a tutelare il proprio bagaglio di emozioni e sentimenti, il primo strumento cui fare ricorso per oggettivare la natura di soggetto/parlante attivo è la lingua. Questa tesi riconduce alla formula di Benvenuto Terracini, secondo cui un soggetto emana un “atto di parola” ricco di potenzialità⁶². Questo prodotto può creare persino sgomento nell'uomo, incapace a ritrovarsi nella coerenza interna e nel sistema di regole di cui ciascuna lingua si è dotata. Tale natura della lingua volta ad esaltare l'indipendenza e l'autonomia della forma interna (*innere Sprachform*) deve aver impresso il proprio sigillo sul dibattito *in nuce* marcato da istanze deterministiche.

Dopo Humboldt, l'apporto occidentale più significativo in tale direzione ci consegna il nome dell'antropologo Franz Boas (1858-1942) e del linguista statunitense Lee Whorf (1897-1941). Il primo studioso concentra i propri sforzi sulla relazione stretta che vincola la cultura di un popolo alla lingua di espressione. Boas, guidato dal retroterra olistico che alimenta l'antropologia americana agli esordi del nuovo secolo,

⁵⁹ Nicoletta Spadavecchia, Il «mono no aware» di Motoori Norinaga nell'*Isonokami Sasamegato*, in *Il Giappone*, vol. 25 (1985), pp. 67-82.

⁶⁰ Il *Kojiki* è un'opera compilata intorno al 712 d.C. per repertare le origini mitiche del Giappone e la linea di successione diretta dell'imperatore con le divinità della terra di Yamato. La filiazione celeste verrà ruscata dall'Imperatore Hirohito solo nel 1945, in seguito alle forti pressioni del vincitore statunitense.

⁶¹ Remo Ceserani, *Breve allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

⁶² Benvenuto Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1957.

giunge a definire l'impenetrabilità di una cultura in assenza di cognizioni linguistiche adeguate. L'approccio che lo studioso sostiene è improntato al "particolarismo storico" e rifugge un *encadrement* della lingua avulso da un rapporto simbiotico con testimonianze di natura culturale, materiale, artistica, oltre che linguistica *stricto sensu*. Intento a perseguire l'interesse di una ricostruzione filologica esatta delle lingue amerindiane – per prevenirne la scomparsa –, Boas confuta la teoria che riconosce una "unità psichica" comune a tutti i popoli del mondo⁶³. Il suo apporto merita apprezzamento per aver aperto la strada agli studi sul relativismo linguistico. Ciò che Boas preconizza – ogni lingua esprime i fatti della realtà sensibile (oggetti, esperienze) attraverso il campo semantico che ha sviluppato per quel dato segmento del reale – sarà oggetto di indagini ulteriori volte a tarare le *Weltansichten* sui sistemi di pensiero che le producono.

In reazione alla concezione innatista si inserisce l'ipotesi di Sapir-Whorf – dal nome degli autori della formulazione – o del relativismo linguistico. La base filosofica e linguistica, approntata dal contributo di Leibniz e Locke, prepara un terreno ideologico più propizio al nesso *Kultur-Sprache* sedimentato dai relativisti. Dal XVIII secolo in poi, la *Sprachphilosophie* occidentale va prendendo distanze più marcate rispetto a concetti universali espressi a mezzo di forme sintattiche polivalenti. Si riconosce che esse non rendono ragione della vastità dell'esperienza umana né hanno in germe la potenzialità di ritrarre (*wiederspiegeln*) la realtà.

In tempi più recenti, il linguista Whorf osserva, attraverso studi condotti sul popolo Hopi, che gli individui concepiscono diversamente le relazioni di tempo e spazio, affidandosi a configurazioni fisiche dettate dalla prospettiva personale di vicinanza/lontananza ovvero – al pari degli Hopi che concepiscono i rapporti di tempo alla stessa stregua degli elementi spaziali – alla sfera oggettiva.

L'approccio olistico che ispira l'ipotesi whorfiana muove dal dibattito coevo sulla relatività ontologica di Willard van Orman Quine⁶⁴. Lo studioso statunitense, le cui riflessioni affondano le radici nella logica scientifica esaltata dal neopositivismo, osserva le interrelazioni che saldano il linguaggio di tutti i giorni con le regole interne improntate ad un rigore logico. Il quadro di riferimento che ne deriva, costruito sulla

⁶³ Roman Jakobson, "Franz Boas' approach to language", In *The Anthropology of Franz Boas: Essays on the Centennial of His Birth*. American Anthropological Association, 1959, Memoir LXXX. (Ristampa in R. Jakobson, *Selected Writings*. The Hague: Mouton, 1971).

⁶⁴ Willard V. Quine, *Parola e oggetto*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

base di un “sistema di coordinate”, alimenta una rappresentazione del linguaggio avulsa dall’assolutizzazione del predicato. Questo è dotato di senso nella misura in cui siamo noi a riconoscerlo, anche per “esclusione” di tutte le caratteristiche che un dato oggetto non presenta. Nella “predicazione universale” di Quine si ritrovano non poche convergenze con la tesi whorfiana che sconfessa l’esistenza di un archetipo o di una rappresentazione mentale della cosa precedente al linguaggio. Se la “percezione” non svolge alcun ruolo nella definizione del linguaggio, come Whorf sostiene, la comprensione diviene possibile soltanto all’interno del sistema lingua. E, per “lingua”, si accetterà la definizione saussuriana di *langue*: “un sistema di significati e significanti che permettono gli atti di parole”⁶⁵. Nel concepire il mondo come “flusso caleidoscopico di impressioni che le menti debbono organizzare”, Whorf esclude ogni apporto proveniente da scuole di pensiero come quella dei proposizionalisti e pittorialisti⁶⁶.

Le teorie whorfiane acquistano un significato rinnovato se si considera l’attenzione che esse proiettano sull’ampliamento della dimensione culturale. Punti di vista diversi (*Weltansichten*) significano il mondo dalla prospettiva di turno considerata, legittimando tutti gli attori coinvolti nel processo comunicativo ad esprimere – e soffermarsi su – il campo visuale e la prospettiva da cui essi guardano il mondo. A tal proposito, Whorf suggerisce che, al pari del processo di comprensione, anche il mondo viene rifondato, grazie a modalità interpretative sempre nuove⁶⁷.

Molti studi condotti nel comparto della psicologia cognitiva e della sociolinguistica tabuizzano l’ipotesi Sapir-Whorf, tacciandola di approssimazione e incompletezza. Il loro apporto consiste nel mitigare il principio deterministico, spogliandolo dell’aura di sacralità che ha rivestito nella prima parte del Novecento. Gli studi sottopongono all’attenzione tutti quei casi in cui le relazioni tra il pensiero e il linguaggio non sottostanno a principi di immediatezza e direttezza. Tra questi va menzionato il contributo di Terrence Deacon ne “La specie simbolica” (2011), in cui l’antropologo osserva l’esistenza di proprietà strutturali comuni a tutte le lingue, giustificandola come un effetto dei vincoli imposti da un “contesto adattivo comune”⁶⁸. Deacon statuisce l’esistenza di una “istanza rappresentativa” comune a tutti gli esseri

⁶⁵ Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

⁶⁶ Daniele Gambarà, *Pensiero e linguaggio*, 1996, Roma, La nuova Italia scientifica, pp. 110-114.

⁶⁷ Gabriele Pallotti, Relatività linguistica e traduzione, in *Versus*, 82, pp. 109-138.

⁶⁸ Terrence Deacon, *La specie simbolica: coevoluzione di linguaggio e cervello*, trad. it. a cura di S. Ferraresi, Roma, Giovanni Fioriti Editore, 2001.

umani – e agli altri mammiferi – consistente nel trattare le cose come segni di qualcosa che può deviare dalla loro reale natura intrinseca. A questa prima fase succede l'introduzione di relazioni simboliche connotate dall'utilizzo di espressioni linguistiche. L'adozione del simbolo e l'introduzione della forma linguistica segna, per l'antropologo, il momento in cui la separazione tra il modo di esprimersi dell'uomo e degli altri mammiferi si rende definitiva. Nel designare un oggetto subentra un sistema di relazioni simbiotiche dell'oggetto stesso con la cornice sintattica della lingua e con gli altri vincoli grammaticali. Una rete unisce la singola parola con tutte le altre sollevate dal contesto semantico di riferimento o ad esso collegate attraverso un sistema di relazioni interne. Ancorché originale e avulso dal “determinismo forte” sancito dalle tesi precedenti, il “rapporto bidirezionale” che l'antropologo ha individuato tra pensiero e linguaggio non dissipa i dubbi che la critica nutre intorno ad alcune formulazioni problematiche individuate nella relazione tra espressione e cervello.

Tra le tesi che si sganciano *tout court* dall'eredità whorfiana rileva, ai fini della presente trattazione, quella dell'italiano Francesco Ferretti, studioso attento ai processi evuzionistici del linguaggio. Ne “Alle origini del linguaggio”, Ferretti rifiuta in modo perentorio derivazioni del linguaggio da specifiche e ben sedimentate organizzazioni cerebrali⁶⁹. *In primis*, esse avrebbero l'effetto di ottenebrare la capacità individuale di argomentare e pronunciare discorsi in funzione delle proprie conoscenze e dello sforzo mentale profuso. Sorvolando la teorizzazione dell’“atto linguistico” – che pure riveste un'importanza cruciale nel definire i contorni della comunicazione condivisa dall'ascoltatore e dal parlante –, Ferretti giunge a definire la centralità degli aspetti pragmatici del linguaggio. La relazione con l'ambiente e la suscettibilità del linguaggio rispetto ai cambiamenti che in esso intervengono viene rilevata tra le formulazioni più significative (*Sistema Triadico di Radicamento e Proiezione*). Lo studioso italiano segue e condivide con Deacon (1997) le riflessioni sul ruolo che i simboli espletano con riferimento alle “proprietà rappresentazionali”. Per gli studiosi la precedenza – non da ultimo a livello storico – spetta al simbolo. Esso anticipa, a livello filogenetico, il codice linguistico.

La riflessione condotta in Occidente sulla capacità dell'uomo di nominalizzare l'oggetto designato (*Gegenstand*) accordandogli un valore simbolico non può

⁶⁹ Francesco Ferretti, *Alle origini del linguaggio umano*, Bari, Laterza, 2010.

disconoscere l'apporto fornito in tal senso dal filosofo tedesco Ernst Cassirer (1874-1945). Il merito dello studioso risiede *in primis* nell'aver coniugato l'astrattezza concettuale con la definizione di forme simboliche in grado di supportare l'uomo nel tentativo di esperire il reale⁷⁰. Il contributo del filosofo si iscrive nella lunga tradizione della speculazione occidentale sull'uomo come animale simbolico.

La riflessione sull'uomo muove dalla necessità di approdare ad una comprensione essenziale del mondo che lo circonda. Per Cassirer, il processo di *Verständigung* passa attraverso il mito, l'arte e il linguaggio. Si tratta di forme simboliche in grado di offrire supporto all'uomo nel costante tentativo di selezionare e categorizzare il reale.

Il filosofo ravvisa nelle forme simboliche un senso rinnovato e un'energia in grado di oggettivare lo spirito, raccordando il contenuto spirituale con il dato sensibile. Cassirer ritiene che le forme attraverso le quali lo spirito si manifesta sottostanno a categorie precise come l'io, lo spazio, il tempo. Il filosofo riabilita il mito come rappresentazione pre-scientifica del mondo e strumento in grado di elaborare e comprendere il mondo (*Verständigung*). Il mito nasce per trovare una risposta allo spirito nella sua ricerca costante di unità e armonia tra le scienze. Se da un lato Cassirer cerca di chiudere il quadro avviato dalle scienze positiviste instaurando sinergie tra le scienze dello spirito e le scienze naturali, dall'altro gli va riconosciuto il merito di aver scorporato la riflessione sull'uomo dal dominio del "momento religioso" – che tende a mutare ogni relazione mitica in concettualizzazione razionale contraria al simbolo – e di aver abilitato la componente umana consistente nel creare nessi nel reale cui dà forma. Cassirer rivendica una volta di più la partecipazione attiva dell'uomo nel processo di elaborazione e strutturazione del reale. Pur riconoscendo l'apporto del momento religioso, Cassirer predilige la ricerca di spazi e soluzioni che mettano in relazione il mondo sensibile e quello intellegibile. In questo, il filosofo conferma la piena appartenenza ad un secolo in cui l'uomo occidentale non si accontenta di recepire il mondo, ma si costituisce parte attiva nel processo di indagine e di costituzione di un senso che passa attraverso il linguaggio. Nell'ambito della riflessione attorno alla possibilità dell'Io di pervenire al confronto e alla conoscenza del mondo sensibile, la riflessione sull'uomo di Cassirer rischia di rimanere intrappolata nelle numerose forme simboliche di cui l'Io ha finito per circondarsi, al punto da imparare a "conoscere solo sé stesso".

⁷⁰ Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, trad. it. a c. di E. Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

Nel dibattito contemporaneo sull'uomo, qui riportato in forma sinottica, si evince chiara la tendenza di aggregare gli apporti più recenti dell'umanesimo – nel tentativo di rimuovere l'Io dalle ombre che lo insidiano e chiarire le cause del fallimento dell'uomo nel XX secolo – con quelli della *Sprachphilosophie*. A Cassirer va tributato un merito particolare: aver abilitato un *trait d'union* in grado di assemblare, sotto l'egida della filosofia, la riflessione sull'uomo e sul linguaggio.

A questo punto, va osservato che la ricostruzione dell'Io nel XX secolo scaturisce non soltanto da un dibattito ontologico. Categorie diverse concorrono a formulare ipotesi di tenuta dell'Io: filogenetiche, antropologiche (evoluzionismo in rapporto al pensiero e al linguaggio umano), ontologiche (il dibattito ritorna sull'Io e sulla definizione delle categorie del reale), spirituali (partendo dall'apporto delle *Geisteswissenschaften*, si registra il tentativo di ricostruire la relazione dell'Io con il mondo sensibile sganciandosi dalle logiche positivistiche).

Nel dibattito sul linguaggio inaugurato dal presente paragrafo, tra i vari obiettivi di indagine si è posto lo studio del ruolo e del significato che esso assume in Giappone nella millenaria riflessione autoctona sull'uomo. Pur maturando visioni antropologiche contrastanti – l'indagine nipponica ricorre a categorie del pensiero avulse dalla trascendenza divina, spogliandosi delle ingerenze cristiane sull'esperienza sensibile che conducono Lukacs ad affermare che “la disperazione nasce dall'abbandono e dal bisogno di Dio”⁷¹ –, nella letteratura convergono, nel lasso di tempo che l'Occidente designa come età moderna, riflessioni sull'uomo e sugli strumenti in suo possesso per analizzare e categorizzare la realtà sensibile, diverse nella loro entità e nel disegno generale.

In primo luogo, allo studio del pensiero non viene accordato uno status dottrinale e istituzionale di primo piano come nella storia occidentale. Ciò è testimoniato, non da ultimo, dal fatto che essa conserva sino a tempi piuttosto recenti un ruolo ancillare rispetto alla poesia e alla scienze. Bisognerà attendere il Novecento e il sincretismo culturale da esso avviato perché la filosofia giapponese (*tetsugaku*, 哲学) avverta il bisogno di aprirsi ad una riflessione ontologica, studiando l'essere in quanto tale. In questo frangente, va ribadito comunque che il dibattito sull'uomo non si riduce ad una speculazione astratta da categorie estetiche o dalla relazione che l'essere intrattiene con la natura proteiforme. Diversamente dall'attività eidetica, lo studioso nipponico

⁷¹ György Lukács, *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 115.

focalizza il proprio sguardo sull'uomo da una prospettiva lontana dal piano logico-intellettuale. Da tempi remoti, la finalità dell'*homo nipponicus* non ha mai coinciso con l'indagine su categorie astratte da relazionare con l'esperienza sensibile e con i temi della sfera quotidiana. Piuttosto, egli ha inteso aborrire l'inconciliabilità tra sfera eidetica e sfera empirica, restringendo l'indagine conoscitiva alla seconda.

In tale ottica, la prassi ha prevalso sulla speculazione metafisica, ricavando dall'empirismo dati utili a concettualizzare l'essere. Al pari dell'Occidente, il linguaggio riveste un significato centrale – rivendicando piena autonomia – nel dibattito sull'uomo. Al di là del problema strutturale – come nel caso della standardizzazione della lingua letteraria, tematizzata dal *genbunitchi*, occorrerà attendere la contemporaneità più recente per assistere alla diffusione di una varietà standard della lingua parlata caratterizzata da omogeneità ed elevato grado di condivisione tra tutti i parlanti – che pure incide in termini di diffusione e scambio del pensiero, in Giappone il linguaggio si presta meno al dibattito ontogenetico, trasferendo altrove le abilità e gli strumenti di cui l'uomo si serve per esprimere la sua posizione all'interno di una data comunità e del mondo.

Il senso del determinismo occidentale e di teorizzazioni come quella di Sapir-Whorf si smarrisce non appena l'indagine nipponica prende le distanze dal linguaggio. Ai fini del sistema di pensiero autoctono, non rileva che il dibattito prenda forma e consistenza attraverso la parola. Si tratta, oltre che di una tappa secondaria, di una misura non obbligata. Nell'atto della rappresentazione del reale, così come nell'espressione della sfera affettiva, l'*homo nipponicus* non confida nel potere assoluto della parola, prescindendo da quelle interferenze 'logocentriche' che tanta parte hanno avuto nel costituirsi delle culture di espressione occidentale.

Le dissimilitudini nel dibattito sull'uomo e sul linguaggio necessitano una contestualizzazione socio- e antropologica. Una delle indagini più interessanti condotte sulla natura della società nipponica riporta al pensiero di Hajime Nakamura (1911-1999), filosofo intento a enucleare i fondamenti di una collettività concepita in termini organici, ove la natura umana acquista un senso soltanto se declinata come gruppo di cose e persone⁷². Tale visione trova concorde l'insigne critico letterario Katō Shūichi, per il quale la natura ontica dell'uomo si estrinseca nel suo essere parte del tutto⁷³. Più volte ricorrendo all'immagine del susino in fiore, lo scrittore mette in

⁷² Hajime Nakamura, *A history of the Development of Japanese Thought*, first edition, Routledge, 1999.

⁷³ Katō Shūichi, *Storia della letteratura giapponese*, Venezia, Marsilio Editore, 2008.

risalto la natura gregaria del popolo giapponese per il quale agire individualmente e in astrazione dal gruppo implica una forma poco meritoria di azione sociale.

Un dibattito filosofico che abbia in animo la ricostruzione autentica dell'essere nell'età contemporanea deve orientarsi ad una prassi meno discorsiva e incline al ragionamento pratico. L'indagine occidentale, con le sue formulazioni teoriche, finisce per contrastare con la nozione di *dou*, la strada maestra da percorrere per disambiguare ciò che altrimenti rimane avvolto dal mistero e dal dubbio.

Un sottile *fil rouge* attraversa le tesi di Nakamura sancendo continuità ideologica con le formulazioni del sociologo Hashizume Daisaborou. Lo studioso di Tōkyō insiste sul fatto che, in ragione della radice primigenia, autentica e poco evoluta del pensiero autoctono, il dubbio non viene scomposto in categorie linguistiche, né sottostà ad una complessa elaborazione incentrata sulla ricerca di nessi causali. Hashizume non rinnega l'apporto della filosofia occidentale, restringendo il campo alla teoria dei giochi linguistici di Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Nel pensiero del filosofo viennese, si ravvisano i primi segni di distacco dalla logica vero-funzionale e una valida alternativa alla concettualizzazione fondata su pratiche discorsive di stampo astratto e deterministico.

Le ragioni per cui le tesi wittgensteiniane segnano, invero, una cesura rispetto al sistema di relazioni occidentali tra linguaggio e natura umana, si possono scandagliare attraverso un'indagine nel merito.

Nel "Tractatus logico-philosophicus" la critica riconosce all'unanimità una delle opere più significative nella storia del pensiero occidentale, al punto da marcare l'inizio della "svolta linguistica"⁷⁴. Per Wittgenstein non esiste, infatti, una corrispondenza perfetta (*Einklang*) tra mondo e linguaggio così come non è dato un *a priori* linguistico in grado di designare ogni oggetto per mezzo di una "nomenclatura" o un "insieme di etichette". Nel declinare le difficoltà delle pratiche linguistiche a pervenire ad una rappresentazione (*Darstellung*) completa del reale, Wittgenstein mette in discussione la capacità dell'uomo di designare ciascun oggetto dell'esperienza sensibile.

Tale frangente del dibattito sul linguaggio rimuove le distanze rispetto a sistemi di pensiero affrancati o avulsi dal determinismo occidentale. Wittgenstein ammette

⁷⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, 2009, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009. Si consulti anche: F. D'Agostini, *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Milano, Cortina, 1996, pp. 123-131.

l'importanza di 'regole', conscio dell'assenza di proposizioni in grado di stabilire una relazione diretta di ogni oggetto con il mondo. Il filosofo desume, invero, due livelli di proposizioni. Da una parte, enunciati (*Sätze*) più elementari in grado di racchiudere unità minime del discorso, autonome in quanto dotate di senso; dall'altra, un complesso sistema di relazioni cui le proposizioni sottostanno, in ragione della molteplicità dei piani in cui il reale e la comunicazione tendono ad estrinsecarsi. In tale frangente del dibattito sulle relazioni di senso, il filosofo di Vienna introduce il concetto di *Sprachspiel* ovvero gioco linguistico. L'intento non è riconoscere una "grammatica universale" – cui perverranno più tardi cognitivisti come Noam Chomsky⁷⁵ e Ray Jackendoff⁷⁶ – ma un sistema di affinità (o parentele) che spinge l'uomo ad impiegare la stessa parola per designare fenomeni non necessariamente imparentati tra loro o legati da tratti comuni.

Tali osservazioni suggestionano studiosi come Hashizume, inducendoli a ricercare corrispondenze dirette tra lo studio del pensiero autoctono e le intuizioni wittgensteiniane più originali. Alla stessa stregua del filosofo viennese intento ad approdare, attraverso lo studio di una rete intensa di analogie e differenze, ad una "visione perspicua del mondo" (*übersichtliche Darstellung*), il pensiero primordiale giapponese riconosce nell'indagine continua condotta dall'uomo attraverso la meditazione il mezzo idoneo a disambiguare il reale, rimuovendo le oscurità e i fraintendimenti che tengono l'uomo in una trappola.

L'assenza di una connessione o l'incapacità professata da Wittgenstein di scorgerla nella nostra comprensione delle cose traccia una forma di continuità con lo stadio che precede l'illuminazione (*satori*). La differenza sostanziale risiede una volta di più nell'importanza accordata al linguaggio. Mentre gli strumenti dell'indagine occidentale conferiscono al linguaggio il potere straordinario di stabilire connessioni eticamente rilevanti – Wittgenstein demanda loro il compito di ricondurre l'uomo ad

⁷⁵ Noam Chomsky concentra il proprio studio del linguaggio sulla complessità della mente, riconoscendo la presenza di un modello astratto dello stato cognitivo iniziale del bambino. Successivamente il cuore dell'indagine consisterà nella ricerca delle relazioni tra lo stadio iniziale e la costituzione di un sapere linguistico complesso tipico dell'età adulta. Cfr.: Noam Chomsky, *La grammatica trasformazionale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.

⁷⁶ Ray Jackendoff, *Linguaggio e natura umana*, Bologna, Il Mulino, 1998. Il linguista compie studi correlati all'evoluzione delle capacità mentali dell'uomo a partire dal periodo neo-natale, postulando la presenza di abilità innate e strutture geneticamente determinate, in grado di orientare lo sviluppo delle capacità linguistiche nell'uomo. Vicino alle tesi chomskiane di cui riconosce la validità, Jackendoff concentrerà la propria indagine intorno a considerazioni di natura fisiologica e biologica, propedeutiche allo sviluppo di una grammatica mentale necessaria alla comunicazione verbale.

una visione (*Sicht*) retta e corretta del mondo –, la filosofia orientale respinge ogni tentativo siffatto, riconoscendone il carattere di absurdità e pretenziosità. L'errore risiederebbe, invero, nel ricorso alla parola come strumento atto a rendere conto della fenomenologia dello spirito. Se il pensiero modella immagini che si dispiegano all'interno della nostra mente, incorre in contraddizione colui al quale l'immagine si palesa come rappresentazione ultima e non come proiezione individuale del mondo.

La prammaticità del linguaggio e il tentativo di svincolare il pensiero dalla strumentalità della parola costituiscono l'apporto wittgensteiniano più originale e accreditato in seno alla tradizione filosofica orientale. La tradizione millenaria del pensiero sull'uomo e sul ciclo naturale vita-morte non ha mai fatto mistero in Giappone della divergenza da schemi orientati alla concettualizzazione ovvero a strutture mentali improntate alla strumentalità della parola.

Un principio di continuità latente nei secoli guida la riflessione sull'uomo lontano dalla subordinazione al linguaggio. Alla parola non viene conferito un potere fondativo consistente nel tracciare cerchi magici intorno alla sfera dell'attività umana. Tale precetto diviene riconoscibile in tutto il suo nitore in due momenti centrali della produzione culturale nipponica: la poesia haiku e il teatro Nō.

In entrambi i casi, la riflessione sulla vita e sul ciclo naturale delle cose umane e delle stagioni assume un carattere portante. La parola si confonde nelle alte sfere dell'emotività e della partecipazione umana al bello, al gradevole, come al cospetto della spietatezza di una morte improvvisa o dell'inesorabilità del ciclo naturale delle umane cose. La parola (*kotoba*/ことば) viene concepita come uno strumento flebile e inadatto ad esprimere la pienezza di un cuore che trabocca di sentimento alla vista di un susino in fiore. In altri casi, il dolore sordo che tocca le corde dell'anima non può trovare espressione attraverso uno strumento impuro come la parola. Che diritto di riproduzione può arrogarsi il segno/ことば al cospetto del principio di ineffabilità che rende la ragione umana estranea al dispiegarsi degli eventi, nella logica di un flusso inarrestabile ma completo e svincolato da tutto il resto. Al principio del *panta rei* prima e all'affannarsi dell'uomo greco per raggiungere una spiegazione che renda la vita più sostenibile, fa da contraltare la consapevolezza tutta giapponese che gli eventi fausti e non, partecipino ad un ciclo organico, completo pur nell'apparente imperfezione. A sorreggere le sorti dell'*homo nipponicus* non concorre alcun iperurano, né uno spazio

eletto collocato al di fuori del mondo intelligibile⁷⁷. Finché la vita si svolge nella dimensione terrena, nell'uomo non attecchisce nessuna illusione circa uno spazio di elezione in cui perpetuare le logiche di un animo puro e incorrotto e, in quanto tale, meritevole di spezzare le catene che lo imbrigliano al mondo sensibile. In tale frangente, il linguaggio non può svelare alcun velo di Maya, contribuendo ad acuire la stoltezza di chi vive nell'illusione di ridurre le esperienze extrasensoriali al dicibile. Tale visione che accompagna l'ordine delle umane cose assume un senso rinnovato, conferito in Giappone dall'estraneità a principi aristotelici come l'identità e la non-contraddizione⁷⁸. Ancora una volta si tratta di mettere in discussione i limiti della logica e del linguaggio. Considerati nella loro assolutezza, essi assolvono la funzione di categorizzare l'esperienza sensibile, senza interferire nella sfera gnoseologica. Dopo aver varcato il confine tracciato tra immanente e trascendente, la logica e il linguaggio si appropriano di un'ottica egoica intenta a focalizzare la riduzione del sensibile in categorie che sfuggono alla mente giapponese.

La fenomenologia dell'esistenza non contempla la riduzione del cosmo in unità minime o monadi dotate di vita autonoma rispetto all'universo di cui fanno parte. Il tentativo di atomizzare il reale e riproporlo in forme più perfette o sublimi di vita non fa breccia su questo sistema di pensiero. Un giudizio più approfondito è in grado di rilevare nella logica del perfettibile una forma di egotizzazione e un tentativo di riduzione meccanicistica del reale, contrario alle premesse ideologiche del discorso sull'uomo e sulla vita.

In questo frangente ideologico prende forma ed espressione un componimento poetico come l' *haiku*, che reca la firma di poeti del calibro di Matsuo Bashō (1644-1694). Questo genere adotta la struttura ritmica convenzionale in grado di catturare, nella brevità dei versi composti da 17 sillabe, la carica e la pervasività della natura umana. Componimenti come l'haiku assurgono ad un ruolo di primo ordine nella storia del pensiero e del linguaggio giapponese, imprimendo alla riflessione antropologica carattere di brevità e incisività. Il *pathos* originato dalla conoscenza delle umane cose rinuncia a caricarsi di connotazioni artificiali e caricaturali, prediligendo formule stilistiche più prossime alla gravità e alla concretezza del reale. Nella poesia il ricorso all'artificio diviene un fattore d'eccezione. La sua adozione trova giustificazione nella misura in cui il principio della *mimesis* non si scontra con le regole di semplicità dettate

⁷⁷ Platone, *La Repubblica*, a cura di F. Sartori, Roma-Bari, Laterza, 2007.

⁷⁸ Aristotele, *La metafisica*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000.

dalla natura del componimento. Nel selciato circoscritto alla genuinità del sentimento non vi è spazio per tentativi di composizione o elaborazione del dolore. L'uomo si piega alla logica dell'ineluttabile, cessando ogni rivendicazione o pretesa nei confronti dell'amaro destino.

Il genere dell'haiku ripropone la sintesi di uno scarto millenario tra esperienza sensibile e sfera del dicibile. Nel tentativo di allestire immagini in grado di afferrare lo stato della cosa ritratta, l'uomo deve rinunciare a dare voce allo scontro tra empirismo materiale e genuinità del sentimento (*makoto*), limitandosi a registrare l'impressione del momento. Nell'atto di esperire il reale che scorre dinanzi allo spettatore, il soggetto diviene ridondante e può uscire di scena. In tale *encadrement* del reale, si scorgono i dettami dello zen e i principi di una filosofia che non rinuncia a far trasparire il vuoto attraverso i suoni o l'immaginario sollecitato dalla natura. La poesia giapponese trasferisce nel testo i colori e i profumi, pur in assenza di formulazioni teoriche e rigide strutturazioni testuali. Pasqualotto osserva la dimensione di vacuità del mondo restituito attraverso le forme dell'haiku⁷⁹. Il ritratto che la poesia ci consegna mette in luce uno spazio fisico privo di una localizzazione e di una scansione temporale ben definita. Nel tempo astratto in cui si dispiega un'azione non si riconosce, invero, il principio né la fine. La vacuità riflette il distacco tra lo spirito di conservazione insito nella natura e nell'uomo. Ritratta nelle sue regole e nell'equilibrio interno, finisce per relegare l'uomo in una condizione di liminalità, dismettendo ogni ingerenza esterna volta a determinare o alterare il suo corso. Diverso, nelle premesse e negli esiti, è il caso in cui l'uomo concorre a partecipare appieno alle dinamiche del tempo e dello spazio, confondendosi nelle tracce delle due dimensioni. Nella poesia – e nell'haiku in particolare – il fine non è affermare o sottolineare la prevalenza dell'uomo sul linguaggio, ma garantire che le energie così sviluppate – dalla comunione perfetta con il cosmo – si trasformino in un flusso inarrestabile. Non è la natura a lasciarsi permeare dalle leggi dell'uomo. L'equilibrio da comporre non si ispira alle logiche del razionale né a quelle dell'ordine pitagorico. A ciò adduce anche il fatto che, nel comporre haiku, l'uomo non fa ricorso a sofisticherie intellettuali né a giochi di parole atti a svilire l'ordine naturale delle cose e degli eventi.

I principi di composizione, ereditati dagli insegnamenti tratti dal maestro Matsuo Bashō, gettano luce sulle potenzialità espressive insite nei luoghi e nell'accadere della

⁷⁹ Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio Editore, 1992.

natura stessa, limitando il ricorso alla parola poetica. Lo schema risultante e l'equilibrio finale di un haiku lasciano poco spazio allo spirito intellettualoide, sostituendolo con l'armonia (*wa*), il rispetto profondo (*kei*), un esprit puro e libero dal possesso e dall'attaccamento ai beni terreni (*sei*), la tranquillità che alberga in una mente serena, affrancata da tormenti e inquietudini esistenziali.

Sorretto da tali precetti, l'haiku ricorre al linguaggio del paradosso, che lascia trasparire l'ambiguità dell'uomo interessato a giustificare e ricomporre il dolore originato da un Io effabile. In tale cornice, la mente del poeta plasmata dai precetti del buddhismo zen, si rende specchio dell'anima, in grado di integrare lo sguardo proiettato verso il fenomenico con il vuoto.

La condizione di una mente scevra da pregiudizi e da ogni intenzionalità intellettuale non va ricondotta all'interno del nichilismo. Il vuoto non denota la "mancanza", ma lo stato ideale per cogliere la genuinità delle cose (*zōka no makoto*) e la pienezza delle forme. Non il nulla prende possesso dello spirito puro e incorrotto dell'uomo, ma un'energia vitale, il vigore che plasma con effetto di immediatezza le espressioni di un intelletto non addestrato alle sofisticherie razionali. L'*energheia* abbatte le distanze rispetto al "soffio vitale" di cui von Humboldt si avvale per illustrare lo spirito che muove il parlante e la forma in cui la parola prende consistenza. Nel soffio vitale dell'haiku non vi è l'energia o lo spirito (*Geist*) che Herder ascrive al popolo. In Giappone la lingua (*kokugo*) – e con essa i linguaggi della creatività e dell'arte – non si rende uno strumento di affermazione dell'Io o del genio nazionale, lasciando più ampi spazi di espressione alla meditazione e al non-detto. Alla 'verbalità' dello scrittore subentra l'incisività e l'essenzialità della parola. Il messaggio contenuto nelle migliaia di haiku composti a partire dall'età moderna può essere sintetizzato come un invito affinché l'uomo ricorra allo spirito primitivo che ancora alberga nel suo animo per sintonizzarsi con la natura. In aggiunta alla speculazione, il bando si estende a strutture verbali o nominali composite, alle tautologie e a quanto confligge con l'uso di parole scarne e suggestive. Non è alla parola né alla sinonimia che spetta l'onere di spiegare o archiviare la riflessione sui fenomeni della sfera sensibile. Spetta alla suggestione, alimentata anche da un solo costrutto nominale semplice e scarno, sollevare dubbi e interminabili meditazioni sul tempo che scorre o sulla ritrovata capacità dell'uomo di percepire gli umori e le ansie del *memento mori* attraverso lo specchio pulito della propria anima. Seguono alcuni haiku ispirati alla morte e all'inverno della vita:

tsuka mo ugoke

muoviti, o tomba!

waga naku koe wa

il suono delle mie lacrime

aki no kaze

il vento dell'autunno

(haiku di Matsuo Bashō in occasione della morte del celebre poeta Issho)

kokoro kara

dal profondo del cuore

yuki utsukushi ya

la neve è bella!

nishi no kumo

nuvole ad ovest

(haiku composto nel 1688 da Issho in onore di Matsuo Bashō)⁸⁰

3.1 Seconda parte

Nella seconda parte del paragrafo dedicato alla ricostruzione del ruolo che la lingua nazionale e i linguaggi dell'arte assolvono nella definizione di una cultura di espressione nipponica, l'attenzione ricade su un'altra forma artistica coniata nel paese del Sol Levante: il teatro Nō.

Le origini riportano al XIV secolo, periodo storico denso di innovazioni stilistiche volte a garantire prestigio e dignità alle classi superiori costantemente votate alla ricerca del piacere estetico e rinomanza sociale. In questo frangente si colloca il Nō, specchio del nobile e raffinato linguaggio del corpo e della mente. A partire dall'*encadrement* teorico di questa forma d'arte, va segnalata la preponderanza che il corpo assegna alla gestualità e al movimento a dispetto della parola. Rilevano, ai fini della disamina sulle disparità di valori assegnati al linguaggio dalle tradizioni culturali considerate, le osservazioni condotte sul percorso evolutivo che segna il Nō.

Dal complesso di danze e spettacoli di derivazione cinese, questa forma d'arte si evolve ricavando spazi sociali e decoro, al punto da figurare oggi fra le tradizioni più suggestive e profonde del Giappone. Il nome cui il Nō deve l'evoluzione e la conquista di uno status artistico elevato è Zeami Motokiyo (1363-1463), meritevole di aver

⁸⁰ Matsuo Bashō, *Poesie. Haiku e scritti poetici*, Milano, La Vita Felice Edizioni, 2008. La traduzione degli haiku in lingua italiana è stata realizzata dallo scrivente.

traghettato una forma teatrale tanto complessa come il Nō lontano dal *sarugaku* e dall'eterogeneità delle forme di spettacolo e intrattenimento in voga nel XIV secolo⁸¹.

Passando al retroterra spirituale che fa da sfondo al Nō, tra le influenze più riconoscibili si annovera lo shintoismo, con la proposizione di temi prevalentemente connessi all'escatologia del Giappone e alle divinità naturali (*kami*). In un celebre manoscritto in cui Zeami ha fissato i canoni fondamentali del teatro Nō⁸², un'intera sezione viene dedicata alle origini rituali. Alludendo ad uno scontro tra divinità, Zeami riferisce quanto segue: “[...] allora le ottocento miriadi di dèi si riunirono sul Celeste-Monte-Kagu, e volendo conquistare il divino Cuore della Grande-Divinità, gli offrirono un *kagura* e incominciarono un *seinō*”⁸³. Al prelude segue, con dovizia di dettagli, il racconto di come una forma di spettacolo tanto primitiva e propizia agli dei sia riuscita a suggestionare e raccogliere il plauso della corte imperiale.

Il Nō, con le sue forme e la strutturazione della trama, mette in discussione l'etimo del teatro, trasformandolo da “luogo dove si vede” e si viene a conoscenza di ciò che è familiare⁸⁴ a varco di accesso verso l'ignoto, il divino sacro e misterioso. Al pari della scrittura, anche i generi artistici confermano la deviazione da principi aristotelici fedeli alla “mimesi” e alla “rappresentazione” pedissequa del reale. Il teatro in Giappone manifesta, sin dagli esordi, la propria inconciliabilità con la *mise en scène* occidentale di fatti e contesti tratti dalla quotidianità. Il quotidiano e il reale si trasformano nel materiale necessario ad intrattenere l'uditorio di turno. Senza la narrazione non vi è sinergia, tantomeno pathos.

Alla disparità che afferisce il modo di rappresentare il reale fanno da contraltare il significato diverso accordato alla vita e le categorie filosofico-estetiche con cui la cultura nipponica prefigura il dibattito epistemologico sul mondo. Se in Occidente il teatro necessita del *logos* e della parola per portare ad espressione lo spirito e le contraddizioni della vita – e assegnare, non da ultimo, un valore morale alle azioni dell'uomo –, il Giappone manifesta la propria estraneità all'antropocentrismo. Come nel genere dell'haiku non si palesa scontro alcuno tra l'uomo e la natura, tantomeno

⁸¹ *Sarugaku* (猿楽) è un termine giapponese passato ad indicare una forma di teatro popolare in voga fino al XIV secolo. Tra le caratteristiche più distintive annovera l'utilizzo della musica, la danza e giochi di parole. Unitamente alle danze *bugaku*, *gakaku* e *dengaku*, e agli spettacoli improvvisati, il *sarugaku* rappresenta la base da cui il Nō muoverà per evolversi in un genere performativo più compiuto e professionale.

⁸² Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro Nō*, Milano Adelphi Edizioni, 2002.

⁸³ *Ivi*, p. 109.

⁸⁴ Alberto Manco, *Teatro, rito e religione nel secondo novecento*, Napoli: IUO, 2000.

viene concesso spazio a istanze deterministiche o al sopravvento sul fenomenico.

Ispirato alle manifestazioni shintoiste del divino e alla concezione buddhista della vita e della morte, il teatro orientale porta sulla scena non le passioni e gli amori che travolgono l'uomo nella sua quotidianità, ma l'essere umano inteso come propaggine e *continuum* della natura. Se l'umano è una sinonimia (Giappone) non una antinomia del naturale (Occidente), decade il senso di una rappresentazione multifocale. Al teatro l'uomo, essere fragile e minuscola particella del tutto, appare materia omogenea ed uniforme da tutte le angolature. Non ci si avvale di una lanterna magica per rischiararne la coscienza o i lati bui della personalità. Il Nō traccia una linea discontinua rispetto alla sacralità del realismo occidentale e alle operazioni di *camouflage* atte a restituire l'uomo alla ragione e ad una scala di valori moralmente condivisi dalla comunità di riferimento. L'uomo si spoglia, in senso cristiano, dei suoi peccati per "smacchiare la coscienza" (Günter Grass) e praticare le azioni che lo riabilitino come *bonus vir*. L'epilogo ci consegna un uomo rinato, consapevole degli errori e pronto a lavare l'onta del disonore o del peccato commesso nella vita profana. La sacralità come preludio ed esito di una vita riconquistata al divino e all'arte. Nell'atto di purificazione successivo all'investigazione della propria coscienza, l'uomo riacquista la credibilità perduta, rimettendosi in pari con la società che ha curato – e condiviso – il processo di crescita morale e spirituale.

Al senso di illusione generato da un reale ricomposto e immortalato per mezzo di leggi imm modificabili fa da contraltare la disillusione di un immaginario collettivo estraneo ai precetti dell'*homo faber*. Per tale ragione, l'haiku e il Nō – manifestazioni dell'arte e della sensibilità nipponica in voga per tutto il periodo Muromachi (1333-1573) e oltre – aprono ad un resoconto della vita agli antipodi del realismo, codificato con l'ausilio di stilemi e categorie estetiche atte ad esaltare il soprannaturale e l'imprevedibilità della vita. Pur accordando alla varietà delle forme rappresentative e alla conseguente ricchezza espressiva un ruolo considerevole, il teatro Nō e la poesia haiku attestano il messaggio di una umanità sottoposta alle leggi del Tutto e dell'organicità. La consuetudine e la quotidianità assurgono a contesti di elezione dello spirito nipponico. In tale *milieu*, spazio reale di condivisione tra l'uomo e il divino, il pubblico viene coinvolto e chiamato ad assistere all'appalesarsi della spiritualità. Il misticismo entra, in tal guisa, a dare sostanza e contenuti alla quotidianità, condividendo processi di stilizzazione e coerenza formale.

Il linguaggio si adegua alla strutturazione del reale, evitando di selezionare spazi

di espressione dipendenti dalla trama e dalle pratiche rituali. Sisto Dalla Palma dedica una congrua riflessione al tema del quotidiano giapponese, sostenendo che “la più alta densità coincide con la più alta semplicità [...]”⁸⁵. Per lo studioso non è raro che nelle culture di espressione orientale l’orizzonte del sacro si dispieghi in uno spazio di mezzo, per natura meno votato al sublime. Tale aspetto contribuisce a tratteggiare la differenza di valore che la tradizione filosofico-estetica assegna al linguaggio in Giappone e nel mondo occidentale.

In Occidente i linguaggi dell’arte si vedono ostaggio di un limbo da cui con non poche difficoltà riescono ad emergere. Dalla Palma ritrova nel linguaggio una vittima di quella tensione metafisica che genera illusioni del reale. Di fronte al bivio, reiterare la menzogna o contrastare la visione che la società avvalora del reale, il linguaggio è sottoposto ad un meccanismo di grave compressione: nascondere o rivelare il reale?

In Giappone il linguaggio sfugge all’assoggettamento dell’Io all’eroismo, così come ai limiti dettati dal logocentrismo e dal principio della mimesi aristotelica. Il linguaggio dell’arte viene inquadrato in accordo con una ritualizzazione e un formalismo connaturale all’espressione del comune. Il rito si sottrae all’aura di misticità accordata in Occidente a procedure di eccezione formulate con il fine di propiziare gli dei o sottolineare la distanza del *topos* trattato dalle umane cose. Nessuna discrasia tra le due sfere, il sacro e il quotidiano, dal luogo originario di espressione. Nel contesto delle arti giapponesi, merita attenzione il fatto che le categorie estetiche richiamate nell’interazione con il reale si astraggano da giudizi nel merito della cosa in sé o del *topos* trattato. La profondità dello *yugen* non adatta la propria intensità al contesto di espressione del sentimento umano. Il mistero avvolge tutte le cose, unità minime di significato e fenomeni complessi del naturale esperibili con grande sforzo, lungi dalle categorie che la ragione pone al servizio dell’intuizione sensibile. Per natura ed elezione, il linguaggio della poesia e del teatro è chiamato a non esaurire i contenuti, mantenendo inalterato il senso di sfuggevolezza e dell’incompiuto. Alla stessa procedura si vede sottoposta la categoria che descrive la fugacità e l’inarrestabilità del tempo. Alla patina di antico che si deposita sulle cose (*sabi*) non segue una volontà di ripristinare l’ordine atemporale o di invertire il corso della natura.

Nell’estetica giapponese, il senso di immobilità e l’elusività fungono *per se* da principi ordinatori del reale e non necessitano di una categoria classificatoria come

⁸⁵ Sisto Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Milano, Vita e pensiero, 2001.

quella del linguaggio. In tale ottica, il senso medesimo del bello perviene ad una profonda rivisitazione. Il perenne slancio occidentale votato alla ricerca e alla proposizione dell'immagine migliore del bello cede all'impromptu, all'imperfetto e alle categorie dell'immanenza. Il conferimento e l'assegnazione di significati alla categoria del bello, cui la tradizione occidentale concede tanta enfasi, assolutizzando il discorso sulla perfezione e ponendolo in una sfera estranea ai contenuti del sensibile, si traduce in Giappone in una proiezione dell'ovvio e dell'informe. Il linguaggio stesso si limita a rappresentare ciò che l'uomo ha dinanzi ai suoi occhi come segno del comune, pregno di difetti e improprietà.

La rappresentazione di categorie afferenti l'immanenza e la relatività non costituisce novità all'interno dell'immaginario collettivo e nel mondo delle arti figurative. Precetti di derivazione filosofico-estetica come *sabi*, *kanjaku* (condizione di uno spirito quieto e placato), *shiori* (ciò che resta dopo uno sguardo compassionevole da cui trabocca la debolezza e fragilità delle cose) mantengono inalterata la propria pregnanza e dopo secoli si presentano come sigillo di una natura imperfetta e sottile. Gradevole in quanto imperfetta. Imperfetta in quanto sottile.

La categoria del bello, nutrita in Giappone di tali precetti, conferma la propria natura, prescindendo dal linguaggio e dalla sua funzione designativa. La parola non deve smorzare o attutire il senso di relatività e imprecisione della cosa ritratta. Lungi dalla funzione di abbellimento e compensazione delle asperità, la parola concorre a tratteggiare l'incompleto. Il fine ultimo si sposta dalla perfettibilità alla capacità di cogliere il senso recondito delle cose, nella sua sottigliezza (*hosoi*) e profondità.

In questo simbolismo che esalta il tono, il cromatismo e il senso piuttosto che la forma delle cose si ritrovano, secondo Kawabata Yasunari (1899-1972), le tracce di una "sensibilità visionaria" che detta i contorni dell'estetica dello sfuggente⁸⁶.

Il tema della sensibilità profonda e del mistero (*yugen*) che avvolge le cose – ordinarie e soprannaturali – può essere indagato attraverso il giudizio, espresso da tre menti eccelse della *bungaku*⁸⁷, sulle categorie estetiche ritenute fondanti nella produzione artistica. Un'indagine che intenda porsi con acribia tale obiettivo non potrebbe esulare dalla definizione di sensibile postulata da Yasunari Kawabata,

⁸⁶ Yasunari Kawabata, *La bellezza del Giappone e io*, Discorso in occasione del conferimento del Premio Nobel, 1968, Stoccolma. Disponibile online su: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html. Consultato in data 15 settembre 2017.

⁸⁷ Bungaku (文学) è il termine che la lingua giapponese indica per designare la letteratura.

Kenzaburo Ōe e Haruki Murakami. Mantenendo per comodità un ordine cronologico, si indagherà per primo il giudizio formulato dal premio Nobel Kawabata (1968). Costui ama consegnare l'immagine di un paese profondamente ancorato alle suggestioni del bello. *Utsukushii* è il termine impiegato per designare una beltà tutta giapponese che, in un profondo malcelato, occulta i caratteri della sottigliezza, della finezza e della semplicità dell'animo umano. Per Kawabata la categoria del bello è suscettibile di definizioni difformi dall'oggettivo: “[...] insomma, l'emozione della bellezza risveglia in noi la simpatia, l'affetto per le persone”⁸⁸.

Lo spettacolo delle stagioni (*kisetsu*) che si alternano con fare inarrestabile, il mutamento cui la natura soggiace con inesorabilità, il volto di un amico associato ad un fiore o una stagione: questo è il sigillo di una bellezza che assume tratti umani. Un linguaggio che aspiri a rendere tanta fragilità e finezza tende a farsi tutt'uno con la cosa ritratta. La scrittura, per la quale abbandonare il carattere speculativo della indagine sull'uomo e sulla natura, rinunciando alla metafisica del bello, non costituisce uno sforzo ingente, ha le migliori probabilità di cogliere il carattere semplice e unitario della vita proteiforme. Sul linguaggio Kawabata tiene il punto, sostenendo che, ancorché forbito e accurato, esso è sottoposto all'ordinarietà. Superato il limite con cui il linguaggio si illude di designare le cose, ciò che resta è un paradosso tutto umano.

Tra i grandi meriti di Kawabata figura aver eletto la scrittura, e la narrativa, a manifestazione del primato dell'arte. In particolare, nel romanzo (*shosetsu*) si condensano significati diversi del narrare e delle forme di rappresentazione. La narrazione prende le misure dalla finzione, da forme edulcorate di vita, reiterando, al pari del teatro, le peregrinazioni umane. Lo spunto è dato dal tema del viaggio (la vita come viaggio). In esso la critica (Mitsuo Nakamura)⁸⁹ assiste ad uno scambio delle parti in cui l'io narrante dismette i panni dello scrittore onnisciente incaricato del *denouement* dei fatti diegetici⁹⁰. Al romanzo realista – già in voga in Giappone dalla fine dell'Ottocento – e alla focalizzazione interna (Genette), Kawabata fa seguire un cambio di passo, introducendo un io-narrante più prossimo al *waki* del Nō che allo

⁸⁸ Yasunari Kawabata, La bellezza del Giappone e io, in Orsi, M.T. (cur.) *Mishima Romanzi e racconti*, I Meridiani, Mondadori, Milano, pp. 1235-1253.

⁸⁹ Mitsuo Nakamura, *Contemporary Japanese Fiction 1926-1968*, Tokyo, 1969, p. 27.

⁹⁰ Yasunari Kawabata, *Kawabata Yasunari Zenshū* [川端康成全集, opera completa di Kawabata Yasunari], a cura di Yamamoto Kenkichi, Inoue Yasushi, Nakamura Mitsuo, Shinchōsha, Tōkyō, 1980-84, voll. 35+2.

scrittore onnisciente⁹¹.

Più critico rispetto al ruolo della letteratura e del romanzo contemporaneo è lo scrittore su cui si concentrerà la fase analitica della presente dissertazione: Kenzaburō Ōe. Per il romanziere dello Shikoku, il problema risiede nell'incapacità di tradurre a parole la complessità dell'esperienza umana del giapponese. Posto che la sensibilità nei confronti della natura e di categorie estetiche improntate alla bellezza del primordiale, dell'ingenuo, rimane indiscussa anche nella poesia e nella narrativa, la criticità che Ōe ravvisa riguarda i contenuti. Vi è al fondo della natura delle cose nipponiche un'ambiguità latente che lo scrittore comune tende ad evadere. Disambiguare diviene uno degli obiettivi dell'estetica e del linguaggio in Giappone, ma anche una tendenza. Essa ha il vanto di rendere più intelligibile allo straniero i fenomeni della cultura e dell'espressione giapponese, ma non rende giustizia, né coglie quanto vi è di più autoctono, sacro e primordiale nell'approccio alla vita tramandato per secoli. Ōe non dissimula il proprio disappunto nei confronti di chi, come Kawabata, produce cultura esaltando il lato intelligibile della natura giapponese, mentre le sfumature grigie e gli interstizi bui e remoti di un animo contraddittorio si tengono celati. Con Ōe, l'impatto dell'estetica fine e muliebre viene ridimensionato in favore di una critica interna più attenta a cogliere il volto truculento e maschio del Giappone.

A Kawabata va riconosciuto il merito di aver esaltato la sensualità e le forme sinuose di un Io dirompente, conto tenuto della necessaria opera di contestualizzazione del pensiero e dell'attività di uno scrittore che, al pari di tutta la coeva generazione, avverte l'onere di convivere con il progresso materiale e spirituale, celando le manifestazioni più sinistre del cambiamento; Ōe dà voce ad una cultura diversa, figlia dell'oggettivismo postbellico, della sofferenza spirituale e materiale causata dall'erronea idea di progresso concepita dalla generazione dei padri. L'esaltazione delle forme plastiche e la caricaturizzazione teatrale della vita e della leggenda, ispirata a valori della classicità giapponese, prende la forma di un nostalgico rimpianto nelle opere del tardo Novecento, perdendo il ruolo centrale che una scala di valori improntata all'onore, alla pietà filiale e al culto degli antenati può ancora custodire ai tempi di Yasunari Kawabata. Alle maschere e ai protagonisti teatralizzati, Kenzaburō

⁹¹ Sul ruolo e i compiti del *waki*, figura incaricata di fare il punto sui fatti diegetici occorsi, si rimanda al testo di Zeami Motokiyo, nota del presente capitolo. Sulla focalizzazione, Genette fornisce una descrizione ampia e dettagliata partendo dal romanzo proustiano *A la recherche du temps perdu*. Cfr.: Gérard Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi Editore, 2006.

Ōe sostituisce i valori dell'umanesimo e dell'illuminismo europeo. L'uomo ritratto si ispira non soltanto agli eroi leggendari – che lo scrittore non di rado stigmatizza, individuando nella loro nemesi novecentesca una delle cause del tormento materiale e spirituale che angustia il Giappone ai giorni nostri – ma anche a forme meno ricercate di prodezza. Si tratta dell'eroismo dell'uomo comune, colui che, educato alla vita più che alla leggenda, non ama prestarsi alle scenografie variopinte in auge nel Giappone della contemporaneità. Agli occhi di Ōe questa sagoma umana, obliterata in favore del superuomo e di un eroismo *fai da te*, incarna l'*homo mirabilis*.

La definizione di sensibilità cui Ōe approda per mezzo della scrittura è estranea anche all'etichetta che Haruki Murakami ha adottato in tempi più recenti per l'uomo. La «deformità», che Ōe consegna ai protagonisti come sfida e dono da custodire per l'intero arco dell'esistenza umana, non è esclusivamente il contrassegno ufficiale della diversità. Alla marginalizzazione si assomma una folta serie di significati. L'uomo è regredito ad una condizione barbarica da cui deve uscire con le proprie forze, ricorrendo, non da ultimo, al contrasto dei regimi e delle forme di pensiero stigmatizzate per la loro autorità e deviazione dal concetto di *humanitas*. La deformità ricorda all'uomo la condizione di degrado spirituale e materiale in cui versa dopo l'esperienza dell'atomica. Alle vicende umane più cruente fa da contraltare la ricerca di un senso rinnovato all'interno della stessa ordinarietà. Ōe rifugge l'idea che dall'alto intervenga un "uomo nuovo" – il Messia di Günter Grass – a dettare i ritmi e le condizioni della rinascita. Ad una sensibilità improntata al comune si accompagna una concezione diversa di misticismo. Né i *kami* né l'unto dal Signore rappresentano la promessa del mondo che verrà. Ōe dismette ogni prassi fideista ispirata all'intervento del divino o di forze occulte, benché nell'ultima fase sembri aprire a rivalutazioni del senso cristiano della vita e della morte⁹². Concludendo sull'apporto all'estetica del bello di Kenzaburō Ōe, senza la pretesa dell'assoluto si può dichiarare che il vero assente qui sia proprio il bello.

Alla licenziosità⁹³ del temperamento umano denunciata da Ōe segue la riabilitazione dell'uomo secondo i dettami di una estetica di ritorno, ispirata a canoni del passato che rendono l'autore un *aidoru* (idolo) o una guida morale del XX secolo nel processo di crescita/formazione del lettore. In parte ciò si ascrive alle espressioni

⁹² In tal senso muove la lettura critica del romanzo: Kenzaburo Oe, *L'eco del paradiso* (Jinsei no shinseki), trad. it. di Gianluca Coci, Milano, Garzanti, 2015.

⁹³ Licenziosità intesa come comportamento abnorme nell'ambito delle norme e consuetudini diffuse.

della cultura pop che fanno da sfondo ideale alle scene e ai contesti di vita ritratti da romanzieri come Haruki Murakami o Banana Yoshimoto. È il segno che una nuova generazione è ormai sorta dalle macerie della guerra. Al di là del rinnovato benessere materiale, è forse un diverso *background* sociale ad alimentare le scelte narrative e il target di Murakami. Giovani che hanno vissuto marginalmente – o attraverso lo *storytelling* – le tribolazioni della grama vita del dopoguerra non intendono indagare ulteriormente le cause dell'abisso in cui il Giappone è sprofondata qualche decennio prima. Consapevoli della necessità di diventare produttivi e giocare un ruolo attivo nella coeva società, le generazioni degli anni Ottanta e Novanta vivono compresse dai meccanismi vorticosi di una società ispirata al progresso, e interdette da un coacervo di emozioni che rischia di lacerarne l'animo e la sensibilità.

Lo scrittore Kenzaburō Ōe ha tentato in diverse occasioni di scuotere la coscienza collettiva, richiamando i giovani ad assumersi le responsabilità e le sorti politiche del paese⁹⁴, segnando un cambio di passo rispetto alla progettualità e all'etica di una certa classe dirigente scaduta in quanto in diretta continuità con il passato.

In una collettività alle prese con la decadenza e con la pressione di una grave crisi sociale ed economica, la narrativa di Haruki Murakami si propone di deviare dagli stereotipi e dai modelli del passato, alimentando un pathos e una sensibilità improntata alla sincerità ed empatia. I rapporti umani vengono riabilitati e l'uomo è chiamato a dare voce ed espressione ai sentimenti e alle aspirazioni. In tale frangente, la scrittura si rivela uno strumento terapeutico, in grado di fungere da guida sociale.

Con scrittori del calibro di Haruki Murakami e Banana Yoshimoto, cambia il modo di intendere e fare letteratura. La struttura tematica si ispira ad una cornice che concede spazi di espressione ampi alla cultura giovanile. Il linguaggio e l'estetica del romanzo cambiano in funzione del target di riferimento. La classicità – che ancora convive con il genere narrativo di Kenzaburō Ōe – è estranea al romanzo prodotto nella più recente contemporaneità, pressoché inconciliabile con la cornice tematica eletta per un genere narrativo sempre più diffuso, strumentale, che racconta di un mondo esperibile da un pubblico di massa. Kenzaburō Ōe assiste a questa evoluzione, riconoscendo in essa il segno del triviale che avanza e il tramonto definitivo della *jun*

⁹⁴ Susan Sontag, Kenzaburō Ōe, *La nobile tradizione del dissenso*, Milano, Archinto, 2005.

*bungaku*⁹⁵.

Nondimeno, il romanzo della postmodernità non è estraneo alla rappresentazione del fantastico e del soprannaturale. Ad alimentare tale “doppio mondo” non è necessariamente una divinità, un folletto o il mito di gesta eroiche, che nella scrittura di Ōe rivive per mezzo della leggenda e della tradizione orale⁹⁶. L’indagine dell’uomo che Murakami inaugura conduce negli abissi di un Io avvezzo ad occultare i sentimenti e le ragioni alla base del disagio esistenziale. L’operazione della narrativa consiste, non da ultimo, nel riabilitare la componente psichica, sbloccarla e metterla nella condizione di operare, generando mondi fantastici. In questo *alter ego* più genuino e affrancato dalla schiavitù del reale, si può riconoscere un Io diverso, collaborativo e votato ad una ricostruzione altra del mondo sensibile.

La rivisitazione della finzione nella narrativa e il conferimento di un senso, che non si limiti ad esaltare esclusivamente la componente immaginifica e fantastica del ‘fittizio’, accompagna la fase di transizione dal romanzo postbellico di Ōe al postmodernismo di Murakami. Nella narrativa degli anni Sessanta e Settanta, il ricorso al fantastico è spesso mutuato dal labile psichismo di personaggi privi di dominio sul reale. Lo squilibrio personale e la costante precarietà in cui versano problematizza la condizione di chi non ha tempo né energie necessarie a sognare, impegnato in un progetto di recupero materiale ed esistenziale. Con la generazione di romanzieri come Murakami, la riflessione sulla labilità del presente non è accantonata ma si declina con modalità differenti. Secondo Rebecca Suter, Murakami è conscio della grave crisi spirituale che il Giappone sta attraversando e partecipa con la scrittura ad esplorare tutte le soluzioni che prefigurino un equilibrio individuale e una stabilità collettiva⁹⁷. Il solipsismo in cui il linguaggio spesso ricade, strumentalizzando la ricerca di un potenziale espressivo più vicino all’uomo contemporaneo, non va codificato esclusivamente come effetto del post-moderno, bensì quale mezzo per esternare con maggiore duttilità sentimenti repressi e ansie del tempo. Gli scrittori della più recente

⁹⁵ Con *junbungaku* si intende la ‘letteratura pura’, in grado di tenere alto il vessillo dei canoni estetici e dei principi narratologici, frutto di un lignaggio tanto illustre. Il riferimento è ancora una volta alla ricchezza della classicità e ai generi improntati alla lunga tradizione dell’analisi di un Io profondo e misterioso.

⁹⁶ Si analizzi il romanzo di Kenzaburō Ōe, *Il grido silenzioso*, trad. di Nicoletta Spadavecchia, 1999, Milano, Garzanti. Il mito del passato e l’eroismo inscritto nelle gesta di Takashi rivive, più che nel presente, attraverso le leggende che i due protagonisti riportano dello zio che ha osato sfidare l’establishment ai tempi della seconda guerra mondiale. Il racconto è permeato dallo spirito del passato e da un eroismo trionfante che aleggia nella foresta, luogo che Ōe elegge a milieu inidoneo ad ospitare la trama di uno scontro che si ripete con le stesse modalità e con imperturbabile veemenza.

⁹⁷ Rebecca Suter, *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States*, Harvard East Asian Monographs, 2008, 236 pp..

contemporaneità si servono del mix ideale offerto da un linguaggio svincolato dai dogmi della classicità – più prossimo alle esigenze della comunicazione che ai formalismi e all'estetizzazione della vita – e di temi sociali che possono uscire alla scoperta – dalla definizione di una sessualità libera al confronto con i problemi che angustiano il presente – per scavare nel solco di una conflittualità irrisolta o da troppo tempo latente nell'animo nipponico. Tale è l'obiettivo precipuo di una cospicua parte della narrativa contemporanea in Giappone: “gelosia, solipsismo, paura, arroganza – la mente degli adolescenti può essere un luogo spaventoso e terribile”⁹⁸.

Nel viaggio intrapreso attraverso la scrittura del Novecento giapponese, si scopre quante frizioni e suggestioni alberghino nella contemporaneità. Nell'opera di Kawabata si rinvencono associazioni estetiche e miti del passato atti a riscoprire la beltà dei luoghi e delle tradizioni autoctone. L'imagologia del Giappone si nutre della ricchezza conferita dal carattere di semplicità e naturalezza delle umane cose, del culto del primigenio che rivive nell'animo e nella sensibilità nipponica. In Kenzaburō Ōe, il linguaggio si trasmuta sino a divenire mezzo di denuncia sociale ed espressione del *mal de vivre* postbellico. Esso accompagna con una scrittura ruvida e intrisa di gravità il processo di trasmigrazione della beltà nipponica, *utsukushisa* 美しさ in tristezza, *kanashimi* 悲しみ. Un vero tentativo di riconciliazione proviene dalla stagione dell'età adulta in cui il linguaggio, e con esso la narrativa, si piegano ad un processo di rappresentazione del reale, ancorché non mimetico, più prossimo al bisogno dell'uomo contemporaneo di certezze riposte in un credo ideologico o religioso. In Ōe le suggestioni, benché intrise di tratti mitopoietici, non conservano l'aura di mistica esaltazione del passato e della bellezza come in Kawabata. Esse assurgono piuttosto a mezzo idoneo ad esaltare la fragilità e il labile equilibrio psichico in cui l'uomo del Giappone postbellico si trova, in seguito ad esperienze che lo hanno gettato in uno stato di grave prostrazione. La riconciliazione con la vita viene consacrata dalla scrittura di Haruki Murakami, impegnato a tracciare una via di uscita dal labirinto kafkiano in cui l'uomo per troppo tempo rimane intrappolato, smarrendo il senso dell'esistenza. In un tentativo meno farraginoso di sostegno all'uomo, Murakami si avvale dell'apporto della scrittura, mezzo di esaltazione delle potenzialità dell'io e della cultura prodotta dalle generazioni più inclini al cambiamento. Murakami anticipa

⁹⁸ Si riporta il commento che il Los Angeles Times Book Review dedica al romanzo *Real World* di Natsuo Kirino, scrittrice giapponese contemporanea. Anche qui si indaga, attraverso la storia di quattro adolescenti dediti alle proprie attività, la brutalità di un mondo insensibile e privo di una guida morale e spirituale.

tendenze del 'post-postmoderno', azzerando le distanze virtuali tra autore e lettore, ricorrendo a temi e *topoi* meno convenzionali. La parola torna al lettore concreto, di cui la narrativa del tardo Novecento mira a immortalarne umori e ambizioni. La svolta che, negli anni Ottanta, segna la transizione verso una letteratura politicamente meno impegnata, di ispirazione pop e giovanile, costituisce il punto di arrivo di un processo di maturazione culturale, ancorata ad un'etica e un vissuto democratico più pregnante. Pur senza rinnegare la nobile tradizione dell'estetica e dell'immaginario classico, la letteratura ambisce ad avere l'uomo al centro della sua riflessione. Non rileva, in Oriente quanto in Occidente, la riflessione tesa a scardinare dogmi di natura escatologica, ma è la natura dell'uomo con le tensioni e gli amori convulsi che alimentano il suo vissuto quotidiano ad imporsi e dettare i ritmi di parte della narrativa dei nostri giorni. In ragione di un senso rinato di produttività della scrittura, alcuni tra gli esiti più recenti della narrativa – dal romanzo *keitai* composto per essere letto impiegando i dispositivi della telefonia mobile al genere *otaku*⁹⁹ – si incardinano all'interno di una visione più libera della società, meno costretta dai ruoli e dai vincoli istituzionali, virtualmente più incline a prestare ascolto alle manifestazioni del benessere/malessere umano e collettivo.

4. Autore e scrittore. Basi per una possibile convergenza.

4.1. In Occidente

I precedenti paragrafi hanno posto l'accento sul processo evolutivo mediante il quale il pensiero e la cultura filosofico-letteraria introducono, in Giappone come in Occidente, strumenti più maturi di indagine sulla natura umana e sulle modalità di espressione di un Io incline all'analisi e alla condivisione di spazi di socialità. Si è sottolineato, in punti diversi, come il dibattito muova da una premessa fondamentale: lo sguardo sull'uomo cambia nello stesso momento in cui la scrittura prende a coinvolgerlo, rendendolo soggetto attivo e lettore concreto dell'opera letteraria. In Occidente la riflessione attorno all'uomo, al senso e ai valori fondanti l'esistenza umana conta radici storiche secolari. Il dibattito sul rapporto uomo-scrittura, sulla ricezione di un'opera e sullo spazio di riflessione che essa dischiude nel momento in

⁹⁹ Sul tema del feticcio e delle espressioni della *J-culture* e della *pop-culture* giapponese, un'analisi approfondita viene condotta in: Roberta Ponticiello, Susanna Scrivo, *Con gli occhi a mandorla*, Tunué, Latina, 2005; Alessandro Gomasca, *La bambola e il robottone*, Torino, Einaudi, 2001; Marco Pellitteri, *Il drago e la saetta*, Latina, Tunué, 2008.

cui si tenti di analizzarne il contenuto e il significato generale, vanta una tradizione storica meno radicata nel tempo. In questa sezione si cercherà di mettere in luce l'apporto che la riflessione di filosofi ed ermeneuti come l'italiano Emilio Betti (1890-1968) ha fornito alla ricostruzione del significato di *humanitas* e di Io nel XX secolo.

L'attenzione nei confronti dell'esegesi del testo ha nella Bibbia l'espressione massima di un lavoro analitico condotto con il fine di interpretare e consegnare nei secoli i significati reconditi in essa custoditi. Ciò a testimonianza di un processo, la scrittura, quasi mai improntato all'autoreferenzialità, finalizzato piuttosto a coinvolgere il lettore e aprire spazi di riflessione tanto più fecondi quanto più comprensibili al destinatario. Un'opera composta senza contemplare un destinatario, ancorché possibile, non può eleggere a sommo fine quello di convogliare sentimenti o trasmettere precetti e insegnamenti. Uno studio teleologico sul testo, secondo Wladimir Trubetzkoy, porta in superficie le dinamiche con cui esso interagisce, "produce e si riproduce in un rapporto vivo con il lettore"¹⁰⁰. Mentre la storia letteraria del Seicento dà adito ad una riflessione asservita all'esaltazione del *Volk* e dell'animo popolare – con un ritorno a questi precetti nello spirito della cosiddetta *Frühromantik* (1795-1804) –, il filosofo Friedrich Schleiermacher (1768-1834) trasporta sul piano ermeneutico e traduttologico la riflessione sul testo come struttura e specchio dell'anima e del pensiero dell'autore. In primo luogo, egli riconosce al testo l'arduo compito di trasferire per iscritto la *vis* e la carica espressiva, lo spirito e l'intelletto nonché l'intenzione iniziale e l'obiettivo ultimo cui il processo di redazione intende pervenire. La cornice che fa da sfondo al dibattito attorno alle potenzialità del testo trae le proprie radici culturali dal rinnovato valore di apertura che il mondo intellettuale accorda al linguaggio. Il terreno su cui muovono le riflessioni di Friedrich Scheiermacher risente ancora dell'*humus fichtiano* per il quale il linguaggio si identifica come "strumento di una comunione tra soggetto e mondo"¹⁰¹. L'artista figura tra coloro che ricevono in dono la possibilità di scrutare il mondo mentre si dischiude nella sua totalità (*Ganzheit*), senza rinunciare ad una soggettività affrancata dal mondo esterno, né "magnificare un solipsismo o uno splendido isolamento"¹⁰².

Sensibile a tali contributi su libertà e creatività, la temperie filosofico-culturale

¹⁰⁰ Wladimir Troubetzkoy, Ricezione e Intertestualità in Puglisi, G. & Proietti, P., *Letteratura Comparata*, vol. 1, 2001, Armando Editore, Palermo, pp. 43-49.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 63.

¹⁰² *Ivi*, pp. 66-67.

dell'epoca elegge il “circolo ermeneutico”¹⁰³ – il rapporto intrinseco autore-interprete che muove l'indagine e la lettura dei molteplici significati, impliciti e non, contenuti in un testo – tra gli spunti principali della riflessione sganciata dal romanticismo e dal positivismo. In tale ottica va apprezzato, infatti, il contributo di Schleiermacher, *summa* delle riflessioni sistematiche sino a quel momento condotte da un antesignano dell'ermeneutica, con l'obiettivo di “fondare teoreticamente [...] la validità universale dell'interpretazione”¹⁰⁴. Schleiermacher si rende autore di un'opera benemerita, riuscendo a sganciare il dibattito sul testo dalle logiche del contrasto al tempo in essere tra l'ottica speculativa della ragione (*Verstand*) e la componente sentimentale (*Gefühl*) immanente nelle cose. Tale qualità verrà presto riconosciuta da Wilhelm Dilthey, impegnato a sistematizzare e ricostruire «ontologicamente» l'apporto che l'ermeneutica conferisce alla riflessione intorno all'uomo. I “Discorsi sulla religione” (1799) indirizzano il filosofo di Breslavia ad una più attenta lettura della parola di Dio, aperta ad interpretazioni polivoche¹⁰⁵. Tale opera, passaggio obbligato verso l'analisi del processo di *Verständigung* (comprensione) e *Andeutung* (chiarificazione), consentirà a Schleiermacher di statuire l'inverosimiglianza di interpretazioni che cristallizzino in un'epoca storica e in un solo *spiritus interpretandi* l'intero significato di un testo. Negli anni si fa strada nell'attività di ricerca del pensatore lo spostamento di accento dal testo come “prodotto finito” alla riscrittura, operazione valida a far rivivere l'esperienza individuale e lo spirito dell'era in cui l'interprete scrive e commenta.

In un'epoca in cui dall'altra parte del mondo giungono le prime traduzioni di opere composte essenzialmente per un pubblico occidentale – e scuotono l'immaginario collettivo giapponese saldamente ancorato a valori come la lealtà *usque ad mortem* al proprio signore e l'obbedienza –, Schleiermacher rimarca la centralità della traduzione, fonte di arricchimento culturale per un popolo che ambisce a costituirsi collettivamente come nazione forte e consapevole (*selbstbewußt*) della propria identità. Il filosofo di Breslavia riprende, in tal guisa, spunti herderiani sul concetto di Nazione, pur declinandoli secondo forme e significati proiettati, in larga misura, verso lo studio del patrimonio linguistico e culturale dell'umanità. In tale frangente si colloca lo studio

¹⁰³ Nella sua opera magna, *Le origini dell'ermeneutica*, Dilthey definisce “circolo ermeneutico” il movimento circolare che va dalle parti che compongono il testo al tutto e viceversa.

¹⁰⁴ Franco Bianco, *Pensare l'interpretazione*, Roma, Editori Riuniti, 1991.

¹⁰⁵ Friedrich Schleiermacher, *Sulla religione*, a cura di S. Spera, Brescia, Queriniana, 2005, pp. 264.

dei diversi metodi del tradurre, che impegnano Schleiermacher in una disamina sulla possibilità di trasporre per un pubblico di diversa provenienza linguistico-culturale prodotti concepiti per un immaginario collettivo prossimo all'autore. Nel processo di indagine sul significante che veicola un dato messaggio culturale, Schleiermacher passa al vaglio diversi metodi del tradurre, teorizzando la validità dell'estraneazione (*Verfremdung*) a scapito della de-estraneazione (*Entfremdung*). Ne "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", saggio della maturità (1813)¹⁰⁶, il filosofo porta idealmente a compimento ciò che August Schlegel, Wilhelm von Humboldt e gli antesignani della moderna linguistica tipologica hanno avvertito come imperativo del momento: studiare la diversità delle lingue, al fine di pervenire ad un arricchimento collettivo e nazionale (*Bereicherung*).

Mentre studiosi come von Humboldt anticipano le difficoltà traduttologiche, arrivando a speculare l'impossibilità del tradurre, Schleiermacher rivaluta la traduzione come processo sano, inevitabile, teso a trovare una risposta alla "vocazione" del popolo tedesco di pervenire ad una "grande opera", in grado di tenere vivo il *Geist*, lo spirito germanico. A tale proposito, Schleiermacher scriverà:

"[...] così noi ora sentiamo che anche la nostra lingua, muovendoci noi, per la nostra pigrizia nordica, meno di altri popoli, solo attraverso i contatti più diversi con le lingue straniere, può mantenersi giovane e sviluppare perfettamente la propria energia"¹⁰⁷.

Al pari di Herder, von Humboldt e dei romantici tedeschi, nello *Zeitgeist* postromantico ritorna con assiduità il concetto di "energia". Gli intellettuali – nel periodo precedente l'osservazione positivista dei fatti del reale e, non da ultimo, della *Sprache* - non indagano la lingua come strumento (*Mittel*) deputato ad alimentare dibattiti e sofismi nei circuiti letterari del tempo, bensì pongono attenzione alla ricostruzione filologica, mirando ad un'indagine sistematica della lingua in una prospettiva sincronica. Medesimo interesse nei confronti della germanistica e della necessità di assegnare agli studi sulla lingua e sulla cultura letteraria tedesca uno status accademico rilevante.

La temperie filologico-linguistica subisce l'influenza delle formulazioni di Georg Anton Friedrich Ast (1778-1841), filologo ed ermeneuta che lascia un segno nell'opera

¹⁰⁶ Friedrich Schleiermacher, Sui diversi metodi del tradurre, in Nergaard, S., *La teoria della traduzione nella storia*, 1993, Bompiani, Milano.

¹⁰⁷ Franco Bianco, *op. cit.*, pp. 199-200.

di Schleiermacher, postulando la discendenza della lingua e delle singole espressioni culturali a partire da uno spirito universale, semplice e indiviso, in grado di impregnare di sé non soltanto i modelli più antichi – di cui la greicità e la classicità fungono da espressioni massime – ma anche quelli che, nei secoli, da essi hanno preso vita e forma¹⁰⁸.

Le intuizioni di Ast diventano più significative se poste al confronto con le teorizzazioni del filosofo di Breslavia, il quale non soltanto condivide l'idea che in un testo si trovi depositato uno spirito autentico, espressione di una data cultura e di un pensiero autoctono, ma introduce la capillarità dell'interprete e del suo ruolo di ricostruttore di significati che necessitano nuova vita, in accordo con lo spirito (*Geist*) che permea l'orizzonte storico-culturale di volta in volta considerato.

L'eredità schleiermacheriana, riconosciuta sia sul versante traduttologico sia letterario – al filosofo va attribuito il merito di aver postulato in modo rigoroso la presenza di un circolo empatico che unisce il lettore e l'autore di un'opera, facilitando la ricezione dei significati, dell'inteso e dei contenuti espliciti che il fruitore porterà seco al completamento del processo di lettura e studio dell'elaborato -, verrà raccolta in Italia dal giurista ed ermeneuta Emilio Betti (1890-1968).

Prima di proiettare le proprie riflessioni nel campo traduttologico, lo studioso italiano indaga la natura precipua dell'interpretazione, atto finalizzato a sollevare l'«oggettività reale» in un testo, distinguendola dalla «oggettività ideale». Nell'uno caso, Betti si riferisce all'insieme dei dati che il lettore/l'interprete di uno scritto deduce dall'esperienza fenomenica. Nell'altro, il grado di oggettività rimane ideale, giacché la fase interpretativa rimane confinata all'intuizione pura di categorie fenomeniche e l'esperienza conoscitiva medesima si arresta sul piano dell'apriorismo concettuale.

Per lo studioso, il primo nodo da sciogliere risiede nel superamento di impostazioni kantiane sottese al problema della conoscenza, dacché la tendenza al soggettivismo e il carattere trascendente dell'esperienza conoscitiva sono un ostacolo per sé alla possibilità di pervenire ad un'interpretazione oggettiva e reale. La via obbligata risiede nel teorizzare uno spazio intermedio, in grado di collegare il “cosmo ideale dei valori” con l'esperienza reale che il soggetto matura a partire dalle proprie

¹⁰⁸ G.A.F. Ast, *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*, 1808, Landshut, pp. 165-214. La traduzione italiana di riferimento è: M. Ravera, in T. Griffero-M. Ravera-F. Vercellone, *Friedrich Ast. Estetica ed ermeneutica*, Palermo, [Aesthetica preprint](#), 1987, pp. 95-112.

cognizioni e dal giudizio morale che va costituendo rispetto al dato sensibile. L'interpretazione è l'operazione di confronto sollecitata dalla necessità di colmare lo spazio lasciato aperto tra oggettività ideale e ricezione dei valori, sancendo tra loro un processo dialettico¹⁰⁹.

Un giudizio analitico più ampio, non circoscritto alle forbite teorizzazioni bettiane, eviterebbe di avvitare il dibattito attorno alla dicotomia tra ideale e reale, riconoscendo in essa l'esito di un «prospettivismo» già evidenziato nel solco della tradizione germanica di studi ermeneutici. A tale proposito, Maurizio Ferraris riconosce che l'esigenza di oggettività nell'atto di riproduzione di una forma rappresentativa è dettata dall'imperativo di fedeltà ai contenuti e al dato sensibile¹¹⁰. A tale aspetto una lunga tradizione di studi sulla traduzione – a partire dall'esegesi delle scritture bibliche – ha demandato riflessioni di ampio respiro ai precetti da osservare nel processo interlinguistico di restituzione di un messaggio. Tra questi la fedeltà e imparzialità al testo di partenza¹¹¹. Rispetto all'altro nodo, la soggettività dell'interprete, Ferraris è incline ad osservare che un'eventuale aporia rispetto all'oggettivazione troverebbe risoluzione mediante il processo dialogico con cui l'interprete o il fruitore più maturo cerca di entrare in sintonia con il messaggio, con inesorabile ricorso a cognizioni personali, pur con il necessario distacco rispetto all'oggetto trattato. Su questo punto si gioca l'apporto più interessante e costruttivo con cui l'ermeneuta italiano contribuisce al dibattito sul processo dialogico autore-lettore. In linea con la tradizione iniziata dalle teorizzazioni schleiermacheriane, secondo cui il processo di interpretazione va fondato sulla “dislocazione” del lettore, e non dell'autore, in una sfera di concettualizzazione a lui estranea, Emilio Betti postula la necessità non di «inferire» il senso ma di «estrarre» ciò che è già presente, perché depresso, in un testo¹¹².

In un'ottica comparativa, Ferraris giudica le formulazioni bettiane piuttosto avulse dal quadro ermeneutico che in questi anni viene delineandosi sul rapporto soggetto-oggetto quale naturale conseguenza delle influenze heideggeriane. Per Betti, infatti, l'oggetto (*Gegenstand*) mantiene la propria indipendenza dal soggetto impegnato

¹⁰⁹ Bianco, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹¹⁰ Maurizio Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 362-363.

¹¹¹ Sulla storia della traduzione è sempre attuale il testo di George Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1964.

¹¹² *Sensus non inferendus est, sed efferendus*. Si rimanda a: Emilio Betti, *Teoria generale dell'interpretazione*, 2 voll, A. Giuffrè, 1955.

nell'interpretazione – e nella ricostruzione – dei significati ad esso ricollegabili. Nessuna commistione totalizzante o trasferimento del soggetto nella realtà dell'oggetto può essere prefigurabile.

La categoria del *Verstehen* rimarrà perennemente al centro del dibattito bettiano sulle «forme rappresentative». Posto che l'interpretazione muove dal fine di comprendere, ogni dato sensibile non può essere interpretato facendo ricorso ad un giudizio personale/morale estraneo ad uno psichismo esterno. A mediare tra spirito soggettivo dell'interprete e *Geist* estraneo interviene una forma rappresentativa. Tale processo diviene tanto più evidente nell'atto del tradurre. Esso presuppone, per lo studioso, un confronto diretto con l'Altro che mira a soddisfare la necessità di comprenderne il pensiero e la condotta pratica. Quando tale operazione perviene alla finalizzazione sul piano storico e filologico, segue la necessità di trasporre in forme linguisticamente comprensibili ciò che si è compreso.

La traduzione si rende, per la sua stessa natura, un atto riproduttivo in cui Betti ravvisa la presenza di tre momenti costitutivi. Il primo riveste il compito di indagine «ricognitiva», volta, più che ad estrapolare il senso, ad aprire un varco all'espressione oggettiva di una forma. Al momento di ricostruzione filologica segue l'indagine critica, concepita da Betti come una forma di integrazione rispetto all'analisi linguistica delle forme. In tale frangente l'interprete si accerta che l'oggettivazione dello spirito sia pervenuta al naturale espletamento della forma. Il momento critico è quello del confronto rispetto al dato che l'interprete ha estrapolato attraverso l'indagine linguistico-filologica. In tale frangente, si può ancora procedere alla rettifica del contenuto o all'integrazione. Il secondo momento trasferisce l'indagine dalla sfera filologica a quella psicologica. Nello spazio lasciato aperto dal momento riflessivo si consuma il confronto con il pensiero e la personalità dell'autore, al fine di comprenderne lo spirito e penetrare nel vivo della sua persona. Si tratta, al pari di quanto postulato da Schleiermacher, di un viaggio dentro l'autore, un percorso intimo e riservato a coloro che dispongono, grazie ad un patrimonio genetico-linguistico individuale, di una sensibilità e capacità di instaurare un rapporto empatico con le forme oggettivate dello spirito. Anche il momento psicologico non può acclarare il senso (*Sinn*) delle forme, dacché possono esserci spazi di espressione incolti o pervenuti ad un dispiegamento parziale (*Ausdruck*).

La psicologizzazione del momento interpretativo risente non poco delle teorie diltheyane formulate nell'Ottocento tedesco, ove l'accento viene posto sulla sfera

empatica e sulla ricostruzione di un itinerario complesso, al cui centro figura l'anima (*Seele*) e lo studio della componente spirituale. Il momento tecnico figura quale sintesi complessa del giudizio che l'interprete ha formulato in merito allo scritto e all'autore considerato e le riflessioni originate dal genere letterario di riferimento, dall'*encadrement* storico-ideologico agli altri fattori che supportano il processo di contestualizzazione dell'opera e del peso che essa riveste all'interno di una data tradizione letteraria.

Con Betti giunge a maturazione la riflessione ermeneutica avviata da Schleiermacher e Dilthey intorno all'esigenza di statuire un equilibrio tra la sfera emotiva dell'interprete di un testo, lo psichismo esterno e l'applicazione finale di un giudizio che attesti la propria equidistanza dal dogmatismo e da quei precetti tesi a privilegiare un campo di indagine a dispetto del resto. L'apporto bettiano si rende tanto più evidente, se si è pronti a riconoscergli la capacità di affrontare con teorizzazioni filologicamente più raffinate l'antinomia che Schleiermacher aveva ravvisato tra la «spontaneità» dell'individuo e l'«alterità» del senso correlato al prodotto dell'interpretazione. Tale antinomia rimarrà per diversi anni al cuore delle indagini bettiane sulla ricostruzione del senso all'interno di un'opera. Lo studioso si tirerà fuori d'impaccio, secondo Franco Bianco, ricorrendo a formulazioni gnoseologiche pronte a riconoscere al momento riproduttivo e alla capacità «rigenerativa» un campo d'azione più vasto¹¹³, estendendolo a tutte le forme artistiche – dalla musica al teatro, dalla letteratura al diritto – in cui l'atto ricreativo si rivela centrale ai fini della corretta interpretazione dei significati contenuti nell'opera.

Il postulato sulla rappresentatività delle forme di Betti si scontra in questi anni con le riflessioni sul circolo ermeneutico condotte da Hans Georg Gadamer (1900-2002) e dal filosofo Martin Heidegger (1889-1976). I filosofi tedeschi riabilitano il discorso sull'ontologizzazione del linguaggio, concedendo al processo dialogico di lettura e interpretazione dell'opera spazi e poteri di intervento assai più vasti di quelli accordati dall'italiano Betti.

Gadamer, allievo di Heidegger, fonda il postulato storicistico della riflessione ermeneutica su premesse piuttosto lontane e difformi dal metodo scientifico in voga, in esito al positivismo di fine Ottocento. In “Verità e Metodo” (1960), *opus maius* del pensatore, si riflette sul tentativo di tornare ad una decifrazione storicistica dell'opera

¹¹³ Franco Bianco, *op. cit.*, p.p. 72-73.

intesa come raccolta di significati¹¹⁴, passibili di un'interpretazione tutt'altro che confinata al tempo presente e all'impostazione logico-concettuale dell'interprete. Con vistosi richiami alla lezione di Heidegger sul carattere ontologico del circolo ermeneutico, Gadamer cerca di spostare gli accenti da congetture razionalistiche sul compito dell'interprete e fruitore di un'opera, esiti ideologici di un Illuminismo troppo proteso a misconoscere apporti individuali correlati al *prae iudicium*, alla rivalutazione della funzione che ogni individuo può espletare nel processo di lettura e confronto con il testo. Il pregiudizio e il conferimento di attributi volti a riabilitare l'autorità della tradizione figurano tra le formulazioni più interessanti del pensiero gadameriano. Nel primo caso, è in gioco il riconoscimento dell'esistenza e del suo sviluppo storicistico, con i suoi limiti e le aperture dettate dal superamento del pregiudizio medesimo. Per contro, negarlo in forma aprioristica sortisce l'effetto di un radicale diniego dell'intera esistenza dell'uomo, fondata anche sul pregiudizio. Il giudizio, per Gadamer, costituisce il primo stadio della comprensione e del confronto con la realtà storica in cui l'uomo è proiettato. In assenza di un giudizio anteriore, il pregiudizio non può essere sciolto, rischiando di non tradursi mai in un giudizio definitivo. Il filosofo postula il carattere inalienabile del pregiudizio anche all'interno della riflessione ermeneutica.

Lungi dalle teorizzazioni bettiane sull'indipendenza dell'oggetto rispetto al campo della soggettività ideale, Gadamer introduce una concettualizzazione del testo volta a riconoscere una forma di sintonia empatica tra l'interprete e i contenuti raccolti nello scritto. Su tale terreno si gioca il dibattito ideologico con Emilio Betti, che taccia le teorizzazioni gadameriane di debolezza metodologica, adducendo il carattere inverosimile di ogni corrispondenza integrale – sancita in forma aprioristica – tra il senso racchiuso nel testo e quello conferitogli dall'autore. Mentre Betti non esclude la sintonia tra comprensione soggettiva del testo e oggettivazione della forma e dello spirito nel testo¹¹⁵, riconoscendole tuttavia carattere di straordinarietà, le teorizzazioni gadameriane muovono al contrario dall'assunto empatico e dialogico su cui si fonderebbe il rapporto tra l'interprete e il testo. La sensibilità individuale e la riflessione costante sull'identità attuale come risultante di condizionamenti storici risveglia nell'uomo la consapevolezza del suo essere e del suo pensare. È in tale frangente che l'interprete perviene ad una riflessione più matura e perspicace sul

¹¹⁴ Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983.

¹¹⁵ Maurizio Ferraris, *op. cit.*, p. 367.

carattere del pregiudizio e sul superamento. Tale confronto accompagna la transizione dalla dialogicità insita nel confronto all'attestazione di una verità o di un senso oggettivo. Il momento ricognitivo coincide con quello in cui il pregiudizio viene a sciogliersi in favore di un fondamento di verità.

Per comprendere appieno il valore che Gadamer conferisce al momento storicistico nell'atto del tradurre, occorre indagare il significato e l'apporto che la tradizione avrebbe fornito al tema della conoscenza. In tale prospettiva, va osservato che le tesi del filosofo muovono dal tentativo di superare il contrasto tra mito e logos, tradizione e ragione. Al pari di Heidegger, che invita a riscoprire l'essere partendo dalla greicità, Gadamer tenta un accostamento al concetto di classico ripensandolo su basi meno circoscritte al carattere normativo imposto dalla storiografia tradizionale. Alla classicità il filosofo demanda un compito importante, consistente nel riscoprire l'uomo e fornirgli mezzi idonei a reperire e tramandare un senso nella storia, nel "trascorrere distruttivo del tempo"¹¹⁶.

Gadamer prende le distanze dalla temperie romantica incline a concepire il circolo ermeneutico quale comunione animistica, volta ad intendersi sul senso della cosa. La riflessione romantica difetta della necessaria attenzione al momento «produttivo», che pure va riconosciuto al fruitore/interprete dell'opera. In tale nucleo si riconosce il cuore del pensiero gadameriano sulla cosa. Il filosofo contribuisce alla riflessione in atto nel campo della traduttologia, trasferendo il momento partecipativo in cui il fruitore collabora all'estrazione dei significati racchiusi in un testo alla traduzione interlinguistica. L'indagine giunge a dichiarare la presenza all'interno dell'atto traduttivo di istanze volte a far valere l'imprescindibilità della dimensione linguistica. È nel linguaggio – e attraverso di esso – che il compito di mediazione e trasposizione dei contenuti può avere luogo. Con tale necessaria premessa, Gadamer riesce a svincolarsi dalle critiche mosse da coloro che, come Betti, ritengono di assistere nel circolo ermeneutico prefigurato dal filosofo tedesco al prevalere della soggettività dell'interprete rispetto ai contenuti e alla cosa stessa.

Gadamer statuisce nel dibattito traduttologico – al pari di ogni relazione che il lettore/fruitore instaura con il testo scritto – l'impossibilità di riattualizzare nello spirito e nel pensiero del tempo i significati autentici e le forme dell'opera concepita secondo dettami storici, estetici e ideologici irriproducibili nella loro interezza. Tale

¹¹⁶ Bianco, *op. cit.*, p. 117.

precetto è seguito dalla centralità accordata al processo di mediazione, nel quale viene passata al vaglio la capacità di operare scelte congruenti con lo spirito del testo senza svalutarne o enfatizzarne i presupposti. La mediazione è il momento in cui si esplicita integralmente la capacità dell'interprete di operare scelte semantiche e di contenuto, intentando un processo dialogico con il testo in cui qualcosa viene sacrificato appannaggio delle "ragioni" dell'opera¹¹⁷. Il filosofo di Marburgo si mostra incline a riconoscere all'atto traduttivo una complessità intrinseca, connessa alla natura del confronto con un'opera che parla e si rende manifesta al suo interprete solo con l'intervento del traduttore. Il merito di Gadamer consiste nell'aver trasferito il dibattito sull'interpretazione dalla sfera metodologica (Schleiermacher/Dilthey/Betti) alla sfera ontologica. Al centro della riflessione novecentesca figura non solo il dibattito su come pervenire ad una migliore comprensione (*besser Verstehen*) attraverso l'indagine conoscitiva dell'interprete o del traduttore di un testo, ma anche il ruolo che il linguaggio può espletare appianando la distanza temporale e trasponendo il pensiero e il giudizio – che può anche essere surrettiziamente guidato dallo spirito dell'epoca in cui si vive e dall'impostazione di pensiero in linea con lo *Zeitgeist* – in forme di espressione giudicate non definitive, in quanto soggette ad alterare ovvero integrare il giudizio espresso in funzione della propria o altrui comprensione.

Il linguaggio viene eletto, invero, a sfera e *medium* all'interno del quale matura e giunge ad espressione la riflessione sull'uomo e sui valori dell'esistenza, integrata da testimonianze storiche sullo spirito dell'epoca in cui il messaggio ha preso forma. L'alterità inscritta nel fenomeno di lettura e raccolta dei significati del testo e la storicizzazione del momento linguistico segnano il dibattito in essere sul linguaggio.

In tal senso muovono le formulazioni heideggeriane concentrate sul tentativo di coniugare l'interesse per la parola e la cosa (*Ding*) con il dibattito sull'essere (*Dasein*). L'attenzione al testo non si genera da una riflessione unicamente ancorata all'insieme di segni tenuti in vita da significati e da un'intenzione comunicativa. Per il filosofo di Friburgo la questione della lingua è molto più complessa e densa di attributi adamitici, che inesorabilmente intrecciano lo sviluppo dell'essere al tema dell'espressione con cui esso comunica (*Spracherwerb*). Sulle origini e sullo spirito primordiale racchiuso nella lingua si è espresso negli stessi anni Walter Benjamin (1892-1940), con il saggio

¹¹⁷ Franco Bianco, *ivi*, p. 218.

“Sulla lingua in generale e sulla lingua dell’uomo”¹¹⁸. Il filosofo di Berlino incentra la propria riflessione più che sull’essere, sui mezzi attraverso cui esso giunge ad espressione, accordando alla lingua un ruolo imprescindibile. Per Benjamin la lingua comunica l’«essenza» linguistica delle cose. Nel comunicare sé stessa, la lingua mette in chiaro e manifesta l’essenza spirituale delle cose. Parimenti, questa teoria, applicata all’uomo, contribuirà a svelarne l’identità (essenza spirituale).

Nell’indagine benjaminiana il soggetto e l’oggetto si fondono in una relazione mistica, la cui soluzione rivela caratteri non immediatamente decifrabili. Tantomeno si può invocare, nell’impostazione benjaminiana, un principio scientifico di lettura dei contenuti in grado di riflettere la condizione di perenne divenire cui la lingua si sottopone. Il compito di chi indaga è dismettere i panni del ricercatore incline a ricomporre in una entità definita e metafisicamente compiuta l’oggetto, dacché lo spirito racchiuso nelle cose è ineffabile e si nega al conferimento di significati oggettivi e inalienabili. Se l’oggetto racchiude una rete ‘esoterica’ di significati che si negano alla decifrazione – come al segno concreto e alla parola –, la prassi esegetica dovrà tradursi in una indagine circa le relazioni che la sfera dell’esprimibile intrattiene con l’«inesprimibile» o *das Ausdruckslose*. Benjamin accorda un significato notevole alla componente dell’intelligibilità dell’essenza spirituale e delle relazioni espresse attraverso e nel linguaggio, lasciando intendere che proprio in questo vuoto aperto dall’indicibile (*unsagbar*) possa albergare il senso dell’essere. Intuizione, quest’ultima, che non sconfinerebbe in artificio né in una ingenua astrusità neanche in sistemi di pensiero come quello giapponese, per il quale ogni indagine autentica che si ponga obiettivi non circoscritti alla sfera sensibile trasferisce la ricerca dei significati più intimi e complessi dell’uomo nella categoria del vuoto. Il vuoto come spazio privo di pregiudizi, autentico nel suo candore e nella semplicità con cui si manifesta ad una mente sgombra di congetture di matrice razionalista sull’uomo.

Alcuni dei motivi fin qui tracciati fanno capolino nel pensiero di Heidegger sul problema dell’essere. Lungi dal postulato autonomistico che Benjamin riserva al linguaggio, Heidegger non rinuncia ad indagarne il carattere di indissolubilità con l’essere. La centralità del linguaggio si riconosce nella scelta di eleggere il tema del comprendere (*Verstehen*) a chiave di lettura universale dell’esistenza umana.

In “Essere e tempo” (1927), Heidegger connota in senso ontologico ogni

¹¹⁸ Walter Benjamin, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, vol. II-1, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991 pp. 140-157.

riflessione sul *Verstehen*. Tale processo circonda uno spazio, un orizzonte preliminare, all'interno del quale le cose vanno incontro al soggetto e si rendono intelligibili in virtù di una capacità di autocomprensione e autodeterminazione. Già in questa formulazione è possibile rinvenire grandi sinergie con la tesi gadameriana – tanto contrastata da Betti – di uno scambio dialogico dell'ente con il soggetto deputato all'interpretazione. Questo esistente in Heidegger è l'Esser-ci (*Dasein*), connotato non solo in senso spaziale ma come essere nella storia e nel tempo. Ad esso il filosofo accorda piena autonomia e capacità di comprensione dell'essere, senza indagare le ragioni che abilitino il *Dasein* a porsi in una condizione di sintonia – e comprensione – rispetto agli altri enti. La riflessione di Heidegger muove dalla storicizzazione dell'essere, non confinato ad una temporalità ben precisa. Il filosofo prefigura un movimento continuo in grado di attualizzare l'essere, proiettarlo nel futuro, senza gettare nell'oblio il passato.

Sulle attribuzioni di valore che Heidegger compie con riferimento al passato, è d'uopo sottolineare le notazioni raccolte nel volume del 1959, "In cammino verso il linguaggio", nel quale il filosofo traccia l'evoluzione del linguaggio, guardando alla grecoità come momento fondativo della storia dell'essere, stadio cui riconducono i significati più autentici e primitivi del linguaggio¹¹⁹. È al *logos* che bisogna tornare per restituire piena dignità alla ragione. La declinazione tedesca del *logos*, sia essa *Vernunft* o *Grund*, non rende ragione della connessione che la grecoità deve aver favorito con il problema dell'essere. Per tale motivazione, Heidegger prende ad accordare alla traduzione un valore sempre più centrale, ritrovando in essa l'essenza del linguaggio che si manifesta nelle varie epoche. Ciò esclude, tuttavia, che si possa attualizzare il linguaggio di un'epoca – e lo spirito in essa racchiuso – e trasporlo esattamente nel linguaggio di un'altra.

Al lettore, posto dinanzi ad uno scritto del tempo, viene concessa la straordinaria possibilità di riesumare il modo di pensare che ha contrassegnato l'essere in una data epoca. Benché lo spirito originario non possa donarsi nella sua interezza al suo interprete, costui può ambire a rintracciarne lo sviluppo nelle diverse epoche in cui è giunto ad espressione. Ciò implica il riconoscimento, oltre che della centralità dell'atto traduttivo (*Übersetzung*) – inteso come sforzo volto alla comprensione e riproduzione di un messaggio originario –, del valore straordinario che la tradizione (*Überlieferung*)

¹¹⁹ Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1973.

riveste nel dibattito sulle potenzialità e sul ritorno del passato. In tal senso, la tradizione può venire incontro all'interprete di un testo, fornendo gli strumenti per portare alla luce il modo in cui ogni epoca ha parlato e consentito all'essere di esprimersi.

Alla luce di tali premesse, la tradizione, e con essa la traduzione, sottostanno ad un cambio di paradigma. Il loro compito, nel tempo, non potrà ridursi a riabilitare e attualizzare il destino dell'essere nelle diverse epoche in cui ha parlato; piuttosto, si tratterà di dislocarsi nel passato e porsi all'ascolto della parola originaria. Tali presupposti spingono ad inquadrare diversamente anche l'attività del traduttore e dell'interprete di un'opera, sganciandola dalle esigenze di attualizzazione e modernizzazione rispetto allo *Zeitgeist*.

Nel rivisitare le modalità di lettura e interpretazione di un'opera, il filosofo di Friburgo pone l'accento, al pari di Gadamer, sulla capacità che l'uomo contemporaneo deve acquisire di compiere un salto nel tempo. Come nella metempsicosi si assiste alla trasmigrazione dell'anima in una dimensione diversa, in egual misura dovrà il fruitore di un'opera trasferirsi nello spirito che anima (ha animato) una data lingua o cultura. Per Heidegger, pretendere la riconversione di un'opera in chiave contemporanea, accordandole significati estranei equivale a compromettere i presupposti alla base di ogni riflessione autentica sull'essere e sul linguaggio. Al contrario, per rendere giustizia all'autore, si rifiuterà ogni concettualizzazione dell'opera che spinga il lettore o il suo interprete a porsi alla ricerca di identità di contenuti o forme di espressione.

Con il richiamo all'operazione di *Umdeutung* – un chiarimento di senso sollecitato dal confronto con lo spirito, tradizioni e valori lontani dalla contemporaneità - Heidegger prosegue idealmente sulla medesima traiettoria tracciata da Schleiermacher e dalle teorizzazioni sulla *Verfremdung* (estraniazione). Con il filosofo di Friburgo matura, da un canto, la riflessione sull'essere e sulle sue potenzialità, dall'altro i processi di scrittura e di interpretazione di un testo vengono esaltati grazie alla loro capacità di evocare rimandi di natura culturale e umana. Nel testo si scopre una forza dirompente in grado di liberare (*befreien*) l'uomo e la contemporaneità dai confini rispettivamente tracciati dalla metafisica e dalla ragione. Il testo e le operazioni di traduzione necessarie a riabilitarlo recano significati occulti nei quali è trascritto il «destino» dell'essere.

4.2. In Giappone

Talune formulazioni heideggeriane sollevano curiosità e interesse nei circoli culturali giapponesi in cui lo studio del pensiero (*tetsugaku*) si sottopone nel Novecento ad un'opera di sistematizzazione senza precedenti. Anche l'apertura alla tradizione degli studi occidentali sull'essere e sul linguaggio accresce l'interesse nei confronti di teorie non-autoctone. In tale ottica, il carattere ontologico del *Dasein*, apprezzato nella sua problematicità, rende Heidegger una presenza non così avulsa da "sistemi" di pensiero nipponici. L'utilizzo del plurale non è dettato dal caso, dal momento che in Giappone ogni tradizione spirituale ha lasciato un'impronta indelebile nel modo di concepire la vita e i rapporti con l'Essere.

Lo shintoismo, religione primitiva e autoctona ha segnato il rapporto dell'uomo con categorie spirituali immanenti, tracciando una continuità sostanziale tra manifestazioni del divino e vita terrena, senza precedenti nei coevi sistemi di pensiero; il taoismo, di derivazione cinese, permea la riflessione sull'unità cosmica sancita dall'equilibrio dello *yin* e dello *yang*, due principi vitali come il cielo e la terra, lo spirito maschile e femminile. I precetti del taoismo – in cui l'unione con il *tao*¹²⁰ si configura come avvio di ogni riflessione tesa ad avvalorare l'esistenza terrena e le azioni dell'uomo – e del confucianesimo anticipano ed integrano l'evoluzione del pensiero buddhista che in Giappone prende piede a partire dal VI secolo a.C..

In tale frangente, Leonardo Arena sostiene che il pensiero della morte balugina sin da tempi remoti nelle vite e nelle azioni dei giapponesi. La riflessione heideggeriana viene ad integrarsi agevolmente, senza sfigurare in un sistema di pensiero incline all'assenza di una progettualità individuale ben definita, in cui l'essere-per-la-morte (*Sein zum Tode*) designa una temporalità circoscritta, atta ad ospitare le vicende umane. Nella finitezza dell'orizzonte spaziale e temporale che accoglie le azioni dell'uomo, si riconosce il senso dell'essere. Al pari dell'attribuzione di senso heideggeriana al *Dasein*, il pensiero autoctono, nello stadio preliminare alla classificazione come *tetsugaku*, riconosce nella compiutezza e nella pienezza anche la fine e la negazione di ogni senso.

La fenomenologia dell'essere racchiusa in precetti buddhisti che esaltano la natura transeunte dell'universo alimenta, del resto, una spiritualità incline al senso del profondo, del mistero (*yugen*). A questo stadio si avvicina la riflessione più matura del

¹²⁰ Adolfo Tamburello, Il taoismo in Giappone, in *Il Giappone*, VII, 1967, pp. 137-148.

filosofo di Friburgo, pronto a riconoscere che, più l'uomo mira a comprendere sé stesso e ad afferrare, per mezzo della sua volontà (*Wille*), la natura ontica dell'essere, più essa gli sfugge, finendo per rigettare ogni categorizzazione riconducibile alla sfera sensibile.

Tale incontro tra la pienezza (*die Fülle*) e il Nulla (*das Nichts*) attesta uno dei momenti più alti della riflessione occidentale attorno all'essere, confermando la possibilità che tradizioni di pensiero, all'apparenza tanto inconciliabili tra loro, trovino nell'uomo un punto di convergenza. Da tale prospettiva deve muovere l'ermeneutica della conoscenza in Giappone, articolando la ricerca di significati racchiusi nel testo non intorno alla pienezza o a ciò che Wittgenstein definisce *Durchsichtigkeit* (trasparenza) ma al vuoto, momento della piena realizzazione (*Erfüllung*) dell'Essere.

Perché in Giappone si verifichi un cambio di paradigma e la scrittura assurga allo status di attività connotata socialmente, capace di registrare e riprodurre i sentimenti, le tensioni o gli umori del tempo, occorre attendere la caduta del clan Tokugawa e la restaurazione culturale conseguente al cambio della guardia. Ciò che da tempo figurava come forma germinale o scaturigine del cambiamento represso da condizionamenti di ordine etico-morale, decade con l'apertura ai prodotti di espressione culturale non-nipponica.

Il romanzo stesso (*shōsetsu*), per tanto tempo giudicato subalterno rispetto ad altre espressioni artistiche e letterarie, assiste ad una progressiva rivalutazione. Lo *shōsetsu* non riveste i caratteri di una rappresentazione semiseria del reale o ispirata al fantastico e leggendario. Con l'influsso dei modelli stranieri, la produzione in prosa subisce una rivalutazione, funzionale al cambio di paradigma cui essa, da qualche anno, era andata sottoponendosi.

Luca Milasi apprezza l'apporto prestato in tal senso da scrittori come Mori Ōgai (1862-1922)¹²¹, in grado di aprire la vita culturale e letteraria al cambiamento. Se in Germania la definizione più in voga di «svolta» è associata alla *Jahrhundertwende*, non meno vistoso è il processo di transizione in atto nell'arcipelago. Nel mondo di espressione germanica giunge alla naturale conclusione un'epoca segnata dalla ragione e dall'idealismo, dal completamento di un sogno romantico di armonia e comunione spirituale. Una temperie culturale marcata dagli esiti più irriducibili dell'Illuminismo si dilegua per fare spazio ad un secolo, con il quale prendere le misure è operazione

¹²¹ Luca Milasi, Tra realtà e finzione: la rivalutazione della narrativa premoderna nella critica letteraria Meiji in *Nuove Prospettive di ricerca sul Giappone*, 2012, Il Torcoliere, Napoli.

ardua. I suoi confini sono labili, i paradigmi impiegati per leggere l'Ottocento sono fuori moda. L'idea stessa di Nazione viene riformulata in accordo con i requisiti di magnanimità e autorità propinati dal mondo in corsa verso il progresso e il sogno di un neocolonialismo.

Mentre nel vecchio continente è in atto un processo di chiusura entro i confini dettati dalla matrice di appartenenza, la cultura di espressione giapponese viene investita da tendenze votate, da un lato, ad esaltare il migliore retaggio della poesia, della prosa classica nonché la produzione più recente inscritta nel periodo Tokugawa. Dall'altro canto, si percepisce l'esigenza di far posto ad un sincretismo in grado di agganciare passato e presente, sistematizzando il dibattito sugli apporti della narratologia e delle correnti di pensiero occidentale. Il quadro del cambiamento, stretto tra un passato glorioso e un presente inquieto ed esagitato, rispecchia il dibattito da anni in corso tra oppositori del nuovo assetto – e dell'apertura incondizionata del Giappone a tradizioni e istituzioni giunte da lontano – e assertori di un sistema incline a riconoscere gli esiti più felici del naturalismo, di ideologie di sinistra e della psicoanalisi. Sincretismo culturale e doppio registro sono termini che meglio riassumono il processo accelerato di disamina e sintesi di ciò che ha caratterizzato decenni e decenni di storia della cultura occidentale.

Dal vortice del cambiamento anche la letteratura non può sottrarsi. In questi anni prende forma un dibattito sulle possibilità di coniugare la produzione classica e postclassica – con i suoi personaggi stereotipati e le trame sempre più avulse dagli sviluppi della contemporaneità – con gli esiti di un romanzo realista, di chiara ispirazione occidentale. A tale proposito, Luca Milasi suggerisce di contestualizzare il dibattito riportando la pregnanza delle teorizzazioni sul romanzo di Tsubouchi Shōyō, che giungono come monito a riconsiderare strutturalmente il genere dello *shōsetsu*, accordandogli uno status di autonomia, una legittimazione socio-culturale e una dignità letteraria, per troppo tempo sottratta.

Maria Teresa Orsi completa la riflessione sull'evoluzione in atto nella narrativa del primo Novecento, sostenendo che il successo delle riviste su cui vengono pubblicati romanzi a puntate¹²² che tematizzano l'amore, storie *noir* o casi sociali tratti dalla quotidianità e dalla trama tutt'altro che convenzionale, fornisce una testimonianza in più sull'esigenza di svecchiare la produzione narrativa diretta al

¹²² Maria Teresa Orsi, *La narrativa giapponese, op. cit.*, pp. 138-139.

grande pubblico, coniando con esso un rapporto in grado di contemplare fattori eterogenei. In primo luogo, lo scrittore giapponese si scontra con la necessità di garantirsi l'autosostentamento attraverso la buona vendibilità del romanzo e la diffusione presso il pubblico; in *secundis*, raggiungere il pubblico presuppone un'analisi più ravvicinata del lettore reale, in grado di carpirne la capacità di ricezione critica e la sensibilità nei confronti del testo. Benché lo sviluppo più sostanziale della letteratura di consumo affondi le radici nel secondo Novecento – con la massima espansione tra gli anni Settanta e Ottanta –, le prime anticipazioni riguardo ad un modello diverso di lettore, e di autore, coniato dalla cultura letteraria di espressione nipponica, si manifestano agli inizi del XX secolo.

Una narrativa che ambisse a divenire una forma d'arte autonoma era tenuta a sganciare il momento estetico/artistico da quello didattico, in accordo con le formulazioni proposte da Tsubouchi Shōyō (1885). In tal senso muove l'estesa opera di traduzione avviata sul finire del XIX secolo, in cui il *Bildungsroman* e il romanzo realista confermano la giustapposizione del momento estetico alla rappresentazione della vita e della realtà umana. Le miserie, le angosce, al pari delle alterne fortune dell'uomo, costituiscono materiale narrativo in grado di fare da collante tra autore e lettore. Questi non riconosce l'autore come un'entità chiusa in sé stessa e avulsa dal proprio mondo. L'autore sembra riuscire a scavare nel profondo di un'anima comune, facendo risalire dalla zona grigia le emozioni, il *pathos* e le ambizioni di una collettività stretta tra l'imperativo del progresso e la difficoltà delle condizioni sociali in cui versa da tempo. In taluni casi, l'autore diviene il punto di riferimento, disancorato da quel reale incapace di offrire ausilio e spunti per una esistenza migliore. La lettura sollecita potenzialità immense, aprendo squarci nella coscienza e nell'immaginario dimesso delle classi medie, oltre ad accrescerne lo spirito critico e il grado di alfabetizzazione.

A trarre beneficio dal potenziale della lettura e dai mondi sommersi che essa finisce col dischiudere sono soprattutto le classi medie, la nascente borghesia priva di un retroterra storico e dottrinario con cui operare confronti. I romanzi di derivazione inglese e germanica presentano un quadro dei valori e delle tradizioni entrate a far parte della *middle class*. Per quanto osteggiato, il romanzo straniero e la relativa traduzione finisce per lasciare un'impronta sulla società del tempo, oltre a favorire l'acculturazione. In tal senso si è prodigato molto lo scrittore Mori Ōgai (1862-1922), attento ad aprire il Giappone e la sua classe media ai processi culturali in atto in

Occidente. Pur consapevole della reazione che gli intellettuali più intransigenti e conservatori avrebbero avuto nei confronti del suo programma culturale, Mori Ōgai enfatizza nel lettore la ricerca della propria individualità e la capacità di sfruttare appieno le potenzialità racchiuse nel proprio Io.

Nell'indagine e nella scomposizione dell'Io si avverte l'influenza delle prime teorie della moderna psicoanalisi, che induce il soggetto a togliere il velo della inconsapevolezza e della paura che avvolge l'inconscio. Con una critica cauta e delicata, Mori Ōgai figura tra i primi scrittori in grado di risvegliare le coscienze assopite da sistemi di governo troppo autoritari, inclini a riconoscere il soggetto solo come parte integrante di una collettività. Il romanzo diventa uno strumento in grado di scuotere lo *status quo*, mettendo in discussione un sistema sociale e tradizioni per troppi secoli inalterate. Il moderno *shōsetsu* è il termometro di una società in cui il germe del cambiamento può generare effetti irreversibili sulle dinamiche di vita tradizionale. Ma è anche molto di più. La scrittura è la raccolta di pensieri e idee, uno strumento che l'autore mette con fiducia nelle mani del lettore, sfidando la censura e l'autoritarismo vigente nei sistemi di governo che detengono il potere fino alla capitolazione del Giappone nel 1945. Solo la sintonia che il lettore riesce ad instaurare con il proprio autore-modello può garantire che determinate opere facciano il proprio corso, scardinando sistemi e modelli di vita ritenuti inoppugnabili. Diversamente dalla speculazione filosofica occidentale, lo spazio aperto dall'interpretazione dei significati raccolti nell'opera acquista in Giappone una dimensione trasversale ove tutto è messo in discussione.

La caricatura e la raffinata introspezione psicologica divengono strumenti idonei a caratterizzare il personaggio, favorendone il dispiegamento delle potenzialità. Su questo aspetto, la grande scoperta dell'Io, la lezione del romanticismo giapponese ha posto in evidenza la finitezza della natura umana, ove ogni ideale di grandezza e magniloquenza viene ridimensionato a favore del 'piccolo mondo' della sfera privata. Per la prima volta, è l'«uomo nuovo» (Mori Ōgai) – e il circoscritto raggio di azione in cui egli opera – a muovere l'interesse e l'attenzione della narrativa. Il divino e l'autorità sbiadiscono dinanzi all'epifania dell'uomo moderno, in grado di rivendicare la titolarità, quasi esclusiva, della diegesi. Anche questo deve aver contribuito a cementificare un più confidenziale rapporto tra autore e lettore, alimentando la fiducia reciproca e la possibilità di convergere verso un obbiettivo comune. D'altronde, prima di compiere la sua transizione verso l'anti-*Bildungsroman* – di cui Ōe Kenzaburō si può

ritenere uno dei padri spirituali –, lo *shōsetsu* sperimenta la ricerca del borghese di una dimensione diversa dalla precarietà in cui è costretto a vivere. Il retaggio del realismo ottocentesco, fondato sul fideismo ispirato al progresso, all'industrializzazione e ad una concezione diversa di urbanità, modella alcuni contenuti dello *shōsetsu* prima del tracollo del nuovo sistema di valori. Lentamente l'attenzione del narratore si sposta dalla collettività intesa come forza motrice in grado di guidare la società alla rivalutazione della sincerità e dei valori che muovono il singolo. Tornano in voga categorie filosofico-estetiche come il *makoto*, la sincerità e la purezza di ideali. L'uomo comune viene riabilitato come fonte irriducibile di cambiamento e detentore di un grande potere di mutamento sociale.

Tuttavia, il grande Io risvegliato dopo secoli di torpore non può che imbattersi con la crisi identitaria in atto nel Giappone del primo Novecento. Scrittori come Natsume Sōseki (1867-1916) incarnano il dissidio in atto nei cuori e nelle menti di una moltitudine di giapponesi stremati dalla corsa al progresso e dal processo di occidentalizzazione dei costumi e delle istituzioni nazionali.

La crisi non segue, neanche in Giappone, la natura dell'etimo (scelta), risolvendosi in gravi contrasti sociali esacerbati dall'ingresso del paese del Sol Levante nel secondo conflitto mondiale. Tale scelta 'non presa' segnerà anche il Giappone del secondo Novecento, alle prese con conseguenze sociali ben più gravi. I primi anni del *nouveau siècle* proseguono tra costruzione e decostruzione dell'Io, scontri ideologici e progressivo scadimento del ruolo di guida accordato agli intellettuali. Si assiste anche ai primi segni tangibili dell'individualismo ereditato dall'Occidente, in cui gli uomini rivendicano il valore sacro del danaro e l'opportunismo mai così esecrabile nell'arcipelago.

Il quadro dipinto da autore e lettore reca la firma di un paese in cui il cambiamento è l'imperativo del momento, segnato dall'incapacità di fare ammenda dei propri sbagli e da tribolazioni rese inevitabili dall'avvento di *parvenus* al comando delle menti e della società giapponese. Gli scrittori del post-realismo e dello *shishōsetsu* ricevono in dote l'arduo compito di tributare più attenzione alle scaturigini del decadimento.

Proprio il *nouveau roman* nipponico – lo *shishōsetsu* – marca la piena convergenza tra autore e lettore, il momento in cui l'*intentio* autoriale eguaglia l'*intentio lectoris*. In questo spazio di identità è racchiuso lo svilimento dei valori costitutivi del Giappone, il cinismo e la messa in discussione dell'autorità precostituita. I contenuti stessi del romanzo nuovo si spingono a creare suspense, evitando di

esautorare il lettore dal mondo biografico e fittizio ritratto dall'autore. Del pari, l'autore rinuncia a categorizzare la realtà ovvero a raffigurare le azioni secondo il loro progressivo e naturale svolgimento. Al lettore viene demandato il compito di ricostruire il testo in stretto accordo con il precetto della «fattualità» e della «focalizzazione» sul protagonista¹²³.

L'esperienza dello *shishōsetsu* mostra che la transizione da una riformulazione autoctona del *Bildungsroman* al romanzo dell'Io sta percorrendo la parte più alta della parabola. Il depositario della chiave di lettura del reale non è più il soggetto narrante né il borghese in conflitto tra essere e dovere, staticità e dinamismo.

Il lettore riceve un'infusione di energia spirituale dalle pagine composte dal romanziere e dal ritmo che costui ha saputo conferire alla narrazione. L'energia è in grado di plasmare il lettore, stringendo una sinergia perfetta con il soggetto narrante e il protagonista¹²⁴. Al pari dell'Occidente, si postula l'esistenza nel linguaggio di una forza dirompente in grado di rilasciare un'energia vitale.

Tomi Suzuki si riferisce al grande potere dell'Io (*watakushi*) e alla direzione intrapresa dalla narrativa coeva di concedere sempre più spazio ad una forma nipponica dell'*Ich-Roman*.

In questi anni è in atto un processo di revisione e sdoganamento del marchio di "letteratura" alta o *jun bungaku*. Essa non può più epitomare le espressioni di una narrativa edulcorata, declinata secondo i dettami di un'arte nobile ma autoreferenziale. Il grande attrito fra detrattori di formulazioni narrative diverse dall'*art for art's sake* e sostenitori dell'escapismo dal realismo e dalla borghesizzazione del romanzo si risolve con l'ingresso a pieno titolo del romanzo nuovo nei ranghi della letteratura alta per eccellenza.

¹²³ Irmela Hijiya Kirschneireit, *Rituals of Self-revelation: Shishosetsu as Literary Genre and Socio-cultural Phenomenon*, Harvard University Press, 1996.

¹²⁴ Tomi Suzuki, *Narrating the self: fictions of Japanese modernity*, Stanford University Press, 1996.

CAPITOLO SECONDO

Ricostruzione dell'orizzonte socio-culturale nel Giappone del XX secolo

«Non fare pazzie! A che servirebbe uccidersi ora? I giovani devono vivere per ricostruire nuovamente il Giappone». Viceammiraglio Ōnishi Takijirō¹²⁵

Premessa

L'orizzonte socio-culturale su cui si staglia nel primo Novecento il “crisantemo impazzito”, dal titolo di un racconto breve a firma di Masuji Ibuse¹²⁶, restituisce un paese confuso, in corsa verso una mèta non ben identificata. L'immagine del paese in corsa rimanda all'automobile che sfreccia a grande velocità lungo le vie di Tokyō, guidata da due emblemi della distorsione insita nel cambiamento: Tori Bird e Himiko. I personaggi principali che figurano in *Kojintekina taiken*, romanzo del 1964 di Ōe Kenzaburō, riflettono pedissequamente l'immagine di un essere umano turbato e privo di qualunque punto di riferimento, in corsa verso l'ignoto e inarrestabile, in equilibrio precario tra un passato che rinnega – e che cionondimeno si ripropone con i suoi fantasmi – e un presente pernicioso e imponderabile. In tale orizzonte storico, che accompagna il popolo nipponico nel dopoguerra, volgere lo sguardo al futuro è operazione farraginosa. I tre tempi, passato, presente e futuro, si fondono in una unica dimensione, non perché, come ammette L. V. Arena¹²⁷ (2014:269), «la filosofia giapponese ha sempre sottolineato il divenire e il peso della trasformazione nella natura e nella storia», ma per l'incapacità del *ningen*, dell'essere umano, «che vive in mezzo alla gente e tra la gente», di ritrovare il cammino verso l'equilibrio interiore¹²⁸.

In questo capitolo, si evidenziano le premesse storiche e il percorso che ha condotto il Giappone a perdere il controllo del singolo e della collettività, nella perenne

¹²⁵ Ivan Morris, *La nobiltà della sconfitta*, trad. it. di Francesca Wagner, Parma, Guanda, 1975, p. 320-321. A quanto pare, l'ispirazione del Vice-Ammiraglio proviene dalla lettura di Hagakure di Yamamoto Tsunetomo.

¹²⁶ Ibuse Masuji, *The crazy iris* in Kenzaburō Ōe, *The crazy iris*, New York, Grove Press, 1985, pp. 17-35.

¹²⁷ Leonardo Vittorio Arena, *Lo spirito del Giappone. La filosofia del Sol Levante dalle origini ai giorni nostri*, Milano, BUR, 2008, pp. 7-39

¹²⁸ A tal riguardo, si consultino le opere del filosofo giapponese Watsuji Tetsuro (1889-1960), donde si evince una inconfondibile identità di vedute con il pensiero di Heidegger sull'essere nel mondo, *in der Welt sein*. Il giapponese Tetsuro, influente esponente dell'apertura della speculazione filosofica a Occidente, pur ammettendo le tesi esposte dal collega tedesco in *Essere e Tempo*, rimarca la collocazione socio-spaziale dell'uomo, inteso non soltanto come singolo, ma come uomo della e nella collettività. A tal riguardo, si consultino le tesi esposte da Ruth Benedict ne *Il crisantemo e la spada* sull'accettazione dell'uomo giapponese da parte della comunità di riferimento.

oscillazione tra apertura a Occidente e rispetto della tradizione, tra assimilazione di modelli economici e culturali estranei all'apparato nipponico – dal capitalismo alle mode europee – e ostilità in stile samurai alle nuove forme di governo.

1. L'orizzonte storico

Se la svolta alla fine dell'Ottocento, al secolo *Jahrhundertwende*, apporta in Germania cambiamenti inattesi e processi spuri sul piano storico-culturale, non meno imprevedibile si presenta il *fin de siècle* giapponese. A partire dall'apertura del Giappone all'Occidente, ufficializzata con la Restaurazione Meiji del 1868, il Giappone comincia la sua rincorsa al progresso. Secondo Edwin Reischauer (1990), la fase iniziale si presenta assai critica e non priva di tensioni sociali interne, determinate, da un lato, da un'amministrazione *bakufu* stretta attorno alla Corte per salvare il proprio potere e, dall'altro, dalla classe dei guerrieri, i samurai, determinati «ad utilizzare tutto il potere dei loro “domini” per influenzare la politica nazionale»¹²⁹.

Sin da tempi remoti, il Giappone non occulta la tensione sociale, ma anche morale e psichica, tra evoluzione e involuzione. Anche quando consegue apparentemente una forma di equilibrio, tiene malcelata la propria precarietà. Se l'evoluzione, come sottolinea Riccardo Rosati (2005) nella breve monografia “Perdendo il Giappone”, implica «aprirsi, senza svendersi a influenze esterne e cercare di crescere, mantenendo e talvolta rivedendo la propria identità»¹³⁰, il processo che attecchisce nel Giappone del *fin de siècle* non veste nessuna delle parvenze sottolineate, assumendo, tanto i tratti di una lotta aspra e pretestuosa agli occidentali, alla loro cultura e costumi, tanto le fattezze di una donna anti-heideggeriana, che, dopo le riluttanze iniziali, finisce per mostrarsi tutta e incondizionatamente all'Occidente.

Il primo contatto avviene fuori dai canoni dell'*aletheia* heideggeriana. Il giapponese non si svela al presunto nemico né parzialmente né residualmente. Ricorre alla conformazione del territorio e alle sue coste per marcare la frontiera rispetto alla vita e alle tradizioni di provenienza non-autoctona. Per comprendere le motivazioni alla base dell'esigenza di differenziazione dall'Altro, occorre indagare innanzitutto la visione nipponica del mondo.

Se il Giappone è stato sempre il centro del cosmo, come riconosciuto dalla

¹²⁹ Edwin O. Reischauer, *Storia del Giappone. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2013.

¹³⁰ Riccardo Rosati, *Perdendo il Giappone*, Roma, Armando Editore, 2005, p. 9

Lebensphilosophie autoctona, perché ammettere che l'estraneo, l'Altro da sé, attraversi questa frontiera e venga a contatto con le proprie usanze e i propri costumi? In un'ottica tutt'altro che speculare rispetto a quella occidentale, i giapponesi non accettano la coercizione nello scambio culturale con l'Altro e rivendicano la propria autonomia e individualità, ove per "individualità" non si intenda una categoria speculare all'indagine filosofica condotta in Occidente.

L'individuo esiste nella collettività. Senza la collettività, non è dato individuo. In questi enunciati non va obliterato l'apporto prestato dallo shintoismo e dal neoconfucianesimo. Parimenti, rilevano per la loro centralità i postulati di Motoori Norinaga (1730-1801) e della Kokugaku (scuola degli studi nazionali), secondo cui l'imperatore discende dalle divinità e gli uomini (si legga: i giapponesi) dagli dèi. In forza di questo rapporto di filiazione diretta, che nessuno può spezzare, il Giappone ha le proprie radici ben salde nella cosmologia scintoista e non ammette che ingerenze esterne possano smantellare i fondamenti primordiali del proprio Io. Ciò è ancor meno postulabile nel Giappone del *fin de siècle*, vittima-erede di oltre due secoli e mezzo di chiusura dettati dallo shogunato Tokugawa.

Superata la fase più reazionaria e conservatrice, il Giappone e i suoi rappresentanti politici avvertono che, dovendo ammettere concessioni alla propria concettualizzazione del «destino», il primo passo consiste nel fare ammenda delle proprie colpe ed espiarle. Uno dei modi per espiarle è, in questa fase, aprirsi all'Occidente. In meno di dieci anni, il Giappone non soltanto mutua *pattern* economici occidentali, ma comincia ad assaporare gli esiti culturali più felici del tanto bistrattato mondo ad Ovest. È proprio nel decennio 1890-1900 che vanno innestandosi le radici di ciò che Kenzaburō Ōe declinerà come spersonalizzazione del Giappone e assunzione di una veste occidentale. Agli occhi dello scrittore dello Shikoku è impensabile che un paese asiatico, che aspira ad essere leader e padre protettore dell'Asia, dismetta le proprie tradizioni in funzione di stili e modelli di vita radicati in un immaginario lontano dal proprio. La corsa sfrenata al progresso e alla produzione industriale, dopo secoli di isolazionalismo, immette nel Giappone il germe della produttività, dell'uomo-macchina, instancabile e riconosciuto come cittadino in virtù della sua capacità di produrre e prestarsi alla causa della Nazione: assurgere, al pari della propria cosmologia, ad una posizione di centralità nel nuovo universo delle nazioni.

Analisi approfondite condotte sul tessuto sociale ed economico nei primi anni del

XX secolo (Franco Gatti: 11) mettono in luce come la crescita nipponica, ancorché immediata e priva di precedenti storici degni di menzione, superasse ogni aspettativa, ancorata, da una parte, alle ingenti infusioni di capitale statale e, dall'altra, al propagarsi sul piano ideologico di un *Leitmotiv* che avrebbe accompagnato il Giappone fino all'entrata in guerra nel 1944: *fukoku kyōhei*¹³¹ (paese ricco ed esercito forte). Più che di un motto, si tratta di una giustificazione che la classe militare trova alle proprie azioni aggressive e reazionarie nei confronti della Corte imperiale. Dall'annessione di Taiwan nel 1895 all'incidente in Cina, provocato, a giudizio degli storici, proprio dai generali nipponici, i militari vanno sfruttando la perdita di influenza della Corte imperiale – va osservato che il potere dell'Imperatore in Giappone è nominale, non coincidendo *de facto* con un autentico potere decisionale – e l'ascesa delle oligarchie *zaibatsu*¹³², influenti famiglie di industriali operanti il controllo di interi segmenti della vita produttiva del paese, conniventi rispetto al progetto militare di espandere la propria sfera di influenza ad altri paesi. A completare il quadro si aggiunge il malumore generale e l'astio determinato dalle risoluzioni finali della Conferenza di Versailles (1919), da cui emerge la ferma volontà delle potenze occidentali di arrestare l'avanzata nipponica sul fronte del Pacifico occidentale. Tale stato delle cose che riapre la ferita lasciata aperta in Giappone da rivolte come quelle di Chōshū e di Satsuma¹³³, suggella al contempo la condizione psicologica in cui versano tanto i combattenti quanto i cittadini ordinari, pronti ad imbracciare le armi contro il nemico in onore al proprio imperatore.

Benché il Giappone si sia dotato sul finire del XIX secolo di slogan occidentali – come quello inneggiante la “civiltà e illuminazione” – in gran parte ispirati al fulgore illuminista e ad una manipolata concezione di progresso, di una Costituzione¹³⁴

¹³¹ Franco Gatti, *Il fascismo giapponese*, Milano, Franco Angeli, 1982.

¹³² Si tratta di gruppi industriali come quello delle famiglie Mitsui, Mitsubishi, interessati ad accrescere la produzione industriale e ad accentrare, attraverso i consigli direttivi, gli interessi finanziari e politici del paese al capitale monopolistico. Per una descrizione dettagliata degli obblighi e dei vincoli di solidarietà posti all'interno delle *zaibatsu* dai consigli di famiglia, si consulti Franco Gatti, *Il Giappone contemporaneo. 1850-1970*, Torino, Loescher, 1976, p. 106 e Franco Mazzei, *Il capitalismo giapponese. Gli stadi di sviluppo*, Napoli, Liguori, 1983.

¹³³ Si tratta dei feudi dove si combatterono le battaglie più cruente contro gli invasori barbarici per mantenere inalterato lo *status quo*. La rivolta di Satsuma assume colori viepiù drammatici, se si considera che fu l'ultima occasione in cui i samurai, sconfitti dal nuovo ordine sociale e politico, provarono a far sentire la propria voce, con un *coup d'état*, che si concluse con grande spargimento di sangue e la consapevolezza che il nuovo ordine non avrebbe lasciato più spazi di manovra né ai conservatori né al vecchio regime *bakufu*.

¹³⁴ Per comprendere quanto pesasse in Giappone la mancanza di uno stato di diritto e di esperienze di governo democratico, l'operazione consistente nel dotarsi di una costituzione moderna richiese tempistiche assai dilatate e un notevole dispendio di energie e risorse finanziarie. Il Governo di allora fu costretto a

semimoderna e di un sistema parlamentare improntato sul modello britannico (con la Camera dei Pari e la Camera dei Rappresentanti presto asservite alle istanze dei ceti sociali più influenti), il Giappone non ha realmente superato lo scarto culturale determinato dalla chiusura secolare nei confronti di ciò che esiste all'infuori dell'arcipelago. La corsa al progresso, nutrita da una folta schiera di intellettuali allineati in favore dell'arcipelago illuminato, ha lasciato intatte alcune contraddizioni che, prima o poi, si sarebbero imposte con nitore all'attenzione sociale e politica sfociando in recrudescenze imponderabili.

Il panorama culturale e letterario di questi anni si presenta alquanto frastagliato. Da un lato, rappresentanti del "progresso e civiltà" ispirati ad un processo di occidentalizzazione in grado di epurare dalla vita culturale del paese qualsiasi residuo confuciano e tradizionale della cultura autoctona. Tra i fautori della rinascita del Giappone, si ricorderà Fukuzawa Yukichi (1835-1901), acceso sostenitore di una nazione liberata dalle antiche tradizioni, avulsa da quella concezione di confucianesimo e da quei principi che, fungendo da zavorra emotiva per gli intellettuali nipponici, avrebbero tenuto il paese in uno stallo perenne. L'obiettivo era la catarsi, auspicando, al pari di Comte, il trionfo finale del progresso¹³⁵. Dall'altro lato figurano coloro che respingono l'occidentalizzazione intesa come assorbimento integrale della propria ricchezza culturale e identitaria da parte di un Occidente fino a quel momento estraneo alle proprie tradizioni e a ciò che il filosofo Nishi Amane (1829-1897), contemporaneo di Fukuzawa, definisce: «investigazione [nipponica] delle cose»¹³⁶.

commissionare diversi viaggi in Europa volti a studiare le costituzioni qui vigenti, per approdare intorno al 1890 a quella britannica, ritenuta più prossima al modello sociale imperante in Giappone. Essa avrebbe dovuto rispettare le prerogative della corte imperiale, "la sacralità e l'invulnerabilità" dell'Imperatore e le esigenze dei cd. poteri forti. Si consulti il già citato E. Reischauer, *Storia del Giappone*, p. 110.

¹³⁵ Il filosofo, influenzato dal positivismo occidentale, traccia l'evoluzione della storia umana, ripartendola in tre periodi. Evidenti sono le interferenze del '700 roussiano e di Comte. In particolare, si consulti il testo in inglese William Braisted, *Meiroku zasshi. Journal of the Japanese Enlightenment*, Harvard University Press, 1976, 579 pp. Il filosofo apparteneva al gruppo *meirokusha*, i sette saggi che avrebbero dovuto tracciare la via del progresso e dell'illuminazione in Giappone. Il dissenso di Fukuzawa Yukichi nei confronti della tradizione e del confucianesimo non è insanabile. Esso si appunta in particolare modo contro l'istituto del feudalesimo e i monopoli esercitati dalle classi dominanti. Il filosofo ritiene, infatti, che queste fasi della storia avrebbero bloccato lo sviluppo della scienza e il progredire dell'uomo, auspicando l'avvento della terza fase. Questo stadio segnerà la liberazione dell'uomo dal dogmatismo e dalla barbarie.

¹³⁶ Si consulti la sezione dedicata a Nishi nel testo di Gino K. Piovesana, *Filosofia giapponese contemporanea*, Bologna, Patron, 1968, p. 16. La prolifica produzione filosofica di Nishi evidenzia un duplice interesse. Se da un lato mira ad accostare le due tradizioni filosofiche, quella orientale e occidentale, dall'altro riprende la fiducia nel progresso, sposando alcune delle tesi di Comte sullo sviluppo lineare della storia e sull'inevitabile approdo alla fase del progresso sociale e delle scienze. Si noti l'ingente influenza esercitata dal pensiero di Nishi sulla concezione dei tre stadi della storia di Fukuzawa Yukichi.

A prevalere è, così, la terza via: la ricerca di un progresso e una occidentalizzazione «compatibile con la situazione e la tradizione giapponese»¹³⁷. L'approdo alla terza via non è certo così semplice. Il contrasto tra le due fazioni ha interessato, infatti, anche il campo delle arti e della letteratura. Agli inizi dell'era Taishō (1912-1926), molti intellettuali, sottolinea Maria Teresa Orsi, hanno già un dilemma da sciogliere, relativamente alla propria condizione sociale e al «ruolo e significato della propria attività»¹³⁸. Ciò assorbe molta parte della loro indagine speculativa collegata all'estetica del tempo e all'introspezione. Proprio l'introspezione e la riscoperta dell'io confluiscono in una nuova stagione narrativa, segnata dal genere *watashi shosetsu* (romanzo dell'io). L'io giapponese ritrova la strada per sperimentare e, nel caso degli scrittori più inclini a influenze esterne, ridar corso ad un processo di lettura identitaria e analitica delle proprie peculiarità. Il processo di indagine e l'introspezione marcano solo una parte delle riflessioni che si aprono allo scrittore nipponico di questi anni. A ciò si aggiunga la sistematizzazione del dibattito sulla ricezione letteraria¹³⁹. Ciò implica il riconoscimento dell'opera letteraria, come sostiene Maria Teresa Orsi, quale «fatto sociale» e, in virtù di ciò, come espressione di un rapporto privilegiato dell'autore con la realtà che lo circonda.

Anche il dibattito che coinvolge la letteratura riproduce la diatriba fra sostenitori delle teorie naturaliste e positiviste importate dall'Occidente e fautori dell'identità nipponica pura, mediata dal ritorno ai classici. Ciò implica che l'equilibrio fra evoluzione e involuzione tracciato da Rosati non ha ancora raggiunto un approdo felice nei decenni successivi alla Restaurazione Meiji (1868). La storia ci consegna una testimonianza iperbolica nell'opera dell'insigne scrittore Natsume Sōseki (1867-1916), *Wagahai neko de aru* (Io sono un gatto, 1905). Sōseki, utilizzando un tono a più riprese canzonatorio, mette in luce nel personaggio del padrone di casa, i pericoli del dogmatismo e dell'intellettualismo occidentale. Ciò che la narrativa anticonformista auspica dimostrare è che la realtà e le azioni umane sono costantemente oggetto di molteplici interpretazioni. Anche ove prevale il «senso comune» (M.T. Orsi: 126) delle cose, è innegabile che alla loro base figuri una logica

¹³⁷ Franco Gatti, *ivi*, p. 30.

¹³⁸ M. T. Orsi, *La letteratura giapponese dalla metà dell'Ottocento ai giorni nostri*, Napoli, Pesole, 1979.

¹³⁹ Per ricezione dell'opera non si intenda soltanto il momento della produzione (*poiesis*) e della fruizione individuale. Nel momento storico in questione, si allude anche alla maturità del lettore nell'instaurare un rapporto dialettico con l'opera fruita, trovando il proprio compimento nel «riconoscimento collettivo e nella condivisione dei valori». Per una panoramica sul dibattito inerente la ricezione letteraria, si consulti Paolo Proietti, *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio Editore, 2008.

imponderabile, che esula dal concetto di giusto o sbagliato¹⁴⁰. Chiaramente la narrativa riflette le vicende umane, al pari della storia.

La percezione comune condivisa in questi anni nei circoli letterari e filosofici è che si stia procedendo in una direzione impervia. Impervia perché ignota. Mentre in Occidente la fede nel progresso e nelle scienze ha giocato un ruolo preminente (anche) nella formazione dei quadri, sull'orizzonte storico-ideologico giapponese, poco permeato dal fideismo cristiano e sgombro da ogni promessa escatologica derivante unicamente dal positivismo, si stagliano incertezze camuffate dai brillanti esiti della produzione industriale e dai livelli delle esportazioni¹⁴¹.

A rendere viepiù incerto l'orizzonte storico giapponese in questi anni concorre anche il grave malcontento sociale generato dall'irrigidimento della società produttiva, dai poteri forti della burocrazia statale, dagli ambienti militari e dagli oligopoli (le citate *zaibatsu*). Il colpo principale viene inferto ai danni degli agricoltori. Prima di realizzare una riforma credibile in grado di equilibrare il processo di distribuzione della proprietà fondiaria, i contadini soffrono le conseguenze derivanti dall'estrema parcellizzazione degli appezzamenti di terra. La tassazione elevata e l'assoggettamento ai grandi latifondisti e proprietari terrieri limita fortemente la capacità produttiva degli agricoltori, rendendola una delle categorie socialmente più a rischio di povertà. Si stima che oltre il 50% delle entrate generate dalla produzione agricola finisca nelle casse dei proprietari. La situazione generale relativa ai costi tende a variare in funzione della provincia di riferimento, secondo gli studi condotti da Ann Waswo¹⁴². I fittavoli residenti nelle aree meno urbanizzate dell'arcipelago, il nordest, versano canoni di affitto nettamente superiori rispetto agli abitanti del sudovest.

Con il passare degli anni l'acuirsi delle frizioni sociali diviene la fucina del

¹⁴⁰ Sull'imponderabilità delle vicende umane si fonda l'opera di un altro figlio del Novecento giapponese: Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927). L'esperienza di scrittura di Akutagawa è interamente segnata dal conflitto e dal disagio derivante dal vivere in più mondi, il sensibile e l'extra-sensibile. L'ambivalenza delle situazioni dipinte dallo scrittore e la difficoltà di condividere sovente il senso comune rendono Akutagawa una delle figure più emblematiche del disagio novecentesco, impegnata nello scardinare la logica del bene e del male, del vero e del falso. Le vicende umane, benché non ricadano *stricto sensu* nella logica *sokuhi* (è così perché non è così), risultano lungi da visioni fideistiche o positiviste importate dall'Occidente.

¹⁴¹ Si stima, infatti, che i livelli delle esportazioni fossero così elevati in questi anni da suscitare il malcontento generale dell'industria statunitense. Il settore tessile si attestava fra quelli più prolifici. Uno studio dettagliato sui livelli della produzione industriale giapponese prima della depressione mondiale del 1920 viene offerto da Masao Takahashi, *Modern Japanese Economy since the Meiji Restoration*, Tōkyō, Kokusai Bunka Shinkokai, 1967.

¹⁴² Le origini del malcontento dei fittavoli vengono tracciate da Ann Waswo, *The Origin of Tenant Unrest*, in B.S. Silberman-H.D. Harootunian, *Japan in Crisis: Essays on Taishō Democracy*, Princeton University Press, 1974, p. 376.

malcontento¹⁴³. Ben presto il militarismo e le frange della burocrazia meno simpatizzanti degli oligopoli *zaibatsu* prendono a cavalcare l'onda della protesta causata dallo stato generale di povertà della classe rurale e del proletariato urbano. Le città giapponesi, che intanto hanno mutato volto e aperto le porte ad un gran numero di cittadini provenienti dalle aree rurali, tentano di assorbire le asperità generate dalla crisi degli anni '20. Se in un primo momento la città riesce a contenere gli effetti sociali devastanti causati dalla disoccupazione e da una forza lavoro (rurale) in eccesso, offrendo all'individuo l'alveo in cui avviare la ricostruzione di un percorso di vita, presto essa svela i suoi lati più meschini. La «draconiana massimizzazione degli spazi»¹⁴⁴ tipica delle case giapponesi, unita al senso di alienazione che attanaglia l'Io, privato dei propri affetti familiari, lo rende spettatore anonimo di una metropoli inconoscibile¹⁴⁵. Occorrerà attendere la metà degli anni Ottanta, con l'apporto e gli esiti dell'animazione seriale (cfr:Rosati:Maison Ikkoku:26), per vedere realizzato un accostamento alla metropoli meno spettrale da parte del cittadino.

Le ragioni del rapporto complesso che si instaura tra l'individuo e la metropoli negli anni dell'era Taishō (1912-1926) sottostanno alla temperie culturale, segnata da frizioni sociali e scontri ideologici. Quando il Giappone ritornerà ad accendere il dibattito intorno all'individuo e alle sue componenti emozionali, «le necessità del singolo non saranno sacrificate a favore della produttività e dell'efficienza»¹⁴⁶. Perché ciò accada, dovremo attendere oltre mezzo secolo.

Il germe del progresso e della corsa sfrenata alla modernizzazione del paese, come già anticipato, cominciano a manifestarsi in tutta la loro perniciosità sul finire dell'era Meiji. A questo periodo si fa ricondurre la nascita dell'azionalismo e del proletariato moderno. Quanto al primo, esso è sostenuto da un'organizzazione del lavoro che predilige un rapporto contrattuale a vita, bilanciando l'assenza di un sistema di previdenza sociale per i lavoratori e di retribuzione in base ai meriti. Inoltre, i quadri specializzati, formati presso le principali università nipponiche, sono chiamati a

¹⁴³ I moti del riso (*kome sōdō*) del 1918, scoppiati in seguito all'aumento vertiginoso del prezzo del riso, segnano l'inizio di insurrezioni prodromiche del fascismo.

¹⁴⁴ Riccardo Rosati, Arianna Di Pietro, *Da Maison Ikkoku a Nana*, Caserta, Società Editrice La Torre, 2011.

¹⁴⁵ Lo sviluppo urbanistico di Tōkyō, costante nei secoli, diviene dirimpente nel XX secolo. Esso viene ricostruito approfonditamente in Edward Seidensticker, *Low City, High City: Tokyo from Edo to the Earthquake: how the shogun's ancient capital became a great modern city, 1867-1923*, Cambridge, Harvard University Press, 1991. Sulla ricostruzione di Tōkyō in seguito al devastante terremoto del 1923, è possibile consultare Edward Seidensticker, *Tokyo Rising: The City Since the Great Earthquake*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

¹⁴⁶ Si consulti Chie Nakane, *La società giapponese*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 1992.

rivestire posti di prestigio e assicurare continuità nella condotta gestionale, in ottemperanza alle linee politiche vigenti e agli accordi sempre più stretti con i gruppi industriali influenti del paese. Tale sistema, inizialmente limitato ai quadri governativi, viene esteso anche alle imprese. La fidelizzazione dell'impiegato «a vita», improntata al paternalismo, contribuisce a cementare i rapporti tra impresa e lavoratore e tra proprietario terriero (*jinushi*) e agricoltore. Tutto ciò genera l'immagine di un paese unito, privo di lotte di classe, «sotto la guida del trono imperiale»¹⁴⁷. In questo rapporto apparentemente irenico e votato all'autocompiacimento si cela il germe di un'altra contraddizione sociale. Di fatto, mentre le famiglie *zaibatsu* seguitano ad accrescere il proprio potere nel paese, saldando i propri interessi con quelli dei governi in carica, i militari mirano ad assicurarsi il plauso del governo e dell'opinione pubblica, impegnando la nazione in operazioni belliche volte ad accrescere la sfera di influenza del Giappone.

La classe rurale patisce l'esclusione da meccanismi di tutela sociale. Ruth Benedict rammenta che, nella secolare suddivisione gerarchica della società nipponica, i contadini occupano il posto più basso, seguiti solo dai senza casta. L'attenzione dell'esercito nei confronti dell'economia rurale, il senso del dovere (*giri*) e il rispetto del padrone contribuiscono a prevenire grandi sconvolgimenti sociali. Ciò per due ordini di fattori. Il primo, seguendo la tesi di Ruth Benedict, vede imperante nella società giapponese l'istinto di conservazione: ciascuno è tenuto a mantenere il suo posto. Anche in presenza di conflittualità evidenti, esse vanno sanate e riassorbite all'interno del sistema sociale in cui si è collocati, vigilando affinché l'ordine vigente nella comunità non venga alterato. Il mantenimento dello *status quo* in ogni comunità viene assicurato da un rappresentante, solitamente proveniente da una delle famiglie di più antico lignaggio, il cui compito consiste nel vegliare sul corretto assolvimento delle funzioni amministrative, come la riscossione dei tributi, nel preservare l'autonomia finanziaria della comunità rappresentata e garantire il mantenimento dell'ordine pubblico. La decentralizzazione del potere amministrativo e il conferimento dell'autonomia territoriale giungono come conseguenza diretta della forma di governo che il Giappone si è dato con la riforma Meiji¹⁴⁸. Nel secondo ordine

¹⁴⁷ Franco, Gatti, *op. cit.*, pag. 70.

¹⁴⁸ In virtù di tale riforma, il Giappone rinuncia alla suddivisione in feudi, dotandosi di un apparato amministrativo più efficiente. Per approdare alla forma di governo più consona alla società giapponese e dotarsi di un'amministrazione efficiente, il governo in carica decise di inviare delegazioni composte da politici e studiosi incaricati di esaminare i sistemi di governo occidentali, le rispettive costituzioni e gli

di fattori confluiscono gli interventi legislativi messi a punto dal governo per assicurare, a partire dagli anni '20, il riassorbimento delle asperità sociali. Particolarmente bersagliate sono le ideologie di sinistra, di ispirazione comunista e marxista, frutto del nuovo orizzonte ideologico determinatosi con l'apertura all'Occidente e l'avvio di contatti socio-culturali più costanti con il resto del mondo. Nel panorama politico degli anni '20, le ideologie di sinistra più inclini alla difesa dei lavoratori e le organizzazioni sindacali diventano oggetto costante di interventi di estirpazione da parte delle autorità militari. Il tutto si consuma con il tacito assenso del governo. Questa *escalation* di interventi repressivi raggiunge l'apogeo nel 1925, anno in cui entra in vigore la "Legge per il mantenimento dell'ordine pubblico", nota come *Chian iji-ho*. Il successo degli interventi coercitivi non si ascrive esclusivamente alla messa in opera di aspre misure volte a colpire i «criminali del pensiero»¹⁴⁹, definizione allora impiegata per etichettare coloro che non si sottomettevano all'ideologia ufficiale del *kokutai*.

Per afferrare le radici profonde del *kokutai*, un autentico sistema di pensiero autoctono evolutosi negli anni '30 in dottrina del sistema nazionale, occorre aprire un inciso e attingere alla storia del Giappone. Nell'arcipelago, sin da tempi antichissimi, l'esaltazione della stirpe di Yamato ha giocato un ruolo determinante, assicurando la filiazione divina all'imperatore e agli uomini comuni, il cui destino è profondamente intrecciato con quello degli dèi. Per accedere nei meandri del sistema di pensiero nipponico, l'osservatore non-giapponese deve cessare ogni ricorso alla speculazione filosofica occidentale. Del resto, la cosmogonia nipponica trova il proprio fondamento nello shintoismo, che interpreta la presenza dei *kami* in mezzo all'uomo quale semplice manifestazione della natura – spirito che alberga in essa – ed espressione della convivenza quotidiana fra uomo e divinità. Va sottolineata la straordinaria continuità storica dei principi cosmogonici racchiusi nello scintoismo, da intendersi non come religione *stricto sensu*, bensì come «arte del vivere e del morire»¹⁵⁰. I precetti shintoisti della stirpe eletta di Yamato su cui gravano onori e oneri, «il lignaggio regale di matrice semidivina» e la centralità del Giappone, in quanto paese degli dèi, hanno accompagnato l'evoluzione storico-filosofica dell'arcipelago fino ad oggi,

apparati burocratici. Al loro ritorno, avrebbero relazionato sugli esiti della missione, avanzando proposte concrete. In esito alle missioni in Occidente, si optò per una legislazione bicamerale improntata al modello britannico e per un'organizzazione dell'apparato statale mutuata dalla Germania.

¹⁴⁹ Franco Gatti, *op. cit.*, p. 135.

¹⁵⁰ L.V. Arena, *ivi*, p. 13.

contribuendo a rinsaldare l'archetipo della *Lebensphilosophie* autoctona, anche dopo l'apertura ai sistemi di pensiero occidentali. Il popolo giapponese, insignito di così nobili origini storiche e di un non comune lignaggio, ha esercitato il culto delle divinità e degli antenati, tributando loro tutto il rispetto che meritano.

Il rispetto, inteso anche come onere sociale, introduce una delle componenti sociologiche più ardue da afferrare nella *Lebensphilosophie* autoctona. Esso si fonda sul «senso di obbligo» nei confronti della famiglia e di coloro che hanno agito in nostro favore: dagli antenati più diretti al padre, dal fratello maggiore ai rappresentanti più anziani di un gruppo o di una comunità con cui si interagisce¹⁵¹. Questa forma di attenzione nei loro confronti non viene esercitata per scopi utilitaristici, come la conquista delle loro simpatie per raggiungere un obiettivo privato o sociale. Lungi da tale finalismo, l'obbligo e il rispetto nei confronti di chi circonda l'individuo e la necessità morale di ripagare l'*on* (il debito) divengono cifra e misura dei rapporti sociali e interpersonali. In questa società, storicamente, l'individuo non si configura mai come una monade isolata, in azione per il raggiungimento di scopi individuali o di valori positivi assoluti (la libertà, la pace, la democrazia). Il primo come il secondo campo sottostà alla collocazione dell'individuo all'interno di una rete sociale da cui egli non può astrarsi o dissociarsi. Le motivazioni riconducono a due principali ordini di cause. La prima vuole che l'individuo non agisca socialmente come entità singola e astratta, bensì come rappresentante di un gruppo. L'individuo non acquista valore se non all'interno della comunità di appartenenza. La seconda vede l'individuo impegnato a mantenere la propria posizione e il ruolo che gli spetta. Questa ferrea collocazione sociale, unita alla necessità di osservare la scala piramidale o gerarchica, fa sì che ciascuno conosca e si attenga ai limiti prefissati. Il modello che la società nipponica si è dato e segue da secoli è strutturato in maniera tale da evitare l'insorgere

¹⁵¹ Ruth Benedict, *op. cit.*, p. 138. La studiosa americana traccia un quadro analitico assai dettagliato degli obblighi che incombono in campo all'individuo, mettendo in luce la diversità dei modelli comportamentali registrati negli Stati Uniti e in Giappone. La sua tassonomia ammette che l'obbligo o il dovere possa presentarsi almeno in tre forme: *on*, *gimu* e *giri*. Il primo raggruppa l'insieme degli obblighi contratti passivamente (es.: ciò che il mondo ha fatto per noi fino a questo momento). Quelli *gimu* sono doveri contratti per il semplice fatto di esistere. Si pensi alla pietà filiale, al rispetto dei familiari (*ko*). Uno degli obblighi *gimu* fondamentali è il *chu*, verso l'Imperatore e la Patria. Non meno incalzanti sono gli obblighi previsti dal *giri*. Si tratta di doveri nei confronti dei parenti, non-parenti, persone che per qualche motivo incrociano la nostra vita. Tutto ciò che essi fanno per noi ci obbliga a ricambiare prima o poi il favore o la buona azione ricevuta. Nel terzo ordine rientra anche il *giri* nei confronti del proprio buon nome. Questo è così sentito da affliggere tanti individui e da figurare fra i temi più affascinanti e riproposti dalla letteratura giapponese. Un'offesa al proprio buon nome va vendicata. Non importa che ciò avvenga nell'immediato o dopo anni, ma la vendetta deve essere compiuta, se si desidera chiudere il saldo dei propri debiti nei confronti di persone e cose, evitando di provocarsi inutili ansie.

di tensioni o frizioni fra l'individuo e la comunità che lo rappresenta.

Le premesse storiche relative alla *Lebensphilosophie* nipponica e alla disciplina dei rapporti sociali costituiscono le fondamenta su cui si allestirà il rapporto identitario fra politica ed etica nel XX secolo. Il principio dell'armonia sociale e dell'unità locale e nazionale risulta costantemente incardinato nelle dinamiche che muovono, nel solco tracciato dalla storia più remota, il sistema di pensiero nipponico. A partire dagli anni '20, tale configurazione è resa più immediata dalla dottrina del *kokutai*. Essa esaspera alcuni tratti contenuti nel pensiero primordiale sulla fondazione del mondo e sulla centralità dell'arcipelago. Inoltre, conferisce grande importanza alla capacità del popolo giapponese di lasciare inveterati i propri valori, le tradizioni e i principi del vivere e del morire, evitando qualsiasi coinvolgimento spurio con dottrine e precetti contrari alle logiche *kokutai*.

La perfetta applicazione del «sistema nazionale» comporta il costituirsi di blocchi autoritari in grado di esercitare pressione sulle componenti sociali più liberali, l'inasprirsi dell'idiosincrasia per le frange di intellettuali meno indottrinati e tradizionalmente più favorevoli a contatti culturali. In questa stagione della vita culturale del paese, si assiste a numerosi incidenti¹⁵² causati dal fanatismo e dalla crescente xenofobia. Gatti vede nella cruenta e feroce opera di repressione fisica l'effetto ultimo e più vistoso determinato dal blocco di potere fascista «strisciante» nell'arcipelago¹⁵³. L'inasprimento dei controlli da parte delle autorità mira a togliere linfa vitale al libero pensiero e a rendere sempre più controllabili, al pari di quanto accaduto in Italia e Germania, intellettuali e proletari. L'introduzione del «crimine di pensiero»¹⁵⁴ e l'istituzione dei «procuratori del pensiero» suggellano il completamento delle funzioni di controllo esercitato sul popolo. È su questo punto che gli storici occidentali e giapponesi concordano¹⁵⁵: giunti alla repressione completa dello stato di

¹⁵² Tra gli incidenti che segnano l'avvento del militarismo al potere figura l'omicidio del ministro Takahashi Korekiyo da parte dei «giovani ufficiali», dopo l'annuncio del taglio di risorse destinate alla classe militare. L'esigenza di ridurre il deficit pubblico è determinata dal tasso elevato di inflazione registrato negli anni compresi fra il 1931 (in cui il Giappone invade la Manciuria) e il 1937 (inizio della guerra con la Cina).

¹⁵³ La definizione di fascismo strisciante viene costantemente impiegata dagli storici per descrivere l'insinuarsi lento ma inarrestabile delle logiche del potere fascista all'interno della società giapponese. Lo studioso Masao Maruyama riprenderà e consoliderà questa definizione, unitamente a quella di «fascismo dall'alto».

¹⁵⁴ In giapponese: *shisō hanzai*.

¹⁵⁵ Gli esiti del fascismo in Giappone vengono formulati da Kawahara Hiroshi Asanuma, in *Nihon no fashizumu* (Il fascismo giapponese), Tōkyō. Per una sintesi completa del rapporto fra il regime e i fattori di produzione, si consulti Yasuhiro Okudaira, *Chian iji-hō shōshi* (Breve storia della Legge per il mantenimento dell'ordine pubblico), Tōkyō, Misuzu Shobō, 1982.

mobilitazione generale delle masse operaie e contadine, tutti gli sforzi e le azioni delle componenti sociali vanno intesi a favore della produzione nazionale. Nessuno spazio di manovra è più concesso a proteste sindacali, studentesche o di partito.

2. La Via che conduce al centro del mondo

La prima legittimazione ideologica alla mobilitazione di massa generata dalle autorità per supportare la produzione [bellica] nazionale va ricercata nella logica del *tennosei*. Con questo lemma si è soliti identificare il regime autarchico portato a compimento con l'avvento di forze anti-democratiche, la cui base morale è sancita dal rispetto dell'imperatore, figura di ispirazione divina, «essenza stessa della nazione e della società giapponese»¹⁵⁶.

Ritornare ad un regime totalitario non è un'operazione complessa. I timidi passi compiuti nel retroterra culturale del *fin de siècle* in direzione della democrazia non trovano conferma nel primo Novecento. Le ragioni di queste «opportunità mancate» hanno radici profonde. La prima riconduce alle scelte governative e all'utilizzo dello strumento legislativo. Il governo Katō approva la legge elettorale nel 1925, estendendo la base ai giovani di sesso maschile di età superiore ai 25 anni. Tale intervento apporta modifiche solo nominali, dal momento che al nuovo elettorato non è concesso godere di una rappresentanza attiva nella vita parlamentare. Limitazioni sociali ed esclusione dalla partecipazione attiva alla vita politica pesano fortemente sulla qualità di vita del cittadino medio. A ciò si aggiunga che la vita sociale è disciplinata dalla logica del «consenso» all'interno della comunità e che i principali antagonisti del regime sono già stati epurati. A questo punto, nessun ostacolo si frappone fra i generali e le loro mire espansionistiche¹⁵⁷.

I meccanismi sociali già esistenti per regolare la coesistenza fra i cittadini subiscono una rivisitazione in chiave nazionalistica. Sul finire del 1937 vengono istituiti i *tonarigumi*, la cui funzione consiste essenzialmente nell'estorcere il consenso dei cittadini¹⁵⁸, rendendoli partecipi delle attività propagandistiche e inculcando il

¹⁵⁶ Franco Gatti, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵⁷ La repressione più dura era stata architettata e diretta contro quelli che volevano «rendere rosso il nostro paese». Molto osteggiati erano, in questa ottica, i rapporti diplomatici con l'Unione Sovietica. La repressione di attività politiche ispirate al liberalismo occidentale viene ampiamente documentata da R.H. Mitchell, *Thought Control in Prewar Japan*, Cornell University Press, Ithaca, 1976, p. 36.

¹⁵⁸ I *tonarigumi* (gruppi di vicinato) furono istituiti nel periodo Tokugawa (1603-1868) allo scopo di regolare i rapporti sociali fra i membri dei singoli gruppi.

senso della fedeltà assoluta alla causa del Giappone: la vittoria. I «gruppi di vicinato» agiscono in conseguenza della ormai avvenuta saldatura fra politica ed etica. Chi agisce per il bene del Giappone e onora l'Imperatore, donerà tutto se stesso per la causa comune. Gli individui che non condividono questi assunti, vengono identificati e sottoposti ad interventi coercitivi e liberticidi, i cui esiti divengono esemplari. In una società in cui l'individuo è chiamato, per il semplice fatto di esistere, a ripagare il debito (*on*) nei confronti degli altri e dell'Imperatore, trasgredire le regole equivale ad esporsi alla pubblica riprovazione. Ciò che in altre comunità avrebbe potuto ingenerare proselitismo, fenomeni di solidarietà o resistenza sociale, in Giappone non sortisce nessuno degli effetti auspicati dagli intellettuali meno indottrinati: il popolo si conforma alla volontà [mediata] del sovrano e con costante industriosità si adopera per la causa del Giappone.

La legittimazione morale fornita dai «principi della politica nazionale» funge da attenta opera di *camouflage* delle azioni liberticide. L'indottrinamento e la creazione del consenso, ormai esercitato da tutti i canali ufficiali, finiscono per scolpire nel cittadino medio l'idea che ogni azione condotta in nome della nazione non sia esecrabile¹⁵⁹. Al pari dell'ideologia nazista, il Giappone si prefigge il compito di realizzare una missione salvifica per tutta l'umanità: “proteggere la razza umana dagli inferni, (...) salvaguardarla dalla distruzione e condurla verso un mondo di chiarezza”¹⁶⁰. Questa «missione supernazionale»¹⁶¹, per essere portata a compimento, deve raccogliere il consenso della popolazione. Per fare breccia sul popolo giapponese, il governo può fare appello al senso di solidarietà e al ben radicato spirito di compartecipazione. Mentre la formazione spirituale – tradizionalmente ispirata alle virtù confuciane dell'obbedienza e dell'armonia sociale – e scolastica saldano in questi anni un vincolo indissolubile tra società civile e combattenti per la patria, si perviene

¹⁵⁹ Nel 1937 il governo, con un documento ufficiale, emana i principi fondamentali dell'«unità nazionale», accentuando il valore della lealtà, del patriottismo e dell'armonia. Quest'ultimo assurge a principio cardinale, suggellando lo spirito di co-esistenza insito nel popolo giapponese, chiamato a ripudiare l'egoismo e l'individualismo ereditato dagli scambi con l'Occidente. Il documento, preparato da un'équipe di accademici, è il risultato di un lavoro approfondito di ben 156 pagine, concluso nel 1937 e dato alle stampe. Presto trecentomila copie raggiunsero tutte le prefetture del Giappone con l'obiettivo di inculcare l'ideologia ufficiale del governo. Per una consultazione più approfondita, si rimanda a W. Theodore de Bary, Carol Gluck, Arthur L. Tiedemann, *Selections from the Kokutai no Hongi* (Fundamentals of our National Policy) in *Sources of Japanese Tradition*, 2nd edition, vol. 2, New York, Columbia University Press, 2005, pp. 968-969, 975.

¹⁶⁰ Si riportano le parole di Yosuke Matsuoka (1880-1946), Ministro degli esteri e delegato della Società delle Nazioni (1932).

¹⁶¹ Rudolf Walter, Ulrich Ruh, David Seeber, *Dizionario delle questioni religiose del nostro tempo*, a cura di Gianni Francesconi, Brescia, Queriniana, 1992.

ad una trasformazione integrale del partito unico in «movimento ideale».

Per comprendere appieno l'evoluzione storica del «fascismo strisciante» e l'approdo al movimento ideale, occorre risalire alle premesse storiche. Sin dagli anni '20 si profila, all'interno della classe militare, una spaccatura in due blocchi ideologici contrapposti: la Kōdō-ha (Fazione della via imperiale) da una parte e la Tōsei-ha (Fazione di controllo) dall'altra. La spaccatura non è priva di conseguenze. Tensioni costanti e gravi episodi come l'assassinio nel 1935 del generale Nagata Tetsuzan, rendono la «linea tōsei» invisa al governo, non meno che all'opinione pubblica. Presupposti ideologici difformi alimentano le tensioni. La Fazione della via imperiale riconosce come priorità assoluta una formazione [militare] conforme alla tassonomia dei principi individuati per forgiare l'autentico «spirito giapponese». La Kōdō-ha si rende fautrice della via spirituale al successo. Un esercito virtuoso avrebbe tenuto alto l'onore del Giappone.

Diversa la base ideologica della fazione Tōsei-ha¹⁶². In essa primeggia l'idea che solo un esercito moderno e meccanizzato possa riportare i successi attesi dall'invasione della Cina. Shinobu Seizaburō, nel descrivere la diversità di intenti, traccia un solco profondo tra le due fazioni: la prima interessata a gettare le basi di uno stato reattivo e in grado di fronteggiare la minaccia, la seconda intenta al consolidamento e all'ulteriore espansione sul continente e sui mari¹⁶³. La base ideologica diversa già *in nuce* e il portato delle soluzioni militari intraprese allontanano nel tempo le due fazioni, rinvigorendone l'astio e la conflittualità reciproca. Da non sottovalutare è il ruolo della politica ed i legami da essa instaurati con i blocchi di potere.

La «resa dei conti» tra le due fazioni il 26 febbraio 1936 e la deposizione dei «giovani ufficiali» consentono alla burocrazia civile di cavalcare nuovamente l'onda e ancorare i propri interessi alle scelte governative. L'incidente è generato dall'insoddisfazione crescente nei confronti delle «cricche» finanziarie e delle logiche di potere ufficiale da esse determinate.

Il movimento dei «giovani ufficiali» sorto negli anni '20 da una costola dell'Accademia militare di Tōkyō prefigura, al pari dei fascisti, un Giappone libero

¹⁶² Ben-Ami Shillony, *Revolt in Japan. The Young Officers and the February 26, 1936 Incident*, Princeton (N.J.), 1973.

¹⁶³ Shinobu Seizaburō, From Party Politics to Military Dictatorship in *The Developing Economies*, Volume 5, Issue 4, 1967, pp. 668-684.

dalle interferenze dei *zaibatsu* e in grado di ripristinare il rapporto diretto tra il sovrano ed i suoi sudditi. La linea diretta avrebbe consentito all'Imperatore di prendere decisioni non mediate ed influenzare le sorti della politica nazionale. Queste asserzioni circoscrivono un contesto caratterizzato dalla mal celata insofferenza nei confronti degli squilibri politici generati dalle classi al potere sin dai primi anni del XX secolo. Lo sbocco finale di tali contrasti è l'incidente del 1936 che, se da un lato ribalta le logiche di potere consolidate, dall'altro evidenzia l'origine dell'insubordinazione e di istanze anarchiche all'interno della classe militare. L'incidente – un colpo di Stato organizzato da una frangia interna all'Esercito imperiale, costituita per lo più da giovani ufficiali –, nel quale trovano la morte il Ministro delle finanze e altre cariche dello stato, ritrae il clima di insurrezione e di grave crisi morale in cui il Giappone versa alla vigilia della guerra. La storia confermerà la gravità di questo momento epocale, che segna un punto di rottura definitivo con il passato e assicura al movimento fascista il consenso popolare delle masse.

A trarre profitto da tale stato di cose è la burocrazia civile, tradizionale blocco di potere intento a far leva sulla gravità del clima politico per dissociarsi dai militaristi e saldare ancor di più i propri interessi con quelli delle «cricche».

3. La via del fascismo giapponese

Del fascismo si trova menzione nelle pagine precedenti, che introducono le formulazioni dello storico Masao Maruyama (1889-1957) e descrivono l'identità di vedute tra alcune fazioni di militari al potere e il movimento ideologico ispirato da Kita Ikki (1883-1937)¹⁶⁴. Per lungo tempo gli storici hanno dibattuto l'esistenza di movimenti totalitari in Occidente, convenendo sull'inapplicabilità dell'etichetta fascista al movimento postulato da Kita Ikki e da altri ideologi come Ikeda Shigeaki (1867-1950). Nel dopoguerra prende avvio una indagine sistematica sulle cause e sui prodromi dei movimenti totalitari e nazionalisti. Anche quando il dibattito diviene più profondo e valica l'orizzonte della yamatologia, la storiografia occidentale e statunitense non impiega espressamente il termine fascista, sostituendolo con definizioni come «movimento ultranazionalista organizzato» o «dittatura militare con

¹⁶⁴ Per approfondire la teorizzazione del fascismo da una prospettiva storico-politologica, è possibile consultare Masao Maruyama, *Thought and Behaviour in Modern Japanese Politics*, London, Oxford University Press, 1963. Di Kita Ikki, cui la storiografia rimanda quale principale ideologo del fascismo *tennosei*, si consulti *Lineamenti delle misure per la riorganizzazione del Giappone*, Tōkyō, 1931.

tendenze totalitarie»¹⁶⁵. La polemica più accesa viene ingaggiata da alcuni marxisti occidentali come J. Halliday, che rifiutano espressamente la definizione di regime fascista per il sistema politico vigente in Giappone¹⁶⁶. Per ragioni di completezza, va sottolineato che la storiografia politicamente orientata a sinistra ha fatto leva sulla diffusione delle teorie socialiste nell'arcipelago, enfatizzandone la portata ideologica e desumendo che essa preparasse il terreno per uno sconvolgimento delle basi sociali e per l'approdo finale ad un'autentica rivoluzione democratico-borghese.

Il fine, in questa sede, non consiste nel ricostruire la *querelle* tra teorici del fascismo e negazionisti, quanto nel seguire esordi e sviluppi di un movimento che, forte di un consenso pubblico trasversale e di una base ideologica approntata *ad hoc* dalla dottrina *kokutai* (sistema nazionale), diviene l'alternativa ai blocchi politici dominanti e alla saldatura tra capitale monopolistico e potere ufficiale. Tra i primi teorici della democrazia contemporanea in Giappone spicca la figura di Yoshino Sakuzo (1878-1933) che, nel 1932, traccia un confronto tra le formulazioni più salienti del fascismo italiano e il coevo panorama ideologico nipponico. Per Sakuzo rientrano nella definizione di fascismo l'esaltazione di valori «anti-democratici» e «anti-parlamentari»¹⁶⁷ così come la mitizzazione dello Stato contro l'individuo. Sakuzo conclude la sua lettura dei coevi fenomeni sociali con tono perentorio: «le stesse idee animano i gruppi politici in Giappone»¹⁶⁸. Tale identità non va ricercata per lo storico giapponese nel postulato secondo cui l'individuo in Giappone vive ed agisce generalmente per un fine non-egoico. A confermare la validità di tali premesse basta consultare la storia del pensiero giapponese, con le influenze e gli apporti secolari determinati ora dal confucianesimo ora dalle scuole buddiste. La *façade* della società nipponica di questi anni è contraddistinta da un esasperato nazionalismo e dagli sbocchi razzisti e militaristi della linea politica perseguita dall'era Taishō. William Ebenstein condivide la definizione di fascismo formulata da Sakuzo, evidenziando al contempo alcune differenze rispetto alle forme ideologiche manifestate in Occidente. In particolare, il punto su cui Ebenstein è parte della storiografia nipponica¹⁶⁹

¹⁶⁵ Si consultino E.O. Reischauer, op. cit., p. 205-227 e A. Craig, *Storia dell'Asia orientale*. Torino, Einaudi, 1974, p. 712.

¹⁶⁶ J. Halliday, *Storia del Giappone contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1979 p. 218.

¹⁶⁷ Yoshino Sakuzo, Fascism in Japan in *Contemporary Japan*, vol. I, n. 2, September 1932.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 185.

¹⁶⁹ Tra i principali fautori del negazionismo si annoverano Takeyama Michio e Nakamura Kikuo. Particolarmente interessante è l'opera di Kikuo: *Tennosei fashizumu wa atta ka (Discussione sul fascismo del sistema imperiale)*, in *Dyiyō*, no. 73, Tōkyō, 1967. I due studiosi si appellano alle differenze ideologiche rispetto al fascismo italiano o al nazionalsocialismo tedesco per negare l'esistenza di un «fascismo puro»

concordano è l'assenza di un «partito unico» e la figura di un duce¹⁷⁰. Ebenstein, tuttavia, fa un passo in avanti e prefigura nel riconoscimento all'Imperatore del ruolo divino e del comando supremo delle forze militari, il profilarsi di un quadro ideologico prossimo al «dittatore unico».

Questa teoria viene solitamente smontata dalla storia stessa dell'imperialismo giapponese, in cui il monarca non esercita attivamente il potere, cedendo al governo e alla corte ampi poteri decisionali. Tuttavia, se si procede transitivamente e si mette in luce l'importanza per il singolo individuo di appartenere alla grande «famiglia», dove per famiglia si intenda la nazione, si sancisce ancora una volta uno dei principi cardine del *kokutai*: la linea diretta tra il suddito e il sovrano. Il sovrano figura come il padre della grande famiglia giapponese e tutto ciò che il suddito è chiamato a realizzare con la sua opera quotidiana, lo fa in suo onore e con la massima considerazione.

In un rapporto di dipendenza diretta dal sovrano in cui il cittadino trova la massima espressione [solo] nello stato, ciò che non avviene al suo interno o in suo favore, diventa illegittimo o privo di valore. Il rapporto, incentrato sulla linea diretta, trova il benessere della burocrazia civile e degli oligopoli, che si servono della sacralità dell'Imperatore per giustificare i ritmi frenetici della produzione e il sostegno continuo delle casse dello stato. Il fatto che il potenziale e le esperienze empiriche dell'uomo debbano dispiegarsi all'interno degli spazi a lui riservati, pur riconducendosi alla deificazione del sovrano, non serve a sopire i malumori che il suddito nutre nella classe dirigente al potere. Al suddito si chiede di produrre e concorrere al progresso e allo stato di benessere della nazione, ma gli si nega la possibilità di godere degli esiti sociali generati dal suo stesso lavoro. Questo errore delle lobby al potere e della burocrazia civile costerà loro caro, in quanto contribuirà ad agganciare il popolo agli ideologi del fascismo. Ancora una volta si percepisce che la base su cui si fondano i rapporti sociali e di classe in Giappone non è né egualitaria né democratica.

C'è un punto nella storia di questi anni in cui le lobby comprendono la necessità di fare delle concessioni al popolo affinché esso non gli si ritorca contro, ma ogni intervento del genere si rivela ormai fuori tempo. Il Giappone che ha già affrontato il contrasto fra *jinushi* (proprietari terrieri) e fittavoli, esacerbato da innumerevoli

in Giappone. Al pari di Ebenstein, adducono tra le motivazioni principali l'assenza di strutture ideologiche in grado di dar vita ad un autentico regime reazionario, l'assenza dei campi di concentrazione, di coalizioni corporative e di un «dittatore».

¹⁷⁰ William Ebenstein, *Today's ISMS: Communism, Fascism, Capitalism, Socialism*, N.J., Englewood Cliffs, 1967.

vertenze, non dispone dell'equilibrio fondamentale per regolare i rapporti di classe. Pur avendo riconosciuto l'esigenza di dotarsi di una costituzione moderna e di garantire i diritti fondamentali dell'uomo, il paese ricorre con intermittenza a sparse misure di conciliazione e all'istituto dell'arbitrato, rinunciando ad un confronto dialettico con le forze sociali più ostili. La storia avrebbe dimostrato, in Giappone al pari dell'Occidente, che il soffocamento delle istanze sociali con l'uso della forza non può essere eletto a strumento di ricomposizione di un equilibrio sociale interrotto.

Alla luce di queste premesse, il cittadino viene acquistando consapevolezza del suo ruolo. Nel processo di formazione di una moderna coscienza civica, non è più possibile aborrire le istanze e le richieste sociali. L'individuo moderno ha doveri nei confronti della società: tra i quali rivendicare i diritti del lavoratore. Pur ammettendo che i diritti e i bisogni del cittadino siano subordinati a quelli dello stato, deve giungere il momento in cui lo stato, con «benevolenza», tutela il suo cittadino, come contropartita dell'impegno che quest'ultimo ha profuso nei confronti del primo¹⁷¹. Ai fini della ricostruzione dell'orizzonte ideologico, non è determinante stabilire con esattezza se il fascismo ricada più nella definizione di *kodo*¹⁷² (movimento) o di partito. Ciò che emerge è la necessità di compensare il fideismo che avvolge il progresso materiale con il paternalismo. Se il primo ha fallito, l'uomo medio nutre la certezza che l'Imperatore non lo tradirà. Da queste premesse muove l'affezione profonda nei confronti del sovrano e l'idea che ciascuno debba sublimare le proprie azioni per renderle nobili e dignitose¹⁷³.

Al di là delle affinità con il programma dei fasci, l'allora primo ministro giapponese, Hiranuma Kiichiro (1867-1951), che conosce bene le linee programmatiche del movimento italiano, ci tiene a sottolinearne l'estraneità rispetto al *kodo*, avanzando quale obiettivo primario del suo governo e dell'ideologia retrostante, «il raggiungimento della pace e del benessere». Il primo ministro (1939) aborrisce ogni riferimento cruento al militarismo, scalfendone la portata e appoggiando la linea che vede in esso il male inevitabile per la difesa della propria autonomia e del progetto di

¹⁷¹ Charles Hodges, In Japan – The Imperial Way: An Authorized Interview with War Minister Araki in *Asia*, vol. XXXIV, no. 2, 86, February 1934.

¹⁷² Movimento popolare ispirato alla fedeltà all'imperatore, quale essere divino puro e illuminato.

¹⁷³ Queste parole sono contenute all'interno del proclama imperiale del 1940 con il quale il governo giapponese incita tutti i cittadini a far convergere le proprie energie verso l'obiettivo della pace. La pace sarebbe stata raggiunta soltanto riconoscendo il ruolo egemonico del Giappone in Asia e nel mondo intero. Cfr.: Japanese Government Announcement, August 1, in *Contemporary Japan*, vol. IX, no. 9, September 1940.

«perseguire l'ideale assoluto»¹⁷⁴. Alcuni storici come Carl Cohen¹⁷⁵ sostengono che, se le teorizzazioni più accreditate vedono lo stato fascista trarre la propria linfa vitale dalla “ricerca bramosa di potere e di governo” nonché dalla “manifesta tendenza all'espansione” quale “segno della [propria] vitalità”, ciò non può risultare in contrasto con le formulazioni di alcuni rappresentanti dei governi di allora, come il Primo ministro Hiranuma o il Ministro della Guerra Araki Sadao (1877-1966). Cohen sostiene con vigore che l'imperialismo giapponese abbia abbracciato formulazioni teoriche e politiche assai prossime al governo Mussolini. L'insediamento di Hiranuma come primo ministro nel 1939 viene salutato da molti come “l'atto di deposizione della monarchia costituzionale”¹⁷⁶.

Masao Maruyama mette in guardia da categorizzazioni del fascismo basate su un'estetica del movimento o su manifestazioni proiettate verso l'esterno. Non è la logica del «partito unico» o del «cameratismo» a tracciare il confine tra ideologie fasciste e non. Queste rientrano, al più, tra le manifestazioni più evidenti e immediate del fascismo occidentale. In quanto tali, sono inconciliabili con l'etnocentrismo e il «panasiatismo». La mobilitazione delle masse, il loro indottrinamento e la percezione che un sistema politico si traduca in una promessa di tangibile miglioramento delle condizioni di vita è ciò che, anche in Giappone, fa breccia sulle classi rurali e proletarie. Questa tesi, condivisa da Ebenstein e Andrew Gordon¹⁷⁷, descrive il fascismo come percezione antinomica della democrazia. La democrazia di un gruppo ristretto, che prende decisioni per tutti, non è democrazia. Il consenso generale che il movimento riscuote in Giappone è segno di forti tensioni sociali, che trovano terreno fertile in questa ideologia. Al pari della Germania che, al momento dell'ascesa hitleriana registra un tasso di disoccupazione abnorme, il fascismo in Giappone non è né un'estensione dei movimenti operai né una manifestazione *ex abrupto* di

¹⁷⁴ Trans-Pacific, 28 aprile 1932, riporta: “It is apparent that we must use militarism as a means of self-defense against any force obstructing the attainment of our highest ideal”. Kiichiro lenisce ogni riferimento al fascismo e quando ne parla, ci tiene a prenderne le distanze, sostenendo: “our country has its independent object and its independent mission”.

¹⁷⁵ Carl Cohen, *Communism, Fascism and Democracy: The Theoretical Foundations*, New York, Mc Graw Hill, 1972. Nell'originale, Cohen utilizza la parola will to power and government. Si è deciso di tradurre *will* non con volontà ma con ricerca bramosa di potere, ritenendo che questa scelta traduttiva possa restituire l'inteso.

¹⁷⁶ Pare, secondo informazioni tratte dal quotidiano *Asahi Shimbun* nelle edizioni del gennaio 1939, che alcuni membri della Dieta avessero invitato Hiranuma a chiarire le linee politiche del suo governo e a sconfessare ogni deriva totalitaria. Cfr.: *Trans-Pacific*, January 12th, 1939.

¹⁷⁷ Andrew Gordon, *Labor and Imperial Democracy in Prewar Japan*, Berkeley, University of California, 1991.

radicalismo sociale.

Le formulazioni di R. Scalapino¹⁷⁸ vedono nel fascismo la risposta ad un clima di «confusione» e di grande «amarezza» nei confronti dei partiti politici al potere. Un paese che non può vantare propriamente l'autonomia culturale e una cultura politica democratica ben radicata, rischia di diventare preda di rivolgimenti o di attacchi al cuore delle proprie strutture ideologiche e sociali. Per scongiurare tale pericolo, il Giappone avrebbe sviluppato un meccanismo di autodifesa, costruendosi una barriera ideologica, sorretta dall'ideale della pace e dell'unità¹⁷⁹. Tale impalcatura ideologica, pur facendo leva su questi ideali, non può giustificare con un'opera di attento *camouflage* le basi da cui essa trae la sua linfa vitale. Negazione della razionalità, razzismo, etnocentrismo sono soltanto alcune delle enunciazioni formulate da Ebenstein.

La società giapponese di questi anni è così pregna di tali disvalori da confermare la distinzione, formulata da Masao Maruyama nel 1946, tra «fascismo dal basso» e «fascismo dall'alto». Per lo storico, i due regimi occidentali, fondati sul «consenso di massa» raccolto dalla base, simboleggiano un movimento ben diverso nella struttura e nelle manifestazioni esteriori rispetto al caso nipponico. In esso, la forza «pervasiva» esercitata dalle istituzioni e la propagazione dall'alto verso i ceti rurali e proletari, marca la differenza più sostanziale rispetto al fenomeno occidentale.

Il panorama socio-politico che si profila dopo la Restaurazione conferma che la società giapponese è un sistema a due velocità, con l'imperialismo pressoché immutato nelle premesse ideologiche e la politica che evolve a grandi passi. Mentre l'imperialismo rimane avvitato intorno alle antiche tradizioni, all'affiliazione divina e alla segregazione del sovrano rispetto alla vita politica del paese, in pochi decenni la burocrazia centralizzata supera lo stallo e l'inefficienza in cui versa durante l'epoca Tokugawa. L'apparato statale si apre alle esigenze di uno stato moderno, istituendo diversi dicasteri con a capo le élite delle università nipponiche. Le imprese assumono la configurazione che conservano ancora oggi, con il verticalismo e il paternalismo fra i tratti dominanti.

In uno scenario siffatto, l'immobilismo del governo imperiale non passa

¹⁷⁸ Robert A. Scalapino, *Democracy and the Party Movement in Prewar Japan*, University of California Press, 1953.

¹⁷⁹ Questa tesi, difesa da Ebenstein, sostiene che il potenziale insito nella nascente cultura democratica giapponese non trova spazi di espressione e viene rapidamente assorbito dal militarismo. *Op. cit.*, p. 115.

inosservato agli storici.

La spaccatura, in un mondo a due velocità segnato dal contrasto fra tradizioni ancestrali e capitalismo occidentale, non si può ricomporre. In passato, l'assenza di un tessuto sociale e industriale composito e dotato di una coscienza collettiva, fungeva da livellatore sociale. Le lobby avevano una scarsa eco sulle linee programmatiche della politica ufficiale. I commercianti erano oggetto di stigmatizzazione sociale. In un mondo sostanzialmente chiuso e con dinamiche di sviluppo prevedibili, il governo e l'imperatore non erano oggetto di pressioni, tali da metterne in discussione la propria esistenza. In Giappone, i governi non subivano gli effetti dei poteri forti, quanto quelli dei clan in lotta perenne per affermare il proprio dominio sul paese. Inoltre, l'industrializzazione, che aveva provocato grandi frizioni sociali, era giunta con oltre un secolo di ritardo in Giappone.

La società giapponese presenta alla fine del XIX secolo un perfetto stato di conservazione feudale, con meccanismi e dinamiche sociali ancorate al retaggio medievale. In un mondo cristallizzato su queste strutture, i cambiamenti radicali non vengono assorbiti *tout court*. Essi aprono degli interstizi, tanto più pericolosi quando vengono ignorati. La crescita smodata e l'occidentalizzazione delle strutture sociali e ideologiche del Giappone non viene assorbita, lasciando ampi margini di manovra alle forze più conservatrici. In questo senso, si ricordi che l'obiettivo prefigurato dalla classe militare è tornare a contare e godere di una posizione privilegiata. Fare leva sulla sensibilità dei contadini e conquistarsi il consenso pubblico è il mezzo più consono per estendere il proprio raggio d'azione a tutta la società. Come si è già detto, l'esercito conta non poco sull'appoggio alle classi rurali, le quali, a loro volta, costituiscono uno dei motori della tenuta sociale. L'industrializzazione, con i suoi effetti propulsivi per l'economia, giunge in Giappone in ritardo, lasciando per lungo tempo l'agricoltura a reggere le basi dell'economia nipponica, finanziando le spese pubbliche e il sostentamento del pesante apparato burocratico.

La natura della crisi e della profonda depressione economica che attanaglia l'arcipelago negli anni '20 divengono cifra di squilibri insanabili causati dal vorticoso sviluppo economico a partire dal primo dopoguerra¹⁸⁰. Il fatto stesso che il governo ricorra a misure conciliative, alla bonifica dei territori e ai prestiti di lunga scadenza, testimonia l'importanza accordata all'equilibrio sociale. Le lotte agrarie non debbono

¹⁸⁰ Nakamura M., La transizione al capitalismo monopolistico di stato in F. Mazzei, *Il capitalismo giapponese. Gli stadi di sviluppo*, Napoli, Liguori, 1979, p. 244-245.

incidere sulla natura dei rapporti sociali e di classe. Il potere statale, nel timore di perdere il controllo e l'influenza sulle comunità rurali [e non] locali, pone al suo servizio una rete di persone influenti, *meibōka*, deputate a garantire un punto di incontro tra politica ed elettorato locale. La decentralizzazione del potere è, da un lato, la conseguenza naturale dell'istituzione delle prefetture; dall'altro, essa si serve di strumenti in grado di esercitare pressione sulle classi subalterne, catalizzandone il consenso. L'intreccio di controlli esercitati a vario livello dalla politica ufficiale è sintomo di una crescente inquietudine delle classi sociali che, bistrattate, vanno alla ricerca di maggiori tutele e garanzie. In questo frangente si inseriscono le promesse formulate da Kita Ikki, ritenuto il principale ideologo del fascismo e portavoce delle istanze del ceto medio giapponese.

Kita Ikki comincia a farsi strada nei primi anni del XX secolo, aprendo il dibattito sulla necessità di riorganizzare lo stato con basi ideologiche ben diverse. Kita Ikki aveva studiato i sistemi di governo occidentali, compendiando in alcuni brevi trattati la sua visione del socialismo e del *kokutai*¹⁸¹. Le teorizzazioni sul «sistema nazionale» sono il *fil rouge* che accompagnerà la battaglia ideologica del teorico del fascismo. Lo scioglimento immediato del parlamento, così distante dalla volontà imperiale e dagli interessi dei ceti medi, figura in cima agli interventi prefigurati. Per ripristinare basi più eque, si rende necessario mettere in mora la costituzione proclamata durante la Restaurazione Meiji e nominare un'Assemblea di consiglieri dell'Imperatore, *Komoin*, chiamati a svolgere un'importante funzione consultiva. Queste prime soluzioni di carattere immediato avrebbero, per l'ideologo, lo scopo di ribaltare le sfere di potere consolidate all'interno del parlamento. Nelle mire di Kita Ikki figura anche la rivisitazione della Camera dei pari, centro di potere della nobiltà, chiamato a rappresentare esclusivamente gli interessi dei grandi latifondisti e delle oligarchie. Grande influenza viene attribuita alla Camera bassa, la cui composizione dovrà tenere conto del suffragio maschile, esercitato dagli uomini con un'età superiore ai 25 anni.

La ricomposizione di un equilibrio sociale e politico, che veda un'ingerenza dell'Imperatore negli affari istituzionali del paese, è il principio che muove ogni azione programmata per contrastare il «dispotismo conservatore» e ogni «abuso di potere». L'apporto dell'ideologo è di aiuto per ricostruire il clima di tensione che alimenta lo

¹⁸¹ Tra gli scritti di Kita Ikki rivestono grande importanza, ai fini della presente trattazione, i seguenti testi: *Nihon kaizō hōan taikō* (Lineamenti delle misure per la riorganizzazione del Giappone) e *Kokutairon oyobi junsei shakaishugi* (La teoria del kokutai e il socialismo puro).

scenario politico negli anni antecedenti il secondo conflitto mondiale. Kita Ikki sostiene, infatti, che le lotte fra gli esponenti di destra e sinistra siano la manifestazione di lotte di classe e che, per superare questo punto critico nella storia del paese, occorra ritornare ad un sistema unitario, il *kokutai*. La soluzione profilata non è il prodromo di un ritorno anacronistico a tradizioni imperiali sorpassate, ma dell'unico sistema che ha sfidato la storia dell'arcipelago, garantendo la tenuta sociale. Kita Ikki intende aborrire le logiche dei partiti politici, con gli interessi di classe e le corrottele cui essi si espongono.

Meno avvincenti si presentano le teorizzazioni relative all'orientamento da seguire nella politica estera. Esse vanno nella direzione del militarismo esasperato, affidando al Giappone il compito di ergersi quale grande impero rivoluzionario, *kakumeiteki daiteikoku*. Tale orientamento conferma gli addebiti che gli provengono dalla storiografia, riconoscendogli la paternità del panasiatismo. Cifra distintiva del ruolo preminente che l'ideologo accorda al Giappone è la trasposizione di immagine, da giovane uomo a padre delle nazioni, che l'arcipelago incarna nello shogunato Tokugawa, imponendo le sue leggi e la protezione a tutti i paesi dell'Asia. Al Giappone conferisce l'immagine di un *pater familias*, che deve assicurare il bene e la cura dei propri pargoli. Questa visione, per quanto immaginifica, trova conferma anche presso l'antropologa Ruth Benedict. La studiosa statunitense tende a stemperare alcuni aspetti dell'imperialismo giapponese, dopo aver tracciato un confronto con l'autoritarismo di stampo prussiano¹⁸². La figura austera del padre che fissa le condizioni, impone i compiti e assegna ruoli cui i figli non possono abdicare, fa poca breccia sulle teorizzazioni collegate all'educazione in Giappone. Infatti, la filosofia dell'educazione impone indulgenza e comprensione da parte del padre. I figli, dal loro canto, sentono il dovere morale di ubbidire, per imparare. Il contatto padre-figlio è privo di quella conflittualità intrinseca alla natura di questo rapporto. Esso è anche privo dell'ampio orizzonte interpretativo aperto dagli esiti psicoanalitici dello studio freudiano. In esso il rapporto padre-figlio si distingue per un'atavica avversità. Il padre e il figlio sono in lotta perenne per assicurarsi il predominio sull'altro e l'esclusività – dettata anche dagli impulsi della libido – presso la figura materna. Nella società giapponese, il requisito della conflittualità decade e ogni rapporto, anche quello gerarchico e aziendalistico, è improntato al rispetto delle parti e all'indulgenza del padre verso il figlio. Su queste

¹⁸² Ruth Benedict, *op. cit.*, p. 332.

basi viene concepito il rapporto di subordinazione dell'Asia nei confronti del Giappone [Kita Ikki]. Questo precetto non può essere applicato *mutatis mutandis* a tutta la linea di politica estera del periodo prebellico. La stessa studiosa Benedict riduce gli interventi più cruenti realizzati per mano dell'esercito nipponico, senz'altro declinabili come espressione di un profondo spirito xenofobico, ad una reazione tipica della natura giapponese, quando si sente umiliata da un altro popolo. A corroborare questa tesi concorre un'altra argomentazione: “Il Giappone, in occasione della sua unica vittoria contro una grande potenza [la Russia], seppe dimostrare di essere un vincitore generoso, capace di evitare le umiliazioni ad un nemico sconfitto [... omissis]”¹⁸³.

Mettere sullo stesso piano le azioni cruente perpetrate dall'esercito nipponico in Cina e il caso russo non rientra sicuramente nell'obiettivo della studiosa. Per dovere di cronaca, occorre, tuttavia, sottolineare che quando il Giappone sente di avere in pugno le sorti del paese occupato [la Cina], il suo esercito dà libero sfogo ad azioni assai feroci e disumane, procedendo al martirio di molti civili cinesi.

Il ricorso ad incidenti creati *ad hoc* rappresenta un'altra tattica cui i generali fanno ricorso per giustificare le proprie mire espansionistiche e l'interventismo oltranzista¹⁸⁴. Le origini dell'oltranzismo vanno ricercate nell'invasione del Manchukuo, con cui l'esercito invade la Manciuria e prende a rivendicare una serie di diritti sul territorio appena acquisito. Il dominio militare, di natura greve ed assolutista, si trasforma presto in dominazione economica. Si stima che sotto il secondo governo del principe Konoe Fumimaro (luglio 1940-luglio 1941) i monopoli più aggressivi dell'economia nipponica avessero rilevato i territori occupati e le colonie¹⁸⁵.

L'utilizzo della forza vessatoria e dell'autorità militare viene documentato in molteplici circostanze storiche e ricondotto, *in primis*, ad uno storico pregiudizio razziale che individua nei cinesi un popolo da soggiogare; *in secundis*, è la forza economica a legittimare l'interventismo dei gruppi *zaibatsu* nei paesi e nelle colonie assoggettate. Tali premesse conducono ad intraprendere una direzione di ricerca sull'entità della politica estera nipponica ben lungi dalle formulazioni teoriche della Benedict. La studiosa ammette che i giapponesi hanno mutato direzione: “sono cambiati, e a prova di ciò si ricorda la perversa volontà di distruzione e la crudeltà che in

¹⁸³ *Ivi*, p. 340.

¹⁸⁴ Con riferimento alla guerra in Cina, il caso è particolarmente grave, dal momento che i generali circuiscono la volontà dell'Imperatore, prendendo decisioni che confermeranno il loro oltranzismo.

¹⁸⁵ Si confronti: J.G. Roberts, *Mitsui: Three centuries of Japanese Business*, New York, Weatherhill, 1973 p. 317-318.

quell'occasione [l'invasione delle Filippine] dimostrarono di fronte a tutto il mondo"¹⁸⁶. Tuttavia, ammonisce la storiografia a pervenire a conclusioni affrettate, riconducendo la mutata posizione politico-militare [e l'aggressivismo] all'etica relativistica¹⁸⁷. L'esemplificazione più immediata del relativismo si riscontra nell'atto della resa. La mobilitazione generale delle masse si era tradotta nell'impegno del singolo cittadino per la buona riuscita delle operazioni belliche: gli uomini sui diversi fronti aperti contro il nemico, le donne sostenendo le industrie locali. Fino al momento della disfatta, celata dalle autorità militari, ogni giapponese è pronto a sacrificare la propria vita in onore del Giappone e dell'Imperatore. I soldati combattono ormai allo stremo delle forze. Si lanciano, senza armamenti e munizioni, contro il nemico statunitense, pur di bloccarne l'avanzata nel territorio nazionale. Ciò che per un altro popolo avrebbe significato la presa di coscienza della situazione irrecuperabile, alimenta nei giapponesi la convinzione che sia giusto onorare il proprio paese fino all'ultima goccia di sangue. Inoltre, l'astio nei confronti del nemico statunitense, giustifica molte delle azioni disperate, come quelle dei *kamikaze*. Anche se l'industria bellica non ha più risorse e l'economia è sull'orlo del fallimento, il singolo giapponese combatte con le armi che gli rimangono: la spada, le pietre, il coraggio¹⁸⁸. Solo quando il popolo incredulo ascolta per la prima volta la voce dell'Imperatore che dichiara la capitolazione del Giappone e invita tutti i giapponesi a mutare atteggiamento, l'astio si traduce in un'accoglienza straordinariamente amichevole riservata alle forze di occupazione statunitensi. Ciò non può che destare i sospetti delle forze straniere, poco avvezze all'ambiguità nella condotta militare del nemico.

L'ambiguità e l'impenetrabilità dell'orizzonte conoscitivo nipponico alimentano non poco l'immaginario filmico e letterario, eleggendo Akutagawa uno dei massimi rappresentanti del XX secolo. Nel tracciare l'identikit del nemico, la Benedict giunge a sostenere che "tra tutti i nemici che gli Stati Uniti hanno dovuto affrontare in una

¹⁸⁶ Ruth Benedict, *ivi*, p. 341.

¹⁸⁷ [e l'aggressivismo] è un'aggiunta dello scrivente. Ruth Benedict ha formulato teorie interessanti sull'etica giapponese. Essa è frutto dei condizionamenti imposti dalla società, dal parentado, dalla volontà imperiale e dal perenne senso di riconoscimento e di rispetto nei confronti di chi opera in nostro favore. Alcuni valori come la pietà filiale, il rispetto dei genitori e degli avi, sono espressione diretta dell'eredità confuciana.

¹⁸⁸ La spada, la perla di pietra e lo specchio sono emblemi che rimandano alle basi spirituali del potere divino. Lo specchio invita il sovrano a riconoscere la sua vera immagine, tenendo presente la sua identità e l'affiliazione divina. La spada (*katana*) diviene emblema del potere temporale. Essa consente di separare il bene dal male, assicurando che a prevalere sia la giustizia. Infine, la pietra, con i suoi rimandi buddisti, simboleggia la compassione, la grandezza d'animo. Per approfondire i simboli del potere imperiale, è possibile consultare: Julius Evola, *Oriente e Occidente*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2001, p. 162.

guerra di vaste dimensioni, senza dubbio i giapponesi sono stati i più diversi da noi (...)»¹⁸⁹. Uno dei motivi per cui il Giappone si mostra così sfuggente risiede nel fatto che gli occidentali guardano all'arcipelago sistematizzando ogni loro approccio interpretativo: il Giappone come sistema-paese, paese di geisha, dei samurai, delle tecnologie avanzate. Ad una lente di ingrandimento, il Giappone appare molto più che una nazione o la proiezione di un condizionamento culturale alimentato dalla mente occidentale. Il Giappone è uno schermo bianco in cui, superando le teorizzazioni di Bryan Appleyard¹⁹⁰, non occorre proiettare solo le nostre «fantasie» e le «paure». Questo spazio bianco è un grande écran, animato da *mirage* o proiezioni immaginifiche dell'Altro.

Nel trattamento [e nel confronto] dell'altro, si trovano in germe due grandi effetti esotici per il comparatista Daniel Pageaux: approvazione e fascino da una parte, riprovazione e difesa dall'altra¹⁹¹. Il fascino e la resistenza non debbono limitare la ricostruzione epistemologica ad un solo orizzonte conoscitivo del Giappone. In altre parole, non occorre ricadere nello stesso errore commesso dai giapponesi che, fino al XX secolo, si sono spesso limitati a misurare il mondo e le altre civiltà secondo il proprio metro di giudizio. Ciò ha alimentato il pregiudizio e una «imagerie» tutt'altro che edificante dell'Occidente. Il mondo occidentale viene descritto come antitetico ai propri valori, luogo di nascita spirituale di dottrine che, come il capitalismo, hanno logorato il sistema di pensiero giapponese e la qualità di vita del cittadino medio. In fondo, è questo aspetto dell'Occidente che Kita Ikki ha criticato con tanta acredine. Non l'Occidente inteso come spazio bianco su cui proiettare un insieme di tradizioni culturali e filosofiche. Non l'Occidente in sé, ma l'introiezione di modelli esteri che mettono in mora il Giappone, con i suoi costumi e le tradizioni. Inoltre, per l'ideologo, l'arcipelago può fare un uso più edificante e realmente progressista dell'industrializzazione e del benessere materiale promesso dagli stati capitalisti. Ciò che attendono le classi rurali in Giappone è, del resto, l'adeguamento delle condizioni di vita, del salario medio, dei canoni versati al grande latifondista. Esse intendono aborrire la speculazione e lo sfruttamento estremo della loro opera a vantaggio dei grandi gruppi industriali e dei blocchi di potere tradizionali.

¹⁸⁹ Ruth Benedict, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁰ Bryan Appleyard, *Andreste a vivere in Giappone?* in *Sol Levante*, Roma, Ed. Internazionale, 1996, p. 65.

¹⁹¹ D.H. Pageaux, *Le Bûcher d'Hercule*, Paris, Honoré Chiampion, 1996, pp. 55-86.

Dalla prospettiva occidentale, il giudizio formulato nei confronti dei giapponesi è parimenti alterato dalla conoscenza parziale dell'Altro. Gli statunitensi reputano il Giappone un pericolo imminente per la loro sfera di influenza sul Pacifico. Le forze di occupazione sono convinte di dover fronteggiare trattamenti disumani e barbarici dalla loro parte. Intimoriti da questo sospetto, essi entrano nel paese, dopo la capitolazione, avanzando nel timore di subire rappresaglie e azioni di repressione e vendetta ai loro danni. Solo quando il comandante delle forze supreme, il Generale Mc Arthur, avrà stabilito un rapporto di pacifica convivenza e collaborazione con il governo locale, anche l'americano medio maturerà la convinzione che le comunità locali non stiano tramando nulla contro le forze di occupazione. Il *laissez-faire* giapponese, che alimenta poco fascino e molta resistenza da parte americana, cederà presto il passo ad una forma di pacifica convivenza e di reciproco rispetto. Occorre certo ribadire che le condizioni di estrema povertà sociale nel Giappone postbellico e l'apertura incondizionata alle forze di occupazione si accompagneranno a fenomeni deplorabili. Quello delle ragazze *pan pan* è certamente uno di essi, ma non l'unico.

La ricezione dello straniero, e dell'americano in particolare, si carica di rimandi negativi. Nell'immaginario collettivo giapponese, l'americano è oggetto di grande stigmatizzazione sociale e morale. L'immagine più comune scolpita nella mente dei giapponesi lo ritrae come un uomo rozzo, cruento e disposto ad umiliare lo straniero, pur di far prevalere la superiorità della propria economia e cultura. A onor del vero, va detto che la propaganda militare aveva contribuito negli anni della guerra a caricare di tinte fosche l'immagine del soldato statunitense.

Una delle motivazioni che spinge la stragrande maggioranza dei cittadini di Okinawa a togliersi la vita poco prima dell'assedio americano, risiede proprio nel timore di fronteggiare quell'uomo brutale che avrebbe violentato le donne e ucciso i bambini. La tipizzazione dell'americano, con il conseguente effetto di caricatura da una parte e «mostrificazione» dall'altra, ne amplifica la pericolosità sociale¹⁹². Quando la capitolazione è ormai avvenuta e gli americani si insediano nel territorio nipponico, il confronto si rende inevitabile. L'esito del primo incontro tra le due culture è

¹⁹² Si è accennato al ruolo cruciale svolto dalla propaganda militare. A tal proposito, va aggiunto che lo scrittore Ōe Kenzaburō, citato nel 2005 da un tribunale per aver lasciato ad intendere nel suo saggio *Note su Okinawa* che i suicidi di massa fossero ordinati dall'esercito, viene assolto. La Corte, oltre ad assolverlo, prefigura nella sentenza il concorso di colpa dei soldati che avrebbero lasciato artiglieria e munizioni alla popolazione locale, ordinando di togliersi la vita in caso di occupazione del territorio nipponico da parte statunitense. A riprova di ciò, va osservato che i territori in cui non vi erano soldati di stanza, non hanno riportato una mattanza umana come ad Okinawa.

connotato da gravi implicazioni sociali che hanno l'effetto di generare tre subculture. Quella delle ragazze *pan pan* figura come la prima espressione manifesta dell'incontro. Esso indica il mondo fluttuante delle case di piacere istituite per soddisfare i desideri dei soldati di stanza in Giappone. Nel paese l'idea viene accolta come un'ottima tattica, per non mettere a repentaglio la castità dell'autentica donna giapponese. In più, il commercio sessuale della donna diventa un modo per aiutare ad intrattenere relazioni sociali favorevoli con gli occupanti ed assicurare un'altra fonte di aiuti all'economia locale. Il governo evita un coinvolgimento diretto in questa iniziativa. Su espressa richiesta delle autorità militari giapponesi, il governo avrebbe solo notiziato la polizia e concesso prestiti per istituire «posti di accoglienza»¹⁹³. La forza lavoro è rappresentata da giovani donne, reclutate spesso con la promessa di diventare martiri per il loro Paese. Le necessità materiali e la ricerca di un'indipendenza economica spingono le prime ragazze a prostituirsi e accontentare i soldati americani.

In un secondo momento, comincia a manifestarsi e prendere corpo in Giappone un effetto secondario, per certi versi non meno preoccupante del primo incontro con la cultura americana. Per Tatsuno Takashi, critico letterario e autorevole studioso di letteratura, si può rilevare un fenomeno molto emblematico, ma ugualmente preoccupante. Negli anni successivi al 1946, le ragazze che si presentano per essere reclutate come *okichi*¹⁹⁴, non sono più mercenarie o sprovvedute mosse da meri bisogni economici. Superata la fase dell'incoscienza e dell'esaltazione ideologica della donna pronta al «sacrificio» per il bene del Giappone, il fatto che altre ragazze arrivino in città con il preciso scopo di essere reclutate per un impiego nei quartieri rossi, alimenta il dibattito sulle deformazioni causate dall'incontro con l'Altro. Cessato ogni effetto di ostilità e di resistenza nei confronti del nemico, lo scambio culturale si allestisce nel segno di una *joie de vivre* e di una spensieratezza, che più nulla hanno da condividere con il bisogno materiale e la condizione di estrema povertà in cui versano le classi medie in Giappone. Su queste basi, le donne *okichi* figurano tra le prime ad aver superato il pregiudizio razziale e l'etnocentrismo che per secoli ha condotto il Giappone all'isolamento. Questa la teoria sostenuta anche dal critico Tatsuno Takashi,

¹⁹³ I posti di accoglienza diventano presto Associazioni Ricreative (Recreation and Amusement Association).

¹⁹⁴ Okichi è il nome della donna conforto assegnata al console americano Townsend, quando questi si stabilì in Giappone a partire dal 1856. Okichi diviene ufficialmente la prima martire che, per il bene del Giappone, ha contribuito a distendere i rapporti tra le due nazioni. In suo onore, il nome sarà assegnato nel dopoguerra a tutte le donne conforto chiamate a soddisfare i desideri sessuali dei soldati statunitensi. Il tutto avviene con il tacito assenso del governo nipponico.

il quale giudica il fenomeno delle donne *pan pan* una forma di affrancamento spontaneo di una sessualità repressa, pronta a rivendicare ruoli e spazi di espressione individuale mai assegnati dalla rigida società nipponica.

L'uomo, pur collocato nel medesimo contesto di vita sociale altamente formale, ha avuto in dote diverse occasioni per dispiegare la propria personalità, senza rinunciare al piacere estetico e alla libertà sessuale. Il contatto e lo scambio con un'altra cultura servirà a smascherare rapporti di genere in cui tutti gli equilibri sono sbilanciati a favore dell'uomo. Se l'effetto sociale più deplorabile è dato dalla mercificazione della donna giapponese da parte dell'invasore americano, si assiste, però, al dispiegarsi di una personalità tenuta sotto chiave per secoli. All'atto della liberazione, anche la donna assume, in netto ritardo sull'uomo, il ruolo di *faber fortunae suae*, prendendo a disegnare la propria *Weltanschauung* e a definire i propri interessi ed ambizioni. Dove la cultura autoctona lascia spazi inespresi, si inserisce con successo l'Altro.

L'occidentalizzazione si declina con forme diverse da quelle perseguite con l'elitarismo intellettuale del XIX secolo, proponendo un volto nuovo. Se il mondo delle prostitute *pan pan* segna la declinazione severa e triste del contatto con l'Altro, la democratizzazione della società bilancia gli aspetti più miseri e riprovevoli. Per la prima volta, lo scambio con l'Altro è diretto. Non si rende necessaria alcuna opera di mediazione da parte delle classi sociali più istruite. Si sceglie cosa prendere e cosa dare al proprio interlocutore sulla base delle idee che il soggetto implicato nello scambio matura. Il libero scambio dell'opinione e la base di eguaglianza che fa da sfondo, costituiscono il grande apporto della democrazia occidentale. Che ciò sfoci [anche] in manifestazioni negative o sottoculturali, è conseguenza diretta dell'apertura del proprio sistema culturale. Il riflesso nella società giapponese è poi tanto più vistoso, se si considera che l'imposizione secolare di ruoli ed etichette ha soffocato l'equilibrio di genere, impedendo il dialogo e coartando la volontà dei soggetti coinvolti nello scambio.

Quando l'individuo privo di un'autentica cultura del dialogo sperimenta il confronto libero, scevro da stereotipi e da indottrinamenti ideologici, il risultato è debordante. Non tutti sono in grado di cogliere il flusso delle opportunità che si prospettano, ricadendo nei limiti angusti di una cultura e di un'etica relativistica.

All'effetto degli squilibri nei rapporti di genere si accompagnano le disparità tra le classi sociali. Le donne finiscono col trovare un impiego nell'ambito di attività collegate alla ricostruzione del paese. Partecipano attivamente alla vita di imprese con

scopi sociali ed acquistano gradualmente l'indipendenza, pur non assurgendo ad un ruolo di *leadership* nella società dell'immediato dopoguerra. La componente maschile, per certi versi responsabile e artefice della tragedia e del dramma sociale che si consuma nel Giappone postbellico, va perdendo la sua *vis* combattiva e ricade in un grave stato di prostrazione psicologica. Al pari di quanto avviene nella Germania sconfitta e ridotta in macerie, è la donna il soggetto più incline a recuperare le forze per ripristinare un percorso di ricostruzione dell'Io, così da non soccombere alle memorie della guerra e alle richieste impellenti dell'oggi. Significativo è il capitolo di un'opera in cui Günter Grass, anima gemella di Kenzaburō Ōe, tormentata dal disastro causato da regimi nazionalsocialistici e da una flebile coscienza morale, riconfigura l'*imago mulieris*, conferendole lo status di vera eroina e ribaltando i tradizionali ruoli di genere imposti dalla società tedesca. Si tratta di "Il mio secolo"¹⁹⁵ (1999), una raccolta di cento brevi racconti, che sintetizzano gli effetti prodotti sulla società tedesca e mondiale dal XX secolo. L'iconografia femminile è presentata con autentiche colorazioni realistiche. La donna soffre e agisce in prima linea al pari dell'uomo. Cambia il *backdrop* del fronte di guerra, ma la natura delle sofferenze patite e l'impegno profuso per onorare quanto ha sottoscritto con l'istituto del matrimonio, restituisce alla donna una *vis* prorompente, costruttiva ed imperitura. L'uomo che si rifugia negli interstizi più remoti della propria coscienza smarrita e avverte il dolore per ciò che ha causato alla propria generazione e a chi è ancora da venire, svuotato di ogni spirito produttivo, cede alla donna il timone dell'esistenza postbellica, riconoscendo in lei il solo spirito combattivo, l'unico che possa trarre d'impaccio una società fiaccata dalla miseria e dalle aberrazioni della guerra.

Cesare Jacobazzi ha indagato, attraverso le opere dello scrittore di Danzica, il ruolo costruttivo della donna nel contesto postbellico, declinando il suo impegno «in silenzio» e il compito che assolve nella storia fra i tratti in grado di restituire l'identikit dell'«eroe debole». La donna non ha fondato un senso né ha tracciato un percorso di analisi sistematica di quanto è avvenuto. Si trova coinvolta nell'opera di ricostruzione dalle macerie e sente di dover approfondire tutte le proprie energie, per sopperire al vuoto

¹⁹⁵ Günter Grass, *Il mio secolo*, Torino, Einaudi, 1999. Si riporta uno stralcio significativo dal capitolo "1946": "E lui non ha mai voluto dare una mano, neanche andare a prendere la legna nel Tiergarten. Voleva solo starsene sdraiato sul letto e fissare il soffitto. Beh, perché in Russia, immagino, ha avuto delle esperienze piuttosto brutte. Non faceva che lamentarsi, come se per noi donne le notti coi bombardamenti fossero state un bel divertimento. Ma lamentarsi non serviva a niente. E noi ci siamo date da fare: dentro nelle macerie, fuori dalle macerie!".

lasciato dall'«eroe forte», l'uomo¹⁹⁶. Dopo i vaneggiamenti sulla fondazione di un nuovo senso della storia e di un nuovo ordine del mondo, l'uomo abdica *in toto* al proprio impegno costruttivo. La caduta degli ideali ancorati alla *vis* energica dell'uomo e al progresso materiale mette in mora ogni intervento di rifondazione dell'essere e del senso della storia. Il crollo della base che alimenta l'ideologia dell'eroe forte ha un esito transnazionale, cifra della condizione di decadenza dell'uomo dopo la sconfitta. Al pari di quanto avviene in Germania, l'eroe giapponese, per natura votato alla sconfitta, ritorna in patria privo di energie psichiche idonee a fronteggiare l'opera di ricostruzione dalle ceneri in cui l'ideologia dei forti ha ridotto l'arcipelago.

4. Le basi ideologiche della sconfitta

Ivan Morris ha indagato, in una monografia dedicata agli eroi sconfitti¹⁹⁷ della storia giapponese, la genesi dei sentimenti che muovono ad ingaggiare una «lotta solitaria» contro le autorità e le forze della natura schiacciati. È bene prescindere dalla natura del compito che l'eroe è chiamato ad assolvere così come da ogni logica conservatrice, incentrata sulla distinzione netta fra bene e male, morale e immorale.

L'eroe agisce in Giappone, animato da profondo pathos e fermezza. Anche quando la logica naturale degli eventi palesa l'inutilità e la pericolosità dell'azione promossa, egli decide di intraprenderla e spingersi contro il sistema naturale delle cose. Questa logica, condivisa da individui non comuni, è celebrata nella storia dell'epica e della narrativa giapponese, assurgendo a simbolo di un eroismo contrario all'*esprit* occidentale. Qui non si celebra la vittoria, bensì la sconfitta. Anche nella disfatta si mantiene inalterato il proprio onore e si procede senza tentennamenti fino all'esecuzione o al pubblico ludibrio. Le condizioni disperate di un evento bellico non vengono schermite dal combattente e nel suo ruolo di eroe, egli è chiamato a fungere da modello per gli altri, mantenendo il suo contegno nobile e puro rispetto all'ideale prefigurato. Rifuggire il presente, albergare nel puro idealismo mentre la storia scorre o intraprendere la fuga non figurano tra le soluzioni contemplate dall'eroe. Il codice d'onore imposto dall'etica del combattente prescrive di non cadere nella trappola del

¹⁹⁶ Cesare Giacobazzi, *Voci e silenzi della storia*, Milano, Medusa, 2006, pp. 111-116.

¹⁹⁷ Ivan Morris, *La nobiltà della sconfitta*, Parma, Guanda Editore, 1983. Morris, nella sua imponente monografia, concentra la caratterizzazione psicologica dell'eroe su qualità come innocenza, purezza, idealismo astratto. In molti eroi giapponesi sembra riconoscere una debolezza e una fragilità, in alcuni casi efebica, tale da collocare il prototipo dell'eroe nipponico agli antipodi rispetto al combattente.

nemico o nelle sue mani. Per schivare questo evento, che altererebbe la natura della missione intrapresa dall'eroe, costui decide di commettere *seppuku*, squarciandosi il ventre¹⁹⁸. Solo così la sua azione resterà imperitura e avrà onorato la purezza e la nobiltà della causa cui ha votato la propria esistenza.

La disfatta dell'eroe e le modalità con cui essa si consuma risaltano per la loro estraneità al sistema di pensiero occidentale. Ivan Morris sostiene che il fideismo cristiano segna lo spartiacque tra la visione ottimistica dell'eroe occidentale, che affida l'esito della battaglia alla «fortuna» - intesa come disposizione favorevole della sorte¹⁹⁹ - e alla preghiera, e il pessimismo nipponico. Nel primo eroe prevale la positività. Essa è alimentata da una *conditio* mentale secondo cui la vittoria è riservata al migliore: colui che ha inteso perseguire un obiettivo giusto, per il quale è pronto a lottare e battere il nemico. Questa visione, così saldamente radicata nell'occidentale e agli antipodi rispetto alla formazione etica e spirituale del combattente nipponico, ha contribuito all'*escalation* di tensioni e incomprensioni sulle tattiche militari dell'avversario. Per gli americani è più che mai arduo trovare una giustificazione alla caparbia e all'animosità con cui i giapponesi, ormai prossimi alla disfatta, contrastano il nemico. La condotta nipponica alimenta la convinzione che l'arcipelago disponga di armi segrete o di strumenti tali da renderli in grado di preparare da un momento all'altro una violenta controffensiva. La storia dimostra che si tratta solo di inutili elucubrazioni, formulate in assenza di un'indagine accurata sul sistema di pensiero nipponico. La prospettiva statunitense elude, inoltre, la natura e lo spirito del combattentismo avversario nonché i relativi fondamenti ideologici. Il fatto che l'esercito giapponese lotti strenuamente fino allo stremo delle forze è da addebitare alla morale del combattente e alla tendenza al pessimismo insita in questo popolo²⁰⁰. Che l'esito delle cose sia fausto, incerto o avverso, non importa (*shikata ga nai*)²⁰¹. L'uomo è tenuto a non abbassare la guardia e combattere, dal momento che la concezione della vita è intesa come uno sfondo su cui si susseguono per lo più eventi infausti e l'individuo è chiamato a contrastarli con tutti i mezzi a sua disposizione.

¹⁹⁸ Il vero combattente non rifugge la morte. Il senso della precarietà della vita e di una morte incombente alimentano la preparazione spirituale cui ogni combattente si sottopone sin dall'epoca di Yamato Takeru, il primo eroe che, pur combattendo per una giusta causa, è votato alla sconfitta. Il codice più completo che disciplina la vita del samurai è "Hagakure", in cui figurano interessanti massime e teorizzazioni sulla nobile vita del samurai, opera di Yamamoto Tsunetomo (1659-1721). Si ritiene che Hagakure rappresenti l'ultimo autentico testamento spirituale sulla disciplina del samurai.

¹⁹⁹ Lungi dall'accezione che il termine τύχη riveste in Aristotele, confinato alla generica sorte.

²⁰⁰ Ivan Morris, *op. cit.*, p. 48.

²⁰¹ Letteralmente: non c'è niente da fare.

Queste premesse sull'etica del combattente, condivise dalla morale comune rinfocolata dalla società civile, forniscono una traccia esplicativa più dettagliata a eventi cruenti come la rivolta di Satsuma nel XIX secolo e il massacro dei civili di Okinawa nel 1945. La storia ha liquidato entrambi gli accadimenti come il riflesso di un fanatismo esasperato e di un militarismo per lo più fondato sulla xenofobia e sul mito della superiorità della razza. Tali formulazioni, nella loro natura parzialmente valide, esulano da un'indagine più profonda sul sistema etico e sulla componente spirituale coltivata dal popolo di Yamato.

Nel caso dei samurai *ronin* (senza padrone), la loro lotta è sintomatica, da un canto, dei capovolgimenti in atto determinati dal crollo del sistema sociale perpetuato dal regime Tokugawa, dall'altro essa traccia un sincretismo dettato da influssi spirituali e morali secolari, autoctoni ed eterodiretti. Per comprendere la base ideologica da cui muove la morale del samurai, la presente disamina dovrà menzionare il ruolo svolto dalle scuole buddiste Tendai e Shingon. Il loro pensiero, ancorato ai precetti del vuoto esistenziale, del nulla, della meditazione interiore e della contemplazione, traccia il percorso più autentico per raggiungere la buddità. Quest'ultima non è intesa come uno spazio fisico o materiale in cui l'anima dell'uomo approda in esito ad un percorso di vita spirituale, bensì come una *conditio* mentale, una dimensione dello spirito. La pratica della meditazione e il raggiungimento di uno stato di elevazione muovono da una concezione non più trascendente²⁰² bensì immanentista della divinità. Che si chiami Buddha, Amida o altro, la buddità si raggiunge attraverso uno stato di predisposizione mentale²⁰³. L'incontro non è mai fisico e mediato dai sensi, ma quasi esclusivamente extrasensoriale. Tali teorizzazioni, unite all'apporto sostanziale fornito dal confucianesimo e dai suoi precetti²⁰⁴, costituiscono la base spirituale e ideologica che ispira la condotta dell'autentico samurai.

²⁰² Hajime Nakamura, *Ways of Thinking of Eastern People*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1964.

²⁰³ Una spinta in direzione di un buddhismo riformato viene data dal monaco Honen (1133-1212), il quale segna contestualmente il passaggio dalla corrente *jiriki* a *tariki*. La prima, confida nelle risorse individuali della persona. L'individuo, con la contemplazione e la pratica del *nembutsu* (invocazione del nome di Buddha), raggiunge la liberazione dallo stato di barbarie e di grave insoddisfazione in cui versa. La corrente *tariki* confida nell'aiuto e nelle energie dei *bodhisatva* (autentiche incarnazioni di Buddha). Le due correnti segneranno lo spartiacque tra il primo buddhismo e il cosiddetto buddhismo riformato. Cfr.: L.V. Arena, *op. cit.*, 41-105.

²⁰⁴ Le opere che tracciano spunti interessanti sul pensiero dei samurai sono state composte nel periodo Muromachi (1392-1573). Tra queste si segnalano una raccolta di precetti compilata nel 1412 ad opera di Imagawa Sadayo (1325-1420) nonché *I ventuno precetti* (1519) di Hojo Soun, testamento morale ed autentico codice di condotta del samurai.

Sul piano dell'etica militare, al combattente viene impartita una severa disciplina, incentrata sul rigore, sulla condotta morale integerrima, sull'empatia nei confronti dei più deboli e bisognosi e, non da ultimo, sull'esigenza di curare la propria cultura letteraria e politica. Il samurai è chiamato a servire la «ragion di stato», concorrendo al mantenimento dell'ordine, dell'assetto sociale e istituzionale, nel pieno rispetto delle direttive impartite dal signore. Questa breve chiosa sull'evoluzione culturale e spirituale del samurai aiuta a fornire una chiave di lettura dei tristi eventi consumatisi a Satsuma. Ciò che i samurai intentano nel 1867-68 non si configura solo come il disperato tentativo di ripristinare l'ordine sociale vigente da secoli in Giappone, ma anche come reazione automatica, scaturita dal tentativo di sopprimere un frangente non secondario della cultura tradizionale autoctona. Con il samurai scompare un dato ordine sociale, una forma di governo incentrata [anche] sull'autoritarismo e sul feudalesimo nonché su equilibri di potere garantiti dal signore feudale, il *daimyō*, e dai fedeli servitori collocati alle sue dipendenze²⁰⁵.

Le basi ideologiche che muovono la tragedia umana di Okinawa vanno ricercate in una direzione ben diversa. Il Giappone del XX secolo ha ormai perduto molti dei tratti distintivi del periodo pre-Meiji, per assumerne altri non meno perniciosi. Il denominatore comune consiste ancora, a distanza di secoli, nella fedeltà a principi assoluti e nel rispetto degli obbiettivi prefissati. I gravi fatti di Okinawa hanno un precedente storico: la battaglia di Saipan nelle Filippine. La resistenza giapponese alle truppe statunitensi, ormai sempre più forti e in grado di far saltare tutte le linee di difesa nipponiche, si traduce in una serie interminabile di suicidi collettivi. Ivan Morris, nel tracciare un resoconto storico degli eventi, delinea un quadro animato da furore bellico e carneficina volontaria²⁰⁶. Nell'isola di Saipan come in quella di Okinawa, ultima roccaforte impegnata nella difesa dell'arcipelago, si consumano fenomeni che trascendono il martoriamento della carne. Il suicidio collettivo funge da

²⁰⁵ Con la Restaurazione Meiji, viene sbiadendosi il ruolo sociale svolto dal samurai ed il rispetto di cui storicamente godeva presso l'ambiente in cui era collocato. Presto la figura del samurai diviene retaggio del passato. La nuova forma di governo assegnerà un assai modesto vitalizio al samurai. Anche una ricollocazione professionale nell'alveo del nuovo assetto sociale diviene pressoché impossibile. Molti samurai accusano la gravità di questa trasformazione sociale e si organizzano all'interno di società segrete, con il fine precipuo di sovvertire l'ordine sociale. Le ultime rivolte sedate nei primi anni del XX secolo marciano la chiusura di un'epoca, dismettendo ogni retaggio del passato.

²⁰⁶ La catastrofe di Saipan registra la morte di oltre trentamila giapponesi. Il fenomeno è considerato così grave nel *milieu* della politica ufficiale e nei circuiti militari da provocare le dimissioni del Generale Tōjō. Molti vedranno in Tōjō il diretto responsabile delle scellerate operazioni di guerra in cui il Giappone, ormai fiaccato da anni di combattimenti e privo delle risorse materiali più essenziali, avrebbe dovuto operare l'unica scelta congruente in quel frangente: la capitolazione.

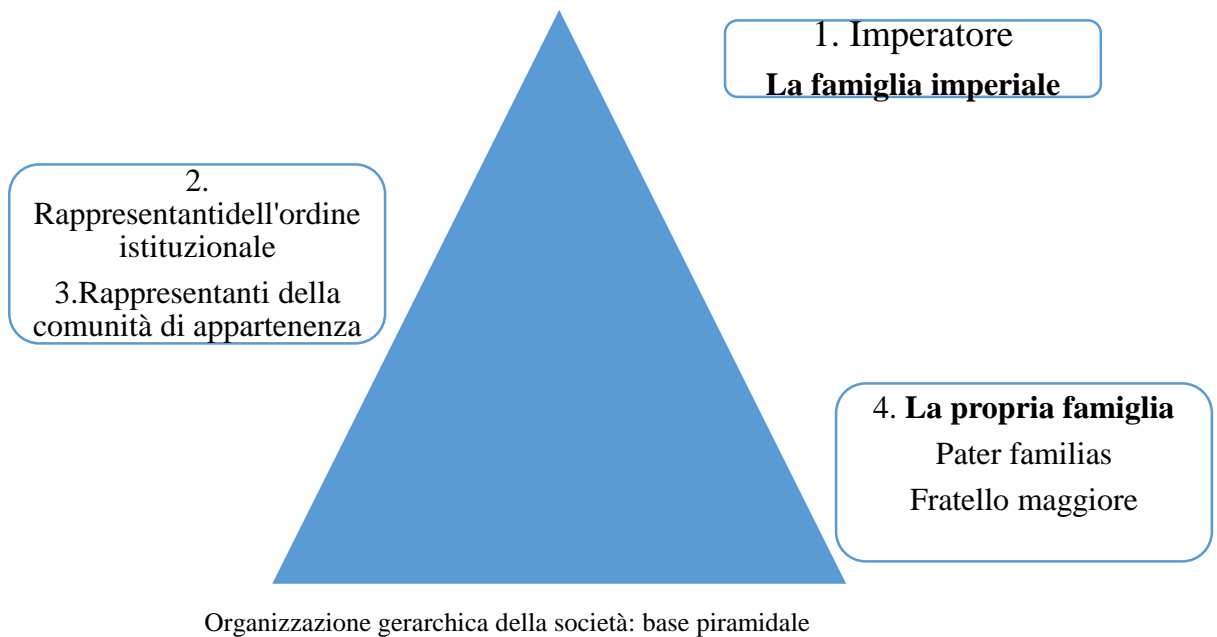
catalizzatore di istinti repressi, di valori da custodire e tramandare nella storia.

Con Okinawa, l'esercito e la popolazione civile lanciano un disperato segnale alla storia intriso di patriottismo e di ostilità nei confronti di coloro che, senza remore, assediano lo spirito giapponese e lo umiliano. Ciò che la logica occidentale inquadra come missione suicida, senz'altro evitabile consegnandosi al nemico, nel sistema di pensiero nipponico fomenta gradualmente un disagio psicologico che solo la soppressione di se stessi può arrestare. Vedersi privati dell'autentico spirito di Yamato è un'onta che solo la morte può cancellare. La «soluzione finale» prefigurata dai giapponesi produce lo stesso effetto annichilente di un olocausto. Il popolo di Yamato preferisce estinguersi, piuttosto che consegnarsi al «demone bianco». La decisione presa rivela forti soluzioni di continuità con l'etica dell'eroe, che prescrive di non cedere e, in particolar modo, non consegnarsi al nemico.

Nell'atto della resa si condensa il fallimento di tutto l'operato dell'essere umano nella vita terrena. Il precetto più volte diffuso, nel tempo reso parte integrante dell'etica giapponese, prescrive che l'individuo rincorra il sogno di una morte valorosa piuttosto che una vita segnata dall'onta della disonestà e della vigliaccheria. A ciò si aggiunga che il ritorno del disertore presso la comunità di provenienza e il confronto con la morale pubblica gli riserva solo stigma sociale e disprezzo per la sua codardia e assenza di spirito. Ragioni come quelle appena enunciate fanno da sfondo al suicidio volontario di tanti giovani, trasformatisi nel corso del secondo conflitto mondiale in «spiriti del vento». L'identikit e la composizione sociale dei *kamikaze* rimandano sovente a studenti universitari privi di cognizioni tecnico-militari, ma con una buona cultura di base, pronti a sacrificare la propria vita per il bene del Giappone e per vendicare i propri compagni morti per mano nemica. Questo dato, unitamente ad altri, rivela quanto fosse istituzionalizzata e radicata la dottrina *kokutai* al tempo, superando le obiezioni di una parte della storiografia nipponica contraria alla tesi del fascismo «strisciante».

Ciò che in questo frangente preme investigare non è la ripulsa verso lo straniero, quanto la base ideologica che deve aver mosso queste giovani vite a risolversi scientemente in favore di attacchi fallimentari contro il nemico. Uno dei precetti imperituri nella formazione ideologica e culturale di una giovane mente nipponica è il «senso di riconoscimento» nei confronti della famiglia. La famiglia è intesa sia come istituzione sociale sia come spazio figurato in cui si dispiegano molteplici legami [e vincoli] con la comunità di appartenenza e con i diretti rappresentanti dell'ordine

sociale. La famiglia si riconosce come una base piramidale al cui vertice siede l'Imperatore.



Il modo per ripagare l'on e sdebitarsi per tutto ciò che la famiglia imperiale e la famiglia personale ha compiuto in favore dell'individuo, è combattere e realizzare il sogno di una morte eroica e gloriosa. La famiglia potrà vantarsi di avere annoverato tra i suoi componenti un membro così onorevole da elogiare e commemorare nelle cerimonie pubbliche e nel culto familiare degli antenati diretti. Al di là degli influssi segnatamente buddisti, che ripongono la fede e la certezza del superamento delle illusioni [e difficoltà] terrene nel contrasto al desiderio umano di sopravvivere ad ogni costo, è l'etica pubblica ad agire quale *force majeure* sulla morale dell'uomo medio. Per l'individuo, stretto da una logica degli eventi inarrestabile e da una rigida organizzazione sociale, è gioco forza sacrificarsi per tenere alto l'orgoglio e l'onore della famiglia di appartenenza.

L'azione dell'eroe è intesa come gesto votato ad accrescere il decoro familiare e il lignaggio della propria prosapia.

La disperazione del gesto fallito è altresì documentata. La letteratura ci tramanda, a riprova della partecipazione volontaria alle missioni suicide, conseguenti casi di profonda isteria. Gli individui guardano al fallimento alla stregua di un doppio colpo inferto dal nemico e dalla loro patria. A ciò si aggiunga un fatto ancora più disdicevole, considerata l'etica e la morale pubblica del tempo: l'esposizione alle comunità di

provenienza.

Lo stato di prostrazione psicologica, determinato secondo Ivan Morris dalla caduta dal sublime al ridicolo, rende la vita viepiù inaccettabile²⁰⁷. Sul logorio psicologico generato dall'impossibilità di portare al naturale compimento la propria azione suicida, riferisce in termini simili la studiosa Ruth Benedict. Tradizionalmente le azioni positive condotte in difesa della comunità hanno contribuito ad alimentare e fortificare nel tempo l'*imago* del buon guerriero presso la società civile. Conseguentemente, essa prende a tributargli i massimi onori. La letteratura tramanda che il samurai, e il combattente più in generale, serve la causa del padrone, accordando grande valore agli ideali di giustizia e di pace. Pur non potendo lenire o assorbire i contrasti generati dalla lotta di classe, più volte il samurai dà prova di comprendere il disappunto dei contadini e delle classi inferiori. Ove il rapporto di stima e fiducia è tanto profondo da consentirgli, il combattente perora la causa degli indigenti, rappresentandone le ragioni del malcontento. La storia, quella del Giappone non fa eccezione, insegna che le contestazioni dei ceti rurali vengono solitamente soffocate, al pari delle rimostranze mosse dai commercianti e da coloro che si collocano ai margini degli ambienti privilegiati, dalla corte imperiale e dal governo²⁰⁸.

²⁰⁷ Ivan Morris, *op. cit.*, p. 311.

²⁰⁸ Una disamina approfondita dei fuori casta in Giappone, i *burakumin*, non può trovare spazio in questa sede, attesa la complessità e le origini storiche del fenomeno. Tuttavia, l'esistenza e la crescita della loro comunità all'interno della società giapponese di tutti i tempi segna storicamente le loro relazioni, confermando la pressione che la loro presenza ha costantemente esercitato sui modelli di società condivisi e tipizzati in Giappone. Il gruppo minoritario dei *burakumin* diviene un ulteriore elemento di destabilizzazione all'interno della società verticale giapponese, impegnata ad affrontare altre problematiche endemiche. Nel capitolo in trattazione il *focus* è prevalentemente sulle logiche di potere e sulle gerarchie sociali. Non si dimentichi, tuttavia, che anche il non-potere ha generato scontri e conflitti ideologici in Giappone. I *burakumin*, pur condividendo le origini etniche e razziali dei giapponesi, detengono il non-potere. Il non potere spaventa gli organi e le istituzioni della società nipponica. È pernicioso, può insinuarsi e, con i suoi meccanismi subdoli, arrivare a intaccare gli ingranaggi dei circuiti ufficiali. Il governo dell'era Tokugawa scongiura ogni forma di coesistenza, allontanandoli e destinandoli alle attività più impure secondo la morale del tempo. Per classificarli, si ricorrerà ad un campo semantico aperto alla discriminazione e conseguente stereotipizzazione. I *burakumin* diventano non-uomini, *hinin* 非人 o individui pieni di sporcizia, 穢多. Una presa di posizione ufficiale da parte del governo nipponico si registra nel 1969 con la promulgazione di una legge per l'assimilazione dei *burakumin*. Nel 2002 il governo interrompe i programmi di sussidio e di sensibilizzazione sociale, sostenendo che le tracce dello stigma, che per secoli ha infangato l'immagine e la ricezione sociale di questi gruppi, si sono definitivamente dileguate nella società moderna. Il fenomeno, tuttora presente, riflette gli scompensi causati da una rigida suddivisione della società in classi impegnate a mantenere la propria omogeneità. Negli ultimi anni, il governo è finito più volte sotto accusa per la sua incapacità a promuovere interventi di integrazione mirati a sradicare il pregiudizio e rimuovere i residui ideologici della discriminazione. Nel 2006 il monito contro la discriminazione e l'avvio di un dibattito aperto e sincero attorno alle comunità e ai gruppi minoritari tuona dalla sede delle Nazioni Unite. Al momento, quello dei *burakumin* rimane uno degli ultimi segni visibili del dissidio tra passato e presente, storia e tradizione. L'avanzamento in direzione di una reale contiguità sociale dipenderà dall'impegno da parte del Ministero dell'Educazione giapponese nei confronti di politiche di coesione economica e sociale. Una disamina attenta della vita dei «fuori casta» in Giappone

Quando il combattente perde il suo status privilegiato, diviene uno dei tanti²⁰⁹. La classificazione sociale riservatagli non lo incoraggia: nessuna attenzione particolare gli è più dovuta.

5. Scrivere dopo Hiroshima: il malessere conseguente al *fall-out* atomico

Una esemplificazione storica della perdita inattesa ma immediata del prestigio sociale viene offerta dallo scrittore Hara Tamiki (1905-1951). Massimo esponente della 原爆文学 *genbaku bungaku* (letteratura della bomba atomica), egli ritrae il mutamento di prospettiva e l'avversione nei confronti dei militari²¹⁰. L'immagine del soldato viene contestata e, nello sfondo apocalittico che partecipa al dolore cagionato all'essere umano dalla bomba atomica, la sofferenza concorre a rendere il soldato invisibile alle masse sconvolte e in cerca di aiuto. Il combattente si è reso legittimo portatore della sventura in Giappone. In questo momento, l'interesse primario e le cure debbono essere rivolte alle vittime: la popolazione e la gente comune. La critica è soffusa e molto velata, ma nell'indifferenza generale si consuma l'attacco alla sventurata classe militare che ha distrutto il Giappone e martoriato la sua gente. A livello diegetico, l'indifferenza e la rabbia trovano spazi di espressione convulsi. Nella *genbaku bungaku* si oscillerà tra attacchi diretti come “What do you blasted Kempei think you're doing?” o “Still trying to throw your weight around?” (...) in scrittori della levatura di Masuji Ibuse (1898-1993)²¹¹, apertamente schierati contro il regime poliziesco, e l'*embodiment* nel personaggio del racconto di Hara Tamiki dell'indifferenza e della rassegnazione di fronte allo scempio della guerra e alle vittime da salvare ““As he staggered on the sand, the soldier muttered, “it's much better to be

viene offerta da Mike Sunda in *Japan's hidden caste of untouchables*, <http://www.bbc.com/news/world-asia-34615972>. Il tema viene marginalmente affrontato in Ruth Benedict in *Il crisantemo e la spada*, op. cit., p. 72 e in Vittorio Volpi, *Giappone delle meraviglie*, Milano, Boccioni, 2015.

²⁰⁹ Kenzaburō Ōe, *The Crazy Iris*, 1985, Grove Press, New York.

²¹⁰ Hara Tamiki è uno degli scrittori più segnati dalle vicende belliche e dalla bomba atomica. Il percorso individuale e collettivo di elaborazione del lutto e del dolore si intreccia indissolubilmente con la sua esperienza di scrittura al punto da indurlo in uno stato di grave prostrazione psicologica. Anima lacerata e senza possibilità alcuna di redenzione, Hara Tamiki si toglierà la vita nel 1951.

²¹¹ Masuji Ibuse è un'altra anima lacerata dall'esperienza della bomba atomica. Rispetto ad Hara Tamiki, la sua prosa è animata da durezza e humour, un mix che gli consentirà di reiterare nel tempo le vicende belliche senza soccombere. Di Masuji Ibuse si riporta il racconto: *The Crazy Iris* in Ōe Kenzaburō, *The Crazy Iris*, op. cit., pp. 17-35. Per quanto concerne le citazioni nel testo, si riporta una proposta di traduzione formulata dallo scrivente: “Maledetto Kempei, cosa credi di fare?”. Il termine Kempei rimanda alla polizia militare costituita nella fase pre-bellica con lo scopo di vigilare il mantenimento dell'ordine e del consenso nei confronti del fascismo. Nell'altra citazione, lo scrivente propone la seguente traduzione: “Ancora sei qui a darti delle arie?” [pp. 29-30].

killed”. I made him wait beside the path””(…) ²¹².

Anche il significato sociale del suicidio comincia a mutare. Esso non corrisponde più ad una metafora estrema della non-più-vita e della non-ancora-morte cui ricorre colui che intende cristallizzare i valori supremi della propria esistenza, privandola della gretta dimensione terrena che fa da sfondo all’eroicità. Il suicidio smarrisce anche il valore acquistato nel Giappone del medioevo, quando la coeva formazione buddhista inquadra il *seppuku* del samurai quale unica e nobile reazione alla morte del proprio signore. Il suicidio diviene il modo per dimostrare *usque ad finem* il legame indissolubile con il padre. Se la morte di quest’ultimo ha reciso il legame con il suo sottoposto, non ha senso perpetuare la misera esistenza terrena. Deve esserci una volontà superiore, inafferrabile, che prescrive di recidere il sottile filo con la vita terrena, se si intende servire la causa suprema. È indubbio che queste manifestazioni del pensiero sulla vita e sulla morte riflettano il credo perseguito in periodi storici diversi, con conseguenti riverberi sulla società, sull’etica e sulla morale del tempo.

Nel periodo bellico e post-bellico, la scala dei valori storicizzati e cristallizzati nella mente giapponese assiste ad un progressivo ribaltamento. Il suicidio non è più solo una manifestazione plateale di coraggio e di valore supremo, ma diviene la reazione patologica al male cui si assiste durante le esperienze belliche. Una intera generazione, contemporanea a scrittori come Hara Tamiki o Ibuse Masuji, rischia di soccombere. Sterminata non dalla guerra o dal nemico, ma dal dolore. È proprio il dolore ad opprimere, con forme e modalità sempre cangianti, l’uomo. Il dolore diventa il male assoluto del XX secolo, assumendo i tratti caratteristici di una trappola. Chi ci finisce dentro, si divincola ma non riesce a tirarsene fuori. Solo i più forti, coloro che non soccombono alle attività analitiche della propria mente, riescono a trovare la via di uscita.

Il prezzo più alto è pagato ancora da una volta dalle donne. Le donne impazziscono, non trovano più un filo conduttore nella propria esistenza. Procedono senza conoscere la mèta da percorrere. Le donne diventano improduttive, sterili. La loro condizione di sterilità le lascia senza un marito e senza un impiego. A distanza di mesi o di anni, sono molte coloro che decidono di compiere l’unico atto che possa conferire un nuovo senso alla loro esistenza: il suicidio. Il suicidio materiale è quasi

²¹² La citazione rimanda al racconto Summer Flower in Kenzaburō Ōe, *The Crazy Iris*, *op. cit.*, pp. 37-54. Si propone la seguente traduzione formulata dallo scrivente: ““Mentre stava lì e barcollava sulla sabbia, il soldato borbottò: “è meglio che ci uccidano”. “Lo lasciai aspettare vicino al sentiero”[p. 45].

sempre preceduto dal suicidio spirituale. Le donne, al pari degli uomini, non sono più in grado di relativizzare il bene e il male, rimandando il senso dell'esistenza a concezioni assolutiste della vita e della morte. Non esiste alcuna religione, dottrina o tradizione spirituale in grado di reperire una spiegazione a ciò cui hanno assistito. Non può farlo la religione cristiana. Più volte i giapponesi si sono chiesti, infatti, come possa questo Dio cristiano tollerare tanto dolore e tanta sofferenza²¹³. Come possa non intervenire e lasciare che ogni nesso causale si esaurisca fino in fondo. Anche il retroterra culturale e ideologico confuciano e buddhista non aiuta. La donna e l'uomo medio sentono che nessun appiglio è in grado di trattenere il loro legame con la cupa esistenza terrena. Nel momento in cui si compie l'atto di liberazione dal dolore, si realizza anche la transizione verso una dimensione eterea. Il suicidio è così frequente nel periodo post-bellico che ogni gesto peculiare dell'uomo, ogni isteria prende a simbolizzare il male assoluto.

La scrittrice Yōko Ōta (1906-1963), brillante esponente della *genbaku bungaku*, dà ampio spazio alla dimensione erratica della donna²¹⁴. La donna che decide di combattere e di completare il cammino terreno ha perduto molto del suo vigore e delle sue forze; ha bisogno di ripercorrere gli eventi, riannodare e tessere il filo della propria vita. Solo quando il punto di un nuovo cominciamento sarà tracciato, sorgerà una nuova alba. Allora potrà cominciare ad elaborare e convivere con il dolore sullo sfondo

²¹³ Il confucianesimo bandisce per secoli ogni apporto della dottrina cristiana al sistema socio-culturale giapponese. Fino al periodo Tokugawa, i cristiani vengono perseguitati e costretti ad abiurare la propria fede. Nel XX secolo, la Scuola di Kyōto con uno dei suoi autorevoli rappresentanti, Nishida Kitarō (1870-1945), tenterà un percorso di riconciliazione e rilettura della dottrina cristiana, evidenziandone alcuni fra gli apporti ritenuti più significativi. Il sincretismo di Kitarō permette di superare taluni nodi cruciali della speculazione filosofica occidentale rimasti insoluti: il rapporto tra Dio e il male, l'uomo e il peccato. L'originalità di Kitarō si ascrive innanzitutto alla sua apertura indiscriminata alle religioni umane, capovolgendo la natura della relazione Dio-uomo. Essa è scevra di condizionamenti finalistici e deve essere rifondata sul concetto di amore e di *kenosis* (dal greco: "svuotamento"; in teologia passa ad indicare l'"abisso" in cui Dio precipita dopo la morte del Figlio sulla croce) dell'uomo nei confronti del divino. Dio è nell'uomo e ne condiziona le scelte e gli atteggiamenti. L'uomo, solo con molta difficoltà, ne prende atto. Il più delle volte ritiene che sia inconoscibile. La dimensione immanente della divinità e la rifondazione delle categorie dell'io nel solco dell'idealismo costituiscono le note più vibranti nel pensiero di Nishida Kitarō. *善の研究* (Zen no kenkyū, Uno studio sul bene) è l'opera più completa e affascinante del filosofo di Kyoto. Cfr.: Nishida Kitarō, *Uno studio sul bene*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007. Originale lo studio condotto da Alice Coccia sulle relazioni del Sé con il mondo sensibile, confluito nella tesi di dottorato: Alice Coccia, tesi di dottorato dal titolo *Il Sé e la relazione nella filosofia di Nishida Kitarō*, 2007, Università degli Studi di Camerino.

²¹⁴ Yōko Ōta, *Fireflies in Ōe Kenzaburō*, *The Crazy Iris*, 1985, Grove Press, New York, pp. 85-111. Si riporta uno stralcio interessante ai fini della ricostruzione del suicidio come messaggio sociale di risoluzione volontaria del rapporto con la vita terrena: [p. 88] "“You're not going to jump in the moat, are you? Leave a note behind? You're not going to kill yourself?” – “No, I'm not going to kill myself!””. La traduzione proposta per questo scambio di battute tra la protagonista del racconto e due passanti intimoriti dallo sguardo fisso della ragazza verso il fiume è: ““Non avrà mica intenzione di buttarsi nel fossato? Sta scrivendo il suo ultimo messaggio? Non vorrà mica suicidarsi? – “No, non ho intenzione di uccidermi!””.

della vita. Non tutte le donne e gli uomini sono mossi da questa determinazione. Yōko Ōta decide di dar voce a quelle donne che, al suo pari, colpite nello spirito e nella carne, lottano contro i fantasmi che insidiano la mente per rimanere in vita.

La Ōta, al pari di Kenzaburō Ōe, è sensibile al problema dei sopravvissuti, gli *hibakusha* 被爆者. Questa generazione di scrittori e intellettuali avverte che non si può semplicemente ammonire la gente contro il suicidio e la disperazione collettiva. Occorre prospettare alternative e tracciare un percorso chiaro e perseguibile. Nel fare questo, l'ammonimento più severo va al governo, che sembra aver lasciato questi individui a se stessi, privandoli della possibilità di una riabilitazione in senso fisico e sociale. Molti *hibakusha* si mostreranno ostinati e refrattari ad intraprendere un percorso di riscatto dalla condizione di pena in cui versano da anni.

Nel suo saggio del 1965 “Note su Hiroshima”, Ōe documenta la difficoltà di riesumare le esperienze della guerra e della bomba atomica attraverso le parole dei diretti interessati. Questi uomini e queste donne non si sentono eroi, pur avendo salvato la loro e tante altre vite umane. Obliterati dalla storia e dal loro Stato, gli *hibakusha* [e gli intervistatori] avvertono, tra i vari disagi, quello psicolinguistico: articolare in un pensiero fluido e in una prosa intelligibile ciò che hanno visto e vissuto²¹⁵. Ōta, Ōe e scrittori come Kyōko Hayashi (1930)²¹⁶ cercano di sopperire alla mancanza di Stato e di una storiografia completa. Il racconto di quelle persone e della loro dilaniata esistenza quotidiana diviene una missione di vita e un impegno civile. Contro la ghettizzazione e l'isolamento sociale, essi alzano la voce e lasciano una traccia scritta.

La segregazione sociale e la prioritizzazione dei temi più scottanti della vita quotidiana rappresentano un pericolo sempre in agguato in un Giappone che evita di sollevare e portare all'attenzione determinate asperità e pericoli sociali. Nell'illusione di mantenere l'armonia e l'omogeneità all'interno delle proprie comunità, in Giappone si finge di non avvertire fino in fondo l'intensità e la gravità di determinate questioni. I casi vengono isolati e coperti da stigma sociale, rendendoli prerogativa di interventi legislativi mirati e riducendo al minimo le campagne di informazione e sensibilizzazione pubblica.

Ciò che accade negli anni postbellici in paesi come la Germania e il Giappone è

²¹⁵ Kenzaburō Ōe, *Note su Hiroshima*, 2008, Alet Editore, Padova (traduzione italiana di Gianluca Coci).

²¹⁶ Kyoko Hayashi, *Nagasaki. Racconti dell'atomica*, Roma Gallucci, 2015. Anche la Hayashi ritiene che l'esperienza della scrittura nasca da ciò che si è visto e vissuto. Nel testo citato, dirà: “senza la bomba atomica non avrei mai cominciato a scrivere (...)”.

difficilmente narrabile a chi non ha vissuto sulla propria pelle gli orrori della distruzione e della guerra. Da una parte si stigmatizzano i governi, nel loro tentativo di fomentare la «cultura dell'oblio», spingendo i cittadini a rendersi fautori attivi della nuova società e dell'economia. Dall'altra, si dà ascolto ai tanti, *hibakusha* compresi, in cerca di una seconda *chance* per aprirsi un varco oltre la sofferenza e ricominciare a vivere.

A differenza della Germania, la fase di ricostruzione attiva in Giappone avviene nell'assenza deliberata di alcuni gruppi sociali, denominati «intoccabili». *The Untouchables*, gli intoccabili, diventano gli abitanti delle zone particolarmente esposte alle radiazioni della bomba atomica. La letteratura ci consegna l'immagine greve di questi individui maledetti, che recano sulla propria pelle il marchio della guerra e dell'apocalisse. Queste persone fanno paura. Nessuno vuole vederli. Gli intoccabili debbono rimanere all'interno dei confini che la società ha destinato loro.

Sarà un altro testimone della *genbaku* a portare alla luce e riabilitare gli intoccabili, al pari di tutti gli altri individui e liberi cittadini: Mitsuharu Inoue (1926-1992). Il processo non è semplice. In un racconto del 1960, *Te no ie*, Inoue²¹⁷ dà libero sfogo al realismo e ritrae i diversi motivi per cui si è oggetto di stigmatizzazione in Giappone: provenienza geografica, culto, appartenenza a determinati gruppi etnici. In Seiko, personaggio centrale del racconto, si condensano tutti i tratti della diversità, al punto da renderla una «intoccabile» *par excellence*. Seiko è una figlia della *genbaku*, reca i segni diretti del peccato, avendo vissuto in una residenza, luogo di culto di una comunità ristretta di cripto-cristiani. Inoltre, porta in sé il frutto del peccato. Ha generato un figlio, trasgredendo tutte le regole della comunità. Il segno visibile della sua diversità è una emorragia che la condurrà al letto di morte. Il caso di Seiko diverrà un monito per tutta la comunità: la diversità si paga con la vita. Il personaggio assai complesso di Seiko proietta, però, un barlume di speranza per tutti. C'è chi è pronto a battersi fino a morire, pur di cambiare le cose ed affermare il diritto alla propria esistenza. Con il gesto e il solco che ha tracciato, Seiko apre la strada perché altri possano portare avanti la missione da lei avviata. Sarà Rie, la donna che non deve svelare la sua provenienza allo zio del futuro marito, a caricarsi delle speranze in un futuro migliore, privo di stereotipi e pregiudizi sociali. Il racconto è enigmatico e, in questo, rispecchia esattamente la temperie culturale del dopoguerra nipponico. Alla

²¹⁷ Mitsuharu Inoue, *The House of Hands in Ōe Kenzaburō, The Crazy Iris*, New York, Grove Press, 1985, pp. 145-168.

fine della narrazione l'esito e la morale della storia restano nell'ombra: gli intoccabili hanno davvero raggiunto quella libertà di movimento e di espressione che l'autrice tanto auspica? Il merito della narrazione risiede, comunque, nell'aver infranto gli schemi tradizionali della morale pubblica e aver posizionato davanti agli occhi di tutti il trattamento riservato agli *hibakusha* più sfortunati: coloro che seguiranno a recare sulla propria pelle il marchio indelebile della guerra e dello scempio umano.

Le reazioni allo scempio sono diverse: da una parte si collocano quelli per cui lo spettacolo degli *hibakusha*, segnati nel corpo e nell'anima, viene ribattezzato in uno show pubblico²¹⁸; dall'altra si collocano coloro che non possono soffocare le proprie emozioni al cospetto di individui ustionati e deformati dalle radiazioni nucleari²¹⁹. La posizione che una parte di scrittori ed intellettuali giapponesi assume, al tempo, nei confronti degli eventi bellici, si rivela singolare, in alcuni casi nobile. Essi non attaccano la politica nazionale, così come non riversano le colpe dell'olocausto giapponese sul governo statunitense o su ciò che la propaganda intende figurare come una corsa al potere e agli armamenti contro il nemico rosso.

Per scrittori come Kenzaburō Ōe, il peccato originale risiede nella guerra e nello spirito belligerante. Un governo conscio delle proprie funzioni e rispettoso dei propri cittadini, così come una classe politica di media statura morale, avrebbe il compito naturale di aborrire eventi bellici, soprattutto quando non hanno lo scopo giustificato di mitigare focolai o violenze di stampo «etnocentrico», tradizionalmente radicate in alcune zone del mondo. In casi diversi da questi, tacere o acconsentire tacitamente equivale a legittimare catastrofi e tragedie dalle immani dimensioni, come quella che si staglia agli occhi di Susan Sontag²²⁰ (1933-2004) e della generazione *genbaku* nell'immediato dopoguerra. Indirettamente la critica raggiunge il governo e le sue istituzioni.

²¹⁸ Esemplicativa è la sequenza narrativa inserita nel racconto *Fireflies* di Yōko Ōta, in cui una donna straniera, al cospetto di Mitsuko, ragazza terribilmente sfigurata dalle radiazioni, reagisce in modo davvero bizzarro: "Another lady took a couple of pictures of me and then she turned aside looking for something in her handbag. She pulled out fifty or sixty yen and pressed it on me (...)". Di questa sequenza lo scrivente propone la seguente traduzione: "Un altro giorno, una signora mi fece un paio di fotografie; poi, si girò per cercare qualcosa all'interno della sua borsetta. Tirò fuori cinquanta, sessanta yen e me li strinse in mano (...).

²¹⁹ Sul versante opposto si colloca il pensiero [senz'altro biografico] e l'atteggiamento della protagonista, la quale è animata da un senso di autentica commozione e di malcelato disappunto, che nulla condivide con la pietà laica e semplicista di chi, dispensando offerte o documentando i fatti, crede di aver saldato il debito con la storia e con il triste presente.

²²⁰ Susan Sontag intrattiene uno scambio epistolare con lo scrittore dello Shikoku, il cui esito viene riprodotto nel testo edito nel 2005: Susan Sontag, Kenzaburō Ōe, *La nobile tradizione del dissenso*, Milano, Archinto, 2005.

Altrettanto sottile è l'attacco ai cittadini. Che i cittadini dimentichino presto gli errori del passato è acclarato. Ciò che più desta timore è il rigurgito di nazionalismi, che nel tempo possano rinfocolare il germe dell'odio e dell'intolleranza. Gli scrittori non sono dei pacifisti ad oltranza, ma guardano e analizzano i dati e i fatti storici. La guerra ha seminato, tanto in Europa quanto in Oriente, niente altro che morte e distruzione. Che i politici si siano astutamente serviti di critiche esterne per eluderne di più radicali è un altro fatto²²¹.

Questa generazione è sfiduciata. In sostanza, non crede nella politica tradizionale e nelle promesse elettorali. Si tratta di gente che va alla ricerca di risposte concrete per sé e per coloro nei cui confronti hanno l'obbligo di rappresentare la vita. Tenendo vive nella memoria le immagini del recente passato, la vita reale e quella rappresentata non debbono ammettere i medesimi errori.

Nel tributare allo scrittore il ruolo di «risvegliatore di coscienze intorpidite», Ōe proclama l'importanza dell'impegno politico in favore di una cittadinanza attiva. Con questo messaggio, Ōe sancisce un'autentica affinità elettiva con lo scrittore tedesco Günter Grass. Nell'epistolario del 1997²²², il cuore dei due Premi Nobel batterà all'unisono, invocando il seguente messaggio: “Per noi romanzieri, è oggi doveroso far diventare abitudine della nostra vita l'ascolto di queste voci, per dare loro maggiore risonanza; dobbiamo far sì che diventi abitudinario comportarsi come il bambino che rivela la nudità dell'imperatore”.

Gli scrittori della *genbaku* sconfessano il divieto che Adorno ha pronunciato nel suo “Minima Moralia: Meditazioni della vita offesa” (1951)²²³: “Scrivere dopo Auschwitz non è possibile”. Nell'aggirare questo divieto, l'Oriente e l'Occidente proiettano un'immagine speculare delle istanze letterarie che muovono i rispettivi sistemi culturali nel periodo postbellico. In Occidente si compirà uno sforzo notevole per ripristinare la *vis* creativa e l'energia del linguaggio poetico. In Germania Günter Grass proclama la necessità indiscussa di un riscatto della *Kulturnation* tedesca. Ciò che si profetizza dopo gli scempi della guerra è l'avvento di un Illuminismo, che, in una veste nuova, annunci il risveglio della ragione e il rigetto delle ombre e delle

²²¹ *Ivi*, p. 9.

²²² Si tratta del testo: Günter Grass, *Kenzaburō Ōe, Ieri, 50 anni fa*, Milano, Archinto, 1997. Il ruolo dello scrittore, romanziere impegnato a fotografare la storia e renderla segno ammonitore per il futuro, viene ribattuto nelle ultime lettere (p. 41; p. 47).

²²³ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 312.

«annebbiate introspezioni»²²⁴.

In Germania come in Giappone, l'onere di rischiarare le coscienze e risvegliare gli animi dormienti spetta allo scrittore. L'intellettuale decreta la validità di uno strumento inalienabile per esercitare la scrittura dopo Auschwitz e Hiroshima: la memoria. Al pari di Yōko Ōta, Kenzaburō Ōe e Hara Tamiki, Günter Grass ammonisce lo scrittore a perseguire la cultura dell'oblio: “essa invoca di tornare alla normalità, buttandoci alle spalle il nostro vergognoso passato”²²⁵. Inoltre, l'operazione si rivelerebbe perfettamente inutile, dacché il passato torna sempre a bussare alla nostra porta. L'uomo in fuga da se stesso e dai propri tormenti esistenziali, perfettamente simboleggiato da *Tori-Bird*, proiezione autobiografica di Ōe in “Un'esperienza personale” (1964), dovrà interrompere ad un certo punto della sua esistenza la fuga perenne. Disertori della propria coscienza, infelici a caccia di nuovi ideali, i *Tori-Bird* di questa generazione si trovano immancabilmente ad un bivio: riformulare le basi dell'esistenza umana, facendo i conti con le ansie e le inquietudini del tempo o separarsi definitivamente dal proprio Io.

La disgregazione dell'Io, accompagnata da un distacco dal Sé spirituale e materiale, diventa in Giappone un fenomeno sociale particolarmente pronunciato nel dopoguerra. Guardare la storia collettiva e la vita individuale dalla prospettiva del perdente è un'abilità cui il materialismo dell'Ottocento e le correnti ideologiche del primo Novecento hanno fatto poco ricorso. L'illusione di partecipare ad una “supercomunità” ha reso il proprio Io tronfio e cosmocentrico. Inoltre, il progresso materiale conseguente alla massiccia industrializzazione, ha abituato l'uomo a standard di vita più elevati, cui adesso nessuno intende rinunciare. Emblematica è la sequenza narrativa contenuta nel racconto di Yōko Ōta, in cui una donna protesta contro il rincaro dell'elettricità. Il funzionario risponderà: “Avete l'elettricità solo da quaranta anni in Giappone. Tornate ad utilizzare le candele, se non avete i soldi per pagare”²²⁶. Nel formulare la sua risposta, il funzionario fa leva sul fatto che nessuno in Giappone, dopo aver sperimentato i benefici del progresso, oserebbe ritornare a condizioni di vita pre-novecentesche. La logica del Novecento ha imposto il dogma del progresso a tutti i costi. Chi non abbraccia la nuova fede si trova isolato. Ciò non

²²⁴ Discorso di Günter Grass in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura, Cfr.: http://www.dicoseunpo.it/Nobel_della_Letteratura_files/Gunter_Grass.pdf

²²⁵ *Ibi*, p.8.

²²⁶ Ōe Kenzaburō, *op. cit.*, p. 105. La citazione in lingua italiana è l'esito di una proposta traduttiva dello scrivente.

è conseguenza diretta del socialismo, del comunismo o del capitalismo, in quanto ideologie fatali o distruttive.

Non esattamente di questo avviso è Günter Grass, che ascrive al “capitalismo dal volto disumano” gran parte del malessere sociale. Le ideologie non trovano terreno fertile nelle società di riferimento, se queste ultime non mostrano inclinazioni particolari ai loro precetti. Se il nazionalsocialismo elegge come patria di adozione la Germania e l’ultranazionalismo il Giappone, la ragione va ricercata senz’altro nella pervasività dei regimi, ma anche nella reale capacità di queste ideologie di far breccia nel tessuto politico e sociale. È ingenuo, e allo stesso tempo pericoloso, eleggere *ad libitum* un sistema ideologico, deplorando gli altri per la loro inconcludenza o infondatezza. Spinto da scopi utilitaristici, l’uomo giunge a corrompere la base ideologica di ogni sistema di pensiero.

Nell’epistolario del 1997 Grass avvalora questa tesi, dichiarando che il comunismo ha fallito per la violenza inaudita e la repressione esercitata nei confronti degli altrui sistemi di pensiero. Citando il caso della DDR, spogliata e privata della sua identità nazionale, Grass dichiara che ogni sistema ideologico e di pensiero è destinato a tramontare, quando la violenza diventa il suo strumento di affermazione. La spiegazione si confà anche a quanto accade nel Giappone prima e dopo la guerra. Finché l’individuo avverte il «bastone penetrante» del potere e dei suoi rappresentanti, mai gli sarà possibile esprimersi liberamente o esercitare il dissenso rispetto alle logiche consolidate. Ōe rileva una gravità immensa nel silenzio in cui si chiude il cittadino quando subisce un torto. La logica del consenso [e dello stato] rende il cittadino medio correo rispetto al male perpetrato ai danni della società in cui vive. Angustiato da tale pensiero, Ōe si chiede se verrà mai il giorno in cui il cittadino alzerà la testa chiedendo di far valere anche le ragioni del no. A meno di un cambio di rotta, la società giapponese, esposta ai pericoli di una finta democrazia, rischia di dover fare i conti con i rigurgiti di un nazionalismo più moderno, ma non meno cruento. Una ideologia salvifica, di stato o individualistica, non è contemplabile. Elevata a paladina dell’interesse statale ed economico, essa è destinata a soccombere, massimizzando il bene privato e il profitto. In questo esito infausto, Günter Grass riconosce le radici del capitalismo occidentale. Le sue armi possono differire dal comunismo, ma la violenza inveterata rimane la stessa. La storia ci dimostra che l’interesse congiunturale non può coesistere con la difesa delle libertà e dei diritti dell’uomo. Lo scontro ideologico nasconde, infine, il germe di un male radicato nella cultura mondiale: l’intolleranza.

In una intervista del 2006²²⁷, Grass sostiene che l'arroganza con cui si affrontano i temi cruciali della terra è cifra del modo con cui le nazioni e gli individui concepiscono le relazioni. L'arroganza genera intolleranza dell'Altro. Non si è disposti, a giudizio dello scrittore, "ad accettare e riconoscere all'Altro quelle stesse condizioni che pretendiamo per noi". Ciò non è privo di conseguenze. Difatti, gli squilibri causati in alcune macroaree del mondo o tra singoli paesi si ascrivono integralmente alla logica del potere e all'arroganza da cui essa trae i suoi fondamenti. L'individuo, nel cui microcosmo si fanno strada le propaggini della società in cui vive ed interagisce, incamera gli esiti dell'indottrinamento ideologico che riceve e i precetti propinati dalla cultura urbana e nazionale. I condizionamenti del macrocosmo alterano l'ergonomia del microcosmo. Inoltre, gravi scosse o alterazioni all'interno del sistema ideologico imperante a livello suburbano o supraindividuale hanno un effetto devastante per il microcosmo. L'individuo si sente colpito nel profondo del proprio Io. Alla perdita dei valori e dei punti di riferimento si accompagna l'alienazione. La società che fatica a identificarsi in se stessa, non può certo riconoscere gli individui che in essa dimorano. In tale stato di cose, il singolo abdica alla propria individualità e al diritto alla vita.

In uno studio focalizzato sul comportamento dei giovani in Giappone, Alessandro Gomasca riporta le evidenze sociologiche di studi condotti a partire dai primi anni del dopoguerra, onde tentare una ricostruzione dei rapporti tra giovani e mondo adulto²²⁸. Lo studio muove dall'interesse scientifico di evidenziare le ragioni del dissidio interiore che, in questi anni, induce molti giovani al gesto estremo: il suicidio. Nel 1977, lo studio di sociologi giapponesi, tra cui Tetsuo Sakurai, fotografa un numero record di suicidi giovanili: 784. La ricostruzione evidenzia presto un dato allarmante: le persone che si sono tolte la vita non hanno mai palesato le ragioni reali del loro malcontento né indizi di un malessere latente. Tetsuo Sakurai giunge alla conclusione che la chiave di volta sia nel vuoto della parola. La generazione in oggetto rifiuta il dialogo, non lascia trasparire il proprio pensiero, i sentimenti che nutre per la vita e per il mondo che la circonda. Pur maturando, nelle more della risoluzione finale, avversione nei confronti della generazione adulta, la contestazione non trova

²²⁷ Intervista a Günter Grass di Juan Cruz, *Da dove prende l'Occidente la sua arroganza?*, El País, 9 febbraio 2006. L'intervista figura altresì nella raccolta di saggi: Günter Grass, *Scrivere dopo Auschwitz*, Roma, I Rubini, 2006.

²²⁸ Alessandro Gomasca, Luca Valtorta, *Sol Mutante. Sguardi, giovani e umori del Giappone contemporaneo*, Genova, Costa & Nolan, 2008.

mezzi espliciti di espressione o, per lo meno, non ricorre a quelli più canonici e in uso.

Marco Pellitteri, in uno scritto interessante sul Giappone *new age*, approfondisce il tema della dissidenza, evitando di ridurla ad uno scontro diretto tra generazione dell'ordine normativo tradizionale e «figli della tecnocrazia»²²⁹. Facendo proprie le teorie di Balandier²³⁰, secondo cui “la dissidenza e la separazione figurano comunque come una cultura nuova che determina un nuovo modo [tipo] di coscienza”, Pellitteri si richiama al contrasto e alla crescente frattura intergenerazionale, non per correre in difesa di una delle due parti, bensì per approdare ad una spiegazione più approfondita e condivisa del concetto di «moratoria». A partire dagli anni '60, infatti, i media e gli studiosi giapponesi liquidano il fenomeno della dissidenza, ascrivendolo ad un ribaltamento complessivo del sistema di valori e alla *Weltanschauung* giovanile. In questo frangente storico, la critica si allineerà attribuendo alla società che va costituendosi l'etichetta *moratorium ningen* (generazione della moratoria). La proiezione dei valori a livello individuale e la scala gerarchica che si assegna loro è giunta realmente ad una riconfigurazione, aprendo le porte ad un sistema diverso di decodifica. La logica del consenso, da una parte, la tradizione del silenzio e del rispetto, dall'altra, destano non poco sospetto nella «generazione della moratoria». Da tale progenie la società tradizionale non si attende alcun impegno formale nei confronti della politica o delle istituzioni del paese.

Fino a che punto è possibile liquidare la questione dei suicidi collettivi, statuendo l'origine in una psicotizzazione di massa? Proprio negli stessi anni, infatti, la critica ai sistemi educativi vigenti in Giappone si fa più serrata. Gomarasca riporta i risultati di inchieste condotte nel corso degli anni '70 per stabilire le cause sociologiche del malessere giovanile. Atti ufficiali rinverranno tra le motivazioni l'impegno massiccio profuso nello studio dai giovani in età scolare e lo stress derivante da un sistema scolastico molto rigido e intransigente. Al cospetto di visioni così discordanti, conflitto generazionale da una parte – con conseguente stigmatizzazione delle subculture giovanili – e rifiuto delle regole e del sistema sociale fondato dagli «adulti» dall'altra, le teorie formulate da Balandier acquistano maggiore autorevolezza. A corroborare tale ipotesi interviene nel 1971 il romanzo breve dello scrittore Ōe Kenzaburō, “Il

²²⁹ Marco Pellitteri, *Il drago e la saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Latina, Tunué, 2008. Per il dibattito sulla «generazione della moratoria», si consulti il capitolo “Normatività negli anime come reazione simbolica alla moratoria giovanile”, p. 233.

²³⁰ Georges Balandier, *Società e dissenso*, Bari, Dedalo, 1977.

giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime” (Mizukara waga namida wo nugui tamau hi)²³¹. La centralità del ruolo assegnato al figlio nella diegesi e la veste autoritaria riservata al personaggio del padre acquistano valore nell’atto della ricezione dell’opera, solo se raffrontate alla volontà dell’autore di infrangere la cristallizzazione del conflitto in atto presso la società coeva. Storicizzando lo scontro generazionale, Ōe intende tracciare un solco visibile e richiamare la cultura politica del suo paese a prenderne atto. Sulla scena viene portato non già lo scontro kafkiano padre-figlio, con le derivazioni psico-sociali che da esso conseguono. Il romanzo, intriso di qualche riverbero [e condizionamento] freudiano sulla struttura psicologica dei personaggi, si rende portavoce di significati ben più complessi. Non per questo, anodini.

Al di là [ed oltre] dell’intento segnatamente politico, il dolore del figlio viene tematizzato con acutezza e toni così drammatici da sciogliere ogni dubbio sull’infelicità del personaggio. Il figlio, che non ha mai vissuto «giorni felici» nella propria infanzia, si illude di ricercare nel breve periodo trascorso con il padre il principio dell’armonia familiare e della serenità. Gradualmente diviene preda di un’illusione: perseguire nell’esteriorità e nella condizione umana replicata attraverso la memoria in cui gli è dato vivere l’identificazione con il padre. La complessa diegesi si gioca integralmente intorno all’emulazione di una figura mai conosciuta appieno. L’ambiguità del personaggio, presumibilmente coinvolto in un attacco di stampo ultranazionalistico, tradisce la critica velata dell’autore al sistema e alla società dei padri. L’emulazione, *rebus sic stantibus*, si colora di un doppio significato: da una parte, il tentativo tanto agognato di reiterare le azioni perpetrate dal padre, con perfetta contiguità rispetto ai *Väterjahre*, l’epoca dei padri; dall’altra, un mezzo per ricorrere ad una formula ironica e ad un espediente narrativo votato all’ambiguità in grado di stigmatizzare l’operato dei padri.

Il tratto più significativo che permea l’orizzonte di lettura di questo romanzo è la percezione del dolore. Il dolore come viatico per narrare il proprio conflitto interiore e come rappresentazione mimetica della realtà. Il *milieu* prescelto per la narrazione è, infatti, la stanza di un ospedale. Il figlio, enigmatico personaggio di cui il lettore non apprenderà mai il nome, crede di avere un cancro. Il cancro è un’altra metaforizzazione cui Ōe ricorre per rappresentare la società corrotta. Come menzionato nelle pagine precedenti, se si riconosce la *conditio* per cui il macrocosmo e il microcosmo

²³¹ Ōe Kenzaburō, Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime, trad. di Nicoletta Spadavecchia, in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, Milano, Garzanti, edizione 2009.

divengono due sistemi sinergici, tutt'altro che idiosincratici, come può l'individuo, nel suo microcosmo, abdicare al dolore e alla corruzione che gli proviene dal macrocosmo? Il dolore prende possesso dell'individuo, al punto da inficiarne l'identità soggettiva.

La persona è il dolore. La persona è il cancro. Questo gioco metaforico accompagna gran parte della diegesi. Il passaggio dall'inanimato alla dimensione fisica e umana è un espediente ricercato dallo scrittore per estendere le metastasi della violenza e della disumanità a tutta la società coeva. Il personaggio si rende portavoce di una patologia che inficia l'intero tessuto sociale. La metastasi si sviluppa in un tessuto che non pone più differenze tra la dimensione umana e quella sociale. Tutto il tessuto finisce per essere corrotto dal morbo. Spiritualmente l'uomo non è in grado di reagire. Socialmente ogni tentativo di reazione è già fallito.

Una rilettura critica dell'opera di Ōe iscrive il romanzo in un campo di indagine e riflessione ermeneutica meno ancorato al *topos* del dolore e della sofferenza psicologica. Il protagonista, latore di un messaggio di inettitudine e inconcludenza generazionale, si pone in aperta antitesi con la figura paterna. I padri si ergono a personaggi autoritari, in grado di sovvertire le regole e l'*encadrement* ideologico del sistema che da tempo aborriscono. Il messaggio su cui Ōe pone enfasi verte non soltanto sullo scontro generazionale, il cui *pattern* narrativo viene delineandosi in maniera normativa a partire dal XVII secolo: figli dissoluti e inetti da un lato, padri responsabili in grado di capitalizzare e usare a proprio vantaggio le situazioni in cui incorrono.

In Occidente, lamenta Franco Moretti, la vita borghese è scandita da chiari principi di classificazione teleologica e da una spiccata vocazione normativa²³². Una esasperante concatenazione dei nessi di causalità vincola l'esistenza di ciascun individuo a regole e codici di condotta prestabiliti. La classificazione normativa della vita e dei suoi ritmi priva la società borghese della libertà di espressione, sopprimendo ogni anelito creativo e ogni deviazione dal percorso tracciato dai padri. La narrativa, riflettendo i principi che vigono nella società del tempo, reitera e cristallizza *pattern* ideologici che ripudiano soluzioni avverse alla normatività.

Moretti ritiene che la gioventù e la maturità siano destinate ad entrare in collisione: sclerotizzando ogni principio libertario e ispirato alla versatilità del carattere, la

²³² Franco Moretti, *op. cit.*, p. 8.

maturità non riconosce le ragioni della gioventù e la stigmatizza per la sua ostentata dissidenza. In Occidente, il dissidente risoluto a percorrere la sua strada è *de facto* un emarginato. Egli ha infranto le regole e gli schemi della società, desta grande ammirazione in chi non ha il coraggio di emulare il suo esempio, ma ciò non muta il suo status di eroe solitario. In alcune comunità occidentali – e nelle relative tradizioni narrative – l'azione dell'eroe viene percepita *tout court* come fallimentare. In altre, l'eroe ha sfidato il sistema, ponendo le premesse per un cambio di paradigma.

In Giappone, non è possibile enucleare dal dibattito avviato grandi similarità rispetto ai sistemi culturali e ai *pattern* narrativi occidentali. L'assenza di specularità si riflette nitidamente nell'opera di Ōe. Lo *specimen* fissato dal protagonista de *Il giorno in cui* si ripropone in gran parte della produzione narrativa di questi anni. Il personaggio è in fuga perenne da se stesso e da quella società che cerca di incardinarlo nelle sue strutture. Non si fugge soltanto dalla generazione dei padri, ma anche dalle sovrastrutture ideologiche da essi imposte. I giovani, servendosi di mezzi come lo scontro e la dissidenza – che esautorano il ruolo attivo del verbo – , mettono in scena la protesta nei confronti di un sistema e una logica di pensiero in cui non riconoscono né la loro vita né i loro ideali. In un sistema culturale in cui saltano i riferimenti ideologici canonici e la consonanza ai valori condivisi dalla morale pubblica, ci si avvia lentamente, se non all'anarchia vera e propria, ad una forma di autodeterminismo.

Ciò che accade al protagonista de “L'animale di allevamento” (1958) è figurativamente uno scontro con la società, interiorizzato e psicotizzato, i cui esiti non divergono dall'anarchia [non dichiarata e deverbalezzata] e dalla volontà di liberazione. L'anarchia e la protesta si servono in Giappone di mezzi di espressione lungi da quelli registrati negli Stati Uniti e in Occidente. A colmare il senso di scoramento e di isolamento conseguenti alla sofferenza dell'emarginato non arriva la famiglia, né la madre.

Philippe Chardin circoscrive l'universo familiare nel *Bildungsroman* alla figura sacra e sacralizzata della madre, porto sicuro nella vita del giovane dissoluto o dissidente²³³. L'ipotesi formulata da Chardin non viene convalidata dai modelli

²³³ Philippe Chardin, *Musil e la letteratura europea*, Torino, UTET, 2002. Nel capitolo “Musil, Joyce, Proust, Henry James: i nuovi «romanzi di formazione»”, Chardin presenta una ricostruzione storica molto accurata delle reazioni innescate nell'eroe del *Bildungsroman* dall'abbandono e dallo smarrimento del giovane.

narrativi [presi in esame] del '900 giapponese. Qui l'eroe, debole o artefice del destino, non trova alcun conforto nella figura materna. *In primis*, nella società nipponica la madre non funge da surrogato di moglie né di compagna fedele nel destino del proprio figlio. La posizione e la collocazione sociale della madre risente, per tradizione, dell'ordine gerarchico secolare instauratosi in Giappone. Spesso non è lei a reggere le sorti della famiglia e ad alimentare il circuito emotivo dell'affetto familiare. Anche il rapporto privato che si instaura tra madre e figlio, con il tempo perde, secondo l'antropologa Ruth Benedict²³⁴, l'afflato e la valenza simbolica che conserva nei primi anni di vita. Raggiunta la maturità e l'età adulta, il legame indissolubile non si spezza, ma di certo si allinea alle richieste dell'etica e della *Bildung* maschile. Anche la figura materna viene trasferita in uno «spazio di esilio» dal quale non potrà più largire aiuti di sorta, rendendo il proprio contributo del tutto inoperante.

Il giovane fotografato nel *Bildungsroman* occidentale manifesta l'inquietudine e la tensione emotiva con modalità prevedibili. In un autentico mix di perversione e brama dei piaceri, l'eroe incompreso, in aperto dissidio con la società, consuma la sua vita nella fugacità del momento piacevole e nello stordimento dei sensi. Sovente egli prende la via della grande metropoli, ove si accompagnerà a personaggi loschi o infingardi, perseguendo un ideale di vita improntato a emozioni fugaci e subdole passioni. Nello «spazio di esilio» in cui il giovane dissidente giapponese viene a trovarsi, emarginato dagli affetti familiari e privato di tutti i punti di riferimento, l'unico approdo sicuro diviene l'Io. È qui che si consumano sofferenze brucianti che conducono alla follia, all'alienazione. Nell'Io si innesca una «guerra privata» tra i mostri partoriti dalla mente e i problemi cui il dissidente si vede esposto nella condizione di eroe solitario in lotta contro il mondo. La reazione dell'eroe giapponese all'isolamento e all'afflizione può prendere forme diverse.

In un saggio intitolato “Il mito nel presente”²³⁵, Laura Testaverde dissente da chi individua in Giappone prospettive univoche di reazione al malessere esistenziale. Pur muovendosi in un orizzonte storico senz'altro avanzato rispetto al *Bildungsroman* e alla produzione narrativa di Ōe, Testaverde sostiene che l'individuo riversa nel «viaggio esistenziale» l'aspirazione al ritorno nel grembo materno, in una dimensione simile alla cavità uterina in grado di cautelare da ambiguità e atti disdicevoli del mondo

²³⁴ Ruth Benedict, *op. cit.*, p. 279-328 (Cap. XII: “L'educazione del bambino”).

²³⁵ Laura Testaverde, *Il mito del presente. Suggestioni del passato nella narrativa contemporanea giapponese* in Casari M., *Culture del Giappone contemporaneo*, 2011, Tunué, Latina.

odierno. Solo qui tornerà ad assaporare il gusto della vita, senza ledere il proprio onore o macchiare la propria coscienza. Tale condizione di «esilio» e di viaggio esistenziale perseguita dal personaggio rimanda alla teorizzazione sul mondo del *mukōgawa* formulata da Rebecca Copeland²³⁶.

Il *topos* più comune nella narrativa *mukōgawa* è lo smarrimento dell'individuo, che percorre mondi permeati da tetraggine e oscurità. Dotato del solo coraggio e munito di tanta determinazione a non soccombere, viene chiamato dal destino ad affrontare molteplici avversità e sconfiggere la solitudine esistenziale attraverso un percorso di auto-affermazione dell'io. Il cammino di crescita postulato dalla studiosa segna il compimento di un percorso ciclico e il soddisfacimento delle istanze di un io evoluto, alla ricerca di una collocazione più stabile nella società coeva. Il *pattern* narrativo trova la sua definizione più compiuta nel rifiuto della frammentarietà del mondo circostante, in una fase di travaglio e gestazione e, da ultimo, nel riscatto dell'individuo, coadiuvato da una figura femminile, che mostrerà la via per la soluzione finale. Destando le migliori energie creative e inibendo gli impulsi oscuri che innescano la fuga, Copeland sostiene che la scelta che l'individuo è chiamato a compiere sia tra il nulla e la vita. Con le sue gesta e la determinazione, l'uomo deve statuire per se stesso e per gli altri il percorso che intende seguire per portare a compimento il progetto esistenziale assegnatogli.

Nelle azioni che i personaggi della narrativa postbellica compiono – e nei progetti che suggellano – è pressoché raro rinvenire un'autentica finalità sociale. Si tratta di individui tormentati, carichi di angoscia esistenziale che devono trovare una via di fuga, pena l'annichilimento fisico e morale dell'io. Il protagonista, affranto da tensioni individuali e oppresso dai mali del secolo, non ha dalla sua una struttura psicologica ben salda, così da respingere gli attacchi e le vicissitudini generate da un *locus* esterno al proprio «spazio di esilio». Nel genere *mukōgawa* il percorso che conduce al riscatto sociale e morale vede l'apporto imperioso di una figura femminile che, con la sua presenza meno platonica e idealizzata, traccia un punto di svolta nella maturazione umana e psichica.

Nella tradizione letteraria occidentale, il *vulnus* cagionato all'uomo dalla superiorità morale della donna viene spesso assorbito e tramutato in un valore positivo. Alla donna viene riconosciuto gradualmente un ruolo salvifico e una funzione

²³⁶ Rebecca L. Copeland, Mother Obsession and Womb Imagery in Japanese Literature in *Transactions of Asiatic Society of Japan*, 4th series, 3, 1988, pp. 131-50.

riabilitativa. Il femminile subentra, infatti, nel punto diegetico più delicato in cui l'uomo, «eroe forte», ne avverte il bisogno. Nella narrativa prodotta nel mondo germanico, l'avvento della donna assume i tratti rivelatori di un'autentica *Offenbarung*. La figura muliebre, forte e consolatoria, è definita da una sagoma sempre meno evanescente ed eterea. Da Goethe a Günter Grass, si fa strada lentamente nell'involuppo della narrazione, reclamando il suo posto al fianco all'uomo, per dispensare i consigli e l'*enérghēia*²³⁷ di cui l'uomo necessita per trasformarsi in «eroe forte». La natura femminile non è animata da spirito menzognero, tantomeno il suo intento è fallace. Mentre nella narrativa occidentale la donna svolge da secoli una funzione attiva nell'economia del testo, il riconoscimento di uno *status* simile nella società e nella narrativa giapponese ha luogo ben più tardi.

Benché la donna abbia conquistato l'autorialità in Giappone secoli prima che in Occidente, diventando scrittrice – non di rado *in nomine hominis* – di lunghi e intriganti *monogatari*²³⁸ e dando il via alla valorizzazione nella narrativa dell'estetica di ciò che è triste e piacevole al contempo, sensuale e fugace, – in breve, il *mono no aware* 物の哀れ –, la donna come protagonista assoluta di un romanzo introduce nella scrittura un fenomeno tipico della contemporaneità. A tal fine, si consideri il ruolo di Himiko nel romanzo di Kenzaburō Ōe “Kojintekina taiken” (1964). Il personaggio in fuga da sé prima che dal reale, Tori-Bird, condivide lo sfondo narrativo con il suo *alter ego* femminile: Himiko. Questa donna trasporta Tori-Bird in una cavità uterina dalla quale l'io inerme del ventisettenne in crisi non vorrà più emergere. Tori-Bird e Himiko camuffano l'esistenza ordinaria, vivendo nelle tenebre della notte. Essi rifiutano la società, in quanto corpo mobile e dinamico, piegato alle logiche contemporanee del profitto e della produttività. L'essenza femminile non si appalesa qui per custodire lo stato di fortitudine e intransigenza dell'uomo robusto e autoritario. La personalità di

²³⁷ Il rimando è al concetto di *enérghēia* in Hans Georg Gadamer, *Verità e Metodo*, op. cit., p. 366 e ss..

²³⁸ Il *monogatari* (racconto delle cose) si annovera tra le prime e più compiute forme di romanzo; vede la luce intorno al X secolo. Nella sua prima veste è un romanzo di costume, che riflette con acume critico e dovizia di dettagli sociali la società del tempo. Fotografa gli usi e le tradizioni dell'aristocrazia di corte nel periodo Heian. Il *monogatari* diviene un genere romanzesco prolifico, al punto da avviare una produzione non più limitata ai temi dell'aristocrazia e dell'élite di corte. Le donne sembrano aver contribuito notevolmente alla genesi e all'evoluzione di questo genere, intriso di sensibilità, amore per la lingua e rappresentazione mimetica delle tensioni e delle aspirazioni della classe sociale del tempo. Il *monogatari* più noto e distintivo del genere reca la firma di Murasaki Shikibu, cultrice delle lettere e delle belle arti, molto vicina alla corte Heian del X-XI secolo. Si tratta del “Genji Monogatari”, emblema di un mondo fluttuante, i cui personaggi, pregni dello spirito del tempo, sono totalmente dediti ai piaceri estetici e allo studio delle belle arti. Per una disamina approfondita del genere *monogatari*, si confronti: Luisa Bienati, Adriana Boscaro, *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio, 2010.

Himiko, Io corrotto e in piena disgregazione, non è in grado di spigionare alcuna energia positiva né dispone di quell'equilibrio psichico atto a coadiuvare l'uomo e spingerlo lungi dall'*impasse* in cui è venuto a trovarsi. Una soluzione ragionevole non potrà mai arrivare da Himiko, la quale non può espletare alcuna funzione equilibratrice o riabilitativa nella vita degli uomini. In questo segmento della narrativa nipponica, continua ad essere l'uomo, eroe debole per natura e forte per necessità, a esumare la forza interiore residuale e l'energia psichica per superare l'*impasse* emotiva causata dalla nascita di un bimbo gravemente handicappato.

Ciò che Copeland afferma sulla potenzialità della donna e dello spirito femminile si applica, come è evidente, ad un frangente della narrativa contemporanea impegnato in una lotta su più fronti: le esperienze belliche, il retaggio culturale e un ordine sociale entrato in crisi dopo l'avvento di una costituzione più democratica e la rifondazione delle basi sociali.

6. Il malessere tematizzato negli eroi di Kenzaburō Ōe

Lo scontro tra modernità e tradizione, istanze democratiche avanzate dalla gioventù e ordine e verticalismo del passato, confliggono nella società e nel microcosmo personale, al punto da generare un'autentica disgregazione dell'Io postbellico. Kenzaburō Ōe propone nella prima fase della produzione narrativa una rappresentazione mimetica del dissidio esistenziale. I suoi personaggi sono inetti, isteriliti dalla società in cui vivono. Si illudono di fornire un contributo atto a rifondare la società su basi più democratiche e su un percorso di crescita meno patologico e invasivo. Ad un certo punto del proprio cammino individuale, subentra la coscienza del fallimento sul piano sociale. La presa di consapevolezza è accompagnata dall'insorgere di una conflittualità irriducibile tra l'*esprit* del progresso illuminato che le giovani generazioni vanno proponendo e l'irremovibilità delle forze sociali reinsediatesi nel Giappone postbellico. Ai loro occhi sembra che l'immobilismo abbia preso nuovamente il sopravvento. Stretti dalla morsa del desiderio di cambiare le basi della propria esistenza e della società in cui incidono, dall'inalienabilità del presente-passato, essi sono destinati a soccombere.

Su quale base ideologica si può prefigurare un futuro meno arido, in una società ingessata dall'imperialismo, dai poteri forti e dal lobbysmo? Ogni tentativo di generare o procreare è votato al fallimento. In tal senso va letta e interpretata la sofferenza

cagionata al personaggio Tori-Bird dalla nascita di un figlio gravemente handicappato. Diversamente dal *Bildungsroman*, il personaggio non porta a compimento un percorso di crescita spirituale, artistica o intellettuale.

Nel romanzo nipponico del tardo Novecento, il protagonista assiste ad una violazione della sfera privata e del suo microcosmo. Il potere istituzionale è ancora troppo pervasivo. Il «bastone penetrante» è pronto a colpire tutti coloro che non intendono allinearsi alle logiche del potere consolidato. Lo svuotamento del reale, pur nella sua discontinuità, finisce col generare una ipostatizzazione del microcosmo abitato dai personaggi della *fiction* postbellica. In questa visione di «giapponesità» essi non si ritrovano. Gli eroi deboli manifestano il loro *mal-être* terminando ogni accordo con la socialità. Nella loro inettitudine a finalizzare un progetto di vita o di natura sociale, abdicano al fideismo in voga negli anni del miracolo economico e ad ogni dottrina che prospetti la riconciliazione tra progresso materiale e rinascita spirituale.

Gli eroi deboli non argomentano il disfattismo. Nel piccolo schermo da cui scrutano la vita, conservano il posto da osservatore. Talvolta biasimano l'idealista, talaltra nutrono scetticismo e indifferenza nei loro confronti.

Ne “Il grido silenzioso”, romanzo a sfondo politico²³⁹ del 1967 la diegesi si svolge attorno a due tipi sociali *d'antan*: l'idealista puro, pronto a votare interamente la propria esistenza alla causa del macrocosmo che, a onta della propria virile aggressività, assiste silente all'invasione straniera, mentre fa man bassa delle attività economiche radicate in terra nipponica; lo scettico, da tempo avvezzo a rinnegare la vita e le ambizioni della giovinezza, guarda con indifferenza all'operato dell'idealista, riprovando l'opera di proselitismo iniziata presso le comunità primigenie dello Shikoku. Un'analisi critica avviata dalla necessità di non circoscrivere le finalità del romanzo all'impegno politico del suo autore e a non liquidare i due protagonisti come due precettori morali del tempo (Mitsusaburo, il debole e Takashi il forte), concorre a disambiguare le loro prese di posizione rispetto alla comunità montana, svelando che le finalità dei due tipi sociali sono perfettamente speculari negli intenti, antitetiche negli esiti conseguiti. Entrambi reputano che le comunità montane dello Shikoku possano coadiuvare la ricerca interiore di un microcosmo in cui rifugiarsi, dopo aver sancito il fallimento del centrismo di Tōkyō e della cultura urbana. La fine dichiarata del rapporto osmotico con la civiltà del progresso e l'impossibilità di instaurare una

²³⁹ Kenzaburō Ōe, *Il grido silenzioso*, Milano, Garzanti, 1987.

co-abitazione con il macrocosmo, ostinato a ergere il centrismo culturale e politico a sommo valore dell'esistenza contemporanea, spinge l'idealista e lo scettico a ricostruire un modello di vita lontano da Tōkyō. Mitsusaburo e Takashi ritraggono le due anime di un Giappone silente: edonismo sfrenato e ricerca del piacere fugace da un lato; introspezione profonda e *mal-être* dall'altro.

Gli eroi falliti scolpiscono i due volti inquietanti del Giappone postbellico: belligeranza residuale nell'individuo medio, *état de guerre* nella collettività; pacifismo dettato non dall'interesse a rimanere neutrali ma da passività e spirito di rinuncia ad ogni azione tesa a mutare lo *status quo* nella collettività di appartenenza. L'azione di Takashi si inserisce nel piccolo villaggio di provincia come una valvola di sfogo all'insofferenza causata dall'assetto del Giappone postbellico. Basta un suo cenno perché la comunità tutta insorga contro lo straniero. Takashi mette in scena l'astio e lo spirito xenofobico che i giapponesi sono in grado di covare anni dopo la cessazione delle ostilità. Il messaggio più inquietante che Takashi indirizza al lettore è collegato alla pervasività del *leader*. Quest'uomo, giunto dal nulla, il cui profilo ideologico e culturale è apparentemente inconciliabile con le masse, riesce a conquistarne il cuore e la ragione, al punto da aizzare la popolazione da anni silente e avvolta da uno stato di letargia conseguente alla crisi spirituale. Takashi ripropone ed acutizza le ragioni del dissidio interiore del giapponese medio, dimostrando che il malessere sociale, unito alla perdita di ideali, può ancora creare sgomento e, da ultimo, aizzare le masse contro un sistema culturale improntato alla «democrazia di importazione». Takashi problematizza l'apporto della democrazia occidentale, mettendo in luce che un popolo non può essere addestrato o controllato nell'esercizio della democrazia interna.

Ōe ripropone *in nuce* un quesito insoluto dal XIX secolo: può il Giappone coesistere con apparati e sistemi di valori interiorizzati *tout court*? L'aspetto più problematico per lo scrittore risiede nel fatto di non aver gettato le fondamenta di un sistema culturale improntato all'interscambio e all'osmosi. I veicoli di trasmissione di valori e sistemi di pensiero altrui non hanno fatto ricorso ai più tradizionali mezzi di diffusione della cultura: il dibattito, il confronto critico. Una osmosi dettata dal capitalismo e dall'importazione di apparati burocratici è un surrogato dell'assimilazione, non un predicato assoluto di democrazia. Del resto, il fenomeno della subcultura *kasutori*²⁴⁰ e quello delle ragazze *pan pan* hanno ampiamente

²⁴⁰ La subcultura *kasutori* enfatizza l'indulgenza, la spensieratezza come reazione alle sofferenze imposte dagli anni della guerra. La cultura dell'oblio e la conquista di spazi vitali nuovi assume una forma piuttosto

avvalorato la tesi difesa da Ōe. La conoscenza dell'Altro è approdata in Giappone attraverso i canali meno adeguati²⁴¹. La logica del profitto, il capitalismo e le mode più effimere non hanno veicolato la democrazia e il *pouvoir* intrinseco all'esercizio della ragione, migliore retaggio del secolo dei lumi.

Ambiguità è la voce cui Ōe ricorre più assiduamente per argomentare le basi su cui i giapponesi hanno fondato la propria esistenza negli ultimi due secoli. Rispetto all'accezione che questo lemma riveste in Occidente, esso si arricchisce di altri significati connotativi, contribuendo a costruire un campo semantico ben più ampio. Ambiguità finisce per declinare uno stile di vita condizionato dall'assenza di un sistema di valori ben radicato nella comunità di riferimento. Non basta importare il concetto di democrazia o dotarsi di una costituzione più moderna e liberale. La società deve essere condotta per mano ad accogliere e assaporare i frutti di questo valore, afferrandone il significato primitivo e risalendo alla matrice che lo ha generato. Tale processo di apprezzamento in Giappone non è avvenuto alla stessa stregua di altri paesi. Al popolo nipponico si è tentato di imporre ciò che gli altri hanno avuto il tempo di maturare e sedimentare nella coscienza individuale e collettiva. Tale processo, protrattosi per secoli, ha reso l'Occidente più libero, conscio della centralità di valori come la libertà, l'eguaglianza e lo stato di diritto.

In Giappone il processo di modernizzazione delle strutture e degli apparati dello stato ha rappresentato e permane un *unicum*. La comunità è stata persino tenuta a latere di quanto accadeva al suo interno: un processo di svecchiamento istituzionale e la proposizione di una crescita sociale più omogenea e livellata. Il popolo ha persino fuorviato il senso della democrazia. Ancorato alla gerarchia sociale e al verticalismo imperante nella società nipponica, il ceto medio ha guardato con sospetto alla democrazia. Essa ha creato sconvolgimenti nella morale pubblica e nella coscienza dell'uomo comune. Paradossalmente, ha aperto un varco presso il proletariato, pronto a recepire il messaggio di rottura con il passato e ad accogliere ogni segnale di ribaltamento del destino toccato in sorte.

controversa in Giappone. Un percorso autentico di riflessione sul proprio Io e sugli errori del recente passato non raggiunge una forma sistematizzata. Anche gli intellettuali giapponesi si sono resi parte attiva della cultura della «dimenticanza». L'esito finale di tale processo è la genesi nel Giappone postbellico di un sottobosco nella vita culturale giapponese in cui prende corpo un'esistenza parallela, fluttuante, meno agonizzante rispetto ai principi che ispirano la società del dopoguerra. Si tratterà di un meccanismo, sintetizzato dagli antropologi nel senso di una reazione incondizionata ai disastri della guerra. Seguono riferimenti bibliografici interessanti sugli esiti culturali più infausti del dopoguerra nipponico: John W. Dower, *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*, Norton, 1999, pp. 676.

²⁴¹ Kenzaburō Ōe, *Japan, the Ambiguous and Myself*, Nobel Prize Lecture, Stockolm, 1994.

Quale peso riveste la narrazione nel processo della *Verwandlung* (metamorfosi) sociale? Takashi arriva ad epitomare l'arroganza del cambiamento repentino e il retaggio del fascismo dall'alto. Mitsusaburo riflette, al contrario, quella società che ha smesso di lottare dopo aver visto il proprio mondo andare in frantumi. Non crede più in una via di uscita e ogni sistema culturale prospettato non incontra il suo favore. Vive nella letargia più assoluta i suoi giorni e venendo a patti con questo stile di vita, intende solo congedarsi da un progetto esistenziale, incapace di agognare un ideale di vita autentico.

Nella società qualcosa è cambiato. Nel 1964, Tori Bird mostra di avere ancora una chance. Può riscattarsi e tornare a vivere come un individuo qualunque nella comunità. Il suo percorso di deformazione si conclude con il compromesso, se non sociale, con il proprio Io. Mitsu invece anticipa il nichilismo assoluto, che taccia ogni via di uscita rendendola impercorribile. Questa storia non contiene all'apparenza alcun messaggio di riscatto sociale. Mitsu appare persino insensibile alla morte del fratello. Solo la conclusione del percorso di vita nella valle trasformerà questo evento in una leva in grado di modificare le scelte di vita pregressa e attivare un nuovo orizzonte conoscitivo. Mitsu comprende che l'unica scelta che può ancora compiere è continuare a vivere, abbracciando un sistema di valori finora ritenuto esecrabile. Mitsu assiste al sacrificio del fratello, dal quale prende forma un'autentica *Verwandlung*. L'atteggiamento che tiene nella prima fase – da Tōkyō alla valle – volge in ben altra direzione. Mitsu si sente inferiore e traduce il senso di inadeguatezza in una forma di indifferenza totale rispetto a Takashi e al suo campo di azione. Le attività che Takashi realizza nella valle non suscitano la minima curiosità né possono far presa, dato il sistema di valori che alimenta il suo microcosmo. Solo quando Mitsu sente di aver perduto ogni punto di riferimento, la morte violenta del fratello lo scuote e un dolore sbiadito lo conduce in un'altra direzione. Mitsu riunisce in sé i tratti di uno stereotipo di personaggio assai diffuso nella narrativa giapponese postbellica. I Mitsu di questa generazione tipizzano la sofferenza. L'anima del personaggio è lacerata da un evento così inenarrabile da segnalarla in modo irreversibile. L'*entourage* del personaggio e il lettore medesimo si convincono della possibilità di non-ritorno di questo tipo sociale alla cosiddetta normalità.

Vi è un momento in cui accade qualcosa di inatteso: il dolore e la sofferenza mediano l'esperienza della rivelazione. Come uno squarcio che si apre all'improvviso nella coscienza individuale, il dolore fa da viatico per la salvezza ultima dell'uomo.

Questa *Offenbarung* concorre a proiettare in Mitsu le immagini della storia recente, le ombre che avvolgono le circostanze della morte dello zio avvenuta per liberare la terra patria dallo straniero e dalla guerra. La violenza della morte [e della guerra] che giunge repentina, spazzando via ogni residuo di vita e storia umana, sortisce nella generazione dei Mitsu un effetto liberatorio rispetto all'*impasse* in cui essi si trovano. Inoltre, l'esposizione sociale di chi soffre e reca *in corde* i segni della sofferenza e il marchio della bomba atomica avvia un confronto critico cui la generazione postbellica non può sottrarsi.

Pur cercando di divincolarsi dalla presa della sofferenza e del dolore, il marchio rimane impresso nella coscienza individuale. A questo punto, l'uomo medio giunge a rivalutare la propria condizione. Nell'istante in cui si riapre il dibattito con il proprio Io, si realizza, al pari della *Offenbarung* di novalisiana memoria, l'esigenza di conferire un senso nuovo e rinato alla propria esistenza. La scrittura e la parola si rendono protagonisti del processo di mediazione del dolore. Al pari di Novalis, la notte e il tormento aprono uno squarcio nella coscienza dell'uomo, inducendolo a ripensare e riabilitare la propria condizione di uomo e di sopravvissuto. L'essere torna a riprendere forma e possesso di ciò che ancora rimane intatto dell'Io. Si avverte anche la produttività residuale che da esso può sgorgare. L'irreversibilità partecipa a definire il *transfert* verso una nuova forma di esistenza.

Per Yoko Ōta, ogni giapponese della generazione *genbaku* si è trovato dinanzi ad un bivio: “il suicidio come scappatoia o continuare a vivere scrivendo buone opere letterarie”²⁴². A tale bivio giunge anche Mitsu. Egli non intraprende la scelta del suicidio. Mentre per Takashi, la spettacolarizzazione della morte completa il perseguimento di un ideale e finalizza il progetto di vita che ha deciso di abbracciare – lasciare un segno tangibile nella comunità della valle e vedere la propria memoria riabilitata nella storia è la grande aspirazione di Takashi – per Mitsusaburo la morte ricercata non rimanda ad alcun significato particolare nel proprio immaginario né si carica di quel valore assoluto ed eterno conferitole dal fratello. La morte non si tramuta né in un atto eroico né in un segno di nobiltà o distinzione. Essa rimane scolpita nella comunità e nella vita della provincia giapponese come atto di sublimazione del proprio

²⁴² Sul dovere di scrivere di fronte all'“inenarrabile”, si confronti: Luisa Bienati, Responsabilità e oblio: voci del *genbaku bungaku*, la letteratura della bomba atomica, in Keiji Nakazawa, *Gen di Hiroshima*, Torino, Hikari Edizioni, 2015. Tra le opere più emblematiche della Ōta, relativamente al tema del disagio e allo “scempio” umano causato dalla bomba, si annoverano: *Shikabane no machi* (Città di cadaveri:1946), *Hanningen* (Umano a metà:1954) e *Ningen ranru* (Rovine di umanità:1950).

operato e mezzo individuale per raggiungere l'eternità.

Il *topos* della rivolta sociale viene tematizzato anche in un racconto del 1958, "L'animale" d'allevamento", dove Ōe riporta nuovamente la ferocia di un gruppo sociale che, armato dal leader, rivela la propria capacità ad imbracciare le armi e sovvertire l'ordine esistente. Il fatto che nella scrittura postbellica si tematizzi con vigore il *topos* dello scontro e dell'antagonismo sociale è cifra di una società poco impegnata a riassorbire le asperità generate dalla guerra. Anche qui gli stereotipi sociali si ripetono: idealismo da una parte, xenofobia e scetticismo dall'altra. Una variante significativa dell'impegno sociale prefigurato da Ōe volge lo sguardo in direzione dei bambini. Dove l'uomo ha fallito, il bambino è in grado di compendiare e difendere le virtù della liberalità. Per il bambino l'uomo nero che arriva nella comunità di appartenenza conferisce al villaggio un indubbio arricchimento culturale. Il bambino non è in grado di tematizzarne il peso e l'apporto, ma in una società ingessata dalle gerarchie e dai ruoli guarda con vivo interesse al bizzarro accadimento: un aereo che precipita nella valle sbalzando a terra il proprio pilota. Il bambino ignora inoltre il significato politico dello scontro che subito viene ad accendersi tra la comunità e il pilota nero statunitense. Impara a guardare con sospetto l'Altro, semplicemente perché questo è il messaggio più comune e condiviso all'interno della comunità. Il segno partecipato da tutti, ad onta della millenaria tradizione buddhista che invoca l'armonia e la quiete pubblica, diviene odio e ostinazione. Ben presto la posizione del bambino, essere puro la cui integrità non è inficiata dalle sovrastrutture mentali e ideologiche degli adulti, si fa pericolosa. Il rapporto di comunanza con il pilota nero diviene inversamente proporzionale al legame con la comunità. Più il bambino si avvicina al pilota, più la comunità e la famiglia prendono le distanze dall'adolescente, creando una barriera tra l'Io collettivo che respira e si muove all'unisono e il bambino.

Per Ōe, l'interruzione del rapporto simbiotico con la comunità è una scelta strategica, non da ultimo sul piano diegetico. Il fine primario è palesare sistemi di pensiero antitetici: la comunità contro l'Altro. La prima mostra di aver perduto da tempo la capacità di avviare un confronto critico con l'alterità. Essa vive isolata e sotto il giogo del padre-padrone. In senso più ampio, Ōe si serve della metafora della piccola comunità della valle per sferrare un duro attacco all'assetto sociale che il Giappone si è dato dopo la svolta democratica. L'immagine di una comunità chiusa e poco predisposta all'interscambio è *in nuce* la proiezione di una segregazione interna alla

nazione. La critica ricorre abitualmente all'equivalenza del padre-padrone con l'imperatore, senza approfondire il legame che lo scrittore cerca di tessere tra i due blocchi: la cittadinanza e la corte.

Per Ōe, il padre non è la trasfigurazione dell'imperatore che svela la propria identità al momento più propizio per mettere in salvo la propria famiglia. Al contrario, è la nemesis storica di una forza impersonale e occulta che torna per abbattersi sul popolo giapponese, segno indelebile di un passato impossibile da mettere in mora. Non è un caso che Ōe scelga di abbattere la scure della vendetta sulla comunità servendosi di un velivolo pilotato da un americano. Il pilota ha il compito di imporre il passato e far rivivere nella comunità i giorni bui dell'occupazione statunitense. L'approccio allo straniero è, però, mutato. Non vige più l'obbligo di servire l'americano e rispettare la condizione di paese sconfitto. Questa volta i giapponesi hanno la piena sovranità e potranno decidere di gestire la presenza straniera in terra patria secondo le modalità più consone alla vita e alle regole della comunità. È questo il nodo tematico e l'espedito di cui Ōe si serve per testare la coscienza collettiva. Se la gente del villaggio seguirà alla lettera la volontà del padre, si dimostrerà che nulla è cambiato nello spirito nipponico. Se prevarrà l'assimilazione, la volontà di naturalizzare lo straniero e trarre insegnamenti dalla sua cultura, si potrà finalmente dire che il Giappone ha appreso la lezione dal passato e va rimarginando le sue ferite. Il racconto propone una conclusione per nulla ambivalente, al pari della morale. Il villaggio, proiezione in miniatura della nazione giapponese, ha operato la sua scelta: affermare con veemenza il proprio Io, rivendicandone la piena titolarità sull'Altro, sia esso l'*homo nipponicus* o lo straniero.

Ciò che appare più inquietante nel pensiero di Ōe è la risoluzione dell'attrito fra provincia e centro a tutto vantaggio dell'ultimo. Lo scrittore dello Shikoku ha sempre rivendicato la supremazia della provincia, «stuolo» di energie, che, ancorché disordinate, riescono a porsi come alternativa di vita al «centrismo» confuso e disperato di Tōkyō e della società da essa concepita.

Il *Leitmotiv* della periferia ritorna a più riprese nel percorso di vita e di scrittura di Ōe. La periferia assume nel suo immaginario le forme di un *locus amenus* in cui si depositano le migliori tradizioni e i miti ancestrali del Giappone. La foresta, in particolare, è l'unico posto in grado di custodire lo spirito autentico del paese. Le persone sfilano davanti a Ōe nella loro presunta bontà, incorrotte dalla cultura urbana e dalle frizioni sociali. Inoltre, la periferia ha il privilegio di non partecipare ai

meccanismi decisionali della politica nazionale. Essa seguita a vivere in accordo con i suoi ritmi e le esigenze, senza essere fagocitata dal centro. Le dinamiche della vita nelle isole e nella periferia consentono di guardare alla vita con obiettività, lontano dalle mode fugaci e bislacche del momento e dalle isterie della modernità urbana.

Per Ōe, il ritorno alla provincia è un anelito di libertà incondizionata, *joie de vivre* immortalata più nell'immaginario che nella produzione scritta dell'autore. Ripercorrendo i nodi tematici più salienti de "Il grido silenzioso" e "L'animale di allevamento", l'ambientazione nella periferia e la tematizzazione dello scontro con il centro in due momenti ben distinti e storicamente distanti della scrittura di Ōe, evidenziano non soltanto la continuità di *topoi* figurativi e concettuali ma anche la frattura *de facto* esistente tra proiezione nell'immaginario di una comunità pura – quintessenza delle virtù dell'uomo medio nipponico –, e realtà belligerante della provincia perpetuata nella narrazione. La periferia raffigurata nei due romanzi oggetto della disamina evidenzia la chiusura totale rispetto al messaggio dell'integrazione interraziale e dell'assimilazione sociale. La periferia pare aver adottato le medesime dinamiche involutive del centro, esacerbandone alcuni aspetti. Tra questi figurano la disumanità e la veemenza su cui si allestisce lo scontro sociale. Lo straniero è assoggettato al giudizio finale della comunità. È il villaggio che parla all'unisono a decretare l'accettazione o la soppressione dello straniero nei luoghi della provincia e nel relativo tessuto sociale e culturale.

Nel 1994, in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura, Ōe ribadirà la centralità dell'espulsione delle forze centripete nella periferia e la positività di questo luogo nell'immaginario individuale e collettivo²⁴³. È questo lo spazio deputato ad ospitare il conflitto tra il bene e il male. Nella periferia del paese e nella foresta si gioca lo scontro tra forze di segno opposto. Essa diviene metafora dell'esistenza umana e spazio figurato in cui ogni uomo può risolversi *hic et nunc* per il bene e la serenità. Pur ammettendo la centralità del pensiero relativista di Ōe, che trova nel postulato "l'uomo non può vivere né con troppa felicità né con troppa disperazione"²⁴⁴ la sua più compiuta espressione, bisogna ammettere il garantismo

²⁴³ Kenzaburō Ōe, *Io e il mio ambiguo Giappone*, trad. di Cristina Ceci, in *Il figlio dell'Imperatore*, Marsilio, Venezia, 1997, pp. 149-169.

²⁴⁴ La definizione più emblematica di "misura", riconducibile al modo di approcciare l'esistenza terrena figura in: Kenzaburō Ōe, *Note su Hiroshima*, Padova, Alet, 2007,. Sul tema della "speranza" e della "disperazione" si confronti anche: Massimo Rizzante, *Avanziamo sempre più nel passato*, in www.nazioneindiana.com/2006/06/09/avanziamo-sempre-piu-nel-passato/.

dello scrittore. All'uomo è concessa massima libertà di esprimersi e codificare il proprio destino.

Al di là delle influenze umanistiche, che Ōe riconosce apertamente e riconduce all'*humanisme* di derivazione francese, l'uomo, oppresso dalla realtà, si trova a dover combattere la sua personale battaglia per l'affermazione di un essere «eterno». Posto che l'uomo non compendia tutti i suoi sforzi [solo] per l'oggi, ma nella proiezione del «tempo eterno» del sogno, la sua personale battaglia dovrà contemperare molteplici fattori: dal coraggio dell'affermazione del proprio Io all'ideazione di una scala di valori. Nel delineare gli obiettivi della generazione del domani, Ōe guarda con una punta di pessimismo ai giovani del Giappone. Più volte, Ōe incoraggia le nuove leve del cambiamento a superare lo stato di letargia e di grave indottrinamento in cui versano. Se l'obiettivo comune consiste nel gettare le basi di un futuro migliore, la chiave del cambiamento deve essere restituita alle generazioni più giovani. All'interrogativo sulla capacità di queste ultime di affrontare la sfida, Ōe risponde con perplessità. La riserva più difficile da sciogliere risiede nella volontà di superare i nazionalismi esasperati e le logiche di un Io lacerato e disintegrato dagli eventi storici e politici del Giappone postbellico. La fiducia riposta nelle giovani generazioni necessita conferme.

Nell'epistolario della scrittrice americana Susan Sontag, le lettere ricevute dallo scrittore giapponese ribadiscono tutto questo punto, anticipando la svolta del Giappone in attesa dell'«uomo nuovo»²⁴⁵. Tale metafora compendia le ansie e le inquietudini del nostro tempo e il timore che la generazione dell'«uomo vecchio» debba reinventarsi e procrastinare l'uscita di scena, in attesa che il nuovo prenda forma e attecchisca definitivamente in Giappone. Gli attributi che Ōe conferisce al nuovo riguardano uno spirito giapponese onesto, sincero e capace di inscrivere le avversità del tempo moderno all'interno del nuovo senso conferito alla spiritualità. L'uomo nuovo di cui Ōe riferisce è l'uomo del dissenso, colui che aborrisce le comunità reali collegate da media e da sistemi di informazione massificati e allineati a logiche troppo condivise.

Le «comunità reali» non propinano alcuna spinta al cambiamento. Esse sono la corte del potere tradizionale che si serve delle università, della politica e dei luoghi [sociali] comuni per dirottare il progresso e l'evoluzione. Ai luoghi tradizionali, *milieu* ideale di «gente prezzolata» e ignorante del cambiamento, Ōe oppone le «comunità

²⁴⁵ Susan Sontag, Ōe Kenzaburō, *op. cit.*, p. 32.

immaginarie». Dalla sinergia di pensiero da esse potenzialmente generata, il cambiamento può arrivare. Le comunità non reali potranno esaudire la promessa dell'uomo nuovo: generare un Essere in grado di superare la difficile condizione in cui versa il paese²⁴⁶.

Nel descrivere il ciclo di vita umana, circostanziandolo con metafore come quella del *novus homo*, occorre prestare attenzione a non cadere nella trappola della retorica trita e ritrita. Per lo scrittore giapponese, l'uomo nuovo è un appellativo scelto per designare la nuova corrente generazionale. In nessun modo si intenderà il leader o il nuovo capo carismatico in grado di tessere le fila del cambiamento epocale. Ōe rifugge tanto le utopie prive di riflessi operativi sulla vita delle comunità umane quanto il ricorso alla ciclicità della storia. Queste teorizzazioni accompagnano quel retaggio sconveniente legato all'«uomo vecchio» di cui disfarsi.

Le «comunità immaginarie» cui Sontag e Ōe fanno menzione non trovano identificazione in luoghi di culto praticati da idealisti o utopisti che sognano il ritorno ad una civiltà improntata sui valori disegnati dall'umanesimo occidentale. Esse non vanno intese neanche come lo spazio ideale, la *turris eburnea* da cui lo scrittore avulso dal quotidiano vaticina soluzioni irraggiungibili. Pur accettando la proposizione di Ōe, secondo cui “lo scrittore scrive per un terzo di ciò che sa, per due terzi di ciò che non ha vissuto”, la comunità immaginaria non è il surrogato di una società ideale, irrealizzabile in quanto anacronistica rispetto al tempo e alle esigenze attuali.

Ōe stigmatizza l'utopismo astratto, al pari delle sette che vanno costituendosi negli anni in cui si colloca la sua produzione narrativa. Questo fenomeno, sempre più incalzante tanto da destare allarmismo sociale in Giappone, va letto come reazione semi-spontanea ad un sistema culturale che aborrisce la partecipazione del cittadino non allineato alle ideologie vigenti nel paese. Le sette hanno finito per trasformarsi, in molti casi, in sentina di falsi ideali e nefandezze, offrendosi come avamposto dei nazionalismi più in voga e dell'esasperazione sociale crescente. Come controffensiva ai mali sociali e ai poteri corrotti, Ōe prefigura un nuovo assetto mondiale in cui trovino spazio comunità in grado di ristabilire l'ordine naturale degli eventi e le priorità sociali. In tali comunità, lo scrittore illuminato e impegnato può trovare una collocazione centrale.

Nella sua «comunità immaginata» lo scrittore e l'intellettuale sono in grado di varcare i confini

²⁴⁶ Susan Sontag, *ivi*, p. 37.

nazionali tracciati dal pensiero autoctono e introdurre forme di spiritualità [di un sentire comune] di matrice allogena. L'intellettuale può mettere a frutto la sua capacità di spaziare in un orizzonte conoscitivo più ampio, grazie alle esperienze maturate con l'esercizio della scrittura e della riflessione interculturale.

Il ritorno sociale della scrittura e della letteratura è immediato. Esso può sortire un effetto insperato: aprire le comunità al confronto e indirizzare i cittadini verso forme di vita diverse da quelle determinate dai sistemi di pensiero e dai governi tradizionali. Ciò che Ōe e Sontag prefigurano con la loro comunità immaginata è la liberazione dell'uomo medio dal giogo della supremazia culturale. Essa iscrive il pensiero critico entro confini ben demarcati, disabituando l'uomo all'esercizio del confronto e del libero arbitrio. La sottrazione degli spazi di libertà e di decisione ha cagionato nell'uomo la repulsione delle relazioni con l'Altro. Al pari di quanto avviene ne "L'animale di allevamento", la comunità indottrinata e affrancata dallo straniero non è più predisposta a condividere spazi di riflessione e di coabitazione con l'Altro. La sola presenza indispettisce la comunità al punto da rinvigorire lo spirito di solidarietà *inter pares* e di cameratismo placatosi negli anni.

Nello scenario cupo e apocalittico in cui l'uomo torna a ripiegare in se stesso, la città trasferisce nella periferia la propria scala di valori e disvalori, alterandone gradualmente la struttura e la composizione sociale. La cultura cittadina dimostra che il boom economico, unito all'emancipazione e ai costumi più liberali, non possono assurgere da soli a surrogato dell'armonia sociale e della soddisfazione individuale. La vicenda di Tori-Bird è un monito contro la degradazione della vita umana da parte della società coeva. Al cospetto di tanta miseria riscontrata negli adulti e di tanta disperazione, ci si chiede come possa sopravvivere l'uomo nel Giappone di Ōe e donde tragga la linfa vitale. Chi può estirpare nell'individuo il germe dell'oscurità e riportare alla luce l'uomo ammantato dalle tenebre?

Ōe conferisce al bambino questa delicata missione. Scorrendo le pagine di romanzi come "L'animale di allevamento" o "Un'esperienza personale" il lettore coglie esclusivamente la difficoltà di pervenire ad una *liaison* tra bambino e adulto. Le loro voci provengono da un coro diverso. Ad un percorso di lettura critica e di indagine tematica più profonda, si accompagna il palesamento di un'autentica simbiosi uomo-bambino. Lentamente i due pervengono ad un sodalizio. L'adulto squarcia il velo inquietante dinanzi agli occhi del bambino, mostrandogli un quadro dalle tinte fosche: il futuro in una società corrotta da falsi ideali e affranta da tensioni e frizioni sociali.

Dal canto suo, il bambino rappresenta l'unica forza incorrotta nella comunità. Può mostrare all'uomo come tornare indietro e invertire la scala di valori che manifesta di voler perseguire. Egli è il solo in grado di sciogliere il «groviglio di tristezza» e dar voce all'anima oscura e lacerata che alberga nell'uomo moderno. Segnato dalla vicenda autobiografica che più ha inciso sull'esperienza di vita e di scrittura, Ōe si serve del rapporto simbiotico instaurato con il figlio affetto da una grave disabilità mentale per dimostrare come lo spirito positivo alberghi non più nell'uomo evoluto e pienamente attivo ma nel bambino. La mancata o incompleta crescita spirituale e mentale pone il bambino in una condizione privilegiata. È il solo che sappia ancora apprezzare la vita, godere di ciò che la natura ha di più puro, dei suoni e dei colori. Il bambino eterno, Hikari²⁴⁷, è il solo che si fermi ad ascoltare e osservare l'Altro. Dove l'uomo ha fallito, il candore e l'empatia di chi sa immaginare e “provare il dolore dell'Altro”²⁴⁸ può portare a compimento l'ardua missione prefigurata dall'intellettuale: conciliare la tormentata esistenza umana con le avversità del tempo.

Per salvare la società contemporanea, occorre essere diversi. Sulla veridicità di questa proposizione Ōe non nutre alcun dubbio. Occorre essere *ijin*, dirà nel romanzo autobiografico del 1995, *Kaifuku suru kazoku* (Una famiglia)²⁴⁹, designando con questo termine la persona fuori dal comune. *Ijin* passa ad indicare nell'immaginario collettivo giapponese un individuo strano, perché avulso da ciò che pensano e fanno tutti gli altri. In ragione di questo, la persona *ijin* diviene al contempo un po' speciale. Ha l'ardire di entrare in combutta con la società, sostenere il suo credo, pagando per il carattere eversivo delle proprie azioni. Come l'adolescente ne “L'animale di allevamento”, la persona *ijin* non si schiera apertamente contro la comunità. Il suo fine non è contrastare la gente autoctona o l'Altro, ma affermare il proprio ego, anche quando ciò produce come effetto ultimo la stigmatizzazione sociale. Il protagonista del romanzo del 1958 è un *ijin* perché non esita un istante a giudicare la presenza dell'Altro un fattore positivo e di arricchimento per una società fin troppo omogenea e ostile al

²⁴⁷ Hikari è il nome del figlio dello scrittore giapponese. Nato con una grave malformazione cranica, ha segnato l'intera esistenza di vita di Kenzaburō Ōe. Il sostantivo deriva dal verbo giapponese *hikaru* (splendere).

²⁴⁸ Lo scrittore giapponese, al pari di Günter Grass, crede nella rinascita di una civiltà illuminata dal progresso e dalla ragione. Ōe non ha mai fatto mistero del suo rapporto di comunione spirituale con l'umanesimo e l'illuminismo francese. Il primo avrebbe aperto la strada alla definizione di un uomo nuovo, libero nell'esercizio della ragione e affrancato dal giogo dei poteri consolidati. Il progresso illuminato si attesterebbe ad unica temperie culturale e ideologica in grado di offrire un'ancora di salvezza all'uomo moderno.

²⁴⁹ Kenzaburō Ōe, *Una famiglia*, Milano, Mondadori, 1997. Si consulti il capitolo *Ijin*, pp. 95-104.

cambiamento.

Anche il dolore inflitto dall'*apartheid* non muta la sua prospettiva. Il rapporto di comunione spirituale e di unisonanza che viene ad instaurarsi con l'Altro arricchisce l'adolescente e alimenta la convinzione che la condivisione è sempre un fatto culturale positivo, grazie alle sinergie che si instaurano con l'Altro da sé. A ciò si aggiunga il fatto buffo rilevato dal giovane: sentirsi più prossimo allo straniero che alla ingessata e ostile comunità di appartenenza.

L'*ijin* non teme il pericolo. Per il solo fatto di tenersi in disparte rispetto alle logiche del gruppo, è avvezzo all'esclusione e al maltrattamento sociale. Quale fede muove allora l'*ijin* a perseguire tale attitudine nei confronti della vita? Il riscatto, che avverrà come atto conclusivo dell'esistenza terrena, non è da intendersi quale messaggio cristiano di redenzione eterna. Nessun fideismo né immanentista né ultraterreno alimenta il bambino eterno di Ōe. Egli si muove ed agisce nella migliore tradizione del combattentismo nipponico. Nell'avanzare il messaggio di riscatto e di cambiamento sociale, assurge ad autentico «samurai per la pace»²⁵⁰. In una prospettiva più ampia, Ōe riformula il pensiero di Jacques Maritain sull'«abitudine» dell'essere umano di esistere²⁵¹. Ciascuno costruisce solo in parte la propria esistenza attorno alla missione e alla professione che postula di dover compiere. Tutto il resto giunge attraverso le esperienze maturate nel corso della vita. Se l'individuo si risolve per il cambiamento o la rottura radicale con i simboli dell'approvazione sociale, la scelta operata e il modo di vivere ad essa conseguente finiranno per imprimere un marchio indelebile sulla vita e sulla produzione della persona stessa. L'*ijin* lotta per affermare il suo modo di esistere. L'adolescente ne “L'animale di allevamento” soffre e non si dà pena quando sente di star sacrificando la propria esistenza per infrangere i tabù sullo straniero. Il bambino eterno, Hikari, persegue la sua abitudine di esistere, facendo a meno di chiedersi cosa pensi di lui la società e il mondo circostante. Tutte le sue energie vitali sono votate a ricreare attraverso la musica e le note quell'*energheia* che sente nel mondo intorno a sé.

²⁵⁰ Tale definizione compare in: Ferdinando Castelli, «Il salto mortale», un romanzo di Kenzaburō Ōe, in *La civiltà cattolica*, anno 159, volume I, quaderno 3785, 1 marzo 2008, pp. 439-449. Interessante anche la definizione di Fulvio Panzeri in un articolo apparso on-line: Dossier – Un samurai per la pace, letture n. 552, dicembre 1998, in <http://www.stpauls.it/lettere00/1298let/12981123.htm>.

²⁵¹ Jacques Maritain, *Breve trattato dell'esistenza e dell'esistente*, trad. di L. Vigone, Brescia, Morcelliana, 2014.

Non tutto è perduto. L'uomo può ancora fare qualcosa se riesce a vivere senza troppe angosce e senza troppa disperazione. Il compromesso sociale deve fondarsi sulla comprensione e sul rispetto delle parti. Il bambino non imporrà la propria fede nella vita e all'uomo, nella misura in cui il mondo esterno rinuncerà ad imporgli la propria dottrina cosmica. In fondo, ciò che Ōe intende dimostrare attraverso la scrittura e l'opera di tutta la vita è che si può ancora coabitare su questa terra, ricavandosi gli spazi necessari per farlo e mantenendo un sentimento perennemente improntato allo *yūjō*. *Yūjō*: umanità e gentilezza. Con una sola parola, Ōe compendia nella propria opera lo spirito millenario racchiuso nella poesia e nell'*esprit* nipponico. In questo salto nel tempo, Ōe mostra di aver appreso e ben applicato la lezione del *makoto*²⁵².

²⁵² Per una trattazione più esaustiva della categoria estetica del *makoto* si rimanda a: Marcello Muccioli, *La letteratura giapponese*, Firenze, Sansoni, 1969; Katō Shūichi, *Storia della letteratura giapponese. Vol. 1: Dalle origini al XVI secolo*, a cura di A. Boscaro, Venezia, Marsilio, 2002.

CAPITOLO TERZO

Ricostruzione dell'orizzonte storico-ideologico nella Germania di Günter Grass

“Allora si trattava per me di mostrare l'incapacità dei tedeschi di pensarsi come nazione e di far vedere come per questo essi siano poi grossolanamente caduti nel nazionalismo (...)”²⁵³

Introduzione: l'evoluzione del pensiero grassiano: dalle origini al romanzo rivelazione del 2006

Il 1959 segna una svolta nel panorama culturale ed editoriale tedesco. La pubblicazione de “Il tamburo di latta” presso l'editore Luchterhand²⁵⁴ infrange definitivamente gli schemi tradizionali del romanzo borghese. L'ex scalpellino di Danzica, artista dall'aria trasandata e dall'aspetto malfidato – non sfigurerebbe al cospetto di una spia bulgara, afferma Reich-Ranicki²⁵⁵ –, conquista la scena internazionale con il successo lampo del primo romanzo della “Trilogia di Danzica”. In esso non vi è spazio per l'ideale romantico della nazione tedesca, né vi è un rimando all'ordine prussiano o alla vita disciplinata e rispettosa delle norme sociali nella Germania prebellica. Il romanzo segna l'inizio di un'epoca nuova, in cui tutte le certezze della *bourgeoisie* affondano nel nulla. In seguito all'alienazione scaturita dal crollo di sistemi ideologici in grado di garantire un benessere improntato ai precetti del materialismo, l'uomo si trova dinanzi ad un baratro, un *nihil* che lo costringe a ripensarsi e rifondare un percorso di vita. La *Lebensphilosophie* della società coeva è avara delle àncore di salvataggio e dei meccanismi di tutela familiare e collettiva vigenti nel periodo prebellico. La fine del progresso illuminato sancita dalla guerra –

²⁵³ Günter Grass, *Discorso di un senza patria*, 1990, Milano, Leonardo Editore, 1990. Si consulti il capitolo pp. 77-101.

²⁵⁴ L'editore Luchterhand investe nella vena satirica e dissacratoria dello scrittore, ritenendo che il libro e la narrativa di Grass indigneranno il lettore, ma al contempo saranno in grado di suscitare clamore e interesse generale per un modo provocatorio di concepire i rapporti tra *fiction* e realtà. Si consulti Paola Sorge (speciale a cura di), Un'esplosione di rabbia contro i mostri tedeschi in *Repubblica*, 4 febbraio 2003.

²⁵⁵ Questa la descrizione che di Grass darà negli anni l'eterno amico e rivale, il critico letterario Marcel Reich-Ranicki. Si consulti l'articolo War Grass ein bulgarischer Spion in *Spiegel*, 09 aprile 1990.

apoteosi di gesta eroiche di cui l'uomo soltanto può rendersi artefice²⁵⁶ – lo degrada alla condizione di «eroe debole», costretto dal suo stesso operato a riavvolgere il nastro della storia fino al grado zero dell'umanità. In tale spazio di riflessione individuale e collettiva aperto dalla storia, Günter Grass pone la parola fine alle certezze del mondo capitalistico e alla società disegnata in accordo con i suoi valori.

Il velo calato sull'*ancien regime* tedesco sortisce un riflesso operativo nella narrativa del tempo. Se il processo di crescita si è arrestato, giungendo ad uno stadio critico, la letteratura, specchio della realtà, non può che riverberare lo stato di sovversione dell'ordine naturale delle cose e della tradizionale scala di valori fino a questo momento vigente in Germania. In tal senso Günter Grass chiede di leggere e interpretare la propria opera di scrittore e intellettuale del dopoguerra. Nel delicato momento di ricostruzione dell'Io e dei tasselli fondamentali della collettività, non è prefigurabile un percorso di formazione, di *Bildung* di matrice ottocentesca. Nella Germania del dopoguerra, al pari del Giappone, l'ora zero impone la ricostruzione dell'ideale di nazione, partendo dai suoi frammenti.

La Nazione non riflette più quella preromantica simbiosi dell'Io con il mondo esterno agognata dal filosofo Johann Georg Hamann (1730-1788), a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo²⁵⁷. La Nazione del '900 non può che essere intesa nella sua residualità rispetto alla temperie culturale e ideologica di matrice illuminista. La corruzione ad opera del nazionalsocialismo del messaggio *buoyant* formulato da Herder (1744-1803) – relativamente ad una comunità pangermanica in grado di fare da collante tra più popoli – ha inflitto troppi mali alla Germania.

La fede nella ragione e nel potere del linguaggio ha arginato nel XVIII secolo ogni deriva autoritaria. È solo in questo fideismo che Grass si riconosce, abilitando gli apporti ricevuti da Hamann e Herder.

Hamann, pensatore critico ed originale, ha inteso mostrare come l'uomo possa ergersi a microcosmo, dipendente, in virtù di un rapporto di causalità, dalle leggi divine e dal macrocosmo. Alla fredda ragione illuminista Hamann oppone la ragione del cuore, la passione e l'amore dell'uomo, in grado di smuovere tutto e arginare il male nel mondo. Hamann si colloca nella tradizione filosofica tedesca come un pensatore

²⁵⁶ Sul ribaltamento dei rapporti di forza tra l'uomo e la donna nella letteratura grassiana, si analizzi: Cesare Jacobazzi, *Voci e silenzi della storia*, Milano, Medusa, 2006, pp. 107-135.

²⁵⁷ J.G. Hamann, *Metakritik über den Purismus der Vernunft* in *Schriften zur Sprache*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967, pp. 224-225.

originale, troppo sovente ricondotto al pietismo cristiano, in grado di riconoscere la divinità non più come sterile idolo, intuizione kantiana astratta. Il Dio di Hamann diviene una forza vitale (*Kraft*) capace di dispiegare le proprie energie e aiutare l'uomo ad intraprendere attivamente un percorso di vita spirituale. Al di là delle critiche mosse all'exasperato utopismo fondato sul dogma della trascendenza del linguaggio, Hamann figura tra i primi ad avviare il moderno dibattito tedesco circa l'influsso del pensiero sulla lingua e il potere dell'uomo di determinare il proprio destino nella nazione moderna. Sul concetto di Uomo e di Nazione pesa la sfera esoterica e mistica, nel cui alveo Hamann riconduce ogni interpretazione degli aspetti più misteriosi afferenti la sfera del sensibile sul finire del XVIII secolo. È in questo frangente storico che Grass si pone alla ricerca di un apporto più convincente, approdando alle tesi di Johann Gottfried Herder.

Il filosofo tedesco, oltre a rinvigorire il dibattito sulle capacità del pensiero di dare forma ad una *Weltansicht* (visione del mondo) – apporto che più tardi sfocerà nel determinismo linguistico –, contribuisce in maniera sostanziale a definire i tratti della nazione tedesca contemporanea. Herder rivendica il valore autentico della cultura nazionale. Se ogni lingua è espressione di un pensiero e di uno spirito individuale, quella tedesca giunge a designare in senso stretto l'identità e il genio creativo del popolo germanico. È qui che comincia a prendere forma e contenuto il dibattito su come intendere la natura del tedesco. Herder dà avvio ad un processo di rivalutazione graduale della cultura e della letteratura nazionale, sottolineandone la grande valenza in termini identitari e il ruolo di «serbatoio» delle immagini e del «pensiero collettivo» di un popolo²⁵⁸. Herder ribadisce con determinazione il carattere univoco dell'identità tedesca, approdo ed esito conclusivo di un condizionamento linguistico e identitario così forte da trascendere apporti esterni. Herder, pensatore incisivo sul fronte dell'identità e della coscienza collettiva tedesca, anticipa la frangia del romanticismo sentimentalmente più prossima a rivalutare il genio popolare e il mito nazionale. In Herder si riflettono, tuttavia, anche i postumi della tradizione filosofica illuminista. Tra critica del pregiudizio e avvaloramento del soggetto, il pensatore si guadagna nella storia della germanistica una posizione unica nel suo genere. Proprio la matrice illuminista del suo pensiero allontana ogni ombra circa un potenziale coinvolgimento del pensatore, da antesignano, nel revanchismo e nello spirito xenofobico in auge nel

²⁵⁸ J.G. Herder, Frammenti sulla letteratura tedesca più recente, 1768 in Herder-Monboddo, *Linguaggio e società*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 74.

XX secolo. Contrariamente a quanto postulato da chi applica il contributo del filosofo alla genesi di un nazionalismo eclettico, l'apporto di Herder va letto nel senso di un arricchimento del dibattito sulla ragione e sul linguaggio²⁵⁹. Che il pensatore stabilisca così una stretta relazione tra linguaggio, umanità e nazione, va ricondotto allo spirito del tempo, *Zeitgeist* in cui vengono partorite le suddette formulazioni.

Prima della *Jahrhundertwende*, la crisi del *fin de siècle* tedesco che fa da avamposto al tracollo definitivo della morale e dei valori borghesi, il momento più significativo per un'attribuzione di senso al concetto di "umanità" è offerto dalla riflessione herderiana. Il termine *Humanität* è la migliore sintesi dei valori su cui la moderna comunità tedesca ha imparato a reggersi: la giustizia, il riconoscimento reciproco dei diritti delle comunità e delle confessioni religiose, la coabitazione, l'amore inteso come compassione ed empatia e, infine, la ragione.

Nel 1779 lo scrittore e pensatore tedesco Gotthold Ephraim Lessing (1729-1821) avrebbe ricondotto questi valori all'interno di un'opera abilitata come caposaldo della letteratura tedesca: "Nathan il saggio"²⁶⁰. Dopo Lessing l'appello alla tolleranza e all'armonia tra i popoli, al riconoscimento reciproco dei diritti e delle istanze dell'uomo, non troverà un fautore più attento e pronto ad invocare tali valori con la medesima forza argomentativa.

Circoscrivere la riflessione sul retroterra culturale e filosofico di uno scrittore contemporaneo come Günter Grass alla migliore tradizione illuminista non è fuorviante. Per diretta ammissione dell'intellettuale di Danzica²⁶¹, l'umanità dovrebbe ritornare alla genesi del progresso illuminato postulata da Lessing e Herder. Nella prospettiva di chi guarda il mondo dal basso, dal punto di vista dell'eroe debole o del perdente, non esiste una verità data e immutabile. Lessing avrebbe detto: "Non la verità di cui un uomo è o si crede in possesso, ma il sincero sforzo per giungervi, determina il valore del singolo" (Lessing:Una controreplica:1778)²⁶². Animato da tali precetti, Grass rivendica la propria affiliazione alla più schietta tradizione dell'*Aufklärung* tedesca. In un dialogo aperto con il sociologo francese Pierre Bourdieu, Grass lamenta il processo in atto – presso la cultura europea coeva – di risoluzione di ogni rapporto

²⁵⁹ Mario Longo, La storia dei popoli come sinfonia di voci: J.G. Herder al bivio tra nazionalismo e cosmopolitismo, 2016, in <http://www.dfpp.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid842214.pdf>

²⁶⁰ G.E. Lessing, *Nathan il saggio*, Garzanti, Milano, 1992.

²⁶¹ Günter Grass, Pierre Bourdieu, Il mondo visto dal basso, in *La Repubblica*, 20 marzo 2000.

²⁶² G.E. Lessing, *Religione e libertà*, a cura di G. Ghia, Brescia, Morcelliana, 2000, p. 33.

con l'eredità illuminista²⁶³. Per lo scrittore di Danzica, la *Aufklärung* rappresenta la tradizione primigenia, cui la ragione dovrebbe far ritorno. Le storture e i mali che sovente Grass denuncia nella società europea riconducono ad una «riduzione» semplicistica della ragione a “quanto è puramente fattibile dal punto di vista tecnico”. Non è il messaggio illuminista ad essere naufragato, bensì la sua applicazione nella temperie culturale europea. Le enunciazioni di Diderot o di Voltaire non sono passate di moda. Esse sorprendono per la modernità e la contemporaneità dei personaggi che mettono in scena. L'Illuminismo ha espresso attraverso personaggi buffi e all'apparenza comici la capacità del tempo di portare in scena il fallimento e la debolezza umana. Chi fallisce, preservando la nobiltà e la purezza dei propri ideali, è comunque vincitore nella vita (Grass/Bourdieu:2000).

Günter Grass riconferma la prossimità agli ideali illuministi in un epistolario con la giornalista e scrittrice Françoise Giroud (1916-2003). Questa volta l'intellettuale ritorna alla matrice e alla *Wiege* (culla) della civiltà coeva attraverso un percorso difforme, ma non meno controverso. Grass si interroga sul “significato di essere tedesco” oggi e sulla direzione cui volgere lo sguardo per rispondere ad un quesito all'apparenza indiscutibile. Se si guarda al Sud, si rimanda al «sogno romano», al Sacro romano impero. E si comprende donde gli proviene al tedesco la percezione lucida e analitica dei fatti del reale²⁶⁴. Dall'altro canto, emerge la prospettiva astratta e trasognata dei pensatori astrusi e romantici, debitrice verso il romanticismo della «più bella specie». Questa dicotomia latente nello spirito del tedesco, il conflitto di un'anima nordica in cui è in germe o residuale una *Sehnsucht*, tensione a ciò che è lontano, latino e mai completamente raggiungibile, è ciò che meglio connota lo spirito tedesco. Del resto, Thomas Mann ha invocato più volte la contraddizione nei suoi personaggi tra essere e dover essere, istinto latino represso e moralità borghese nordica. Il contrasto irrisolto segna già in Mann la fine della *Bildung* e apre uno squarcio nella coscienza contemporanea. Tonio Kröger, protagonista dell'omonimo racconto (1903), assurge nel '900 a simbolo universale dell'alternarsi e dello scontro tra spirito dionisiaco e apollineo, tematizzando nel mezzo della *Jahrhundertwende* il dissidio dell'artista. Un Io scosso e disgregato dal desiderio mai represso di seguire il proprio istinto artistico, entra in collisione con la società, spingendosi ben oltre i

²⁶³ Günter Grass, Pierre Bourdieu, Alles seitenverkehrt. Zivilisiert endlich den Kapitalismus!, in *Die Zeit*, 49 (1999).

²⁶⁴ Françoise Giroud, Günter Grass, *Quale Europa*, Roma, Lucarini, 1990.

dettami della morale borghese del tempo. In Tonio Kröger e in Gustav von Aschenbach²⁶⁵ sono in germe i segni di un progressivo decadimento dell'Io novecentesco, il cui apogeo coinciderà con l'ebbrezza della guerra e lo sterminio della ragione. Oskar Matzerath (TL:1959) diverrà l'emblema dell'irrazionalità che alberga ormai nel profondo dell'uomo. In una società dove l'Io è in cerca del proprio Sé, forgiare una definizione concreta di nazione diviene una pratica complessa, alla stessa stregua di ogni tentativo volto a sistematizzare il discorso sulla vita in una data comunità.

La radice del male esistenziale nel XX secolo non è da ricercare solo nella guerra. L'uomo ha abdicato prima di tutto alla propria esistenza. Il senso della vita, offuscato dal sogno del progresso eterno, deve tornare all'attenzione degli intellettuali del XX secolo. Non basta dire che scrivere è una pratica irrealizzabile. Il *diktat* di Adorno sull'impossibilità di utilizzare la lingua tedesca nell'arte, dopo la violenza impetrata dal nazismo, deve essere aggirato. Lo scrittore ha l'obbligo morale di dare risposte e indicare la via maestra. Nella stessa misura e con il medesimo vigore con cui gli intellettuali illuministi lo hanno fatto due secoli prima. Per Günter Grass, il nodo da sciogliere non è quello avviluppato all'epoca della *Jahrhundertwende* intorno alla ricostruzione dell'identità germanica più autentica. Il dibattito era al tempo ancora impregnato della *querelle* tra sostenitori di una genuina *Kultur* germanica e detrattori di questa ultima, vicini allo spirito francese della *Zivilisation*. Ciò riflette la portata di un dibattito che, nell'arco di pochi decenni, piega dalla sfera interculturale alla dimensione privata, nella fattispecie, quella di un Io germanico *super omnia*.

A ridosso del secondo conflitto, l'intellettuale è gravato dal compito di investigare non gli effetti dell'ésprit culturale d'oltralpe sull'Io germanico, ma la misura in cui lo spirito germanico può ancora riconoscersi come tale. Il processo della scrittura deve espletare un ruolo primario in tale frangente. La società non può chiudersi in un'aura di autocontemplazione e rifiutare il confronto. Proprio Grass ribadirà l'importanza della reazione da parte dei circoli della vita culturale tedesca. Benché la cultura – consacrata dal sigillo della liberalità – non sia stata in grado di arginare le «esplosioni» della barbarie, non è possibile decretare la fine della trasmissione e della circolazione delle idee. Tale il motivo sottostante la fondazione nel 1947 del Gruppo 47, movimento preposto a riprendere le fila del dibattito culturale e letterario nella Germania

²⁶⁵ Thomas Mann, *Tonio Kröger, La morte a Venezia, Cane e padrone*, Milano, Garzanti, 2008.

postbellica. Contro chi accusa l'intellettuale di essere stato a guardare mentre l'Io germanico crollava e si sfaldava dinanzi a tutti, gli intellettuali non allineati non tardano a denunciare la propria inettitudine di fronte ai presagi prima, e alla funerea forza propulsiva del cambiamento spinto dal nazionalsocialismo dopo. L'intellettuale intende agire, affinché ciò che il suo popolo ha vissuto non si ripeta. L'affermazione sociale dello scrittore e la legittimazione del suo potere di intervento sulla morale del tempo, troveranno la loro espressione più compiuta in un'opera del 1979: *das Treffen in Telgte*, "L'incontro di Telgte"²⁶⁶.

Lo scrittore, trasformatosi in precettore e coscienza morale della Germania, ha maturato, grazie all'esperienza del Gruppo 47 e alla scrittura libera con cui si aggiudica il consenso dell'arena internazionale, una visione critica della storia e del cambiamento sociale, inaugurando un nuovo paradigma. Grass intende modificare la storia partendo dalla *fiction*. Percorrendo trecento anni all'indietro, «a passo di gambero», riporta l'orologio al 1647, inscenando un sodalizio tra gli intellettuali dell'epoca, chiamati a ravvivare il palinsesto culturale e il manifesto letterario tedesco, segnando la storia. Il primo modo con cui gli intellettuali, nelle vesti di un Gruppo 47 seicentesco, possono apportare il cambiamento, è ponendosi in collisione con il passato. Se l'intellettuale riuscirà ad affermare i principi che ritiene moralmente validi, incidendo sulle autorità dell'epoca, la storia potrà cambiare e un nuovo corso verrà inaugurato. Questa visione antitetica all'immobilismo storico segna la seconda parte della produzione di Grass scrittore e intellettuale politicamente impegnato. Mentre la scrittura postbellica palesa il senso del caos e l'esigenza di rifondare totalmente l'Io, nel periodo successivo Grass sembra riconquistare la fiducia verso il presente e il futuro. Modificando la storia nelle sue premesse e azzerandone gli errori, Grass ritiene che l'umanità possa ripartire dalla *Stunde null*, «ora zero». Il messaggio che lo scrittore veicola nel 1979 è, innanzitutto, un appello alla pace in Germania e alla verità. Prima di intraprendere il cammino di rifondazione del senso storico, al letterato si richiede di rinunciare allo spirito di asservimento nei confronti del padrone [leggasi: l'editore] e del ricco borghese, dal momento che la rigida subordinazione ai poteri e allo *status quo* dell'epoca non potranno che ridurre l'opera dell'artista in "poema celebrativo ed epitaffio in rima"²⁶⁷ per raggiungere la gloria eterna. Spostando di prepotenza il presente nel passato, si completa, secondo Bruna Bianchi, un processo da tempo avviato da Grass, consistente

²⁶⁶ Günter Grass, *L'incontro di Telgte*, Milano, Einaudi, 1982.

²⁶⁷ *Ivi*, pp. 167-172.

nel bypassare il *limes* tra presente e passato, nonché l'ordinamento triarchico che la storia ha finora osservato.

Ciò che Grass tenta di dimostrare a partire dalla *Blechtrommel* (1959) è il sovvertimento dell'ordine naturale delle cose e della storia. La ciclicità della storia, con i suoi corsi e ricorsi, non può essere il principio motore della “filosofia dell'uomo” nel XX secolo. Se la storia ha mostrato una evoluzione discontinua, ricomporre il senso non può avvenire tramite l'ordine logico e consequenziale assegnato dall'uomo agli eventi. Per tale ragione, Grass ricorre a ciò che Bruna Bianchi definisce il sorpasso “dell'irresistibile fluire della storia che trasforma in ieri ogni domani” a favore di un capovolgimento del senso in grado di “attribuire il futuro allo ieri, il passato al domani”. La traduttrice giustifica lo sconvolgimento dei nessi storico-causali nel rifiuto totale all'hegelismo che lo scrittore ha sempre perseguito, scorgendo in esso la radice del totalitarismo e di ogni moderna concezione finalistica della storia. Grass non ha mai fatto mistero della sua avversione nei confronti dell'idealismo, arrivando a definirlo il vero male della *Seele* (anima) tedesca. L'idealismo avrebbe fomentato lo spirito combattentistico del non-popolo [non-ancora popolo] tedesco, intravedendo nella «ragione del più forte» la strada maestra verso un futuro glorioso e imperituro. Il fine dello scrittore e della sua produzione letteraria deve risiedere nel contrasto alla «cultura dell'oblio», la *Vergessenheit*. Riabilitare una tradizione storica millenaria va sì nella direzione del progresso umano, ma deve accompagnarsi al senso di una rifondazione sociale dell'uomo e della sua scala di valori.

Altrettanto dura si fa la requisitoria di Grass contro i capitalisti, «imbonitori del popolo», ai quali non stanno a cuore le basi della moderna società civile ma la logica impietosa del profitto e del guadagno facile. Nel 2004 Grass dà alle stampe una raccolta di saggi *Das Unrecht des Stärkeren*, “Il torto del più forte”, in cui torna a ribattezzare lo spirito guardingo e critico dello scrittore che non dimentica e “scrive contro il tempo che passa”. L'opera compendia il fulgido spirito combattivo e le teorizzazioni [pressoché immutate] di un intellettuale che torna a rivendicare il senso illuministico della verità, dimostrando di voler ricoprire ancora il ruolo di istanza morale e coscienza del paese. Grass riabilita lo scrittore, conferendo alla sua opera una vetrina unica. Al pari dell'intellettuale illuminista, il suo compito consiste nel favorire il progresso sociale. Tuttavia, l'intellettuale del XX secolo si vede caricato di una responsabilità non comune: “aprire ferite troppo presto rimarginate, portare alla luce

cadaveri nascosti in cantina, introdursi in stanze proibite (...)»²⁶⁸. Grass crede nella funzione messianica della scrittura. Mentre tutti fanno un passo indietro dinanzi ai poteri forti, l'intellettuale ha l'obbligo di andare controcorrente. Ciò rende quell'autorevole strumento che è la scrittura un'attività temuta e rispettata. Il clamore suscitato dal verbo può far tremare le stanze del potere. Un libro è in grado di sortire effetti esplosivi quando dà finalmente voce a chi per troppo tempo è rimasto in silenzio.

Il silenzio rappresenta uno dei mali che affligge la società del nostro tempo. Troppo spesso è senza voce proprio colui che reca in *pectore* le forze propulsive di un cambiamento nella società: l'«eroe debole». Abdicando al proprio Io, l'eroe debole lascia il campo libero a coloro che, dal «podio dei vincitori», si compiacciono di immolare l'ennesima vittima come offerta sacrificale al proprio dio. Lo scrittore di Danzica si scontrerà, in tutte le fasi della sua esperienza narrativa, contro coloro che reggono le sorti politiche della comunità, imputando loro la colpa più grave: aver sottratto la democrazia al cittadino. Inoltre, egli avanzerà il messaggio della ricostruzione e della «via» (*der dritte Weg*) per riunificare il paese. Posto che la riunificazione non è da intendersi quale mero processo di riconfigurazione in senso spaziale delle due Germanie, abbattendone i confini naturali, per Grass l'operazione più complessa porta sull'azione da compiere per invocare e sedimentare lo spirito nazionale. Dopo i disastri del nazionalsocialismo, ogni volta che il dibattito sulla nazione prende piede in Germania, sono in molti, intellettuali compresi, a mostrarsi intimoriti dalle proiezioni che il dibattito stesso è in grado di sortire sulla società coeva. Anche Grass giunge a nutrire dubbi sulla possibilità effettiva che i tedeschi si riconoscano nel concetto di nazione, che già troppe sofferenze ha procurato al paese e alla comunità internazionale.

Ciò che Grass troverà più inammissibile è il processo messo in atto dal Cancelliere Helmut Kohl. L'intellettuale, con estrema delusione, dovrà assistere al concretizzarsi dell'esatto rovescio di ciò che va postulando sin dal 1953, anno in cui si erge la cortina di ferro tra le due Germanie. La riunificazione avrà luogo con un programma che scandisce obiettivi radicali da realizzarsi in undici mesi. Parimenti, il processo si compirà con procedure coattive, riavvicinando i due popoli con lo strumento meno invisibile ai potenti: la moneta unica. In questo frangente storico, Grass tornerà ad

²⁶⁸ Günter Grass, *Il torto del più forte*, Napoli, L'Ancora, 2004, pp. 19-36. Tale identikit dello scrittore, ispirato dall'esigenza di narrare ciò che l'uomo ordinario non è in grado di esprimere, ritorna con una formulazione pressoché invariata nel romanzo del 1974, «Dal diario di una lumaca».

occuparsi di politica, dopo l'avventura maturata qualche anno prima con il sostegno alla campagna elettorale del candidato SPD, Willy Brandt. Tuttavia, il vigore e l'ardore del cambiamento, utili a ravvivare lo spirito e il desiderio di servire la causa del bene comune, perderanno l'afflato iniziale.

L'impegno politico, recepito come attività controversa, dà adito a speculazioni che l'intellettuale si vede costretto a contrastare, difendendo la tesi dell'impegno civico e sociale di chi produce cultura. Gli attacchi della stampa ufficiale nelle vesti dello «Springer di turno» non indeboliranno la sua posizione. Del resto, Grass ha sempre denunciato la semplificazione del ruolo dello scrittore in Germania. Con il suo impegno politico, gli riuscirà di dimostrare quanto il suo paese sia ancora culturalmente ingessato e quanto la fruizione e la ricezione della cultura sia avviluppata a sovrastrutture ideologiche di stampo barocco, ostative rispetto al confronto critico e ad un sano sviluppo dialogico della cultura. Peraltro, lo scrittore invoca l'assenza di frapposizioni tra chi produce e chi fruisce l'opera dell'intellettuale.

Grass non accetta l'angolino in cui viene relegato l'intellettuale, così come ha aborrito la posizione di tutti coloro che vaticinano dalla propria *turris eburnea*, senza aver mai instaurato un legame diretto con il reale e le sue criticità. All'inizio della sua esperienza politica, che ribattezzerà “viaggio elettorale”, Grass coglierà l'occasione per ridisegnare l'identikit dello scrittore. Premettendo l'assunto fondamentale che la sua opera e l'attività di cui si rende autore rifuggono ogni categorizzazione, Grass intende ritagliarsi lo stato di «libero cittadino». Posto che il suo lavoro non è vincolato da un processo di arida ipostatizzazione ideologica né rientra in un profilo accademicamente inquadrabile, Grass ritiene di poter infrangere lo schema tradizionale del passato, collocando lo scrittore “tra i fumi della birra, sudato e impelagato in mille particolari concreti (...)”²⁶⁹. Questo spettacolo si rivela «inammissibile». Tale il giudizio espresso da una fetta molto congrua della sinistra, che non intende rinunciare al tradizionale *encadrement* sociale della borghesia. Ancora più grave è rilevare l'astio di quella sedicente sinistra illuminata, fin troppo lontana dai problemi del proletariato, della classe operaia vicina al sogno di trasformarsi in *bürgerlich*, piccolo borghese. Dinanzi a tanta ambiguità e ipocrisia imperante in Germania, Grass preferisce rinunciare ad applicare categorie universali all'opera dello scrittore. Preservando la propria libertà di espressione, il libero cittadino-scrittore può

²⁶⁹ Günter Grass, *Viaggio elettorale*, Torino, Einaudi, 1973.

fronteggiare e criticare le storture della società, senza arretrare dinanzi al parere o al veto dell'Accademia e dell'*establishment*.

Tra i compiti dello scrittore figura la salvaguardia dei diritti e degli interessi dei più deboli. Il riferimento non volge esclusivamente nella direzione dei meno abbienti, bensì anche dei cittadini della DDR. Per Grass essi sono esposti da anni all'usurpazione delle proprie terre e della dignità da parte del tedesco dell'Ovest. Questi tedeschi, trattati come cittadini di seconda classe, soffrono due volte le conseguenze della guerra. Innanzitutto, partecipano alla condivisione della colpa collettiva. La *Schuldfrage* viene a bussare anche alle porte della loro coscienza. In più, essi sono vittime della divisione e del regime comunista in perenne lotta con il capitalismo vigente oltre il confine. Il problema prefigurato da Grass non è esclusivamente lo scontro ideologico, dal quale non è il solo comunismo a uscirne lesa. Sono le conseguenze sociali dell'assetto postbellico nella DDR a destare preoccupazioni fondate nello scrittore. Quando Grass, *praeceptor nationae*, si rivolge all'Ovest, lo fa in modo particolarmente critico, ammonendo i cittadini borghesi di Bonn a non guardare i propri compatrioti con leziosità. Essi hanno dovuto e debbono soffrire «anche per noi», dirà Grass in diverse occasioni. Più volte lo scrittore invocherà il principio della “perequazione sociale”, per evitare che i danni della *Spaltung* si ritorcano integralmente contro i cittadini dell'Est. Nei confronti degli ultimi, Grass manterrà un atteggiamento perennemente improntato alla compassione (*Mitleid*). Pur non essendo più un cittadino residente nell'Est, lo scrittore non mancherà di esaltare in tante occasioni la cultura primigenia e priva di vezzi che l'altra Germania è riuscita a custodire, senza soccombere al capitalismo e alla macchina del progresso. D'altro canto, Grass invita il regime a fare ammenda di ciò che ha provocato: isolamento, arretratezza nelle strutture e negli apparati statali. La povertà e l'arretratezza contraddistinguono la DDR prima della *Vereinigung*. A onor del vero, va ricordato il notevole apporto che Grass ha cercato di prestare alla crescita intellettuale della DDR, accompagnando la produzione letteraria occidentale oltre la cortina e valicando il *limes* culturale. Grass, come altri scrittori, finirà nei fascicoli della *Stasi*. Egli appoggerà la scrittrice Anna Seghers nel momento più difficile della sua vita e della carriera, per dissipare dubbi sull'attività di spionaggio della studiosa. Grass metterà in luce come la macchina del fango è sempre attiva in Germania e pronta

a colpire a ogni piè sospinto. In una lettera alla Seghers²⁷⁰, in tempi non sospetti, Grass avrebbe lanciato il suo appello a non gettare la spugna e lottare per la libertà nella DDR. La Repubblica democratica viene riconosciuta come terra che ha dato i natali a poeti, scrittori e gente ordinaria che, segnata dalle sofferenze e dalle dure condizioni di vita, è stata in grado di lasciare una traccia indelebile nella storia della Germania unita e dell'umanità. Grass crede in tali valori e intende condividerli, portando anche i cittadini dell'Ovest a conoscenza delle insopportabili condizioni di vita dei connazionali. Grass punterà sempre il dito contro l'ipocrisia borghese, di chi finge di non vedere e non sentire le grida di aiuto che giungono dall'altra parte del paese. La sua promessa è continuare a lottare senza indugio dall'Ovest perché la situazione, un giorno, possa cambiare e ai cittadini sia dato procedere mano nella mano verso un futuro di integrazione graduale. Grass non parlerà mai di riunificazione *tout court*, ritenendo che non siano state approntate le premesse storiche e politico-istituzionali per introdurre un siffatto cambiamento epocale. Nella raccolta di articoli e saggi "Discorso di un senza patria" (DSP:1990), Grass introduce e difende alcune tesi che, applicate gradualmente, consentirebbero di porre le basi per un'autentica *Vereinigung* tra le due Germanie²⁷¹.

Lo scrittore sostiene che tra i concetti di *Einheit* (unità) e *Vereinigung* (unificazione) viga una distinzione netta. Grass si è sempre mostrato scettico nei confronti dell'unità. Per questo sogno millantato i tedeschi hanno già combattuto, dando prova di essere inadatti alla coabitazione sotto l'egida di una sola struttura nazionale. Anche la comunità internazionale dovrebbe iniziare a temere i contraccolpi della *Einheit* e il giorno in cui la Germania intenderà ripresentarsi unita nello scacchiere internazionale. Esistono «patrie difficili» e non si può ignorare che la Germania sia una di esse. Con l'aggregazione di sistemi politico-culturali eterogenei – anche in ragione dei modelli ideologici in auge –, si richiederebbe di sconfessare il capitalismo da una parte, il comunismo dall'altra. Nessuno dei due apparati precostituiti cederebbe, però, alla richiesta totalitaria dell'altro. Grass non dimentica la lezione che l'autorità e il militarismo hanno consegnato, quando si è trattato di accrescere la potenza propria o altrui. Lo scrittore ammonisce i fautori risoluti della *Einheit* a ponderare le conseguenze, in termini di tenuta sociale, dell'inconciliabilità

²⁷⁰ Günter Grass, Lettera aperta ad Anna Seghers in Grass G. *Discorso di un senza patria* (DSP), Milano, Archinto, 1990, pp. 7-11.

²⁷¹ Günter Grass, Sette tesi per un socialismo democratico, in *DSP*, pp. 103-113.

politica tra le due nazioni tedesche.

Se l'idea di *Nation* è naufragata, occorre trarre una lezione dal recente passato e contemplarla nell'atto di rifondazione del presente. Il nuovo concetto di *Nation* dovrà ancorarsi agli imperativi dell'oggi: la coesistenza pacifica e l'allineamento alla politica distensiva in Europa. Al pari di Kenzaburō Ōe, Günter Grass mostra tutta la propria avversione al militarismo e al riarmo. La corsa alla difesa dei propri confini da parte delle nazioni moderne non conferirà mai un senso nuovo alla nascente Europa. Lo scrittore attaccherà tutti quei governi che, come la Francia, ritirano le promesse formulate in termini di difesa militare e di riconversione verso un futuro energetico lungi dal nucleare. Se all'interno dei paesi vigono nazionalismi non sopiti e non si fanno «prove» di riappacificazione, i loro amministratori difettano della maturità necessaria al concetto di *Einheit*.

All'imperativo del disarmo si accompagna quello di una politica di assistenza ai paesi del Terzo Mondo. Una *Nation* autentica deve contrastare ogni rigurgito “di quel modo di pensare neocolonialista”, residuale rispetto agli strumenti di cui oggi occorre dotarsi. Grass non rinzierà mai all'impegno e all'attenzione che le moderne nazioni civili devono ai continenti meno sviluppati. Nella terza fase della produzione letteraria, il Grass che aborrisce l'impegno politico e prende a disinnamorarsi della socialdemocrazia di Willy Brandt, darà libero sfogo alla propria empatia verso gli indigenti del mondo e le tematiche ecologiste. Deluso dagli esiti della *Vereinigung* e in cerca di una patria di adozione, l'intellettuale tedesco si rifugerà in India, paese ove prenderanno forma e contenuto romanzi come “Mostrare la lingua”, cronistoria di un crescendo di miserie e insuccessi dell'uomo nell'affrontare i mali endemici dell'umanità. In una Calcutta mefitica, ove gli eventi che si dispiegano preannunciano visioni apocalittiche, Grass mette in scena ancora una volta il fallimento di un mondo che seguita ad ignorare il concetto di perequazione sociale e di *Lastenausgleich* (condivisione e condono dei debiti)²⁷². Nella produzione letteraria dell'intera esistenza grassiana è possibile rinvenire almeno tre fasi che, ancorché distinte e focalizzate su *tòpoi* di natura diversa, portano su temi conduttori come la riunificazione e l'impegno nei confronti del più debole. Il concetto stesso di perequazione sociale è stato tematizzato in tutta la sua problematicità nella *pièce* teatrale del 1965, “I plebei provano la rivolta”. Qui Grass tematizza non la teatralizzazione brechtiana

²⁷² Günter Grass, *Deutscher Lastenausgleich: Wider das dumpfe Einheitsgebot*, Luchterhand, 1993.

dell'esistenza umana, ma il «destino politico» dell'uomo. Lo scrittore deve prenderne atto e aiutare a tracciare il confine tra politica e dimensione privata, decretando il punto in cui la prima abdica in favore della vita quotidiana. Tale principio conduttore alimenta la *Weltanschauung* dello scrittore, al punto da depositarne le tracce in ciascuna fase della produzione narrativa.

Rifondare l'uomo, titanica missione che Grass prefigura di portare a termine conferendo alla scrittura un ruolo maieutico e liberatore (*Befreiung*), richiede un accordo sociale *inter partes*. Il fatto che in tanti concorrano a modellare (*gestalten*) in forma coerente la società, evidenzia che il cambiamento non è atteso necessariamente «dall'alto». Grass ha sempre perorato la causa dell'«eroe dal basso», poco compatibile con il borghese *d'antan*, avvizzito da certezze materialistiche e pronto ad allestire l'immaginario del *self-made man* novecentesco su basi utilitaristiche. L'avanzata del borghese profana l'immaginario sacro, alimentato da una tradizione filosofica di lungo corso, segnata dall'*Aufklärung* prima, dalla *Romantik* poi, dal mito del Superuomo in tempi più recenti. L'imagologia, allestita sulle ceneri della migliore tradizione letteraria dell'uomo semplice e di buona volontà, che porta [anche] sul messaggio cristiano della *Brüderlichkeit* (“fratellanza spirituale”) e armonia, viene scomposta dall'arrivismo e dalla determinazione dell'uomo del XX secolo, latore di un messaggio contiguo di progresso storico.

Rispetto al progressismo, Grass non ha nulla in contrario. Nella sua opera dimostra abbondantemente di abbracciare una visione dinamica della storia, aprendo il varco a proiezioni di un mondo “lumachesco”, ove ogni cosa cambia ed evolve seguendo un corso storico prudente. Nulla accade per caso, ma rispecchia un ordine in cui ogni tassello occupa il proprio spazio, in ragione di una scelta matura e avveduta. Grass non crede nei materialisti, nella stessa misura in cui diffida degli «imbonitori» capitalisti o dei politici di lungo corso che, dismesso l'abito del nazista, riformano la società, abbracciando dottrine diverse e smacchiandosi la coscienza secondo l'imperativo del momento.

L'idea di progresso che Grass nutre è quella in cui ciascuno è chiamato a partecipare, ponendo le premesse di un cambiamento che smuove le società dalle fondamenta: radicale e onnicomprensivo. Tutti – giovani, intellettuali, operai e casalinghe – sono chiamati a prestare la propria opera e vivere il proprio impegno politico all'interno della comunità. Se l'uomo non comprende le cause che hanno condotto la società in cui vive a sprofondare nel nulla – onde sperare di risorgere a

nuova vita –, ogni sacrificio che l'umanità compie, sacrificando le sue collettività, sarà invano.

Al pari dell'opera di Kenzaburō Ōe, “Alzatevi, giovani della nuova era!” (1983)²⁷³, Grass invoca i giovani a levare alto il grido del cambiamento e ad infrangere gli equilibri del passato. Da loro ci si attende un rinato spirito di collettività e la volontà di ri-fondare la morale pubblica e individuale. La rivoluzione del 1968 non costituisce il mezzo idoneo a far valere le istanze del cambiamento invocato e atteso. Grass polemizza l'impegno dei giovani sessantottini, figli di una borghesia avvizzita dal tedio e dall'apatia, per la mancanza di un ideale autentico e genuino per il quale combattere. Il movimento dei «senza di me» – questo l'appellativo in uso ai tempi dello scrittore – viene criticato per la sua inettitudine. I sessantottini si sentono dei «padroni» in grado di politicizzare tutto ciò che passa per le loro mani, senza dare un significato e una direzione concreta al loro ideale di cambiamento. Il primo quesito che essi dovrebbero porsi è quale senso conferire alla *Veränderung* (trasformazione sociale in atto) e cosa rigenerare.

Grass non manca di operare un confronto intergenerazionale. La generazione dei soldati ebbri di guerra e di propaganda nazionalsocialista aveva un ideale, per quanto distorto e scellerato. I giovani, negli anni Sessanta, possono godere della loro condizione di *spät geboren*, «nati tardi». In tal modo, essi non hanno l'*endroit* della guerra e della sua barbarie a fare da sfondo alle azioni che intendono promuovere. I giovani partono dal punto zero, la *Stunde null*, e non hanno termini di paragone cui appellarsi per valutare la validità e la forza intrinseca delle loro istanze. La storia non ha frutto migliore da porgere; è solo in cerca di un autore in grado di riscriverla.

Al pari di Kenzaburō Ōe, Grass punta ai giovani. Quando le generazioni adulte hanno trovato la forza di «raccontare» Auschwitz, con grande effetto hanno scoperto che i giovani avevano tanta voglia di capire e intendevano «sbucciare la cipolla», per risalire allo strato più nascosto della memoria e della coscienza violentata o compromessa alla guerra. Grass apprende con fiducia che gli sforzi compiuti dall'intellettuale per tenere viva la memoria non saranno vani, se ci sarà gente pronta a riconoscere la necessità di riaprire le ferite e portare in superficie ciò che nel tempo va incrostandosi e minaccia di soccombere sotto la scure del progresso. Il tempo, che fugge lontano dalla penna dello scrittore, va arrestato, scavando all'indietro con il

²⁷³ Kenzaburō Ōe, *Rouse up O Young Men of the New Age!*, translated by J. Nathan, New York, Grove Press, 2003.

tipico incedere “a passo di gambero”²⁷⁴.

La simbologia grassiana, fittissima di figure umane e animalesche, è frutto di un accurato processo di selezione, volto a trasmettere la restituzione della vita in tutte le sue forme. Se la ratta, titolo dell’omonimo romanzo del 1987, è il simbolo del nuovo che avanza, fronteggiando uno scenario apocalittico ereditato dalla specie umana, le *image* connesse al gambero e al suo incedere all’indietro costituiscono un tacito invito ad ammonire ogni culto del modernismo atto a sopprimere le preesistenti forme di vita. L’appello che Grass lancia all’uomo è di rivolgere al futuro e all’idea di progresso uno sguardo diametralmente opposto alle teorizzazioni di Ernst Jünger²⁷⁵ sulla guerra. D’altronde, l’eclissi della borghesia tradizionale deve giocare, su un piano diverso dalla guerra, la scommessa del futuro. Ne “Il mio secolo”, Grass mette a confronto le istanze di Remarque (1898-1970) e di Jünger (1895-1998), allestendo nella finzione un confronto dialogico in cui i due si sfidano a colpi di formulazioni pro e antibelliche²⁷⁶. Jünger si fa latore di un messaggio che Grass aborrisce: la guerra, il sacrificio compiuto dalle giovani generazioni e la folle ebbrezza di questi ultimi tradotta in eroismo. Le formulazioni di Jünger sono spigolose e puntute, ma Grass le enfatizza per suffragare il disegno ideologico di quei giovani che ancora oggi imbraccerebbero le armi, se solo un Führer tornasse ad alimentare la folle corsa agli armamenti e alla *leadership* mondiale. Grass non assume posizioni antitetiche rispetto a ciò che narra ma smaschera i suoi personaggi, trasferendoli in un autentico *weites Feld* (“campo libero”) in cui muovere le proprie argomentazioni. Lasciandoli liberi di sviscerare il proprio credo e di psicoanalizzarsi, gli uomini e le donne che Grass porta sulla scena si raccontano, dando libero sfogo al loro retroterra culturale e psicologico.

²⁷⁴ Günter Grass, *Il passo del gambero*, Torino, Einaudi, 2004. Torino. Si tratta di uno dei romanzi più interessanti della terza fase grassiana. Qui l’autore trasferisce nella *fiction* un evento storico che rimarrà scolpito nella sua memoria: l’affondamento della nave Wilhelm Gustloff. Con il romanzo, Grass dimostra di non aver perduto la capacità di fondere abilmente storia e finzione, alternando a considerazioni di ampio respiro riflessioni sui terribili anni della guerra. Inquietante è la figura di Konrad, figlio dell’Ich-Erzähler. Konrad è un giovane istruito che rivive prima nella realtà virtuale di internet, poi nella vita, lo scontro tra ariani e semiti, giungendo all’omicidio di un giovane ebreo conosciuto in rete. Konrad diviene l’emblema di una generazione che seguita a trovare nell’ideologia xenofoba di destra il proprio referente storico-culturale. Konrad è anche la figura più significativa del romanzo, dacché mette in discussione l’opera di tutta la famiglia. Il padre sente di aver fallito completamente nel suo ruolo e nella missione di educatore, al pari della madre. Altrettanto inappropriata è la figura della nonna, altro personaggio controverso che potrebbe persino aver spinto il nipote a compiere l’assassinio. Non meno pericoloso è l’*endroit* che fa da sfondo alla diegesi. Qui si consumano dissidi sociali mai sanati e i rigurgiti neo-nazionalisti inficiano la ricostruzione storica della coscienza collettiva.

²⁷⁵ Emblematica a tal riguardo l’opera del 1930 di Ernst Jünger, *La mobilitazione totale*, trad. di Carlo Galli, 1985, Il Mulino 5, pp. 753-770.

²⁷⁶ Günter Grass, *Il mio secolo*, trad. it di Claudio Groff, Torino, Einaudi, 1999, p. 121-123.

Anche quando il processo dialogico sembra sfociare in lunghe elucubrazioni e nella psicosi dell'Io contemporaneo (cfr.: *Anestesia locale*), lo scrittore di Danzica non fa altro che mettere a nudo il personaggio e lasciare che sia il lettore a trarre la lezione dalla storia. In netto contrasto rispetto al Grass scrittore politicamente impegnato e portavoce della SPD di Willy Brandt, nella narrativa il casciubo si prefigge l'obiettivo di non contraddire il personaggio che porta sulla scena. Così avviene nel caso di Jünger.

Giacobazzi sostiene che lo scrittore si serva di un modello parodistico, il cui esito finale è tale da avere implicazioni sulla ricezione della diegesi, oltre a caricarla di una forte valenza simbolica. Più nel dettaglio, Giacobazzi difende la tesi della «carnevalizzazione» della storia²⁷⁷. Spogliatosi dell'abito del Picaro novecentesco, il personaggio cui Grass dà corpo e voce dopo la “Trilogia di Danzica” non è artefice unico della storia né figura come depositario della verità. Un esempio per tutti è dato dal continuo alternarsi di voci narranti. Grass non ripone il suo pensiero e le istanze del tempo in un unico protagonista. L'effetto ricercato è l'interdizione del lettore e la conferma che non esiste una verità unica ed assoluta, ma tutte le verità che il lettore e l'uomo moderno sono in grado di cogliere. Per realizzare tale effetto, Grass mira a rendere più complesso il processo di lettura critica del paradigma storico-culturale su cui intende porre l'attenzione. Chi legge il testo non deve avvalersi di un percorso di fruizione già tracciato dall'autore. La fruizione, in quanto processo individuale e soggettivo, deve implicare qualche sforzo, accompagnandosi al farraginoso processo di ricerca delle verità. La voce narrante non deve sottrarsi a tale giuoco delle parti, pur rischiando di apparire ambigua e miscredente, se rapportata alla fede collettiva.

Altro aspetto che incide sul processo di lettura e fruizione dell'opera è la modalità – tutt'altro leziosa e affettata – con cui Grass presenta la storia. Il suo fluire viene inteso come il libero dispiegarsi di fatti ed eventi che alternano il presente al passato, in una prospettiva multifocale. Non un solo personaggio, né un periodo storico racchiuso in un precipuo frangente, bensì un coro di voci che si alternano per offrire il loro contributo alla ricostruzione delle categorie temporali. Grass si serve della modalità clownesca di presentare gli eventi, non per sminuirne la valenza o il peso che essi rivestono ai fini del reale o della *fiction*. Grass si rivolge, al pari di Kenzaburō Ōe, con sguardo beffardo – ma intimamente preoccupato – a ciò che accade e si svolge

²⁷⁷ Sulla carnevalizzazione della storia, si confronti Cesare Giacobazzi, *Voci e silenzi*, *op. cit.*, pp. 163-169; C. Giacobazzi, *La storia risvegliata*, Bologna, Pàtron Editore, 1993, pp. 41-61.

sotto i suoi occhi. Ad inquietare di più lo scrittore è il fluire inarrestabile della storia, con alterne vicende che sovente ripropongono i medesimi mali e sofferenze. Il loro riverberarsi nel presente alimenta nello scrittore l'effetto di incredulità e ostilità rispetto all'uomo ordinario, incurante delle lezioni e delle ferite del passato. Donde gli interrogativi che occupano la prima stagione: Perché i rigurgiti del nazionalismo? Perché la riunificazione, quando il sogno di una autentica *Einheit* della Germania si è già infranto in svariate occasioni, con le disastrose conseguenze che non soltanto i tedeschi conoscono bene? A queste domande l'uomo ordinario si sottrae. Spinto dall'inconsistenza del tempo presente, Grass si rivolge a figure allegoriche tratte dalla cosmologia animalesca e dall'immaginario femminile. La cuoca che rimaneggia le ricette diviene l'emblema della donna, cui è richiesto di rinnovare lo spirito della storia e presentare soluzioni che l'uomo non è più in grado di prefigurare.

È la donna la vera eroina di una parte consistente della narrativa grassiana. Alla storia che cerca di relegarla nell'angolino di una cucina a preparare ricette culinarie per la sua famiglia, Grass oppone il tentativo di riserarle un ruolo preminente nell'immaginario collettivo ricostruito nei romanzi. La donna è l'unica ad aver valicato i confini naturali della storia, andando oltre lo scarto tra il presente e il passato. È l'unica che, spinta da una forza morale inenarrabile, mette insieme i cocci della famiglia e prende la rotta del cambiamento. Questo è quanto accade ne "La Ratta", romanzo del 1987, criticato per la struttura diegetica intricata e la convulsa sovrapposizione fra temi escatologici e ordinarietà dell'uomo²⁷⁸. Le uniche a salvarsi in questo viaggio inenarrabile verso la salvezza dell'umanità sono cinque donne, tanto diverse e in combutta tra loro, e l'uomo che vive fuori dal pianeta terra e resta per tutto il tempo della narrazione ad osservare e incupirsi per la barbarie e le catastrofi che flagellano il nostro mondo. Il messaggio trasmesso da Grass coincide nuovamente con il senso di una sfida, che si consuma in un braccio a braccio contro tutti coloro che accettano lo *status quo*, volgendo altrove lo sguardo.

La donna è l'unica che, rinunciando al percorso tracciato dall'uomo, si mette in discussione, cominciando il suo viaggio verso l'incerto, pronta a sacrificare se stessa in cambio della redenzione e della salvezza del pianeta terra. L'operazione consistente nel salvare i mari popolati da meduse non riflette solo l'impegno dello scrittore nei confronti delle tematiche ecologiste, ma diviene la metafora di un viaggio in cui è la

²⁷⁸ Günter Grass, *La ratta*, Torino, Einaudi, 1987.

donna a prendere il timone e a porsi gli obiettivi per i quali gli uomini hanno fallito.

La missione della donna è liberare il pianeta, spazzando via tutte le scorie – i prodotti di scarto e i disastri nucleari diventano metafora delle storture procurate dall'uomo – e renderlo nuovamente abitabile. Dove l'uomo non è riuscito, dovrà subentrare la donna e le nuove generazioni. Grass avvalorava nella sua narrativa il ruolo attivo che lo spirito femminile può giocare all'interno di una società in transizione. Cresciuto attorniato da presenze femminili – senza contare il rapporto simbiotico con la madre e la passione condivisa per la letteratura –, lo scrittore casciubo è pronto a problematizzare la pervasività del potere declinato al maschile e inaugurare una nuova tradizione in cui alla donna siano concessi più ampi spazi di espressione, libero arbitrio e la capacità di incidere sul reale. In tale prospettiva va letto l'influsso che la scrittura e il ruolo di Christa Wolf (1929-2011), intellettuale scomoda e invisibile alla DDR, debbono aver esercitato sul pensiero e sulla produzione di Günter Grass nel periodo dell'*engagement* politico.

Lo scrittore riconosce nell'amica e collega Wolf la forza della «Medea» moderna, in grado di esaltare il *mythos* della donna che scuote la società dalle sue fondamenta, apportando i cambiamenti necessari. In Christa Wolf Grass potrà apprezzare e ammirare la grande volontà di una donna che decide di rimanere nella comunità di appartenenza e problematizzare, pur nel difficile *milieu* che vede lo scrittore e l'intellettuale invisibile al potere preconstituito della DDR, la riorganizzazione in chiave socialista della collettività²⁷⁹. Pur prefigurando in certi momenti un esito infausto, la Wolf porta avanti la battaglia ingaggiata contro il regime e seguita ad avanzare le istanze, al tempo utopiche, di una società destinata al cambiamento. Grass condivide con la Wolf il senso di nostalgia per la cultura primigenia fiorita nei territori tedeschi più ad Est, ribattezzata *Ostalgie*. I due riabilitano [riportando alla memoria] *images* arcaiche della vita incontaminata ai tempi della DDR. L'immaginario dai due ricostruito – che storicamente precede la *Wende* –, restituisce le fattezze del mondo prima della liquidazione e dello smantellamento²⁸⁰.

²⁷⁹ Gli intellettuali schierati contro il regime rivendicano un «socialismo dal volto umano» (*Sozialismus mit menschlichem Anlitz*), che abroghi le storture e le limitazioni imposte al loro progetto di una repubblica socialista rinnovata. Molto accurata la descrizione dell'impegno della *Aufbau-Generation* in Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 179 pp.

²⁸⁰ Raul Calzoni, *All'ombra del Muro. La narrativa tedesca dopo la riunificazione*, Bologna, Gedit Edizioni, 2014.

L'*Abwicklung*, termine che denota lo “scioglimento” degli apparati preesistenti, tematizza nell’opera e nel pensiero dei due scrittori la transizione verso un mondo estraneo e uno stile di vita importato dall’Ovest²⁸¹. La *Wiedervereinigung* tedesca impone di colpo ai cittadini dell’Est una verginità sociale e culturale, che dismette le tradizioni autoctone e il retroterra ideologico. Grass rinverrà nell’approccio critico di Christa Wolf una comunione spirituale e un’unità di intenti senza precedenti. Raramente si assisterà a tanta *vis* argomentativa nel rapporto di Grass con altri rappresentati del panorama culturale e letterario coevo. Dal canto suo, la Wolf pagherà un caro prezzo per aver adempiuto alla missione di intellettuale illuminata. La critica non soltanto cercherà di infangare l’immagine di “scrittrice di stato” che la Wolf si è costruita negli anni, ma cercherà di confutarne pubblicamente l’onestà intellettuale messa al servizio della ricostruzione nazionale e della coscienza collettiva.

Nella fase critica che la Wolf attraverserà in seguito al ridimensionamento della sua immagine, Grass dispiegherà molte energie per riabilitare il ruolo attivo che la Wolf ha espletato nella fase di ricostruzione (*Aufbau*) della DDR e di integrazione delle culture di lingua tedesca. In piena temperie pre-*Wende*, i due letterati si trovano concordi anche sulla strada che avrebbe condotto all’integrazione reciproca delle due Germanie. Si tratta della *dritter Weg*, la “terza via”, dal motto coniato nel 1968 da Alexander Dubček, leader della Primavera di Praga. Lo scrittore di Danzica e gli intellettuali che credono ancora nel socialismo predicano la terza via. La cura dei tanti mali che affliggono la DDR, non da ultimo la vistosa carenza di democrazia, non può essere somministrata dal socialismo reale, né dall’economia di mercato. Grass demonizza il regime di liberalismo introdotto dall’Occidente, scorgendo in esso i prodromi di una fase storica assai critica per l’uomo, in cui tutti i valori fondamentali conquistati con dedizione e spirito di abnegazione figureranno in coda alle esigenze dell’economia. Ciò per Grass contribuisce a sferrare un ulteriore duro colpo alla forza della democrazia e alla possibilità dell’individuo contemporaneo di determinare il proprio destino in accordo con le sue ambizioni e capacità.

Scrittori come Grass e Wolf diventano «dissidenti» per necessità. Lungi da quell’*engagement* politico che impegna a ciclo continuo sul palco dell’Alexanderplatz gli intellettuali più invisibili al regime, i due scrittori condividono una forma di dissidenza le cui origini, secondo Anna Chiarloni, sono da rintracciare non nel rifiuto *ex abrupto*

²⁸¹ Michele Sisto, *L’invenzione del futuro, Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, Milano, Scheiwiller, 2009, pp. 222-228.

del programma socialista, in quanto illegittimo e infondato, bensì nella riconsiderazione del “dogmatismo burocratico dell’apparato”²⁸². Quello stato che seguita ad espellere molteplici figure di intellettuali dediti alla causa comune, in cerca adesso di una nuova patria elettiva.

Grass profonderà molte energie nella riabilitazione culturale degli intellettuali espulsi per aver ingaggiato uno scontro aperto con il regime. I padri fondatori del Gruppo 47 e la sua progenie si impegneranno a perorare la causa del poeta e cantante Wolf Biermann – espulso dalla DDR nel 1976 – e di riabilitare un messaggio di solidarietà, condiviso da tutti coloro che hanno a cuore una Germania culturalmente unita. Ad alimentare le convinzioni degli intellettuali più illuminati della DDR non è la critica ‘ad oltranza’ nei confronti del regime, bensì la fiducia nel riformare uno stato in senso democratico e socialista. Molti intellettuali non prefigurano la soluzione di far *tabula rasa* dei principi finora vigenti in quello stato. Tanto meno mostrano aperture nel senso di una mercificazione del loro patrimonio storico-culturale o di una reificazione dell’«alterità» tedesco-occidentale.

Grass figurerà tra gli intellettuali più ostili alla rottamazione dell’apparato burocratico socialista per mezzo della *Treuhand*, l’Amministrazione fiduciaria incaricata di dismettere, nel giro di pochi mesi, le strutture dello stato orientale. Grass scorge nella temperie del rinnovamento promesso dal trionfalismo politico in stile RFT un altro male in arrivo. Ne “Il richiamo dell’ululone”, romanzo politico del 1992, Grass si serve di un animale *sui generis* per contestualizzare e dar voce all’idiosincrasia nei confronti di un progetto di riunificazione a lui invisibile²⁸³. L’ululone, con il suo monito indistinguibile, invita gli attori della società a cambiare direzione. Presto si compirà la metamorfosi dal grido alla tragedia, dal momento che l’uomo seguita ad ignorare i segni premonitori della storia. Il progetto della coppia (il tedesco Alexander e la polacca Alexandra), nemesi storica dei due cancellieri, di riunire le loro patrie, è destinato al fallimento, giacché il vero *dominus* della *Einheit* tedesca non è più la politica, ma l’economia. La conversione alla moneta forte, unitamente alla promessa di una vita agiata in linea con gli standard occidentali, rappresentano l’errore più bieco con cui la politica svende i propri cittadini al migliore offerente capitalista. Grass, che rivendica il potere sano e illuminato del progressismo, a stento riuscirà a celare l’amara

²⁸² Anna Chiarloni, *Germania '89: cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Milano, Franco Angeli, 1998, p. 23.

²⁸³ Günter Grass, *Il richiamo dell’ululone*, Milano, Feltrinelli, 1992.

delusione dinanzi al quadro surrettizio di cambiamento promesso dai cancellieri della riunificazione.

Ne “E’ una lunga storia”, romanzo della riunificazione (1995), toccherà a Fonty dare sfogo all’animosità con cui l’intellettuale di Danzica contesta il progetto della *Vereinigung*²⁸⁴. In Fonty rivivrà lo scrittore ottocentesco Theodor Fontane (1819-1898). Si tratterà di un processo di metempsicosi, un trasferimento dell’animo nobile e riformatore del letterato in una Germania che prova ad intraprendere la via del cambiamento, riportando nuovamente miserie ed insuccessi.

Lo slittamento di prospettiva tra il passato ai tempi di Bismarck e il presente ai tempi del «Barbetta»²⁸⁵ è l’espedito cui Grass ricorre per mettere in scena la continuità storica degli infausti eventi germanici, ove un cambiamento di passo non è mai dato, lasciando i tedeschi in una terra di mezzo, alla ricerca di una *Wende* che tarda ad arrivare. Il messaggio ne “Ein weites Feld” è ancorato allo scetticismo di Grass, che constata nella Germania di cui narra la totale assenza dei presupposti fondamentali alla *Wende*. La *conditio sine qua non* risiede nel sorpasso di quel radicato storico e ideologico meno incline al cambiamento. La logica autoritaria dei vecchi poteri e il peso delle istituzioni imperiali è ancora inalienabile. A questo messaggio segue non la sistematizzazione di un dibattito su come ricostruire l’Io, bensì la svendita delle ideologie dominanti al migliore «offerente». L’imprenditore Grundmann²⁸⁶ rappresenta con il suo materialismo il prototipo del tedesco pronto a svendere il proprio credo all’ideologo di turno che prometta successo e benessere tangibile. Grundmann diviene anche l’antesignano di coloro che, «fiutando» odor di affari nella DDR, passano da questa parte per comprare il «vecchio catorcio» in liquidazione e impiantare attività lucrative in grado di affermare la supremazia del capitale sul socialismo democratico.

La scena che meglio descrive il connubio perfetto tra potere e ideologia di turno è il matrimonio della figlia di Fonty con l’imprenditore Grundmann, che finirà vittima

²⁸⁴ Günter Grass, *E’ una lunga storia*, Torino, Einaudi, 1998. Il titolo originale dell’opera *Ein weites Feld* apre un orizzonte ermeneutico assai ampio, lasciando all’interprete la possibilità di oscillare dalla localizzazione spaziale del campo inteso come area geografica, superficie in procinto di estendersi alle due Germanie, alla caricaturizzazione della storia. Claudio Groff, traduttore dell’opera, predilige la localizzazione temporale del lemma *Feld*. Il periodo storico coperto da questo intricato romanzo valica i confini tracciati dal XIX e XX secolo, lasciando insoluti molti interrogativi sul futuro della Nazione. Un’altra soluzione prefigurabile avvalora, invece, la fattualità degli eventi. Troppi e troppo complessi da narrare. Donde, l’opzione semantica “campo”, in luogo di “storia”.

²⁸⁵ Appellativo cui Grass ricorre per descrivere il Cancelliere.

²⁸⁶ *ivi*, pp. 226-241 (Le nozze di Martha), pp. 242-256 (Perché la sposa pianse).

del progresso stesso. La Mercedes che supera la Trabant (Traby) rimarrà coinvolta in un incidente da cui Grundmann non uscirà vivo. Ciò a simboleggiare che il progresso perseguito incautamente – e senza il rispetto della vita e dei valori altrui – finisce per mimetizzarsi in un non-futuro, impervio e pieno di complicazioni. Alla voce fuori dal coro di Madeleine, nipote di Fonty venuta dalla Francia, toccherà introdurre la «focalizzazione dall'esterno» sugli eventi unitari, che molti tedeschi seguitano a considerare una propaggine scomoda della *deutsche Misere*. La nipote invita Fonty e il suo psicagogo Grass a guardare alla patria riunita con *esprit* ben diverso. Evocando l'esperienza della Francia, Madeleine cerca di allineare la posizione di Fonty a tutti coloro che vedono nella *Einheit* il sogno finalmente realizzato di unità e nazione. Fonty, *alter ego* del suo autore, non si lascerà convincere e sposerà sino alla fine l'ipotesi che la riunificazione sia solo un "affaruccio di Stato", *ein Schnäppchen*. Al pari dell'autore, che negli anni '90 lascia la Germania in cerca di una nuova patria di elezione, Fonty cerca di fuggire dalla sua *Heimat*, invano. Il suo persecutore Hoftaller lo bloccherà richiamandolo al dovere di cronista della storia patria. Pur non maturando alcuna conversione definitiva verso la nuova fede politica del XX secolo, Fonty è attraversato da un sentimento di rassegnata fiducia nei confronti della vita umana e delle sue traversie.

L'uomo deve rifondare il senso della storia e raggiungere un compromesso tra quanto si prefigura in termini di cambiamento per il proprio paese e le falle in cui il sistema ideologico può ripiombare. Il mutamento di prospettiva di Fonty è un appello, affinché il suo ideatore si risolva per il medesimo impegno. Il materialismo storico non può prevalere. E nulla è destinato a rimanere immutato. I tedeschi potrebbero scegliere di non rincorrere il sogno del progresso e della rivalutazione monetaria, mirando a preservare i propri valori più autentici. È una ipotesi, per certi versi, poco fondata, ma Fonty e il suo psicagogo intendono confidare nel messaggio di una svolta reale, una *Wende*, in grado di additare all'uomo nuovo la strada da percorrere nel XXI secolo, lungi dal tetro passato dell'imperialismo e del nazionalismo. Fonty chiude il «secolo del movimento» con un ambiguo messaggio di fiducia nei confronti del futuro, mentre nel suo presente non è più in grado di prefigurare alcun impegno politico in seno alle istituzioni dei territori tedeschi dell'Est come dell'Ovest. È il viaggio, la fuga verso luoghi lontani dal *milieu* della riunificazione ad animare le ultime pagine del romanzo sull'unità.

La fuga, sostenuta dall'apertura dei confini, è *de facto* il dato ultimo che promana

da questa vicenda narrativa. Nel punto in cui la critica devia dall'obiettivo che si prefigge e l'impegno intellettuale decade, non rimane che quel campo aperto (*ein weites Feld*) dove tutto può dispiegarsi o essere ritrattato. Il «campo aperto» riporta idealmente alla scelta semantica dell'autore di conferire al romanzo un titolo sfuggente, in grado di estendere l'orizzonte interpretativo del fruitore – e di tutti coloro che si impegnano in un processo di lettura critica del testo e della *Einheit* – oltre la dimensione storica. Grass intende confermare una volta di più che non esistono verità ultime, assolute, in grado di districare il coacervo – e gli strati diversi – della realtà in cui viviamo.

Nel romanzo rivelazione del 2006, *Beim Häuten der Zwiebel*, “Sbucciando la cipolla”, diario scioccante in cui Grass perviene al confronto con il tema della *Schulde* – non nella sua dimensione collettiva (*Schuldfrage*), ma relativamente all'apporto circoscritto e individuale allo scempio della guerra –, lo scrittore concede ampio spazio all'indagine critica sulla memoria da riabilitare, sbucciandone i diversi strati, come si conviene ad un cuoco che intenda risalire allo strato più profondo, al cuore genuino dell'ortaggio²⁸⁷. Con la scelta di concedere in pasto alla stampa la confessione del proprio passato all'interno delle SS, Grass si risolve a compiere l'ultimo decisivo passo in direzione della conversione avviata decenni prima.

Lungi da quanto riferito dalla stampa più ostile al Grass scrittore politicamente impegnato e dai detrattori, per i quali la confessione diviene il mezzo e lo strumento con cui scardinare definitivamente la credibilità che lo scrittore si è conquistato negli anni, Günter Grass non usa la confessione shock per scopi meramente pubblicitari. Egli avverte impellente il bisogno di fare chiarezza in quella coscienza che, tutt'altro che assopita, chiama e invoca l'affrancamento definitivo dal male oscuro della guerra. Grass si sottrae al circolo degli scrittori artificiosi e faziosi, presentandosi come un uomo comune che ha errato e non teme la fustigazione morale e collettiva. Il rischio che in un frangente storico carico di acrimonia possa concretizzarsi l'ultimo scenario è, tuttavia, elevato. Non lo esclude Pierluigi Battista nella sua ricostruzione storica del post-fascismo, incentrando sul “caso Grass” l'impianto di una monografia, alle prese con l'arduo compito di ricostruire le radici della partecipazione intellettuale alla propaganda fascista. Il caso Grass assurge ad emblema di quella *intelligenza* che problematizza la partecipazione e la condivisione di un passato scomodo,

²⁸⁷ Günter Grass, *Sbucciando la cipolla*, Torino, Einaudi, 2007.

occultandolo.

fr sposa, al pari di Gustavo Zagrebelsky, la tesi di un Grass diverso da quello che si vuole far apparire. Lo scrittore casciubo avrebbe potuto tacere sino alla fine e portarsi dietro il segreto di un passato così scomodo. Ciò non avviene. Grass, che ha sempre abituato il suo pubblico e il panorama letterario ai sensazionalismi, decide una volta di più di fare della propria confessione un caso su cui puntare l'attenzione mediatica. È verosimile che in questa *boutade* si inscrivano velleità pubblicitarie. Tuttavia, l'effetto scatenato dall'epifania mediatica giunge del tutto inatteso. Secondo Battista, lo scrittore non avrebbe mai pensato di vedersi sottrarre il trono da cui ha preteso di "dettare i tempi e i modi della rilettura del passato"²⁸⁸. In Italia, la ricezione dell'opera di Grass è poi intaccata non poco da dietrologie politiche e giudizi etici, connessi più alla persona che alla qualità della produzione letteraria. Ciò contribuisce ad equiparare il personaggio in effigie all'uomo. Costui perde la sua umanità e, con essa, l'*humus* da cui trae la linfa vitale. Questo è, secondo Zagrebelsky, ciò che più ha condizionato il giudizio sul Grass autore e rappresentante indiscusso del processo di risveglio e di presa di consapevolezza dell'Io postbellico²⁸⁹. Non è casuale che Grass decida dopo il 2007 di orientare la scrittura verso una forma sensibilmente diversa – nei contenuti – di autobiografia. In romanzi come *Die Box* (2008), "Camera oscura", l'intellettuale tedesco decide di stringersi intorno alla famiglia, *summa* degli affetti più cari a chi non ha potuto goderne appieno, subordinandoli alla sfera pubblica²⁹⁰. Grass avverte il bisogno di trarre un bilancio dal proprio ruolo di padre e personaggio pubblico. Il ruolo del giudice dovrà spettare alla famiglia. L'opinione pubblica, pronta a sottrargli uno dopo l'altro tutti i suoi meriti letterari, non dovrà confondersi con la sfera privata. La vicenda del 2006 segna Grass al punto da fare appello alla nazione, affinché il riconoscimento del suo status di scrittore-moralizzatore nella Germania del XX secolo non gli venga negato. Lo scrittore non intende cedere, in maniera incondizionata, la propria immagine ai media e alla stampa nazionale.

Nel romanzo "Camera oscura", Grass intenta una ricostruzione delle tappe salienti della propria esistenza, con sottile rassegnazione e torpore. Qualcosa è cambiato in lui.

²⁸⁸ Pierluigi Battista, *Cancellare le tracce. Il caso Grass e il silenzio degli intellettuali italiani dopo il fascismo*, Milano, Rizzoli, 2007.

²⁸⁹ Sulla ricostruzione della condotta antifascista nel dopoguerra, si ritengono imprescindibili i seguenti testi: Federico Chabod, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Torino, Einaudi, 1961; Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Diario di un borghese*, Roma, Editori Riuniti, 1996; Vittorio Foa, *Passaggi*, Torino, Einaudi, 2000.

²⁹⁰ Günter Grass, *Camera oscura*, Torino, Einaudi, 2008.

La spietata ironia e la critica aguzza che contraddistingue la prospettiva da cui lo scrittore fotografa e dipinge gli eventi, perde quella incisività e quel carattere rocambolesco, autentico marchio distintivo della produzione narrativa grassiana nel primo e nel secondo periodo. In questo frangente, sono gli affetti e le avventure di Mariechen, amica di vecchia data dello scrittore, e della sua Agfa Box, ad acquistare centralità. Il contributo di Grass alla lotta in favore dei più poveri e contro le iniquità sociali nel mondo occupa, invero, un posto secondario. Grass ritorna alla dimensione spirituale, lasciando alla politica e all'economia il potere di decidere – e depredare – le sorti e il destino dell'uomo. Al momento individua questi come i veri poteri forti del XXI secolo, contro i quali l'uomo comune può fare ben poco. L'economia di mercato e la globalizzazione figurano tra le problematiche moderne, la cui contestualizzazione richiede sforzi e strumenti di analisi critica e di lettura diversi da quelli dispiegati nel XX secolo.

1. La produzione narrativa: prima fase

All'interno della sconfinata produzione letteraria dello scrittore, è possibile individuare tre fasi. La prima coincide con il momento in cui il giovane Grass giunge prepotentemente alla ribalta con il romanzo *Die Blechtrommel*. Nel 1959, anno della pubblicazione de "Il tamburo di latta", Grass ha maturato esperienze di vita disparate. Anche per lui il dopoguerra segna la *Befreiung*, lo stato di liberazione da un passato troppo pesante e impossibile da accantonare. Del resto, lo scrittore manifesterà da subito la volontà di contrastare senza mezzi termini la «cultura della dimenticanza». Con rigore critico e instancabile *vis* polemica, il giovane Grass si scaglierà contro i propugnatori della cultura più deleteria per la Germania: l'oblio.

Prima di intraprendere un percorso, individuale e collettivo al contempo, di rifondazione dell'io germanico, Grass pretende di scardinare le ambigue certezze che alimentano il panorama culturale e ideologico del tempo. Lo scrittore pone in discussione i paradigmi storici del '900, mutuando dalla longeva tradizione del barocco e dell'illuminismo tedesco – e d'oltralpe – gli elementi che, enucleati singolarmente dal magma della storia, possono arricchire il processo di ricostruzione. Giorgio Cusatelli descrive Grass come il rappresentante di una «nuova generazione letteraria», che apre uno squarcio nella narrativa europea e in lingua tedesca²⁹¹. Grass

²⁹¹ Giorgio Cusatelli, *Le carte tedesche*, Manduria: Lacaita, 1974.

ha già dichiarato la propria posizione in merito allo status della lingua rifondata nel saggio “Schreiben nach Auschwitz”, ove rivendica la possibilità di un utilizzo della lingua tedesca esteso ai temi identitari. Se gli orrori della guerra marcano un punto di non-ritorno, non da ultimo sul piano dell’espressione scritta e orale, la lingua dovrà prendere a comunicare, con forme e soluzioni discontinue rispetto al passato, i messaggi indirizzati all’uomo. Essa non potrà servirsi degli strumenti tradizionali, della musicalità e della poesia innata nel sistema fonetico. Si tratterà di reperire nuovi canali di trasmissione, in grado di riflettere la condizione di caos e di disgregazione in cui l’Io tedesco versa. L’assenza di una linearità e di un centro, da cui idee e azioni possano propagarsi, incarna puntualmente la volontà di deviare da un progetto di sistematizzazione della narrativa del primo dopoguerra. Grass non ha scrupoli nel dichiarare il proprio astio nei confronti dei dogmatismi, anche cattolici, da cui la narrativa tedesca trae il suo humus.

Con *Die Blechtrommel*, lo scrittore scredita la morale cristiana che, ai suoi occhi, “tutto mistifica e tutto giustifica” in nome del peccato e dell’assoluzione. Queste posizioni gli varranno la scomunica presso gli ambienti più conservatori, che accusano la produzione grassiana di blasfemia, rilevando in essa il «degrado morale»²⁹² di uno scrittore che pone ostacoli alla ricostruzione, in senso davvero edificante, di un Io e di una Nazione profondamente lacerata. Con il primo romanzo de “Trilogia di Danzica”, Günter Grass inaugura la lunga stagione dei sensazionalismi. L’effetto ricercato viene conseguito: scuotere nel profondo la coscienza lacerata della Nazione e svegliare gli animi intorpiditi dalla morale cattolica e da un secolarismo mendace che seguita a gettare i tedeschi in pasto all’ideologo di turno, in grado di fare presa su un *Volk* tutt’altro che unito. La Germania, riconosce Grass, è vittima di ataviche problematiche di ordine sociale e morale, per troppo tempo insolute. Il momento della *Wiederaufbau* (ricostruzione) potrà rivelarsi decisivo e spezzare la continuità con il passato, soltanto se si opterà per un percorso di riflessione autentica e genuina, lungi dai principi di autodeterminazione del popolo, che tanta distruzione hanno già procurato. A tal riguardo, Grass inaugura un percorso di riflessione problematica sulle basi che

²⁹² Dagli elogi di Herbert Glossner volti a porre in rilievo la capacità grassiana di forgiare personaggi complessi ma autorevoli, pur con tutte le contraddizioni e le debolezze che li contraddistinguono - si confronti: Herbert Glossner, *In wechselnden Zeiten. Deutschland in der Literatur I – Zwei Jahre, zwei Jahrhunderte: „Ein weites Feld“, das neue Buch von Günter Grass*. Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 25.08.1995 – si passa alla critica serrata di Reich-Ranicki, che definisce *ekelhaft* (nauseante) la sua poetica. Si confronti: Volker Weidermann, *Es ist ein ekelhaftes Gedicht*, (Interview mit Marcel Reich-Ranicki), 08.04.2012, Frankfurter Allgemeine Zeitung.

compongono e reggono la società del dopoguerra. Uno dei punti più salienti risiede nel fatto che a dettare le tappe del processo di ricomposizione collettiva figurino coloro che, prima del '45, occupavano gli scranni della politica ufficiale. La continuità storico-ideologica, sancita dalla presenza degli «smacchiatori di coscienze», figura quale operazione assai pericolosa per un paese che dichiara di volersi ricostruire lontano dalle lordure morali e dalle macerie lasciate dai sistemi ideologici precedentemente in auge. Il componimento poetico *Prophetenkost* (1956) dà voce alla critica serrata nei confronti dei profeti:

Nun zogen sie durch die Strassen, 3800 Propheten.
Ungestraft durften sie reden, sich reichlich nähren
von jenem springenden, grauen Belag,
den wir die Plage nannten.
Wer hätte es anders erwartet.
(...)²⁹³

I profeti sono coloro che tornano a scandire i ritmi e le soluzioni della vita politica ufficiale. La critica, che Grass non risparmia alla società coeva, occulta il personaggio centrale di tutta questa storia: l'uomo. Il grande obliterato dalla storia è l'individuo che, nella propria semplicità e ordinarietà, è refrattario al carattere lineare della scrittura e alla ciclicità dei corsi e ricorsi storici. L'uomo semplice di Grass – colui che pone la buona fede a precetto dell'agire umano, altro brocardo dal rimando cristiano – chiede di astrarsi dalla prospettiva dei grandi e di coloro che muovono le fila della storia. Oskar ne *TL* rifiuta di crescere per non piegarsi alle logiche della società ove tutto passa attraverso il compromesso. Dalla prospettiva dell'uomo non cresciuto, Oskar ha il privilegio di scrutare ciò che accade intorno a lui e di prendere le distanze. Inoltre, il tamburino ha in sé quel pizzico di sana follia che gli consente di discernere l'entità degli accadimenti di cui diviene (co-)protagonista. Fingendo di trovarsi in una

²⁹³ Günter Grass, *Ventisette poesie*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2005. Si propone la traduzione in lingua italiana realizzata da Giorgio Cusatelli, curatore della raccolta di componimenti poetici:

“E vennero giù per le strade, 3800 profeti.
Senza noie poterono parlare, nutrirsi a sazietà
di quella crosta grigia saltellante
che noi chiamavamo «la piaga».
Che altro da aspettarsi?”
(...)

condizione di instabilità mentale, Oskar viene messo a latere di tutti i processi che lentamente lo trasformerebbero nel tipico borghese piegato alle logiche della produttività e della socialità. Nel frangente in cui Oskar è chiamato dalla vita a scrutare ciò che accade nel *milieu* familiare, si rende conto di quanta instabilità alimenti i rapporti interpersonali e di quanto la morale cattolica sia labile e insensibile alle problematiche cui gli uomini si trovano esposti nel quotidiano.

La madre di Oskar costituisce un esempio emblematico. Personaggio segnato da instabilità temperamentale e profonda insoddisfazione personale, costei non riceve dalla fede cattolica la spinta per divenire una donna migliore. Agnes si servirà della fede per supportare l'attenta operazione di *camouflage* del tradimento coniugale. Oskar, dotato di voce frangiforme, si ribella al sistema precostituito e all'indottrinamento religioso. Il grido si traduce in un segno di protesta. Esso diviene espressione non soltanto di malcelata indignazione – per quanto si è costretti a sperimentare nel *milieu* familiare e nel quotidiano –, bensì anche veicolo per comunicare un malessere inenarrabile. Si tratta di uno stato comune a molti dei personaggi grassiani, arenati nel nulla che attornia le loro vite. Esposti al ridicolo e al clownesco, nessuna aura di credibilità cinge gli emarginati.

L'indignazione si tramuta presto in istinto represso e perfino l'insubordinazione smarrisce il senso della sfida e della rivolta nei confronti del *milieu* e dell'ordine precostituito. Oskar anticipa il destino che attende chi si espone, denunciando la perversione e le logiche confuse che muovono la società coeva. Questi uomini non vengono ripagati per la loro prova di coraggio. Da individui deboli ed evanescenti, seguitano ad incarnare il prototipo di «eroi» sconfitti, al punto da impazzire. L'approdo della parabola di Oskar conduce, infatti, alla stanza di un ospedale psichiatrico nel quale il personaggio, ormai cresciuto di qualche centimetro, trasmette le proprie memorie all'infermiere Marcus che lo assiste. La parabola di Oskar mette in luce che non è prefigurabile, in questo frangente, alcuno sviluppo in linea con la *Bildung* ottocentesca. La lente di ingrandimento attraverso cui si scruta l'esistenza di Oskar mostra la conclusione di un percorso antitetico alla maturazione – e alla formazione culturale – di un giovane qualsiasi. Ciò che il lettore percepisce, effetto ultimo cui Grass aspira con la tecnica del romanzo aperto e policentrico, è la perfetta conclusione della parabola del diverso: l'uomo non cresciuto e psichicamente labile. Posto che un percorso di crescita spirituale – e fisica nel caso in esame – non è plausibile, Oskar si ritrova alla fine dell'esperienza narrata nel medesimo *locus* che ha segnato l'avvio

diegetico. Al pari del personaggio ottocentesco, Oskar ha maturato diverse esperienze, tra le quali figura la più cara alla tradizione letteraria tedesca: il viaggio e la *Wanderung*. Ciò che muta è la finalità delle esperienze e della *Wanderung*. Mentre il personaggio del *Bildungsroman* viene coadiuvato dalle asperità che affronta nel suo cammino, alimentandone lo sviluppo intellettuale e morale, la crescita di Oskar Matzerath si arresta, a simboleggiare che nessun percorso di evoluzione è dato per individui come lui.

A livello intellettuale, Oskar ha raggiunto diversi traguardi. Pur vedendo la propria credibilità compromessa dall'aspetto infantile che conserva con il passare degli anni, Oskar partecipa pienamente alla «festa della vita». La morte della madre segna la prima tappa nel percorso di maturazione del tamburino. Oskar si sente pronto a spiccare il volo e abbracciare tutte le esperienze che la vita fuori dal *milieu* della provincia può offrirgli. Inoltre, il tamburino preserva quella lucidità che gli altri membri della famiglia hanno perduto col tempo. Il rapporto tradizionale dell'uomo con il reale si capovolge grazie ad Oskar. Sono gli altri ad aver smarrito la capacità di argomentare la realtà e di rinvenire il senso razionale delle cose.

Una volta di più Günter Grass mette in scena l'obliterazione dell'uomo ordinario, che intenta di rifugiarsi dalla realtà in preda ad un morbo sociale. Inoltre, ad occupare la scena è la crisi del linguaggio comune e lineare. Quando comunicare si tramuta in operazione ardua e farraginoso, l'uomo non può fare ricorso al codice tradizionalmente impiegato. Mario Luzi concorda con Giorgio Cusatelli, riferendo che la crisi del linguaggio origina dal malessere e dal dolore beffardo, per il quale non esiste un idoneo veicolo di espressione. Osservazione che riconduce al saggio "Schreiben nach Auschwitz", in cui Grass mette in chiaro la necessità di rifondare il linguaggio, modellandolo alle recenti esperienze vissute dall'uomo contemporaneo. Qui la *Gestaltung*, processo di definizione e forma del linguaggio rifondato, diviene una prassi piuttosto complessa. Per Mario Luzi, la scrittura grassiana va indagata come sotto una lente di ingrandimento²⁹⁴. Ciò che da essa promana è il flusso ininterrotto di immagini che non si lasciano catturare da una prospettiva unica. Il processo di focalizzazione attraverso questa lente è complesso, dacché manca un obiettivo costante. Più che di sincretismo, si potrebbe riferire di un ibrido di istanze diverse: dal malessere di una generazione che soffre condizioni di vita assai precarie, alla perdita

²⁹⁴ *Ivi*, pp. 14-15.

di identità della collettività tedesca chiamata ad affrontare il periodo postbellico con certezze pari a zero. Le teorizzazioni di Luzi acquistano vigore quando il processo di focalizzazione ricade sui personaggi centrali, esaltandone la goffaggine e la spettralità disumanizzante. Oskar, al pari di Walter Matern in *Hundejahre* (Anni di cani: 1963), è uno spettro che trascorre la propria esistenza diegetica all'interno di situazioni e contesti tutti diversi gli uni dagli altri. L'eroe di Grass non vive, ma si tiene in precario equilibrio all'interno di questi spazi costituiti *ad hoc*. La foresta spoglia, la città industrializzata e dal volto disumano, il parco che rimembra il passato e la decadenza: questi i "luoghi" cui Grass ridà vita, calandovi personaggi d'eccezione come il grottesco Oskar, il solitario e goffo Walter o il deforme Joachim Mahlke.

Il senso del deforme va antropomorfizzandosi, eleggendo a propria dimora personaggi diversi dalla massa omologata ad un tipo sociale. In tal modo, la diversità consegue risultati inattesi. Quando il filo diegetico prende a dipanarsi, dalla matassa di azioni e contesti abnormi ideati dall'autore cominciano a prendere corpo e materia personaggi socialmente più accettabili. Si tratta del punto in cui l'aberrazione cede il passo alla rassegnazione e alla disumanità. Anche Oskar Matzerath, con la grave deformità fisica e lo squilibrio psichico sempre più connaturale al suo essere, non fa più eccezione.

Il tamburino assurge ad emblema di una società in cui nulla è *per se* incoerente o riprovevole. O non lo è oltremodo. A riprova di ciò, interviene la scelta di Grass di affidare a Oskar una missione e una funzione sociale a metà tra il delittuoso e il filantropico. Nell'un caso, Oskar ricorre al dono straordinario della voce acuta in grado di recidere le superfici meno duttili, come le vetrine dei negozi, così da perpetrare ogni genere di ladrocinio. Oskar sarà persino alla testa di una banda: gli Spolveratori. Rivendicando l'autorialità di tali azioni criminose, Oskar mira a liberare i freni inibitori dei concittadini e regalare loro l'emozione di fare e ricevere ciò che essi più desiderano. Il tamburino si serve di questa azione per smascherare non solo i desideri, vani e materiali, ma anche le perversioni di chi ruba per il semplice gusto di possedere e di compiere azioni altrimenti proibite. Con tale espediente, Oskar promuove azioni volte ad indagare a fondo e problematizzare la natura umana, in tutte le sue dimensioni.

Più realistico è il ruolo di «guaritore sociale» di cui si fa carico ne "La Cantina delle Cipolle". Il capitolo mette a nudo le debolezze di un popolo che ha disimparato il valore sociale e individuale della sofferenza. Meno che mai del *Mitleid*. Se la tradizione del pietismo e dell'illuminismo tedesco ha storicamente corroborato la

dimensione umana della sofferenza, avvalorandone le doti maieutiche e le possibilità in esse racchiuse di redimere l'uomo, rendendone l'animo più autentico e genuino, la società del XIX secolo prende una direzione obliqua alla prima. Il XX secolo eredita, poi, le storture dell'Ottocento, caricandole delle brutture del nazionalsocialismo e deflagrando nella società civile il pesante ordigno della disumanità e della barbarie. Per tali ragioni, Grass ritiene che l'uomo non abbia più mezzi idonei ad esprimere pubblicamente il dolore.

La sofferenza viene somatizzata, finendo per tracciare un quadro triste e deplorevole dell'uomo del XX secolo. Che si tratti del paesaggio austero della città tedesca del dopoguerra o degli sconfinati *endroit* casciubi ove imperano povertà e miseria, l'uomo è disarmato. Non si tratta di una povertà esclusivamente materiale. L'individuo è stato privato del suo contrassegno più essenziale: la facoltà di percepire e discernere il bene dal male.

Ne *Katz und Maus*, "Gatto e topo", romanzo del 1961²⁹⁵, l'azione di Joachim fa da contraltare allo squilibrio emotivo e psichico di Oskar. Anche nel caso di Joachim la comunità benpensante ritiene di trovarsi dinanzi ad un individuo strambo e fuori dal comune. Al pari di Oskar, Joachim ritiene che la coabitazione con l'uomo medio tedesco abbia raggiunto un punto di non-ritorno. Il momento più alto della parabola subentra quando Joachim abbandona la dimensione ordinaria e quotidiana dell'uomo per compiere la sua metamorfosi. Mentre il personaggio kafkiano intenta un processo di graduale immedesimazione con un insetto immondo (*Verwandlung*), Joachim intende ritirarsi in una dimensione lontana dalla terraferma. Le sue immersioni in acqua per raggiungere un relitto abbandonato dai tempi della seconda guerra mondiale si fanno più frequenti, fino al giorno in cui Joachim non risalirà più. Il messaggio recondito su cui l'uomo seguita ad interrogarsi non è sulla bontà o su quanta ragionevolezza alberghi nella scelta compiuta da Mahlke. Che Joachim possa rendersi autore di fatti e azioni bizzarre, la comunità di cui è membro (in)attivo lo ha sempre sospettato. I personaggi che circondano Mahlke si dichiarano persino attratti dalla *verve* e dalla forza virile che promana dalla sua figura. Joachim dà alla comunità il viatico per interpretare la vita in modo più genuino: deponendo la lente da cui si è sempre osservato il fluire degli eventi e abbracciando una prospettiva multifocale. Mahlke dimostra di non avere paura di ciò che lo attende nella dimensione subacquea.

²⁹⁵ Günter Grass, *Gatto e topo*, Milano, Feltrinelli, 2015 (ottava edizione).

La convinzione che essa possa costituire una valida alternativa al reale lo spinge senza esitazioni all'ultimo tuffo. Questo gesto assume le caratteristiche di una redenzione finale, il soffio divino e la comunione con una dimensione di vita diversa, che può virtualmente attendere l'uomo pronto a sconfinare e valicare i confini imposti dall'ordinario.

Mahlke si rende latore di un messaggio restio ad ogni forma di compressione dettata da coordinate spazio-temporali. Il gesto del giovane liceale si inserisce nella vita e nel *milieu* stantio della provincia tedesca che prova a risorgere dalle macerie del dopoguerra, manifesto di libertà e di riscatto dell'uomo. Il gesto è universale e in quanto tale, la sua validità si propaga e resta scolpita nel cuore e nella mente di coloro che hanno conosciuto o sentito narrare le gesta del liceale di Danzica.

La deformità di Mahlke, al pari del nanismo e della goffaggine di Oskar, viene meno. All'inizio della diegesi, la ricezione del personaggio è ancorata allo spettro della deformità fisica. Lo smisurato pomo di Adamo di Mahlke entra insistentemente in scena e, con prepotenza, scalza le grandi doti del personaggio: sensibilità e idealismo. La disuguaglianza e la difformità, rispetto a ciò che al tempo figura quale parametro di normalità e accettabilità sociale, non ostacola Mahlke nel compimento della sua missione. Il giovane liceale giunge con fare mesto sulla scena, operando gradualmente la transizione da ospite a padrone assoluto. Perché possa far breccia, il messaggio di cambiamento, di cui il deforme Mahlke è latore e antesignano, deve trovare terreno fertile proprio in quella provincia che, al pari del centro, si è lasciata plagiare da ideologie nefaste e immorali. Alla stregua del contemporaneo Kenzaburō Ōe, Günter Grass rivendica il cambiamento dei territori della provincia, meno suscettibili a forze centripete e alla natura transeunte del centro.

Nei territori di confine, nel cuore della Casciubia, Grass proietta la volontà di risorgere. Non il centro dovrà muovere la periferia. Le forze primigenie di chi ha valicato ogni confine, con o senza il benessere della storia, dovranno entrare in scena condividendo le premesse di una nuova *Aufbau*. Non l'esodo di massa salverà l'uomo, ma la tradizione e i valori inculcati dalla propria terra. Grass, schierato nella narrativa nettamente a favore della purezza orientale contro la macchinosità e l'imborghesimento occidentale, trasferisce tali precetti all'interno della struttura diegetica. Per lo scrittore di Danzica, il processo di ricostruzione si fonda sul precetto della concrenza. Se l'intento è riavvicinare ciò che, per la propria ostinazione, è andato perduto, occorre pensare non più in termini di autoesclusione o di crescita

selettiva. I territori dell'Est non dovranno essere appannaggio degli imprenditori che ambiscono a riconvertire il «ferrovecchio» orientale in un buon affare, né preda di quegli industriali artefici della cementificazione tedesca e globale.

Grass si erge a custode non solo dei valori ma anche dei territori dell'Est, nella stessa misura in cui, qualche anno più tardi, si renderà paladino dei diritti del Sud del mondo, spostando le coordinate e il *locus* degli scontri sociali e delle ingiustizie mondiali da ovest a nord, da est a sud. Oskar, Joachim e Walter viaggiano in lungo e in largo nella Germania del dopoguerra. Eroi contemporanei, lontani dal cliché del borghese sette/ottocentesco dedito alle arti e alla letteratura, essi compiono un apprendistato lungi dai *Lehrjahre* goethiani.

Inquietudine, tormento esistenziale e incertezza: questi alcuni dei precetti alla base del paradigma novecentesco del cambiamento e dei *Lehrjahre*. Se nella narrativa di Thomas Mann il *tòpos* della diversità sociale e sessuale viene declinato in termini di apartheid, esclusione cui si è destinati in ragione delle proprie origini e di un Io difforme, in Günter Grass è l'Io che si elide e si esclude dal resto. La fuga rocambolesca in una dimensione altra rispetto al mefitico e stucchevole ambiente della provincia si conclude esattamente ove inizia. Le motivazioni e i contesti sono cambiati. Mentre i personaggi del *Bildungsroman* ottocentesco ritornano al punto di origine saldando un compromesso sociale con le istituzioni e la vita del tempo, Oskar, Walter e Joachim rientrano dopo aver sperimentato le miserie della Germania postbellica. Nel cantuccio della provincia, preservato dalla crescita capitalistica in stile occidentale e da mode ultranazionaliste in continuo fermento, essi ritrovano il punto di approdo dei *Lehrjahre*. In questi luoghi, rivendicano la propria libertà, l'autonomia e la possibilità di avviare un sano percorso di riflessione e di ricostruzione dell'identità collettiva. Al riparo dai rigurgiti di un nazionalismo esasperato e da mode che impazzano da ogni parte dell'Occidente, Oskar, Walter e Joachim concludono la propria esperienza nello stesso punto da cui sono partiti. La loro presenza si rende testimonianza del cambiamento più autentico e genuino, il quale non viene demandato agli altri. Prescelti per una missione sociale e umana che dal principio palesa la propria gravità, essi rinunciano all'educazione seria e formale per intentare un processo di ricostruzione collettiva.

I personaggi della "Trilogia di Danzica" sono giovani eroi, ciascuno con la propria deformità, maturati in anticipo a causa delle esperienze forti e truculente cui la vita li ha esposti. Anch'essi portano *in pectore* il segno della diversità. Oskar evidenzia uno

sviluppo psicologico abnorme rispetto alla costituzione fisica. Così anche per Joachim e Walter. Il proprio Io non può scendere a patti con le istanze che muovono e alimentano il torbido ambiente scolastico della provincia tedesca. Oskar abbandona presto gli studi. Emarginato e reietto, si lancia a capofitto nel vortice della vita, che infonderà in lui insegnamenti più incisivi e cognizioni essenziali per sopravvivere alla propria condizione di “diverso” e “difforme” rispetto al canone di normalità in voga al tempo.

Oskar non rinuncia al viaggio, traendo linfa vitale dalla sua dimensione didattica e di arricchimento spirituale. Inoltre, nel momento in cui il tamburino supera le riserve personali dettate dalla condizione di deformità e di assoggettamento all’adulto, la comunione con la vita – in tutte le sue forme e manifestazioni – suggella un patto indissolubile. Con il temerario atteggiamento di chi sfida la vita e il fato senza temerne le conseguenze, Oskar rincorre tutte le esperienze virtualmente in grado di sollecitare il suo immaginario. Il tamburino, che aborrisce i luoghi del potere e della formazione istituzionale, si rende artefice [anche] del proprio processo di crescita spirituale e intellettuale. Tutto procede secondo i ritmi e le modalità determinate dal proprio Io. Il giovane protagonista non fa eccezione alla lunga tradizione narrativa europea che vede nel beffardo destino il nemico dell’uomo. Le modalità con cui esso compie la propria epifania estatica ne *Die Blechtrommel* non fanno eccezione al carattere straordinario del romanzo. Se l’opera è un romanzo di deformazione, tale etichetta dovrà convalidare la propria validità sino alla fine.

La crescita intellettuale di Oskar è inversamente proporzionale a quella fisica. Più egli partecipa al gioco e alla festa della vita, più il fato si accanisce sulla sua deformità, sino a propagarne gli effetti dannosi alla sfera emotiva e mentale. Artefice per scelta e necessità del proprio destino, Oskar non rinuncia a dar forma e contenuto (*Gestaltung*) alla propria «educazione sentimentale». Niente di flaubertiano in essa, nessuna complicazione da romanzo ottocentesco. Oskar decide scientemente di unirsi alla compagnia di Bebra, un artista affetto da nanismo perennemente in tournée in giro per il mondo. Dalla scelta consapevole di partire, il tamburino ne compirà un’altra: conquistare l’ambigua ed eccentrica artista napoletana Roswitha che gli svela i segreti dell’amore. Non vi è più traccia del sentimentalismo da provincia francese o dell’amore impossibile di Madame Bovary. Qui i personaggi sono consapevoli e padroni del destino e del proprio Io, sino a spingersi a conseguenze imponderabili. Nessuna morale convenzionale ostacola Oskar o i personaggi grassiani. Se la morale

incide sulla sfera emotiva e sul raggio di azione nella letteratura in lingua tedesca nel *fin de siècle*, Günter Grass mette in scena i limiti e il compimento ultimo di quella morale borghese. Non si è più nella Lubecca di Thomas Mann in cui l'uomo, osservato e censurato nel proprio agire intimo e quotidiano, deve tenere alta la guardia per non soccombere al giudice di turno e all'occhio vigile della moralità pubblica. La lezione di Karl Kraus (1874-1936)²⁹⁶ ha, al momento, gettato benzina sulla discussione pubblica circa la liceità e l'immoralità ma non ha risolto le contraddizioni. Nella provincia tedesca e austriaca, si compie ancora il walzer dell'ipocrisia, ciò che Arthur Schnitzler (1862-1931), in questi anni, avrebbe descritto come il «girotondo» della vita²⁹⁷.

Nella Germania postbellica, Grass sconfessa l'ipocrisia e la goffaggine borghese, senza farne il *Leitmotiv* della produzione narrativa. Per Grass, gli orrori del passato e le tremende vicende belliche hanno cambiato il volto dell'uomo. Per il nuovo borghese, la vita si declina con forme e manifestazioni differenti dal primo dopoguerra. Ciò che nella provincia austriaca di Schnitzler è il cavallo di battaglia dei moralizzatori pubblici, in Günter Grass diviene dettaglio, propaggine caratteriale di un'imperfezione, una tra le tante, che l'uomo contemporaneo è chiamato a superare. Per tale motivo, la logica del tradimento coniugale o la corruzione dell'animo umano perdono nel dibattito pubblico la centralità e la gravità che pochi anni prima non poco afflato avevano conferito alla penna e alla satira infervorata di Karl Kraus.

Il giovane Oskar farà scalpore, non per le diverse relazioni che intrattiene con donne coniugate, ma per la modalità con cui un essere così deforme arriva a

²⁹⁶ Karl Kraus mette al bando la corrotta morale tardo-ottocentesca che, rischiando di perpetuarsi nel nuovo secolo, può trasmetterne tutte le brutture e le inquietudini esistenziali. Fondatore nel 1899 della rivista *Die Fackel*, Kraus polemizza tutte le ipocrisie del mondo contemporaneo, le quali, se non corrette, sconfinano nel delittuoso, finendo per spostare il confine tra ciò che è accettabile e ciò che è criminoso e deplorabile. Le idee di Kraus risultano al tempo molto compromettenti e lo rendono invisibile agli organi del potere dominante, il quale non tarda a colpire il polemista austriaco, stemperando i toni della sua protesta sociale e ridimensionando la validità delle sue tesi sulla società, sulla corruzione e sul costume del tempo. Di Karl Kraus si consulti, *Morale e Criminalità*, Milano, Editore Es, 2005.

²⁹⁷ Meno vistosa ma senz'altro efficace è la polemica di Arthur Schnitzler, fine romanziere e puntuale cronista del finto progressismo e della pericolosa liberalizzazione del costume sociale e morale medio-borghese. Ne *Il Sottotenente Gustl* e *Signorina Else*, il romanziere austriaco mette in scena le logiche del ricatto morale e della corruzione che impera nel sistema sociale che si prefigge di descrivere. Schnitzler, a differenza di Karl Kraus, non intende ergersi a censore della morale pubblica, ma descrivere fedelmente i meccanismi contorti e patetici che muovono la società della *belle-époque* austriaca. A tal fine, Schnitzler si avvarrà della tecnica dell'*Ich-Erzählung* e del *Sekundenstil* inaugurato dal tedesco Gerhart Hauptmann nel XIX secolo. Con il loro tono concitato e la descrizione dettagliata di ciò che fanno e pensano, i protagonisti dei romanzi schnitzleriani sconvolgono la morale bigotta del tempo. In questo, Schnitzler può dichiarare raggiunto il proprio obiettivo: smascherare il patetico e la grave complicità che lega gli individui contemporanei a logiche immorali e di ricatto. Forte è l'attenzione che Kraus e Schnitzler dedicano alla sessualità e alle contraddizioni e storture di senso in cui essa incappa nella vita borghese del Novecento.

corrompere e ottenere tutti i favori sessuali che desidera. Oskar non fa leva sul suo *charme* né sul dono della parola. Raramente il lettore avrà una dimostrazione diretta della loquacità del tamburino. Ancora più infrequente è la possibilità di reperire sequenze dialogiche che immortalino conversazioni colte tra Oskar e le donne. Il tamburino non ha armi segrete, se non quella di offrire la propria persona alla donna media. Quella donna che, da tempo, si vede emarginata dal mondo della produzione e depone la propria femminilità in nome della vita matrimoniale. In Oskar trova uno strumento e un mezzo per riprendersi la rivincita sull'uomo medio, ipocrita, infedele e incurante dei bisogni coniugali. Oskar si presta e fomenta volentieri il gioco sessuale. Non ha rivendicazioni, né si rende autore di ricatti morali. Ove l'uomo medio ha fallito, Oskar subentra e con successo instaura un rapporto alchimico ed empatico che lo rende gradito all'immaginario femminile e al suo universo. Invisibile agli uomini, Oskar si trasforma tosto in uno strumento prediletto del gioco materiale e sessuale, sollecitando nella donna lo spirito materno latente da tempo e il desiderio sessuale represso dall'uomo.

Nella diegesi grassiana il ruolo della donna viene presentato nei suoi diversi stadi di evoluzione. Ne *Die Blechtrommel* (1959), le figure femminili uniscono tratti muliebri alla volontà di sfidare lo *status quo*. È in germe un processo di androgenizzazione che vede la donna rivendicare la propria libertà sessuale e i diritti, alla stessa stregua dell'uomo. Se l'uomo ha raggiunto le proprie conquiste con il pugno duro e imponendo rapporti di sottomissione dell'Altro, alla donna non resta che intraprendere un percorso di emulazione.

La donna che Grass ci presenta nel secondo romanzo della Trilogia, *Katz und Maus* (1961), è un essere a tutti gli effetti androgenizzato. Tulla Pokriefke, personaggio frequente nella produzione grassiana del primo e del secondo periodo, unisce tratti superficialmente femminili ad una caratterizzazione mascolinizzata del suo Io. Nell'atteggiamento verso l'Altro e il mondo che la circonda, Tulla si comporta come un uomo, avanzando i medesimi diritti. Chi intende confrontarsi con lei, deve avere una personalità ben strutturata e pronta a respingere gli strali che inevitabilmente Tulla scoccherà. Tulla rivendica la stessa libertà sessuale dell'uomo. Non è una ninfa plebea; si tratta di una donna che rivendica la maternità, pur non essendo interessata ad una forma di contratto sociale che la leghi stabilmente all'uomo.

Nel romanzo *Katz und Maus*, così come ne *Hundejahre*, Tulla confuta proposte serie di matrimonio alla stessa stregua di legami più o meno stabili con il genere

maschile. La giovane donna è semplicemente a caccia di un padre per il bambino che sogna di avere. Il postmodernismo comincia a mietere le prime vittime anche nella narrativa grassiana. Al pari di Kenzaburō Ōe, lo scrittore di Danzica mette a nudo i cambiamenti sociali e di genere intervenuti nella collettività del dopoguerra.

La percezione sociale cambia parimenti. Nessuno etichetta Tulla Pokriefke. Non si tratta di una donna di facili costumi né di una «ninfa plebea». L'immagine che Tulla costruisce di sé è di una donna forte, una *self-made woman* del tardo XX secolo. In lei prende forma e contenuto un personaggio bizzarro e un po' deforme, al pari dei prototipi maschili che Grass porta in scena. La differenza macroscopica risiede nella caratterizzazione del personaggio. Gli uomini temono Tulla Pokriefke. È determinata, sa ciò che vuole, è in grado di tenere testa a ogni situazione. La giovane ha quella gran tempra che l'uomo ha perduto col tempo. A temere Tulla è l'uomo quanto la donna. Mantenendo tale condotta, la giovane ha raggiunto il proprio obiettivo: sottomettere l'uomo, coartandone la volontà. A ciò si aggiunga un fatto fuori dal comune: pur non emanando alcun tipo di *charme*²⁹⁸, Tulla ha il potere di attrarre fortemente gli uomini a sé. Se ne serve per soddisfare i propri desideri sessuali e con indifferenza li rimette al proprio destino.

In un contesto più ampio, il sociologo Toshio Miyake parla di effetto spersonalizzante generato nell'uomo e nella donna dalla globalizzazione e dalla perdita di un *nucleus* identitario ben definito²⁹⁹. Tale alienazione, una sorta di *Verfremdungseffekt*, eserciterebbe, secondo lo studioso, un impatto profondo nei rapporti di genere. L'effetto ultimo del ribaltamento dei vecchi modelli sociali e di vita si traduce, tanto in Occidente quanto in Oriente, nell'avvento di sottoculture giovanili potenzialmente in grado di generare un nuovo paradigma di vita. La bellezza androgina e il travestitismo non figurano (solo) quale effetto ultimo e perverso di un Giappone postmoderno. Se in Occidente, ancorati a schemi di pensiero fortemente radicati intorno al maschilismo e a condizionamenti religiosi millenari, non possiamo riconoscere nel sovvertimento dei ruoli un prodotto recente delle culture giovanili, in

²⁹⁸ Così Giulio Schiavoni descrive – si cfr.: Giulio Schiavoni, *Günter Grass, Un tedesco contro l'oblio*, p. 79 - Tulla Pokriefke: “[...] la ragazzina – non bella ma attraente – che, pervasa dalla curiosità per l'osceno, istiga i ragazzi coetanei e riesce a convincere Mahlke a confrontarsi con loro a livello della potenza sessuale [...]”.

²⁹⁹ Toshio Miyake, *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014. Si consulti il paragrafo “Giappone mostruoso? Occidentalismo, orientalismo e auto-orientalismo”, pp. 31-37. Sul concetto di dis-locazione si rimanda al paragrafo 5, Capitolo I, pp. 37-40.

Oriente il passo è stato già compiuto. Pur destando scalpore presso il potere istituzionale che si ritiene custode della tradizione gerarchica dell'ordine sociale, la cultura giovanile si muove con un ritmo diverso rispetto alle culture dei padri. Il solco profondo scavato dal confronto fra tradizione e (post)modernità ha causato e genera effetti imponderabili in fatto di equilibrio e tenuta sociale. In termini più pratici, Tulla Pokriefke non desterebbe più scalpore di quanto non accada in Giappone. La vita di una donna androgina che vanta una maturità sessuale libera e più matura non va letta come il prodotto di una sottocultura *kasutori*³⁰⁰, né va sconfessato il valore positivo di donna matura e in grado di raggiungere la propria indipendenza. Tulla, al pari del modello di vita giapponese, costruisce il proprio Io a uso e consumo dei suoi orientamenti, delle ambizioni e di ciò che più ritiene consono alla propria scala di valori.

A onta del giudizio che i contemporanei formulano su di lei, Tulla rispecchia un modello di donna che prende a dominare nelle società postbelliche. Ciò non comporta l'accettazione incondizionata del nuovo *status quo* e del paradigma femminile da parte dell'uomo. Si consideri, a tal proposito, la posizione di riserbo e distacco che Joachim Mahlke assume ne *Katz und Maus* nei confronti di Tulla e della donna in generale. Non meno riprovevole è lo sfruttamento della donna perpetuato da Walter Matern nel corso dei lunghi viaggi in cui attraversa la Germania. Walter, a differenza di Oskar, sembra non compiere alcun percorso di crescita spirituale.

Ne *Hundejahre* (1963), Walter dà voce al desiderio unitario di ricostruzione, prima dell'Io, poi della Nazione. Nella missione, che si prefigge di ripercorrere le tappe principali del cammino verso la resurrezione di un nuovo Io, Walter sente di dover purificare e «smacchiare» la propria coscienza. Non sapremo mai quanto di autenticamente genuino vi sia in tale operazione. Ciò che più angoscia Walter sembra essere la lunga serie di errori commessi durante l'adolescenza. A inquietare Walter è il ricordo del razzismo e dell'antisemitismo che ha fomentato molte delle sue azioni contro l'*alter ego* giovanile: Eddie Amsel. Ad un certo punto, la missione di Walter pare votarsi unicamente alla ricerca di Eddie, di cui, da tempo, si sono perdute le tracce. Il lungo cammino che porterà i due amici a ritrovarsi si carica di una fitta rete di significati – e rimandi (*flashback*) – storici. Prima di rivedere Eddie, Walter dovrà

³⁰⁰ Una trattazione esaustiva della *kasutori bunka* (cultura kasutori) viene offerta da John W. Dower. Si rimanda a: John W. Dower, *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*, W.W. Norton & Company, 1999, pp. 148-154.

sconfessare ogni tendenza antisemita e riconvertirsi ad un rinnovato messaggio illuminista di fratellanza e umanità. Nella strada che lo riconduce a Eddie, Walter dovrà intervenire sul proprio Io, inaugurando una riflessione critica sul suo operato. Nel rielaborare a lungo il dolore procurato all'ebreo Eddie Amsel, si riflette la necessità di una elaborazione collettiva della *Schuldfrage* (la colpa collettiva). Quando la maturità sarà divenuta una costante dell'essere umano, pronto a confessare le proprie colpe e trarre le conseguenze del proprio operato, sarà giunto anche il tempo in cui l'uomo potrà risorgere e rivendicare un nuovo Io.

Le modalità con cui si dispiega la ricerca del nuovo Io mutano radicalmente. Se ne *La Cantina delle Cipolle* è Oskar a indicare la strada per liberarsi dalle storture e dal torbido che alberga nel proprio animo, ne *Hundejahre* è la figura messianica di Walter che rivendica, per sé e per tutti, un'autentica *Befreiung* dal tetro e inquietante passato tedesco. Ancora più incisivo il gesto di Joachim Mahlke: abdicare al proprio Io, compiere il sacrificio della carne e della vita per lasciare un segno indelebile e sollecitare l'intera comunità ad abbracciare una visione della vita difforme dal resto.

Joachim, Oskar e Walter figurano tra gli antesignani del cambiamento. Il messaggio di cui si rendono latori concerne la possibilità di una redenzione e di un'autentica resurrezione della vita. Per arrivare a tanto, l'uomo deve riconquistare il proprio Io, coltivarlo attraverso una riflessione interiorizzata su ciò che ha rappresentato il bene e su ciò che ha inficiato il suo animo, corrompendolo e compromettendolo al ricatto morale e ideologico.

Il cambiamento assume i tratti di un lento percorso di mortificazione della carne e dello spirito. Si consideri il percorso di abbruttimento del corpo di Walter, il suo invecchiamento precoce e patologico rispetto all'età dichiarata. Walter è infetto e la sua blenorragia simbolizza lo status di uomo corrotto. Ovunque andrà, Walter sarà riconoscibile. Rapidamente giungiamo allo scontro prefigurato da Thomas Mann tra Eros e Thanatos. L'Amore ha dichiarato guerra alla Morte, ma quest'ultima si serve proprio del primo per inficiare il corpo e la carne dell'uomo e rivendicarne la vita. Diversamente dall'opera di Mann ove Thanatos si fa strada e conquista con un patto mefistofelico l'uomo³⁰¹, in Grass non è necessariamente l'istinto di autodistruzione a

³⁰¹ Il prolifico romanzo di Thomas Mann, *Doktor Faustus*, diviene l'emblema del ricatto morale e del patto sociale. Frutto di una morale compromessa dai pericoli del progressismo e del nazismo, il romanzo mette in scena il patto tra Mefistofele e l'artista Adrian Leverkühn. Il patto nasconde la pochezza dell'uomo e la sua irriducibilità rispetto all'ambiguo, al cattivo gusto, alla volontà illimitata di cedere al compromesso per aumentare la propria credibilità e produttività. Non da ultimo il romanzo restituisce una descrizione

vincere la battaglia per i sensi e il corpo. L'uomo ha una *Selbstbewusstsein* (consapevolezza di sé) più pronunciata, oltre ad una capacità di autodeterminazione nuova e rifondata.

L'uomo di Grass non si abbandona totalmente ai sensi e alla festa della vita. Le scelte che egli compie non sono paragonabili a quelle di Gustav von Aschenbach ne *Tod in Venedig*, in preda ai sensi estatici, ad una irrefrenabile carica omoerotica. Le esperienze belliche e l'indicibile hanno creato un solco tra la letteratura della *Jahrhundertwende* e la produzione successiva. L'uomo di Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), pienamente partecipe alla festa carnevalesca della vita ha ceduto il passo all'uomo di Grass in preda al caos e all'afflizione³⁰². Questo il ritratto che la letteratura sofferta e sofferente del dopoguerra ci consegna dell'umanità sottoposta a nuove sfide. Si tratta di un *Mensch*, un genere umano diverso, che malvolentieri si abbandona all'estasi e all'ebbrezza del piacere. Se lo fa, la sua partecipazione si incardina all'interno della cultura della *Vergessenheit* e del tentativo dell'oblio; né cerca una comoda via di redenzione del proprio peccato. Walter, al pari di Joachim, nell'affrontare il percorso di redenzione e di rifondazione del senso della vita, non prende mezze misure. Giunge sino al completamento del percorso di ricostruzione, arrivando ad accettarne le conseguenze fatali: la malattia, la condizione di grave prostrazione fisica e mentale (in Walter); la morte, il tuffo definitivo (in Joachim).

In meno di cinquanta anni viene meno il «girotondo» cui una parte della letteratura mitteleuropea ha dato forma ed espressione. Con esso si placa, sino a svanire, il gioco delle parti in stile *belle époque*, cui ciascuno ha contribuito con mezzi e modalità tipiche di una società borghese in pieno declino. Il posto del piacere estetico e del ballo carnevalesco viene rilevato dal silenzio assordante del Verbo e del *Logos*, definendo l'assetto del mondo postbellico. Questa ridefinizione, che origina dal sovvertimento dell'ordine naturale delle cose, ci consegna un uomo smarrito, in preda alle ansie e alle inquietudini del suo tempo. Se con Kenzaburō Ōe le città divengono teatro di dolore e disumanità, non più felice è la condizione dell'europeo, vittima della distruzione e

allegorica della miseria umana (*Deutsche Misere*), in cui l'individuo medio vende la propria anima e la fede a chiunque si palesi, promettendo sogni di grandezza e prosperità.

³⁰² Il tema del viaggio iniziatico e della disgiunzione netta tra vita reale e "vita in maschera" figura tra i principali temi conduttori dell'opera di Hugo von Hofmannsthal: *Andrea o I ricongiunti*, trad. it. di Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi, 1970. In una direzione non difforme va il racconto (1918) di Arthur Schnitzler: *Il ritorno di Casanova*, trad. it. di G. Farese, Milano, Adelphi, 1975. Una trattazione esaustiva del pensiero e dell'opera di Schnitzler viene offerta in: Roberta Ascarelli, *Arthur Schnitzler*, Edizioni Studio Tesi, 1995.

della cementificazione in stile occidentale delle città, finora ridotte a cumuli di macerie.

L'ansia e l'inquietudine prendono forme diverse, a seconda della localizzazione dell'uomo. In Giappone, l'uomo è invitato dai governi che si succedono a riconsiderare il passato e "riqualificarlo", al fine di tornare a vivere e interpretare il presente da una prospettiva meno annichilente. Ciò amplifica, secondo Ōe, la grande beffa dell'uomo postbellico. Ripudiando un confronto sano con il proprio Io, l'uomo rinuncia a conoscere se stesso e impiantare un percorso autentico di rinascita morale e spirituale. Le mode che si succedono, tanto in Giappone quanto in Occidente, divengono espressione di un mondo che va in direzione obliqua rispetto alla conoscenza del passato. L'apertura incondizionata al progresso equivale, infatti, a sradicare il passato e i suoi orrori.

Ciò che Grass e Ōe, nei rispettivi continenti, mettono in luce è il tortuoso cammino di un Io che non rinuncia a conoscere se stesso, anche quando ciò significa tenere in mano uno specchio che proietta immagini invisibili all'uomo: macerie, brutture, violenza, morte e distruzione. Ciò che i due scrittori intentano è un processo di risalita dalla storia, con relativa elaborazione delle storture. La storia, non soltanto come delitto perpetrato e fine procurata dall'uomo, ma promessa di rinascita di un uomo buono e migliore. In definitiva, la storia come riscatto e ricostruzione di un presente e un futuro sostenibile. Che i protagonisti della storia nascondano tensioni, distorsioni della personalità, pulsioni erotiche sane o malsane, non è ciò che lo scrittore è interessato a commentare.

A caratterizzare l'uomo contemporaneo, con le inquietudini generate dalla perenne lotta tra l'Io e l'Es, è già intervenuta la psicoanalisi di Freud con il grande apporto fornito per valicare i confini delle nevrosi, indotte nell'uomo da pulsioni ignorate e traumi irrisolti³⁰³. Il dramma cui scrittori come Günter Grass danno voce ed espressione è un trauma collettivo, cui la lezione di Freud potrebbe non bastare. Ove le altre scienze falliscono o si rivelano improduttive, la letteratura può subentrare e coadiuvare nel processo di rinascita e risalita dal fondo. Alla religione e alla spiritualità che vanno perdendo la propria incisività, così come all'educazione – mezzo formale per impartire teorie e cognizioni – fa da contraltare la sola letteratura, baluardo e specchio fedele delle società, in grado di immortalarne forme e manifestazioni. Poco

³⁰³ Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

importa che la storia di Walter ed Eddie abbia in germe pulsioni omoerotiche. Che Oskar sconfessi la religione cristiana con i suoi riti e formule tradizionali non è soltanto una provocazione agli ambienti più conservatori della Germania del tempo. In questi atti si può leggere piuttosto la delusione di chi, mosso dalla fede, non riesce a spiegarsi l'origine di tanto male e tanta corruzione nell'animo umano. Del resto, anche Joachim ne *Katz und Maus* rinnega la donna – scaturigine del diabolico – rifugiandosi nel seno della Vergine Maria. A chi gli propina esperienze cariche di erotismo o suscettibili di allietare i sensi di un adolescente, Joachim replica con insistenza la propria presunta fede solo nella Vergine Maria.

Nel torbido ambiente della provincia tutto viene messo in discussione. Il confine tra sacro e profano, puro e impuro è soggetto a modalità rinnovate di decodificazione. D'altronde, il fine di Grass non è porre il focus della scrittura sulla natura intrinseca delle relazioni umane, tanto meno delle relazioni tra giovani liceali nell'ambiente dimesso di una provincia tedesco-orientale. Un precedente ben riuscito è già registrato in seno alla letteratura novecentesca di espressione tedesca: si tratta dell'austriaco Robert Musil (1880-1942)³⁰⁴. Ne *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906), i riflettori si accendono sull'impossibilità di conciliare la morale tradizionale con gli squilibri emotivi e il riscatto delle pulsioni tenute a freno da un Io cui, imbrigliato dalla parziale conoscenza di sé, non resta che abdicare alla vita. Se a ciò si annettono le prescrizioni della morale del tempo, che convalida l'identità e la *vis* maschile solo a mezzo di un duro addestramento militare, il risultato di questa filiera letteraria si traduce in una lunga serie di «eroi perdenti», moralmente compromessi e logorati nell'animo. Molti eroi vedranno nella socializzazione del proprio Io un'onta cancellabile solo con il sacrificio dell'esistenza stessa.

Vi è un sottile *fil rouge* che unisce il *memento mori* di questi giovani «maudit» alla filiera letteraria postbellica: l'istruzione ricevuta e l'*encadrement* fortemente ideologizzato, in grado di sottrarre ogni terreno fertile alla libertà di espressione e autodeterminazione. In questi giovani non vi è alcuna *Wille zur Macht*. Piuttosto si percepiscono le ombre di una «deiezione» in senso heideggeriano³⁰⁵: l'uomo si vede *geworfen*, «gettato nel mondo», pur non avendo scelto consapevolmente di farne parte. In egual misura, giovani nipponici denunciano nel dopoguerra la stessa condizione di *Verfallenheit* (deiezione), con nessuna libertà di scegliere e alterare la “fatticità”.

³⁰⁴ Robert Musil, *I turbamenti dell'allievo Törless*, trad. it. di Fabrizio Cambi, Venezia, Marsilio, 2006.

³⁰⁵ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Torino, Utet, 1978.

Quanto all'eredità pesante dei padri – peraltro inscritta in un sistema educativo che reitera modelli formativi ancorati alla tradizione prebellica –, essa pesa sul paradigma identitario in costruzione.

Come si può intentare la strada del cambiamento, riferisce Kenzaburō Ōe, quando le strutture e le istanze riformiste poggiano sui medesimi presupposti del passato? Il punto non è, al tempo di Grass, cosa muove sentimentalmente i protagonisti o come suffragare il dibattito sull'identità di genere. Che la donna sia irriducibilmente ostinata e forte nel perseguire il cambiamento e il progresso sociale, lo testimoniano opere come “La ratta” o personaggi come la nipote francese di Fonty ne *Ein weites Feld*. Non è un caso che Grass faccia appello alle donne per mutare lo *status quo* e invertire il corso della storia. Neanche le pulsioni o gli atti esecrabili compiuti nell'angolino del proprio Io sollecitano l'interesse dello scrittore di Danzica. È un dibattito più ampio quello che Grass allestisce intorno all'uomo: la capacità di riprendere il timone della storia e guidarne le azioni e gli eventi. Come la timoniera ne “La ratta”, Grass richiede che l'uomo, educato e istruito dalla vita, torni a dirigere il corso della storia. Nel confronto con chi esige cautela riguardo alle giovani generazioni, Grass rintuzza i colpi degli «smacchiatori di coscienze», ricordando loro quanto sia auspicabile, all'interno del processo di ricostruzione, il coinvolgimento attivo di coloro che ignorano le colpe dei padri.

La produzione grassiana, anche quando osa sfilarsi dalla *Schuldfrage*, «a passo di gambero» e con insistente ciclicità, torna al punto di partenza. Leggendo il romanzo-confessione scritto verso la fine della carriera letteraria, si comprende perché Grass abbia riservato a ciascuno dei propri personaggi una sorte infausta e un destino dilaniato. La questione identitaria, per anni insoluta nell'autore, sollecita nell'*alter ego* di turno una fine *ars* maieutica intenta a scardinare, tassello dopo tassello, la logica del silenzio e dell'oblio. Scrivere dopo Auschwitz si può, nella stessa misura in cui si deve raccontare e pubblicamente narrare Auschwitz. Nel discorso *Nie wieder schweigen*³⁰⁶, Grass rivisita i vecchi cliché del silenzio germanico, contrastandone alacramente la pervasività nelle società di ieri e oggi. L'educazione scolastica che gli «imbonitori» di destra e sinistra hanno propinato è esattamente quella messa a nudo in romanzi come *Katz und Maus* o *Örtlich betäubt* ove l'intelligenza soccombe al regime di turno o alla statalizzazione della cultura. Il romanzo fiume della riunificazione *Ein weites Feld*

³⁰⁶ Günter Grass, *Nie wieder schweigen*, Göttingen, Steidl Verlag, 1993.

mostra le elucubrazioni di un uomo, Fonty, che, solo contro una massa consenziente (il *Volk* strumentalizzato), si scontra con gli ideologi di turno. La visione lucida delle cose porta Fonty a perdere il senno. La pantomima dei governanti, in grado di mutare gli accenti della storia, riesce persino a trasformare “il popolo” (*das Volk*) in “un popolo” (*ein Volk*). Vittima degli imbonitori, il popolo si lascia strumentalizzare, finendo per condividere la logica del *quod libet, licet*.

I prodromi del combattentismo di Oskar, Walter e Joachim, riportano il lettore alla *pièce* teatrale del 1966: *Die Plebejer proben den Aufstand*³⁰⁷. Le basi ideologiche del continuum storico-narrativo, sancito dal riproporsi dei medesimi *tòpoi*, affondano nella letteratura degli esordi. Qui, l'immagine del popolo che Grass consegna alla storia è molto lontana dalla massa informe che esulta al grido “ein Volk”. Lo spunto della *pièce* è dato dai moti operai nella Berlino del 1953, fatto storico così inquietante da segnare l'avvio di una serie di interventi liberticidi nei confronti di un popolo sempre più angustiato dai confini di una blindata e dittatoriale DDR. Ogni velleità del popolo viene repressa con inaudita violenza.

L'arte soccombe alla prepotenza dei regimi. Questo il messaggio che Grass lancia con la *pièce*. Il regista, trasfigurazione e parodia di Bertold Brecht, cui i plebei si rivolgono affinché partecipi alla loro causa e la trasformi in materiale per il suo teatro, seguita a rivendicare il ruolo dell'*art for the art's sake*. Il suo rifiuto equivarrà a lasciare per sempre aperto il *vacuum* esistente con il popolo, le esigenze e le tragedie umane. L'arte e il dramma si rivelano insensibili alla componente da cui essi traggono linfa vitale: l'umanità. Senza la caricatura umana, ogni forma d'arte resta sterile e incapace di sviluppare appieno le proprie potenzialità. Per tale ragione, i protagonisti di Grass affiancano l'uomo medio e la sua società. Pur nella loro deformità e alienazione rispetto ai tipi sociali dominanti al tempo, essi non abbandonano mai la comunità fatta di persone in carne ed ossa. Oskar, Walter e Joachim non giudicano l'uomo secondo la scala dei loro valori o il giudizio estetico dell'autore. La loro alienazione equivale già ad una critica serrata nei confronti del reale e delle dinamiche che da esso muovono. A segnare la differenza è lo scontro cui si espone perennemente il loro Io, transfuga ed emarginato, come l'uomo medio al cospetto delle brutture e degli squilibri del tempo.

Oskar, Walter e Joachim vivono in un limbo in cui il loro destino non è segnato,

³⁰⁷ Günter Grass, *Die Plebejer proben den Aufstand*, Neuwied, Luchterhand Verlag, 1966.

come per gli altri. Se da un canto si riserva loro il dono di una vita diversa, dall'altro i personaggi della *Trilogia* permangono nella condizione di esuli, di casa in nessuno dei due mondi. D'altronde, l'andamento diegetico corrobora tale ipotesi. Oskar conclude la sua esperienza narrativa in una clinica psichiatrica. La figura di Joachim scompare in un misterioso tuffo subacqueo. E Walter vivrà una vita *in limine*, dacché gli sarà preclusa ogni possibilità di riprendersi dalle brutture della storia e del tempo.

Il significato conferito al soffio vitale che anima i *blouson noir* grassiani e le azioni di cui essi rivendicano l'autorialità viene compresso da giudizi di conio politico, rispetto ai quali l'opera stessa subisce un ridimensionamento lungi dal *telos* che le è connaturale. Il fatto che l'opera propaghi proiezioni sull'orizzonte che descrive [sul male e sulle storture che lo offuscano], pone la scrittura in linea con il compito che il casciubo intende prefiggersi. Se si accetta la tesi dei Premi Nobel Grass e Öe, per i quali lo scrittore è colui che scrive contro il tempo che avanza³⁰⁸ scavando nel buco nero della memoria, si comprende perché Grass parta dalla realtà per indagare ciò che da essa prende vita e forma.

La vita fornisce parte dell'ispirazione e del contenuto alle opere. Congegnare opere *ad hoc*, prive del sapore della vita, sarebbe un'operazione incolore e sterile. Di qui la critica alla concezione brechtiana del teatro didascalico³⁰⁹. Grass attacca non il fine in sé ma l'utilizzo e le forme di espressione artistica. Tale è la ragione per cui il casciubo orienterà l'esperienza di scrittura verso un orizzonte conoscitivo critico, conferendole un preciso fine investigativo. Stante questa logica, Oskar, Walter e Joachim non avrebbero potuto rappresentare una realtà diversa da quella in cui impera il caos, la sovversione del senso e la dicotomia tra categorie come il puro e l'impuro, il razionale e l'irrazionale.

In un mondo in cui ogni pregresso sistema fondato su certezze e logiche inveterate è destinato a decadere, la missione di Oskar, Walter e Joachim non può che andare in direzione della ricostruzione di un senso. Percorso maieutico che prevale sulla descrizione analitica dei fatti. Quando il filo logico è sul punto di venire meno, Grass non si occupa di ricostruirlo, né rivendica l'onniscienza. In questo stadio, l'unico

³⁰⁸ Günter Grass, Kenzaburō Ōe, *Ieri, 50 anni fa*, Milano, Archinto, 1997. Sul tema dello "scrivere contro il tempo che passa" (*gegen die verstreichende Zeit*), si consulti: Günter Grass, *Für und Widerworte*, Göttingen, Steidl Verlag, 1999.

³⁰⁹ I drammi didattici di Bertold Brecht (1898-1956) sollecitano la partecipazione dello spettatore nella fruizione dell'opera. Il motto del drammaturgo è: "Mutando il mondo, mutatevi!". Per conseguire l'effetto estraniante, Brecht fa ricorso alla musica come ad elementi figurativi e ironico-didascalici.

compito è rappresentare il caos nella sua integrità. Spetta al tamburino di turno fare ricorso alle capacità e ai mezzi necessari a dare forma ed espressione a ciò che l'uomo sta vivendo.

Oskar, Joachim e Walter, pur rivendicando l'alienazione rispetto all'uomo medio e l'assenza di un compromesso sociale, partecipano immensamente al dolore inflitto all'uomo dal tempo. Essi non percepiscono il destino cui vanno incontro quale effetto di un ritorno ciclico della storia [e con essa della miseria umana], né si abbandonano inconsapevoli alla vita.

Ciascuno dei tre personaggi ha sete di conoscenza. Non quella che Grass tanto aborrisce, dello «scriviritto» o della pedanteria insita nella comunità accademica del tempo. Il fine autentico e genuino di ogni Oskar consiste nell'approcciare l'uomo, comprenderne e investigarne la natura che lo ha piegato e reso partecipe allo scempio e agli orrori della guerra. Solo aprendosi e avviando un confronto libero e scevro da pregiudizi, si potrà arrivare ad apprezzarne doti e qualità.

I personaggi grassiani credono nell'uomo, di cui rivendicano bontà e centralità. Lungi da istanze antropocentriche, Grass non perde di vista la primigenia *humanitas* e lo spirito che ha forgiato l'uomo migliore all'epoca dei lumi. Ne "La ratta", romanzo collocabile nella seconda stagione della produzione in prosa, il superstite, esasperato per la scomparsa del genere umano, continua ad orbitare nella propria capsula attorno al pianeta terra, divenendo emblema della speme nutrita nei confronti dell'uomo. La sua voce è un appello accorato, affinché l'uomo non perda la sua identità e non si lasci soppiantare dal genere animalesco.

In romanzi come "La ratta" la fede non scalza l'uomo a vantaggio delle allegorie animalesche. In fasi più avanzate, la produzione narrativa troverà nei ratti, nella lumaca, nel gambero e nei polli gli emblemi del nuovo mondo che subentra all'uomo tradizionale, benché la speme per un universo a guida umana rimanga, ora come allora, irriducibile. Grass continua a battersi, attraverso la voce del personaggio di turno, perché l'uomo possa riabilitarsi e assicurare al mondo un volto diverso da quello conferito dalla generazione precedente. Dal caos dovrà rinascere una forma e una sostanza diversa. Da ciò sospinto, Joachim compie il suo sacrificio, affinché gli uomini guardino alla vita con il sentimento rinnovato di chi crede nell'umanità e in un mondo migliore. Anche Walter intenta un processo di riabilitazione del proprio Io. L'antisemitismo e il paganesimo che ne hanno accompagnato il percorso di *Bildung* adolescenziale, macchiando i rapporti con Eddie e la comunità, cederanno il passo ad

una profonda crisi mistica che partorirà un Io rinnovato. Donde il viaggio lungi e presso la terra germanica.

Contrariamente alla tesi sposata da George L. Mosse³¹⁰, l'uomo deve ritornare alla originaria sintonia (*Einklang*) con il cosmo e la natura, non per l'idea malsana di sentire il cuore di tutto il *Volk* battere all'unisono. Il legame inestricabile tra terra e sangue deve assumere per Grass una valenza ben diversa, inconciliabile con il nazionalismo. Lo scrittore tematizza, infatti, la paura che i tedeschi possano riunirsi sotto un'egida comune. Quando ciò è avvenuto, tante sofferenze e sventure ha cagionato in terra germanica. Oskar, Walter e Joachim non predicheranno mai una *Wiederaufnahme*, accoglienza incondizionata – di Sé e dell'Altro – presso il popolo tedesco. Nessuno percepirà il loro messaggio – peraltro astruso – come un richiamo altisonante all'unità del *Volk*.

La critica più severa giudica i *blouson noir* partoriti dall'immaginario di Grass una propaggine dell'idea molto parziale e incompleta che il letterato nutre della realtà socio-culturale coeva. Tra le diverse accuse mosse alla scrittura grassiana figura la scarsa obiettività dei fatti e la valutazione a tratti distorta dell'identità tedesca, da cui muoverebbe una visione partigiana della realtà, del tutto in linea con l'immaginario dell'autore, non della collettività³¹¹.

Tutt'altro che di natura politica è il giudizio mosso dalla scrittrice Tachibana Reiko, la quale constata nel personaggio grassiano una natura ben diversa. La rappresentazione della realtà è tutt'altro che convenzionale³¹². In essa figurano i segni di una incertezza epocale, paradigmatica, in grado di inficiare la natura dei fatti, dei luoghi, i sentimenti e la vita stessa dei personaggi. Nulla si astraie dal giudizio corrotto dall'incertezza e dalla natura immaginaria dei fatti. Ciò ha una ricaduta anche sulla ricezione dell'opera: in che misura e fino a che punto si può credere al tamburino? Ciò che narra è frutto di un giudizio personale o di un narratore onnisciente, che si serve del personaggio per diffondere il messaggio di instabilità e incertezza dell'epoca in cui vive?

³¹⁰ George L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano, Il Saggiatore, 1990.

³¹¹ Ad inficiare il giudizio sull'opera di Grass interviene la stampa conservatrice e liberale negli anni '90. Da Klaus von Dohnanyi a Werner Fuld fino alla satira della Bild con Dana Horakova, il giudizio sull'opera di Grass è unanime. Gli ambienti di destra, storicamente in opposizione al romanzo politico di Grass, finiscono per far coro con intellettuali e organi di informazione segnatamente di sinistra come *Der Spiegel* e *Die Zeit*.

³¹² Tachibana Reiko, *Narrative as Counter-memory: a Half-Century of Postwar Writing in Germany and Japan*, New York, State University of New York Press, 1998.

Il processo di scrittura di Grass, come di ogni autore, va letto senza astrazione dal contesto e dagli obiettivi che lo scrittore si prefigge. Egli non ha mai inteso trasferire certezze al lettore, ponendosi piuttosto l'arduo compito di ricostruire l'orizzonte storico-culturale percepito dalla propria angolatura. Il giudizio sull'opera, talvolta limitato ad un processo di scrittura confuso e poco lineare, finisce per occultare i propositi e la lente attraverso la quale l'autore mira a riportare i fatti.

In primo luogo, Grass intende riabilitare nel processo di scrittura la tradizione barocca con le sue forme e contenuti. In tale direzione muovono le attente osservazioni formulate da Cesare Giacobazzi sul processo di scrittura grassiana ne "La Trilogia di Danzica"³¹³. Riprendendo i postulati di Richard Alewyn³¹⁴ e Manfred Windfuhr³¹⁵ sulla rappresentazione del reale per l'arte figurativa barocca, Giacobazzi pone l'accento sul mutamento di prospettiva che interviene nel processo di ricostruzione dei fatti e della natura. Non più rappresentazione «mimetica» del reale, bensì fugacità e libertà di espressione guidata dal libero gioco e dai "capricci della memoria". È nello spirito della poesia e dell'arte barocca contrastare un tentativo lineare e fedele di "rappresentazione", *Darstellung*. La rappresentazione risente degli umori, delle ansie e tensioni del tempo storico e dell'autore che la partorisce. Accettando tale postulato, Giacobazzi riconosce l'originalità dell'opera grassiana. L'assenza di una linearità e di un ordine sequenziale dei fatti e degli eventi, denunciata con veemenza dal critico Marcel Reich-Ranicki, risente degli influssi barocchi, finendo per orientare in quella direzione anche la ricezione estetica dell'opera. In altre parole, il lettore viene addestrato ad un processo di lettura e fruizione lungi dal codice classicista.

Il mondo torbido in cui si dispiegano le rocambolesche vicende di Oskar e di Walter, le figure deformi, i messaggi sublimali che caricano di *pathos* la narrazione, orientano il processo stesso di lettura. L'andamento non sequenziale e ordinato della diegesi figura *ab initio* tra gli aspetti più vistosi, attirando l'attenzione [anche] del lettore meno sensibile all'estetica della ricezione. Il carattere policentrico e poco normativo della narrazione si presta agli scopi che con essa lo scrittore casciubo intende perseguire: presentare il caos e la disgregazione del concetto di *humanitas* in tutte le sue manifestazioni visibili. In un saggio del 1985³¹⁶, Marc Silbermann

³¹³ Cesare Giacobazzi, *La storia risvegliata*, *op. cit.*, p. 11-39.

³¹⁴ Richard Alewyn, *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, Köln-Berlin, 1966, p.11.

³¹⁵ Manfred Windfuhr, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker*, 1966, Stuttgart, 1966, p. 405.

³¹⁶ Marc Silbermann, *Schreiben als öffentliche Angelegenheit*, 1985 in Durzak M., *Zu Günter Grass: Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, Stuttgart, p. 94.

corroborata le critiche inveterate alla disfunzione tra centro e sviluppo narrativo, riconoscendo in *Hundejahre* l'emblema più distintivo della rappresentazione caotica, privata di un «asse centrale» attorno al quale sviluppare la narrazione. Se si riprende la funzione che Grass assegna a Eddie e Walter, si comprende perché un centro e una sequenza lineare non avrebbero potuto fare da sfondo alla vicenda di un Io smarrito e in piena disgregazione. La scelta di allontanare i due amici risponde all'iter loro assegnato: ripercorrere la storia attraverso i propri passi, fino a ritrovare la via che aiuterà a non soccombere alla pesante eredità e al tracollo dell'ordine sociale preesistente. Il percorso confuso di Walter può essere letto come quello di un transfuga. Egli non sa se appellarsi al passato, alle figure che ha conosciuto durante la sua adolescenza o abbracciare incondizionatamente l'esperienza del nuovo. Nel limbo in cui si trova, Walter testimonia la labilità del presente e la precarietà del passato.

Un centro non può esserci dove alberga tanta incertezza. L'unico punto fermo della narrazione è dato dall'*Absprung*, l'origine. I due ragazzi spendono la propria fanciullezza insieme, hanno aspirazioni e progetti quantificabili. Il *milieu* in cui sono calati e si muovono risponde ad una localizzazione ben precisa, evocando un immaginario familiare e materno. Finché Oskar e gli altri tamburini guardano alla vita dalla dimensione uterina in cui sono calati, la vicenda narrativa risulta intelligibile. Quando scocca l'ora in cui i due sono chiamati a spiccare i primi passi lungi dal contesto casciubo, esponendosi alla vita con le sue asperità, la diegesi si apre ad un *iter* multifocale, non risolvibile all'interno di un contesto o un raggio di azione ben circoscritto.

Fuori dall'ambiente casciubo, si svolge la vita, intesa quale lotta per la sopravvivenza al reale ambiguo e catastrofico cui i personaggi sono esposti. La coesistenza con questo reale mette a dura prova la loro tenuta psicologica. Nessuna vittoria o prevalenza sull'uomo. Chi, come Reich-Ranicki, critica Grass per aver portato in scena lo spirito di rivalse egotico dell'autore, non considera che nessuno dei protagonisti presi in esame esce vincitore dall'esperienza diegetica.

Rileva, ai fini della presente trattazione, osservare anche gli esiti finali: Oskar si trova rinchiuso in una clinica psichiatrica e si serve dell'infermiere Bruno, l'unico che, verosimilmente, creda nelle sue rocambolesche e visionarie avventure, per tramandare ciò che ha attraversato nell'arco dell'esperienza diegetica. Un iter che, per comodità, declineremo come *Bildung*.

L'esperienza di Oskar è marcata dalla diversità e, in virtù di ciò, egli vivrà

un'esistenza isolata dalla ridda di voci e personaggi che, in maniera estemporanea, intersecano la sua vita diegetica. Oskar non completerà l'istruzione. Troppo maturo per stare con gli altri scolari, non potrà conciliare la propria individualità egotica con l'ambiente scolastico. Anche nelle vicende amorose, Oskar verrà strumentalizzato. Donne mature e insoddisfatte della vita coniugale, si serviranno di Oskar come surrogato di amante. Viceversa, il tamburino si servirà di loro esclusivamente per placare il suo appetito sessuale. Altrettanto deludente è la vita familiare. In un crescendo di miseria e ipocrisia, Oskar si trova sovente coinvolto nelle vicende turbolente di una madre adultera. La presenza del tamburino, giudicata irrilevante, non placa il turbinio dei sensi dello zio Jan e della madre.

Ai fini della caratterizzazione di eroe perdente, rileva che tutte le figure care al tamburino trapassino, convincendo Oskar della profonda negatività che emana dalla sua persona. È il tamburino stesso ad ammettere l'esistenza di una componente luciferina nel profondo dell'Io, dopo aver presenziato ad una rapida successione di morti eclatanti in famiglia: la madre, lo zio, il padre. Privato di presenze indispensabili, comincia la vera sfida diegetica. Il lettore si illude che Oskar, così ardito e risoluto nell'agire, possa costruire un futuro a sua immagine e dare, così, un significato a quella esistenza fatta di insuccessi, instabilità e non-senso. Gli auspici rimangono tali. Il tamburino si troverà solo e reietto come in quell'*Absprung*, l'orizzonte d'attesa iniziale che generava nel lettore un insieme di aspettative più o meno intrinsecamente connesse agli sviluppi nel contesto familiare, sentimentale e professionale.

Al di là del processo di fruizione individuale, inteso come capacità più o meno pronunciata di cogliere i sensi del libro – prima ancora di “realtà nuove e nascoste”³¹⁷ –, Grass, che pure rivendica l'autorialità sulle azioni e sui sentimenti dei protagonisti portati in scena, non occulta mondi sommersi, lasciando campo libero alle azioni e al processo maieutico di autosvelamento del proprio Io. A turno, l'alter ego grassiano si svela allo spettatore, mostrando la propria vulnerabilità e le psicosi. Nel momento in cui tale operazione prende corpo, il velo che l'autore toglie, scopre anche la società e gli uomini che in essa vivono. Tutto fuoriesce dal cono d'ombra per dichiarare il proprio status. Oskar inevitabilmente assiste e si rende testimone oculare di ciò che avviene sotto i tavoli, riporta gli umori del tempo, le aberrazioni naziste, le azioni del nemico russo, la violenza sulle donne, l'infedeltà coniugale e quanto comincia a

³¹⁷ Cesare Jacobazzi, *ivi*, p. 15.

profilarsi in un'epoca a cavallo tra la fine delle ostilità belliche e la (*Wieder-*) *Aufbau*, la ripresa sociale, la rinascita.

La crisi di un modello sociale tradizionale si accompagna ad una crisi dei mezzi espressivi convenzionali. Se si riparte dall'interrogativo che Grass ed altri si pongono sulle possibilità di scrivere dopo Auschwitz, si comprende perché la scrittura provocatoria e caustica risulti comprensibile solo a pochi. In questo senso, la ricezione dell'opera viene a configurarsi come esito di un processo di costruzione barocca del testo poetico o narrativo, con il conseguente rischio di aprire un "vuoto comunicativo", come suggerisce Alberto Martino³¹⁸. Al romanzo grassiano viene ad applicarsi una formula più volte introdotta da Adorno, secondo cui l'opera letteraria – e quella barocca in modo particolare – chiede di essere letta come «fenomeno sociale»³¹⁹. In tal senso, essa si pone quale obiettivo primario la ricerca di un senso recondito, oscuro ed enigmatico. La formula individuata da Adorno, applicata all'opera barocca, sembra creare altresì un rimando diretto al «labirinto» di personaggi vacui e ridondanti che circondano gli eroi perdenti nelle opere grassiane. In effetti, non occorre formulare ipotesi troppo ardite sull'applicazione dei canoni barocchi a romanzi come *Die Blechtrommel*. Partendo da Oskar, nella personalità del tamburino si condensa una *summa* di significati di diversa estrazione: politica, storica e culturale. L'espedito cui l'autore ricorre per bloccare la crescita fisica può essere letto, secondo Alessandro Costazza, come inequivocabile rimando critico al nazismo e al mito della razza pura³²⁰. Oskar decide scientemente di andare controcorrente. Il sadismo, il narcisismo che il tamburino ostenta e le manie di grandezze – si vedano le accuse di blasfemia connesse all'imitazione di Gesù – rendono Oskar un personaggio oscuro e indecifrabile. Sadico e malvagio al contempo, il tamburino diventa l'espressione di un'epoca in cui imperano follia e barbarie. Non a caso Oskar diventa persino un modello ricercato per gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf. Si intende fare del suo essere tetro, della *Verdunkelung*, del noir che ombreggia sulla sua persona, l'incarnazione diretta del *mal du siècle* tedesco.

Sposando la tesi di Adorno sul rapporto dialettico tra l'opera d'arte e l'espressione di una crisi e di un'angoscia inscritta nel reale (Anceschi), si rischia di

³¹⁸ Alberto Martino, *Daniel Caspar von Lohenstein. Storia della ricezione*, Pisa, Libreria Editrice Athenäum, 1975.

³¹⁹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, 1975, Torino, Einaudi, p. 375.

³²⁰ Alessandro Costazza, Oskar Matzerath e le stratificazioni di senso di un personaggio in *ACME*, LXII, 2, 2009, pp. 59-70.

perdere di vista altri elementi che concorrono a definire il dibattito, per loro natura avulsi da una definizione normativa dell'opera, incentrata su categorie immutabili³²¹. Nel dibattito sulla ricezione si inseriscono voci autorevoli come Hans Robert Jauss, il quale contesta, in modo particolare, il rapporto tra soggetto e oggetto instaurato da Adorno nel giudizio sull'opera d'arte. Maggiore convergenza rileva Jauss tra il suo modello di ricezione – fondato su proposte di lettura diacronica del testo – e il rapporto dialettico prefigurato da Hans Georg Gadamer tra il soggetto che fruisce e l'oggetto fruito³²². Ampliando i termini del dibattito, si riconosce al soggetto che fruisce l'opera maggiore capacità di orientarsi su un giudizio che tenga conto dell'oggetto inteso non soltanto come *das Objekt* ma anche come *das Werk*, opera con una voce e una natura non sempre identica e immutata. Accogliendo la tesi di Jauss su un'esperienza estetica meno «normativa», più incline al dibattito e che si sostanzia in “un'ermeneutica orientata alle condizioni storiche e contingenti in cui si costituisce l'interpretazione”, si possono raccogliere nell'opera di Grass significati di ben più ampio respiro rispetto a quelli suggeriti da Costazza nell'interessante saggio sulla ricostruzione dei significati che Oskar riveste nella letteratura del Novecento. In tale direzione muove l'osservazione di Cesare Giacobazzi, per il quale l'artificioso e il disarmonico cui Oskar e *Die Blechtrommel* danno voce è insito nella cultura del tempo. Ove non vi è armonia e la realtà risulta “confusa e orrida”, nessun tentativo di dare sfogo o “manifestazione armonica” al dolore può riuscire³²³. In tal senso, i termini della ricezione vanno riconsiderati secondo un'ottica interpretativa lontana dall'espressione libera e dialettica del dolore. Ciò che il lettore coglie non è un rapporto bivalente tra chi esprime il dolore e chi lo percepisce nella dimensione quotidiana del dopoguerra tedesco.

Per Giacobazzi, la ricezione dell'opera e del dolore cui essa dà voce ed espressione raggiunge il momento più alto nel silenzio. Il silenzio non si propone alcun intento consolatorio né esplicativo, ma conferisce al lettore tutte le possibilità e i mezzi per avviare un confronto dialettico libero e incondizionato dal messaggio che crede di fruire o ricevere dall'opera presa in esame. Il silenzio intrinsecamente connesso all'umorismo picaresco vanta una lunga tradizione, le cui premesse storiche sono da

³²¹ Luciano Anceschi, *Le poetiche del Barocco*, 1963, Bologna, Edizioni Alfa, p. 32.

³²² Sul modello ermeneutico prefigurato da Jauss, si consideri: Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München, Fink Verlag, 1977, p. 37. Su Gadamer è imprescindibile il riferimento a: Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1987.

³²³ Cesare Giacobazzi, *ivi*, p. 52.

ricondere, secondo Wolfgang Preisendanz³²⁴, alla poesia romantica di Heinrich Heine (1797-1856) e al contesto dimesso in cui lo scrittore e drammaturgo Gerhart Hauptmann (1862-1946) dà libero sfogo alla malinconia che di sé permea luoghi e personaggi.

Se l'umorismo è da intendersi come un'arte sottile sovente generata dalla sofferenza e dall'inquietudine, riduttivo e fuorviante sarebbe circoscriverla ad un insieme di espedienti espressivi, originati da gusto clownesco e «temperamento» irrequieto, come riferisce Reich-Ranicki in un saggio per la *Zeit*, ove la ricezione viene limitata da un giudizio perentorio che riassume *Die Blechtrommel* in un insieme confuso e caotico di “*Spielereien und Schaumschlägereien*”: sciocchezze e fesserie. Siffatto giudizio manca inoltre la possibilità di cogliere nell'umorismo di Oskar l'amore che l'autore nutre nei confronti della cultura del proprio paese. Senza questo umorismo, il poeta Heine non avrebbe composto con intensità apodittica nessuna di quelle liriche armoniose che fanno vibrare le corde dell'anima e in cui trovano espressione polemica l'amore autentico e l'apprezzamento vivo nei confronti di quella *Nation*, che si vuole elevata rispetto al malcostume e al limitato orizzonte culturale del tempo. Non si può obiettare che Grass arricchisca il suo umorismo di espedienti piuttosto eterogenei: dal clownesco al visionario, dal ridicolo al burlesco. Si tratta, peraltro, di una costante da contemperare per dare una chiave di lettura della produzione narrativa grassiana in tutte le sue fasi. Tale considerazione fornisce allo studioso Giacobazzi terreno fertile su cui allestire l'ipotesi che Grass si serva dell'umorismo cinico e grottesco di Oskar per “canzonare il lettore”³²⁵. Il germanista ritiene che l'ipotesi formulata ricavi ogni fondamento pratico da un saggio³²⁶ del 1966 in cui Grass mette a nudo il ruolo e la funzione dello scrittore. Tra i suoi compiti figura il coinvolgimento attivo, tipico di chi “si immischia e prende partito”, nell'ottica di un lavoro talora ingrato, talaltra farraginoso: “scrivere contro il tempo che passa”. E sull'impiego della lingua, Grass riferisce *tout court*: “essa soggiace alla tendenza di

³²⁴ Wolfgang Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, München, Fink Verlag, 1976, p. 240.

³²⁵ Cesare Giacobazzi, *ivi*, p. 57.

³²⁶ Si tratta di Günter Grass, *Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe* in *Aufsätze zur Literatur*, 1980, Darmstadt-Neuwied, pp. 63-64. Qui Grass polemizza con la classe degli intellettuali e degli scrittori, riconoscendo in essi opportunismo e connivenza ai regimi e ai sistemi politici cui finiscono per sottostare. Grass classifica gli intellettuali in due categorie: coloro che si espongono, raccontando la vita senza mezzi termini e quelli che raccontano la loro verità. Tra i primi Grass colloca Heinrich Böll di cui apprezza l'umorismo e la disperata comicità. Come Böll, lo scrittore di Danzica dichiara di voler abbracciare lo scetticismo e il dubbio, unico mezzo di cui l'intellettuale dispone per contrastare “le grandezze assolute e l'ideologia del bianco o nero”.

vivere alla giornata”. Giacobazzi ritiene, in ragione della posizione espressa da Grass, di individuare un *continuum* tra la funzione dello scrittore, per nulla ipostatizzata o confinata ad una funzione moralizzatrice “dall’alto” – che Grass ha peraltro sempre aborrito – e quella disegnata per il tamburino Oskar.

Lo scrittore stimola il lettore ad intentare un processo di lettura critica dei “significati di rilevanza storica e politica” che può eventualmente reperire nel testo, ma non lo prepara alla realtà nuda e cruda. In tal senso, una siffatta operazione condotta dallo scrittore può sembrare irriguardosa nei confronti di un lettore colto di sorpresa e impreparato rispetto alle vicende alterne dei *blouson noir* grassiani. In questa “arguzia narrativa”, continua Giacobazzi, può celarsi un altro principio integralmente mutuato dalla poetica del barocco: lasciare che le cose si scontrino in ragione della loro antitesi, senza fornire un principio morale o regolatore. L’ipotesi che Giacobazzi avanza sulla logica antitetica nella classificazione degli eventi concorre a inquadrare su un piano normativo – una logica del tutto interna, manieristica – le sequenze narrative in cui Grass riporta l’osceno, il sacro e il profano. Di contro, il lettore reagisce spaesato alle profanazioni di Oskar nella chiesa del Sacro Cuore, all’attacco convulso alle statue degli angeli o alla sfida che ingaggia con Gesù, cui intende cedere il proprio tamburo. La percezione immediata che il lettore ricava del personaggio porta a tratteggiarne gli aspetti più insulsi e triviali, oltre alla componente luciferina che talvolta pare ispirarne l’azione. Il lettore, di fronte ad azioni decontestualizzate e impreparato rispetto all’incapacità del personaggio di scindere il reale dall’irreale, l’animato dal non-animato, orienta il proprio giudizio all’estemporaneità dell’azione e ai tratti psicodrammatici che riesce a cogliere. Tutto il resto diviene di difficile collocazione: tra l’intentio autoris e il destinatario si instaura un rapporto asimmetrico che, come tale, finisce per condizionare l’intero processo di ricezione dell’opera.

2. Il secondo volume della Trilogia, “Gatto e Topo” (1961): significati e ricezione dell’opera

La ricezione del secondo romanzo della trilogia, *Katz und Maus* (Gatto e topo), inaugura una stagione meno sofferta. Ciò per ragioni di ordine diverso. In primo luogo, l’orizzonte della critica si è ampliato, intercettando generi narrativi diversi, come l’anti-romanzo borghese cui da tempo Grass dà voce ed espressione. La formula del romanzo picaresco viene riabilitata e la vita diegetica dei personaggi portati in scena

suscita emozioni diverse rispetto alle accuse di pornografia e sciatteria che Grass si attira con *Die Blechtrommel*. In secondo luogo, la tradizione letteraria inaugurata dal Gruppo 47 comincia ad imprimere i primi segni indelebili all'interno della produzione culturale del paese, estendendola a generi diversi, ora sdoganati e pienamente riconosciuti. Non è esattamente il caso di Paul Celan, il cui richiamo della morte ("Fuga di morte") viene bandito come genere poetico troppo patetico e avulso dal canone letterario che il Gruppo viene favorendo in questi anni. Il ventennio 1947-1967 si rivelerà, infatti, decisivo ai fini della costituzione di un canone sempre più astratto dai generi predefiniti e dal materiale narrativo dominante sino alla *Jahrhundertwende*. In questo frangente, l'opera di Grass riesce a cavalcare l'onda del momento, presentando non soltanto novità gradite alla nuova temperie culturale in fase di affermazione, ma anche contenuti narrativi più in linea con la gestazione che la letteratura tedesca sta vivendo nel dopoguerra. A fronte di tali premesse teoriche, Grass riesce ad intercettare il bisogno, insito non soltanto nel Gruppo di cui è membro attivo, di un nuovo equilibrio, senz'altro più democratico, tra fatto letterario e tempo presente³²⁷. *Katz und Maus* risente della nuova temperie e di una metodologia narrativa che Grass sta affinando in questi anni. Pur avendo abdicato da tempo alla trattazione normativa del fatto letterario, Grass riconosce l'esigenza di maggiore connessione tra la *res picta* e il sostrato immaginifico che la alimenta e le fa da contraltare.

L'immaginario e il fantastico continuano a dominare le vicende narrative, ordendo una trama complessa in cui il fine ultimo e il compimento delle azioni non è subordinato ad una logica causale né sottostà ad una morale ben definita, di cui Grass rivendichi l'autorialità. Anche in questo romanzo lo scrittore conferma l'aderenza a stilemi narrativi fortemente ancorati alla tradizione barocca. Il terreno su cui si giocano le variazioni più salienti è quello della contestualizzazione del fatto narrativo, cui l'autore pare devolvere maggiori energie creative, al punto da declinare strutturalmente l'impianto tematico in funzione dei luoghi spaziali. L'operazione di taratura, molto più forte che ne *Die Blechtrommel*, diviene apodittica ne *Hundejahre*, romanzo in cui, in più sequenze, l'equilibrio strutturale sembra sbilanciato in favore dei contesti e dei luoghi della Casciubia. Il livellamento nel rapporto tra immagini di luoghi e personaggi scolpite nel testo e aspetti fantastici e fittizi che concorrono a definire la realtà romanzesca, marca la transizione dagli esordi narrativi alla scrittura

³²⁷ Giulia A. Disanto, 1947-1967: Vent'anni di influenze. Il Gruppo 47 e la costituzione di un canone nella letteratura tedesca in *BAIG I*, maggio 2008.

professionale con cui Grass non fa mistero di ambire ancora una volta al successo internazionale.

Nessun *esprit* autoriale votato alla conciliazione o all'armonia neanche nella seconda opera della *Trilogia*. Solo maggiore familiarità con i personaggi cui l'autore prende a conferire una caratterizzazione più umana. A riprova di tale strategia vi è il fatto che Grass riproponga personaggi come Tulla Pokriefke o Anna Koljaczek, figure che il lettore ha imparato a conoscere ne *Die Blechtrommel*.

Il fantastico non occupa tutta la scena. Mahlke è sì il personaggio attorno al quale ruota l'impianto diegetico della novella, ma la personalità poco strutturata e astrusa di questo «eroe debole» non ha forza e potere per pervadere tutto il resto. Se le gesta di Oskar suggellano l'avvio e la conclusione del romanzo, Mahlke, da solo, non può fare leva sul medesimo potere di attrazione. Egli esiste in funzione dell'Altro. Le sue gesta acquistano forma e spessore solo in virtù del giudizio magniloquente formulato dalla cerchia di personaggi prescelti per far coro allo stupore e alla compassione nei confronti di un giovane così bizzarro e alieno ai valori del tempo. Senza l'apporto di un *Nebeneffekt* creato ad hoc, Mahlke sarebbe un giovane deforme qualunque, in un contesto desolato della Casciubia, con velleità tipiche dei ragazzi del tempo: partire e aiutare la madrepatria ad incoronare altri successi nella campagna contro il nemico. In virtù di tali presupposti, John Heckmann³²⁸ ritiene che intentare un processo di lettura incentrato solo sulle immagini che di sé il protagonista proietta, sulla *res picta*, consegnerebbe all'interprete un testo svuotato della miriade di significati allegorici di cui l'opera si alimenta e si compone. La buona tenuta del racconto risiede nell'equilibrio che Grass riesce a garantire tra finzione e fattualità. Nessuna delle due abdica in favore dell'altra. È in virtù di tale accordo che Mahlke rimane una figura enigmatica. Enigmatica perché evanescente.

Il giovane non presta la sua personalità ad una caratterizzazione completa. Di Mahlke apprendiamo particolari della sua deformità fisica: il gigantesco membro virile, il pomo d'Adamo abnorme che pare muoversi su e giù come un topo cacciato da un gatto. Ciò che Mahlke pensa, vive in quell'Io tanto inquieto e impenetrabile, nessuno ha il potere di apprenderlo. A differenza di Oskar, che manifesta il suo pensiero, ignaro del confine tra narrabile e inenarrabile, la corteccia di Mahlke è insondabile.

³²⁸ John Heckmann, *Emblematische Strukturen im «Simplicissimus Teusch»*, in Sibylle Penkert, «*Emblemen und Emblematikrezeption*», Darmstadt, 1978 p. 243.

Il narratore Pilenz, cui Grass affida l'onniscienza, dichiara la propria incapacità di venire a patti con la personalità dell'amico tanto ammirato. Studiosi dell'opera di Grass, come Giacobazzi, ritengono che il messaggio più profondo in seno al racconto sia destinato a rimanere inesplorato, in ragione della dichiarata incapacità autoriale di reperire un senso e un ordine nella realtà del tempo. Rispetto a *Die Blechtrommel* vi è un tentativo sia dell'autore che del lettore, tutt'altro che tacito, di venire a capo del pensiero e della sorte dei personaggi che popolano il romanzo. L'insuccesso nell'operazione di ricostruzione di un significato nella vita di Mahlke genera una forma di ossessione in Pilenz che, apparentemente e dopo anni, è ancora alla ricerca di Mahlke e del senso perduto. Se *Die Blechtrommel* osteggia ogni tentativo di ricostruzione dell'ordine nel caos latente e debordante in cui si muovono i protagonisti, *Katz und Maus* diviene la parodia del senso perduto e del farraginoso e improduttivo processo di *recherche*. Tuttavia, per quanto ci si affanni a ricercare emblemi e simboli del tempo, l'unico dato che si ripropone con salienza insistente è "l'allusione alla realtà del nazismo" (cfr.: Giacobazzi:1993:70). Anche in questo caso, la realtà giunge ad un'espressione forzata e parziale. La narrazione non consegna immagini reali della vita del tempo; alla stessa stregua, del nazismo si consegna una descrizione piuttosto marginale e focalizzata intorno agli aspetti più rituali. Dalla riga dei capelli alla Hitler ai dragamine, dagli aerei ai sommergibili, la narrazione ruota attorno ad un immaginario prevedibile, confinato agli eventi bellici e all'assetto difensivo che la società coeva ha deciso di darsi. In alcuni punti del romanzo, il confronto tra immagine figurativa, spesso caricata di significati solenni e mistici, e realtà fattuale scade in un processo antitetico ripetitivo e forzato, al punto da condurre l'interprete del testo a chiedersi a quali effetti Grass ambisca attraverso una siffatta operazione. Interrogativi come quello appena formulato trovano una risposta, soltanto se applicati al contesto che li genera.

In uno scritto del 1978³²⁹, Grass rende una generosa confessione sulle operazioni di scrittura, delineando le modalità con cui è solito ricostruire fatti e dialoghi dei personaggi. Nulla viene lasciato al caso. Un'attenta operazione di selezione segue al collage dei materiali linguistici reperiti, onde procedere all'adattamento secondo finalità consone all'obiettivo prefigurato. In *Katz und Maus* i materiali linguistici di cui si servono i protagonisti non si lasciano racchiudere entro limiti angusti. Il Signor

³²⁹ Heinz Ludwig Arnold, *Gespräche mit Günter Grass*, München, Text+Kritik, 1978.

Klohse, direttore della scuola di Pilenz e Joachim, si esibirà in un soliloquio inarrestabile, a metà tra libero flusso di coscienza e futurismo. Un altro profluvio di parole incontenibile sarà la conferenza tenuta dal giovane capitano decorato, chiamato ad esaltare le gesta belliche nella stessa scuola in cui si è formato.

Il dono della parola viene esaltato attraverso il soliloquio più trito e il discorso autocelebrativo, tanto da nutrire in Joachim il sogno di tornare un giorno nella sua scuola e narrare le proprie gesta eroiche. Nella realtà dei fatti, Grass opera un distinguo netto tra le parole logore che mette in bocca a personaggi come il Signor Klohse, confuse, prive di afflato, semanticamente vuote, e le parole *sinnvoll*, pregne di significato, in grado di scuotere le coscienze e far vibrare i cuori.

Una descrizione brillante del potere della parola è il *Rede zum Döblin Preis* (1978)³³⁰, omaggio allo scrittore berlinese Alfred Döblin (1878-1957), cui il casciuo deve l'incisività e il coraggio di dire ciò che nessuno osa svelare. Se la parola viene proferita con il fine di incidere e scuotere gli individui, essa può nuocere e urtare non poco la sensibilità e la coscienza collettiva³³¹. Se poi riesce fino in fondo nel suo intento, può avere l'ardire di aprire gli occhi dell'uomo, offrendogli il dono di fotografare il reale e sottoporlo, nell'ambito di una prospettiva dialettica, ad uno sguardo più attento e critico. Con tali parole, Grass consegna ai posteri la migliore eredità illuminista ricevuta da Lessing, nel senso di una *humanitas* rifondata dalla saggezza e dalle virtù dell'uomo buono. Questo percorso di lettura critica dei valori fondativi dell'uomo, applicato a Joachim Mahlke, ci consegna un individuo in aperto contrasto con i valori del tempo. La sua reazione al degrado sociale e morale non è la lotta, ma la fuga. In tal senso va letta l'osservazione formulata da Albrecht Schöne, secondo cui i significati che Grass proietta nelle immagini e nella *res picta*, non rimangono scolpiti, né dimostrano attendibilità³³². Tutto rimane precario e suscettibile di interpretazioni ampie, che solo il lettore potrà argomentare. Il primo quesito può riguardare proprio la figura di Mahlke: chi è davvero costui? Perché si immola per gli

³³⁰ Günter Grass, *Über meinen Lehrer Döblin*, in *Über meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge*, Berlin, Literarisches Colloquium, 1968, pp. 7-26.

³³¹ Grass sostiene di aver ereditato da Döblin l'affezione nei confronti di una scrittura caustica, in grado di denunciare situazioni e fatti deplorabili, senza pregiudicare o sottrarsi al confronto. Sul potere della parola del maestro Döblin, Grass riferirà: *Er wird Sie beunruhigen; er wird Ihre Träume beschweren; Sie werden zu schlucken haben; er wird Ihnen nicht smecken; unverdaulich ist er, auch unbekömmlich. Den Leser wird er ändern. Wer sich selbst genügt, sei vor Döblin gewarnt*". Segue una proposta di traduzione: "Vi sconvolgerà; darà tormento ai vostri sogni; vi farà singhiozzare; non vi piacerà; vi risulterà indigesta e non l'accoglierete con favore. Cambierà il lettore. Chi crede di bastare a se stesso, non si accosti a Döblin".

³³² Albrecht Schöne, *Emblematik im Zeitalter des Barock*, München, Verlag C.H. Beck, 1968.

altri, partecipando valori generalmente ascrivibili ad una morale cristiana che, però, Grass aborrisce. O ancora quale senso va attribuito al gesto ultimo dell'immersione. Si tratta di un sacrificio compiuto *in nomine hominis* per redimere una comunità che ha smarrito una scala di valori battezzata alla cultura dell'alterità, o il gesto merita di essere letto come l'atto estremo di chi non vede via d'uscita al tormento e all'incertezza esistenziale? La critica meno generosa predilige interpretazioni che declinano in Mahlke non l'eccezionalità, ma la follia ordinaria di chi, privato di una logica sana del vivere, compie un gesto estremo. La medesima soluzione finale viene prefigurata per tutti gli individui abnormi che Grass mette in scena: da Oskar a Fonty, la fuga diviene una costante. Non c'è un prosieguo senza l'estromissione dal reale in cui si è calati.

Posta dinanzi a questo modello reiterato in ogni narrazione, la critica finisce col ritirare quella fiducia che lo stesso Grass dichiara di nutrire e accordare all'uomo. Se l'uomo medio trova nell'esodo la «soluzione finale» e la realtà non incontra mai gli auspici, altro non resta che il fallimento degli intenti dichiarati dal personaggio di turno. Ciò porta il pensiero di Grass in un vicolo cieco che elude il cambiamento. Effetto contrario a ciò che lo scrittore reclama a gran voce.

Diverso il monito di Hans Lucke³³³ e Erik Karthaus³³⁴, i quali invitano ad intraprendere un percorso di lettura del testo non svincolato dalla componente parodica di cui tutta la vicenda umana si alimenta. Il gatto e il topo sono emblemi dello scontro latente tra l'uomo e il sistema di (dis)valori che ostacolano il suo percorso di vita e di crescita (in tal senso si legga il caso di Oskar). L'antagonismo cui Grass decide di dare voce ed espressione affonda le sue radici nella notte dei tempi. Se questo messaggio viene annesso alla società del XX secolo, esecrabile per gli atti compiuti contro l'umanità, esso acquista i contorni di una critica serrata all'impudicizia e all'immoralità del tempo. La personalità di Mahlke, l'uomo che osteggia i crismi della morale dominante, sconfina da ogni percorso che tenti di psicoanalizzarla. Il fatto che il giovane non ingaggi una lotta aperta contro la società lo colloca in un limbo da cui può virtualmente uscire, allineandosi ai costumi del tempo, o alienarsi.

Sospeso in uno spazio indistinto, Mahlke permarrà sino alla fine nel cono d'ombra che l'autore ha tracciato per lui. Se la sopravvivenza di Mahlke non è certa, allo stesso

³³³ Hans Lucke, Günter Grass Novelle «Katz und Maus» im Unterricht, in *Der Deutschunterricht*, 21 (2), Stuttgart, 1969, pp. 86-95.

³³⁴ Erik Karthaus, «Katz und Maus» von Günter Grass. Eine politische Dichtung, in *Der Deutschunterricht*, n.1, Stuttgart, 1971, pp. 74-85.

modo non si può decretare la vittoria del gatto. L'incertezza nella ricostruzione del messaggio e nella morale che Grass intende consegnare è da addursi, secondo Albrecht Schöne, al carattere allegorico del testo, che esclude la ricostruzione fattuale e oggettiva del reale. Tale tesi sposa la caducità del reale in cui viviamo quale unico dato sensibile, esasperando ogni tentativo volto a scomporre l'enigma della vita in un giudizio sulla realtà di riferimento dell'autore e del protagonista. In sintesi, *Katz und Maus* non conia un modello negativo del reale, così come non si sottrae a caricarlo di riferimenti astrusi (Schöne) e blasfemi. A differenza di *Die Blechtrommel*, è all'uomo che il testo si rivolge, affinché sappia trovare riferimenti e nessi logici nella vicenda narrativa. Se l'uomo medio ritiene che il testo enfatizzi un modello negativo cui consegue la satira e la critica del reale, è bene che si impegni da subito a ricostruire e rifondare un senso nuovo rispetto a quello conferito dall'autore. In ciò, Grass conferma appieno interferenze barocche all'interno del processo e negli intenti della sua scrittura. Ove un senso non è dato, l'enigma si può sciogliere in nessuno o in tanti, troppi modi.

3. Il terzo volume della Trilogia, Anni di cani (1963): significati e ricezione dell'opera

Non meno complesso e teso è il processo che accompagna la ricezione di *Hundejahre*. La critica non risparmierà i suoi strali, centrando due aspetti in particolare: l'assenza di un impianto strutturale logico attorno al quale si svilupperebbe una trama prolissa e confusa, e il messaggio nebuloso con cui l'autore non veicolerebbe alcuna morale. A fronte della disorganicità del materiale narrativo considerato, la critica rivaluterà *Katz und Maus*, rinvenendo maggiore realismo e un tentativo, a tratti sfuggente, di ricostruzione del reale.

Una delle debolezze imputate all'impianto dell'opera riporta alla trattazione della storia. Se *Hundejahre* è il capolavoro della "storia vista dal basso" e dell'eroe debole, ciò non rende ragione della sovrapposizione dei materiali considerati. Michael Harscheid, dopo aver condotto un'attenta disamina sui passi dell'opera che gettano luce sul giudizio grassiano relativo alla storia, riferisce che l'acredine gli deriva da un pronunciato anti-hegelismo³³⁵. La storia è un processo «assurdo», in cui a nessuno è

³³⁵ La concezione antihegeliana della storia viene tematizzata in: (1) Manfred Durzak, *Geschichte ist absurd. Eine Antwort auf Hegel. Ein Gespräch mit Günter Grass* in *Zu Günter Grass: Geschichte auf dem politischen Prüfstand*, Stuttgart, 1985; (2) Michael Harscheid, *Günter Grass. Wort-Zahl-Gott. Der phantastische Realismus in den Hundejahre*, Bonn, Bouvier, 1976.

dato potere di dettare o ricostruire un ordine logico o consequenziale degli eventi. Tale premessa è indispensabile per ricostruire i giudizi espressi intorno alla qualità diegetica e strutturale. L'idea che la storia, con il suo caos interno, possa veicolare ordine e linearità nel microcosmo in cui l'uomo vive, risulta particolarmente invisiva a Grass. A invelenire gli umori interviene la storiografia avvezza a sopprimere il punto di vista dei perdenti, riportando il clamore della vittoria e il furore dei vincitori. Alla storia come "spirito assoluto" e premessa della vita Grass dichiara guerra pubblicamente con il romanzo del 1963. Nessun armistizio placherà lo scontro con la critica capeggiata ancora una volta da Reich-Ranicki e dalla stampa conservatrice. A scuotere l'establishment e gli organi di stampa ad esso collegati interviene il giudizio grassiano sull'incapacità delle strutture e dei poteri statali a guidare la storia di un popolo, assegnandole un ordine e una finalità teleologica. Le strutture statali, sulle quali si fondano i poteri forti, alimentano sovrastrutture ideologiche, impalcature che limitano il pensiero libero e critico.

Hundejahre è una contestazione aperta alle preclusioni ideologiche e sociali dettate dalla società postbellica. Ad essa è sottesa l'intimazione a confrontarsi con le aberrazioni del recente passato. Se le strutture che ereditano l'onere della ricostruzione di istituzioni e apparati statali sanciscono una linea di continuità ininterrotta con il nazismo, alla storia si consegna l'ammissione del proprio cattivo operato. Grass nutre, inoltre, sospetto e rancore nei confronti di chi spinge sull'acceleratore della storia, facendo leva sul progresso sociale e sulla cultura della dimenticanza. Günter Grass, Christa Wolf e Hannah Arendt ci pongono dinanzi ad una generazione di intellettuali che, pur non condannandolo, rifiutano l'esilio e statuiscono l'importanza di decifrare il dato storico, sottraendolo alla narrazione storicista. Essi vedono nel progressismo un intervento arbitrario che erode la memoria e sottrae alle giovani generazioni la possibilità di crescere in modo sano e consapevole.

In Walter ed Eddie, Grass intende proiettare lo scontro tra valori e disvalori. Da un canto la scuola abdica alla propria funzione di formare menti libere e avulse dal pregiudizio, dall'altro è la società a corrompere i giovani con ideologie malsane come un progressismo non illuminato, che fa dell'eroismo militare la massima espressione di una cultura maschia, virile e autoritaria. Fin qui i disvalori. I valori come il puro e l'incorrotto albergano nei giovani uomini e nelle giovani donne che ancora non hanno prestato un contributo attivo alla società in cui vivono e partecipano. È in questo limbo che si annidano insidie gravi, in grado di corrompere l'animo dell'uomo buono.

Sulla banalità da cui origina il male si è espressa Hannah Arendt (1906-1975), rilevando come situazioni potenzialmente ordinarie possano degenerare in autarchia e disumanità alienante. Nel partorire questo pensiero, la Arendt ha in mente il caso del gerarca nazista Eichmann³³⁶. Questi ha occupato il limbo su cui la cultura maschia e autoritaria non ha ancora preso il sopravvento, né regolato le leggi dell'esistenza. L'uomo gode di un margine decisionale, che sarà tanto più ampio se saprà declinarlo per il fine del bene sociale. In caso contrario, quel limbo diviene l'avamposto del male assoluto, su cui fanno breccia le forze più torbide della società. Il caso studiato dalla Arendt viene privato di ogni eccezionalità, trattandosi di un uomo come tanti altri, che agisce su comando della morale del tempo e privo di ambizioni. L'ordinarietà prevale nel profilo di personaggi come Eichmann. Il gerarca è solo il prototipo di tutti i Walter Matern o le Tulla Pokriefke, che smettono di fare leva sulla propria individualità e sull'autodeterminazione. Walter partecipa alle violenze di gruppo contro l'ebreo, pur avendo sempre difeso Eddie Amsel. E Tulla diventa la «donna nera» *par excellence*, dalla cui indole sgorga tanta perfidia e indifferenza nei confronti del prossimo. La lezione della Arendt dimostra che non occorre essere criminali seriali e “coscienti” per commettere il male. Il contesto e la morale del tempo hanno in germe prodromi che agevolano la trasformazione dell'uomo buono nel carnefice di turno.

Ciò che la Arendt descrive come una lotta millenaria tra l'uomo e il suo nemico, Grass lo porta in scena nell'opera *Hundejahre*. Dal limbo in cui per molto tempo staziona, Walter esce ma non intraprende il percorso che la morale grassiana ritiene auspicabile. In tal guisa, viene perdendo i tratti che lo hanno contraddistinto come uomo buono e votato al prossimo. L'uomo onesto e sincero diviene il carnefice di Eddie, come il tedesco medio si è reso aguzzino e latore del male assoluto. I livelli di colpa possono però variare. Se esiste una responsabilità morale assoluta, in cui l'uomo porta con il resto dell'umanità il peso delle azioni commesse, la colpa che Karl Jaspers definisce “giuridica” pesa, invece, sul singolo individuo³³⁷. Il tentativo di Walter di redimersi attraverso il percorso di ricerca del proprio Io in lungo e in largo per la Germania merita di essere decifrato quale ammissione di una colpa che l'uomo medio non riesce a scrollarsi di dosso. Finché costui non si sentirà libero dalla macchia originale, il percorso di fuga non incontrerà un punto di arrivo. Anche l'esodo di

³³⁶ Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem – A Report on the Banality of Evil*, Penguin Classics, 1963.

³³⁷ Karl Jaspers, *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, trad. it. di A. Pinotti, Milano, Raffaello, 1996.

Walter non sfugge alla metaforizzazione, cui Weinrich assegna un carattere manieristico³³⁸. Il ricorso alla metafora figura, secondo lo studioso, quale unica strategia in grado di cogliere e comunicare la realtà sfuggente e disillusa in cui personaggi opachi come Walter ed Eddie vengono proiettati. La definizione di Weinrich risponde al bisogno di narrare l'indicibile, scomporlo, rendere ambiguo e incredibile ciò che appare come realtà efferata. Il cuore, la milza, i reni di Walter non raffigurano solo le parti doloranti di un Io leso nel corpo e nell'anima; esse snaturano l'uomo e lo rendono un ammasso di pezzi che vanno rendendosi autonomi dall'entità centrale. Se l'Io non è nella condizione di percepire i colpi che gli giungono dall'esterno, i singoli pezzi soccombono al dolore e inficiano lo stato generale di salute del corpo. Walter è, in effetti, vittima di un processo di decadimento fisico accelerato. La critica coglie il malessere di Walter come effigie della decadenza dei tempi. Tuttavia, un'analisi circoscritta alla morale del giovane decadente potrebbe aprire il varco ad uno spazio di indagine diverso. *In primis*, il fatto che il personaggio viva combattuto tra l'essere e il dover essere ha un impatto sulla sua reale capacità di affrontare l'Altro. Il lettore percepisce solo alla fine la volontà di dare una direzione alla propria esistenza. Il processo è tutt'altro che scontato, dal momento che Walter si vota ad un processo di *Vernichtung*, graduale annichilimento. *In secundis*, questo uomo buono trasformato in carnefice, impronta la propria morale ad un opportunismo crescente. Si allontana da Eddie perché la posizione e la carriera cui ambisce non vengano compromesse dalla frequentazione con l'ebreo invisibile al regime e alla propaganda nazionalista.

Di Walter si è, però, rilevata, prima della deflagrazione del suo Io, la franchezza d'animo e lo spirito di uomo buono. Troppi -ismi confliggono nel personaggio: convenzionalismo, opportunismo, buonismo, al punto da creare una spaccatura in quell'Io che vede compromesso l'equilibrio psichico del personaggio, mettendone a rischio la tenuta generale all'interno della vita diegetica. Dai labirinti e dai meandri di una coscienza in dissoluzione Walter, «eroe debole» di turno, cerca la via d'uscita. Il ritorno dal padre mugnaio, che ha fatto fortuna prevedendo il futuro³³⁹, segna la prima

³³⁸ Harald Weinrich, *Semantica delle metafore audaci in Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976.

³³⁹ Anche nel padre Walter stenta a trovare tracce di quello spirito puro e disinteressato di cui ha rimembranze. Nella ottantasettesima materniade, la figura del mugnaio che Grass consegna al lettore ha subito una trasformazione radicale, sposando la causa del capitalismo. Da tempo prevede il futuro dei magnati dell'industria e della politica, interpretando i segnali che i vermi nei sacchi di farina scampati all'incendio del suo mugnaio lanciano al loro padrone. Una lettura pregnante di rimandi biblico-cristiani della

tappa di un cammino di ricomposizione analitica dell'Io alla ricerca di punti fermi. Il viaggio rocambolesco di Walter assume tratti danteschi: una discesa agli inferi dove risalire potrà essere molto arduo. L'esito finale del viaggio, poi, rimane incerto. L'obiettivo che Walter veicola con massima disambiguazione è uscire dalla miniera. Il viaggio sotterraneo si carica di molteplici significati. È un'esperienza infernale con Brauxel, il Caronte di turno chiamato ad accompagnarlo attraverso gli spaventapasseri costretti ad albergare in un luogo tetro e oscuro. L'uscita dagli inferi, ultima tappa del viaggio convulso in lungo e in largo attraverso i luoghi della colpa collettiva, rimpolpa le certezze sul percorso di riconciliazione con il proprio Io. Mentre la costruzione del paradosso segue la direzione intrapresa da Günter Grass, l'edificio su cui si allestisce il reale, con la rete sottile di rimandi alla crisi del tempo e dei valori, viene smontato, rimettendo in discussione l'enigma iniziale e gli eventuali luoghi comuni. Questa tesi, cara a Weinrich, insiste una volta di più sul ruolo accordato alla metaforizzazione barocca: creare antitesi, modificare strutture di pensiero consolidate, giocando sul reale e sul suo ermetismo.

L'eterogeneità dei significati veicolati da Grass sfocia, alla fine del simbolico viaggio compiuto dall'eroe di turno, nella riconciliazione. Unica vera strada maestra, la riconciliazione vanta una lunga tradizione letteraria e filosofica radicata nell'Illuminismo e, solo in parte, nell'Ottocento. In questo senso, potrebbe essere letto il percorso di vita di Walter: riscattarsi dalla violenza bellica e antisemita e, al pari di Joachim Mahlke ne *Katz und Maus*, consegnare alla storia e alla morale pubblica un modello che possa fungere da esempio alla collettività. Tale interpretazione non risolve, comunque, talune aporie principalmente connesse alla struttura del romanzo e al ruolo accordato ai protagonisti. Quale valore assegnare alla figura di Eddie Amsel, il ragazzo ebreo, vittima delle violenze perpetrate dalle camicie brune cui partecipa Walter? Eddie è anche colui che non scioglie l'alleanza e il patto di sangue suggellato con quel temperino di cui Walter è il primo a disfarsene. Se si analizza esclusivamente da questa visuale il rapporto che Walter intrattiene con Eddie e il contesto in cui si muove, le aporie relative al suo ruolo di faro e guida della morale postbellica restano e coinvolgono sino alla fine il personaggio.

In un'ottica più ampia, va infatti riconosciuto che il ruolo di guida morale e spirituale viene assegnato al protagonista che, più di ogni altro, si è reso sostenitore

funzione che Grass potrebbe aver assegnato al verme, cattivo consigliere e traditore dell'uomo, viene affrontata da Michael Harcheid in *Wort-Zahl-Gott*. op. cit., p. 156.

dei valori disumani del nazismo. Dopo averli introiettati, elaborati e respinti, non da ultimo attraverso il percorso di riflessione e di trasmigrazione del proprio Io, Walter giunge a ripudiarli. Tale atto lo rende latore della gravità e disumanità che la coscienza collettiva è chiamata ad aborrire. Al pari di Oskar, anche a questo eroe debole, Grass assegna il compito messianico di rischiarare e illuminare le coscienze violentate dal nazionalismo e offuscate dalle promesse formulate da un regime che ha prima fustigato la morale pubblica, poi le ha impartito la logica del consenso. Walter diventa l'alter ego più riuscito dello scrittore casciubo. Egli ha fatto un'esperienza sensibile della violenza, l'ha perpetrata, onde pagare il conto ad un Io disgregato e in fuga da se stesso. Diversamente dal personaggio di *Öe* che intraprende l'esodo in senso psico-spaziale, il tormento e l'inquietudine che dilania gli eroi deboli grassiani ha un'affiliazione diretta al dolore e alle ferite lasciate aperte nel casciubo dalla partecipazione attiva alla guerra. Da questa impasse Grass, se uscirà, lo farà in una stagione tardiva della propria produzione letteraria. Occorrerà attendere, quaranta anni dopo, la pubblicazione del romanzo-confessione "Sbucciando la cipolla", perché Grass faccia i conti con la coscienza lesa e ferita, che ancora reclama una spiegazione convincente alla partecipazione del ragazzino arguto e trasognato, amante della letteratura, alla guerra. In Walter e Joachim Mahlke il lettore verifica la proiezione di materiale esistenziale grassiano all'interno di un *alter ego* metempsicosizzato. In Walter batte il cuore del casciubo, che si serve del personaggio per saldare i conti sospesi con il proprio passato, ergendosi al contempo a istanza morale della nazione e del popolo. Quel *Volk*, così disunito e fragile, necessita qualcuno che, al pari di Walter, assurga al ruolo di guida messianica alla scoperta di quel passato funesto, che non deve più ritornare. Harscheid, che insiste meno sul materiale biografico che sta dietro i personaggi guidandone azioni e movimenti, ritiene che immagini allestite *ad hoc* nella trama (sinestesie ispirate da colori come il marrone delle uniformi naziste, il rosso per il calore infernale), unite a personaggi secondari e ininfluenti ai fini della diegesi, subentrano a completamento ideale del percorso che il protagonista è chiamato a compiere. Gli ostacoli, le uniformi, gli aquiloni, il cane infedele di Hitler e le centinaia di immagini che a ogni piè sospinto Grass inserisce nella struttura diegetica, tutto riporta al corollario che l'autore ha statuito da tempo: cambiamento e riconciliazione.

Per concludere, si consideri un altro percorso di riflessione sulla storia ne *Hundejahre*. La premessa è fondata sull'ambiguità dei personaggi, fiabeschi per un verso, barocchi per un altro. Essi vivono le relazioni interpersonali all'insegna dello

scontro. Pochi i rapporti armonici, tanta la discordia e il malessere che filtra dalle pagine del lungo romanzo di deformazione. Lo scontro occupa piani diversi che si intersecano vicendevolmente. Il conflitto storico si accompagna al tradimento del patto di sangue tra due amici. Al tradimento stesso è possibile associare una pluralità di rimandi: la guerra, la congiura ai danni di Hitler, della base sociale. Giova notare come questo espediente narrativo, frequente nel dramma barocco, sancisca l'inizio di una diegesi complessa, sviluppata intorno a due vite parallele e personaggi logorati dalla guerra. Giacobazzi rileva il senso di precarietà e indeterminatezza che corre lungo l'intero romanzo. Un *milieu*, in cui a tutto ciò che accade fa da sfondo un'atmosfera grigia e dimessa, diventa terreno propizio ad ospitare personaggi feriti dalla vita e carichi di malessere esistenziale. Tra questi svetta la giovane Tulla Pokriefke, priva di qualsiasi ideale costruttivo e affetta da una misantropia così grave da renderla la "donna nera" *par excellence*. Questo terreno fertile alla malinconia, nel quale si consumano storie di tristezza e di "risibile immobilità" (Grass: Dal diario di una lumaca), diviene per antonomasia il luogo della scollatura. Deviazione dal patto sociale, dall'armonia e dai valori improntati all'umanità. Questo terreno, rendendosi propizio alla violenza e all'uso della forza, sembra mettere in discussione la possibilità che l'agire umano riporti il successo. La malinconia, la *üble Laune* (negatività) del protagonista Matern, vanno lette come reazione di un essere fragile, sbaragliato dal corso degli eventi. Anche il cane Prinz partecipa a questa logica. È il primo che, in odore di morte, si dà alla fuga, rendendosi partecipe di un girotondo schnitzleriano in cui tutti fuggono da qualcosa. Walter il digrignatore diviene il simbolo di quella parte malata della società, cui non rimane altro da fare che convertire il proprio dolore in un percorso di crescita sana o di fuga definitiva dal reale. La *Weltanschauung* barocca si attesta a misura e cifra distintiva dell'esistenza diegetica dei personaggi nel romanzo. Wilhelm Emerich, autore di uno studio critico sulla letteratura prodotta nella stagione del barocco, traccia un confine aleatorio tra il percorso di vita intrapreso dai personaggi del *Trauerspiel* seicentesco e la coerenza delle loro argomentazioni³⁴⁰. La tesi dello studioso considera, inoltre, la frequenza con cui la buona e la cattiva sorte si alternano nella vita dei personaggi, lasciandoli, un attimo dopo la straordinaria fortuna ricevuta, inermi e privi della serenità necessaria a portare a compimento l'obiettivo prefissato. L'intrigo di situazioni tanto difforni le une dalle altre determina un reale troppo

³⁴⁰ Wilhelm Emerich, *Deutsche Literatur der Barockzeit*, Bodenheim, Athenaeum, 1981, p. 165.

frastagliato, un autentico scenario aperto. I traditori possono diventare vittime (Walter). Le vittime possono riscattarsi dal tormento e capovolgere la condizione di inferiorità in serenità e produttività borghese (Eddie Amsel). Chi ha osato il tradimento, diventa un infelice. La malinconia è cifra distintiva del malessere cui l'*homo novus* novecentesco è destinato. Essa trova uno sfogo espressivo diverso dalla parola (Harscheid). L'uomo del tempo ha perduto, infatti, la fiducia nel verbo. La rappresentazione fisica della sofferenza subentra alla descrizione formale delle cose e degli stati d'animo. Il disagio fisico, l'insensatezza dell'azione, la vacuità dell'agire: questo il surrogato della parola. La rappresentazione del disagio preleva la forza del verbo e la riconverte in azioni inconsistenti, corollario delle vacue formulazioni ideologiche e delle riflessioni prive di reale forza argomentativa. Come reagisce l'"eroe forte", colui che, pur non occupando la scena, imperterrito partecipa al gioco delle alterne fortune (Eddie Amsel)? L'ambivalenza e il debole spessore argomentativo connotano il personaggio in senso picaresco. Diversamente da Walter, la personalità del giovane ebreo non incontra una evoluzione *stricto sensu*. Eddie rimane estraneo al dibattito ideologico in voga in quel frangente storico, né trasferisce sul piano delle azioni e dell'emotività gli scontri in atto. La sua personalità si configura quale microcosmo autarchico, le cui dinamiche esulano dalla tempesta che seguita ad abbattersi sulla vita degli altri personaggi. Eddie si abbandona al tempo presente, vivendolo nella sua interezza. Nella vita del giovane le azioni non si caricano di rimandi politici o allegorici, nella stessa guisa in cui si sottraggono ad una riflessione identitaria presente e futura.

L'assenza di un modello teleologico assegnato al giovane ebreo lo rende estraneo al dibattito in corso sulla rifondazione dell'Io e della coscienza collettiva nella Germania del dopoguerra. Il personaggio, decontestualizzato e destoricizzato, affronta un percorso esistenziale ben lungi dagli altri. È un *self-made man*, disinteressato a trasferire nell'area della propria sfera emotiva la crisi esistenziale che sta attraversando la Germania postbellica, e le conseguenti frizioni sociali. Alla dimensione solitaria del personaggio astratto dal reale fa da contraltare la produttività e l'attività manuale (la costruzione di aquiloni e di spauracchi) in cui è impegnato sin dall'età puerile.

L'assenza di un modello teleologico e di finalità collegate al tempo presente trasferiscono nel protagonista una logica di produttività massima. Le energie non si disperdono in riflessioni critiche o elucubrazioni sugli eventi infausti del tempo presente. Nessuno sfondo ideologico battezza le azioni di Eddie allo spirito del recente

passato o del futuro. Incredulo rispetto alla possibilità di reiterare significati storici e fondativi con la propria opera, Eddie giustifica il rifiuto di una parte della collettività a socializzare la sofferenza. Posto che l'arte origina anche dal malessere e dall'inquietudine, Eddie non è disposto a condividere le basi e il contesto da cui la creatività muove, confinandola ad una dimensione sensibile prettamente individuale. È il segno che la coscienza umana è ancora troppo ferita per abbandonarsi a interpretazioni allegoriche della realtà.

4. La seconda stagione della produzione grassiana

Der äußere Anlass mich politisch zu engagieren,
hatte mit Literatur direkt wenig zu
tun.
(Günter Grass)

Il ritorno da Parigi (1960), città da cui la produzione narrativa della prima stagione trae linfa vitale, segna l'avvio di una nuova fase nella vita dello scrittore casciubo. Gli anni parigini hanno marcato, con la verve artistico-creativa e lo spirito cosmopolita che lì si respira, non poco lo scrittore danzichiano. L'affermazione sociale garantita dall'uscita del "Tamburo di latta" matura in Grass la convinzione di tornare in patria e cominciare ad operare in maniera più incisiva rispetto al corso politico che la divisa nazione sta attraversando. Decisivo è in questa stagione il cambiamento che lo scrittore avverte rispetto agli anni '50. Infranti i tabù del dopoguerra e portato sulla scena il tormento e l'inquietudine di un popolo che ha l'obbligo di prendere in mano il proprio destino, Grass avverte forte la necessità di rigenerarsi e aprire le porte al cambiamento. Tali premesse inaugurano la seconda stagione della produzione grassiana, pregena di militanza politica e riflessioni sull'assetto della Germania divisa.

L'impegno all'interno della socialdemocrazia di Willy Brandt, la riunificazione e l'attenzione forte puntata sulla vita nella DDR costituiscono il materiale su cui Grass cimenterà la sua attività per oltre venti anni.

Grass si avvicina alla politica e al partito che maggiormente catalizza la sua attenzione, la SPD, nel 1947. Per alcuni anni, l'impegno letterario all'interno del Gruppo 47 e l'assenza dalla Germania, porteranno l'autore a volgere lo sguardo oltre la politica. Nel 1961, Grass prende ad interessarsi attivamente alla vita politica, partecipando al dibattito pubblico e alle vicende di un uomo per il quale nutre stima e

ammirazione, Willy Brandt (1913-1992). Costui incarna il cambiamento. Tra i due si rileva tosto grande comunione di intenti, una simbiosi umana che darà l'abbrivio ad un sodalizio politico destinato a perpetuarsi per circa venti anni. Le basi dell'impegno pubblico vanno ricercate nel ruolo che Grass assegna allo scrittore. L'intellettuale che intenda riportare seriamente ciò che vive a livello personale e gli umori della società in cui è calato, non può limitarsi a scrivere dal proprio angolino privato. Grass, inoltre, non ha mai inteso la scrittura come operazione di abbellimento o di rivisitazione edulcorata della realtà. Lungi da tali premesse, il casciubo mette in discussione la lunga tradizione occidentale del romanzo borghese.

L'impegno politico sollecita anche un'altra componente della rappresentazione, giudicata primordiale: la prospettiva. Grass rivendica la prospettiva dal basso, l'analisi dei fatti e degli accadimenti dal punto di vista di chi perde o viene sconfitto. L'aristocrazia e la borghesia che consuma la propria esistenza nel diletto e nel piacere di *milieu* chiusi al confronto sociale e generazionale, restituiscono un'immagine del reale particolarmente invisibile allo scrittore di Danzica. Altrettanto sgradita è la base politica chiamata a muovere le fila della storia e del dibattito postbellico. Queste considerazioni rendono ragione dell'impegno che Grass si assume negli anni '60, scendendo in campo a sostegno del partito socialdemocratico tedesco. Contestato con veemenza dalla stampa tradizionale e da coloro che leggono nell'impegno pubblico la politicizzazione dell'intellettuale a servizio del partito, Grass non tornerà indietro sui suoi passi e risponderà con un affondo a chi pretende di rifondare la società seduto alla scrivania della propria abitazione, riscaldata dal tepore degli affetti domestici e del benessere economico. Acuti anche gli strali che Grass lancia contro chi vanta la rifondazione di una politica, senza averla «smacchiata» da colpe del passato e condizionamenti populistici. La dichiarazione della propria fede politica ha luogo con una confessione pubblica: “[...] mi concepisco come socialdemocratico, cioè sono irremovibilmente un tale che ha riconosciuto nella democrazia e nel socialismo due presupposti reciproci”³⁴¹.

Il socialismo «dal volto umano» e la democrazia come strumento reale che il cittadino comune deve imparare a conoscere ed esercitare, figurano tra i presupposti inveterati del credo politico grassiano. In Germania, al pari del Giappone, i cittadini devono essere educati al valore della democrazia. Essi hanno ricevuto questo dono,

³⁴¹ Günter Grass, *Viaggio elettorale*, *op. cit.*, p. 6.

dirà Kenzaburō Ōe, senza essere coscienti del grande valore che esso riveste nella vita del popolo e della nazione. La democrazia è l'antidoto a nuove derive autoritarie, troppo sovente conosciute e fomentate in terra germanica. Per lo scrittore «illuminato», che assiste nel 1961 all'erezione del muro di Berlino, la divisione della Germania è un male difficile da sopportare. La *Wiedervereinigung*, una forma di unificazione irrispettosa delle basi politiche e sociali su cui un paese unito deve fondarsi, sarebbe persino più deleteria. Nello specifico, Grass sostiene che la Germania, divisa per troppi secoli, si sia trovata priva di una cultura autentica dell'unità. Spaesata e sottoposta a conflitti di interesse provinciali, la sua terra si è trovata esposta a odio e intolleranza. Su queste basi, i cittadini debbono cominciare a impegnarsi in seno alla politica, uno strumento reale in grado di modificare e migliorare le proprie vite. Completamente votato alla causa della socialdemocrazia, Grass comincia un tour per sostenere Willy Brandt, candidato alla Cancelleria federale.

Un'intervista del 1965 rilasciata a Enrico Filippini circoscrive il cammino del casciubo verso la professione di fede socialdemocratica³⁴². Indagando la prospettiva da cui l'uomo comune guarda alla politica, lo scrittore coglie l'incapacità collettiva di riconoscere il connubio tra politica e vita quotidiana. Generalmente si rende possibile percorrere tre "vie". Il cittadino si rivolge alla politica tradizionale, quando la posta in gioco è la contrattazione salariale o le condizioni materiali di vita. La seconda via è percorsa dai gendarmi che prefigurano una sola alternativa (Grass allude all'esercizio della forza e della violenza). La professione di fede abilita esclusivamente la terza via: "la facoltà e la possibilità di rimanere flessibili, disponibili alla contestazione, e specialmente di riuscire a rivedere, a vedere di nuovo, oggetti che sono stati cristallizzati ideologicamente". Grass si oppone alla politica tradizionale, per il potere che essa esercita nella sclerotizzazione di tutte le ideologie che non vanno nell'una o nell'altra direzione.

Al pari della scrittura, la politica non deve arrogarsi il diritto di coltivare una sola verità, né di prelevare forza e vigore alla dialettica del confronto con il libero cittadino. L'esito di tali "calcificazioni ideologiche" (Grass) induce l'uomo comune a cessare ogni forma di *engagement* pubblico, vedendosi precluso ogni accesso alla "torre d'avorio" in cui si discute della forma e dei contenuti. La terza via risiede nel riabilitare quella dialettica preclusa³⁴³. Il preambolo della rinascita politica che Grass auspica alla

³⁴² Enrico Filippini, *Un'intervista con Günter Grass*, L'Europeo, 15 gennaio 1966.

³⁴³ Günter Grass, *Tutto il teatro*, Milano, Feltrinelli, 1968.

sua «patria difficile» tematizza l'inesperienza che il cittadino mostra in fatto di democrazia. Per lo scrittore, all'orizzonte si profila sempre più il pericolo che l'elettorato attivo ceda a partiti come la NPD³⁴⁴ e ai rigurgiti nazionalisti. Anche al comunismo Grass non riconosce alcun ruolo salvifico. Dall'altro canto vi è l'intolleranza e la presunzione, che sinora hanno contraddistinto l'imperialismo statunitense. Esse si riverberano sulla società con la stessa *vis* repressiva con cui i sovietici profilano l'espansione ad Est. Grass, nel formulare tale argomentazione, ha ben presente gli esiti delle rivolte operaie del 1953 e la protervia con cui i carri armati sovietici invadono la città, stazionando presso la Porta di Brandeburgo (1961).

Nella lettera indirizzata ad Anna Seghers nell'agosto 1961, egli esprimerà le aspre tensioni che attraversano questo periodo storico, riconoscendo che “vivere in questo stato (la DDR) è pericoloso, impossibile è lasciarlo”. Dinanzi agli eventi sconfortanti di cui è spettatore, in Grass matura la convinzione che la via socialdemocratica, e solo essa, possa costituirsi quale blocco di potere utile a contrastare il comunismo da un lato, il capitalismo di stato dall'altro.

In un mondo che si irrigidisce su posizioni estreme ed antidemocratiche, il socialismo di Willy Brandt figura come unico e ultimo baluardo a difesa del popolo inerme. A ciò si aggiungano i valori della tolleranza e della base, motivi conduttori di una scrittura grassiana da sempre attenta a diffondere valori morali e istanze sociali dal basso verso l'alto. A Brandt lo scrittore è legato da una identità di vedute trasversale: dal contrasto alla libera economia di mercato alla visione di un popolo «illuminato», dal controllo dei poteri a quello delle proprietà private e statali. In più, l'ideologia politica di Brandt ha in germe il rispetto dei diritti del mondo sottosviluppato. Il principio della perequazione sociale va esteso anche agli altri continenti, dal momento che quello della comunità è un concetto assai vasto, in grado di annoverare i poveri del mondo e i reietti. Il principio morale degli aiuti ai paesi sottosviluppati resterà una costante nel pensiero dell'autore. In tempi recenti, Grass ha criticato il predominio della finanza sulla politica – prendendo a bersaglio i Governi Merkel – e il rinverdire di una cultura dell'oblio che va spostando le proprie coordinate dall'est al sud del mondo.

Il connubio con la SPD non sarà sempre felice. Con il varo della Grosse Koalition, la SPD e la CDU saranno chiamate a reggere congiuntamente le fila della politica. La

³⁴⁴ Partito Nazionaldemocratico di Germania, di estrema destra, fondato nel 1964.

«coalizione malinconica», come la definirà nel 1969, comincia ad instillare i primi dubbi sulla possibilità che la SPD sia in grado di guidare il paese e rifondare la coscienza collettiva. Quest'ultimo è il compito morale che più di ogni altro affrange il Grass *écrivain-citoyen* e il Grass narratore affermato³⁴⁵. Il ruolo dello scrittore e dell'intellettuale ne esce limato e scalfito, oltre a segnare la prima delusione personale nei confronti del partito per il quale si spende da anni.

Nella raccolta di poesie datata 1967, lo scrittore di Danzica dà libero sfogo ad un Io implacabile e percettibilmente rancoroso. *Zorn, Ärger, Wut* (Collera rabbia ira), inserita nella raccolta *Ausgefragt* (Interrogato), diviene la *summa summarum* dell'inquietudine cagionata in un Io incollerito dall'arena politica, che esclude gli intellettuali. In particolare, Grass diviene reo confesso della critica in auge sulla svalutazione della cultura e sulla relativa *deminutio* ad attività posta sotto il controllo della sfera politica. "Irgendwas machen", fare qualsiasi cosa, è l'espressione cui Grass ricorre per veicolare la polemica indomita di un partigiano, in moto per la libertà intellettuale:

Da können wir doch nicht zusehen.	Non possiamo mica stare a guardare.
Wenn wir auch nicht verhindern,	Anche se non possiamo impedire nulla,
wir müssen uns deutlich machen.	dobbiamo farci sentire ³⁴⁶ .

In *Ausgefragt*, i toni restano alti e restituiscono un Io iracondo, non rinfrancato dalle promesse elettorali, ma pronto a lanciarsi in una nuova stagione ben più attiva della socialdemocrazia. Possibilmente senza compromessi. Lo spirito sessantottino di cui Grass critica l'inefficacia delle proteste giovanili e i mezzi poco persuasivi adoperati, si riverbera in versi come:

Du hattest Glück? – Es lag am Köder.	Hai avuto fortuna?- Dipendeva dall'esca.
Und was hast du gemacht seitdem?	E che cosa hai fatto da allora?
In Büchern steht, wie es sich besser machte.	Nei libri c'è scritto come si fa bene.
Ich meine, was hast du getan?	Intendo dire, cosa hai fatto tu?

³⁴⁵ Giulio Schiavoni, *Günter Grass. Un tedesco contro l'oblio*, Roma, Carocci, 2011.

³⁴⁶ Günter Grass, *Il mio grande sì*, 2005, Milano, Medusa.

Ich war dagegen. Immer schon
dagegen.

Und wurdest schuldig? – Nein. Ich tat
ja nichts.

Ero contro. Sempre stato contro

io.

E sei diventato colpevole? – No, non ho
fatto niente io³⁴⁷.

Giorgio Cusatelli riconosce l’apporto della poetica grassiana al dibattito sulla rifondazione dell’Io nel contesto postbellico e diffida da ogni operazione di *persiflage*, già in atto per il genere romanzesco. In essa si percepiscono rivendicazioni della gauche sessantottesca, tese a marginalizzare stratificazioni di un credo che cerca, anche nella poesia, una voce e un’espressione. Pur non cedendo a giudizi comparativi sui due generi abordati da Grass, Cusatelli lascia intendere che l’esperienza poetica risulta congeniale ad una rappresentazione meno composita del reale, ove l’attenzione converge sul materiale umano e sui mali da cui l’Io postbellico tenta la sortita.

Nel genere poetico gli riesce una mistica che esalta il valore dell’uomo, vittima di un destino ineffabile, compiendo la transizione definitiva dal carnefice al *Mensch*, il genere umano obliterato dalla storia. È qui che il lettore percepisce viva la spettralizzazione, con un essere vagante in cerca di risposte cui la storia e il suo tempo non sono in grado di provvedere. A dare forma sul piano linguistico a tali manifestazioni di un reale tanto complesso non intervengono tirate moralistiche o ditirambiche, ma un’espressione sobria e concisa, con formulazioni aggettivali in grado di caricare il *pathos* emotivo che trasuda dai versi. Ciò che nella poesia Grass riesce a realizzare con grande maestria, senza rinunciare all’estro creativo, è l’abbattimento della frontiera tra reale e irreale. A prevalere è il cinismo politico e l’idea che l’uomo comune “prima o poi finirà cucinato”³⁴⁸.

La contestualizzazione dell’orizzonte storico viene in soccorso e aiuta a definire le motivazioni alla base del pessimismo politico. Nel 1969, anno in cui Grass si impegna nella campagna elettorale a favore di Willy Brandt, l’energia che lo scrittore profonde nelle attività si scontra con un tessuto sociale da cui trasuda troppa complicità con i sistemi e le ideologie autoritarie e gerarchizzate in auge in terra germanica. In questo panorama deserto, Grass comincia a dar forma a Dubbio, personaggio

³⁴⁷ *ivi*, pp. 32-33.

³⁴⁸ La poesia di riferimento è *Im ei*.

principale di “Aus dem Tagebuch einer Schnecke”³⁴⁹. Lo scontro con il difficile presente, cui Grass si trova esposto nella condizione di padre e scrittore impegnato su diversi fronti, sfocia in una tematizzazione complessa e nell’alternanza continua di piani diversi del reale. Ai fini della trattazione, il *focus* è circoscritto agli aspetti del romanzo in grado di coadiuvare la ricostruzione dell’orizzonte ideologico nella stagione dell’impegno politico.

Dubbio, appellativo scherzoso conferito al personaggio principale Hermann Otto, è calato in un’esperienza diegetica molto complessa. Ai tempi della cacciata degli ebrei di Danzica, Dubbio è uno dei pochi determinati a rimanere, prendendo rifugio dalla famiglia Stomma. Dubbio è il primo personaggio di Grass a rinunciare allo scontro. Al pari di Joachim Mahlke, Dubbio difende la propria posizione senza ingaggiare un dibattito aperto con la civiltà e la cultura coeva. Con Dubbio, Grass consolida il paradigma dell’eroe debole, il quale trasferisce sul piano interiore lo scontro con la società.

Ripercorrendo l’esperienza narrativa di Grass, solo la *Blechtrommel* tematizza il confronto diretto, che attua servendosi di un personaggio inidoneo e inattendibile per i canoni del tempo. Seguendo tale ipotesi analitica, si scardinano, almeno in parte, attribuzioni di un significato eminentemente “partigiano” conferito all’opera di Grass, in rotta con la società del tempo. Dubbio è sì un partigiano che lotta per la sopravvivenza, ma evitando che tale priorità si ponga in antitesi con la scala di valori morali su cui ha improntato la propria esistenza. Tuttavia, il personaggio non esce mai allo scoperto, significando con la propria fuga dal reale il trasferimento di tutte le istanze di ordine morale, suscettibili di provocare reazioni nel caos del tempo, su un piano individuale che nessuno, con la sola eccezione di Lisbeth Stomma³⁵⁰, potrà apprezzare.

Bruna Bianchi, traduttrice italiana del romanzo, sollecita l’attenzione su una delle stratificazioni di senso che il romanzo veicola senza ambiguità: lo spettro del nazismo e delle preoccupanti riviviscenze. Il gioco di specchi in cui Grass trasferisce l’azione – famiglia, politica e storia si combinano all’interno di sequenze narrative cui l’autore affida significati e precetti di diversa estrazione – denota altre stratificazioni di senso,

³⁴⁹ Günter Grass, *Dal diario di una lumaca*, Torino, Einaudi, 1974.

³⁵⁰ Lisbeth Stomma è la figlia del contadino che ospita Dubbio nel piano sotterraneo di una dimora in campagna. Con lei il personaggio intesserà una relazione fatta di amore carnale e scambio di cognizioni culturali.

tanto complesse da interdire un percorso di lettura scandito dai soli rimandi storici. Ne “Aus dem Tagebuch einer Schnecke” è accorato l’appello affinché il comunismo cambi rotta, alla stessa stregua del capitalismo, giudicato una minaccia imminente.

Interessante è dileguare le ombre che aleggiano sul giudizio politico dell’opera grassiana. Non certo un’apologia del comunismo. L’intellettuale di Danzica non smette di credere nel riformismo e nel progresso. Il suo credo si astrae dalle valutazioni e dagli intenti della società del tempo. Il comunismo viene denunciato per la sua inelasticità e per il rigore ispessito cui protende. Il regime, di cui Grass consegna una testimonianza diretta, mostra una tendenza accentratrice che priva i cittadini di ogni spazio libero di espressione. Al comunismo, con cui Grass convive auspicandone interventi riformistici, lo scrittore antepone il socialismo democratico. In *Aus dem Tagebuch* Grass fotografa un partito disilluso, talvolta privo della carica e della *vis* polemica necessaria ad affrontare i “neri” che non sanno perdere. L’immagine che sovente restituisce del partito è quella di un gruppo politico malinconico, allestendo un’impalcatura piuttosto complessa sul significato di malinconia. Essa definisce lo stato in cui versa la maggioranza degli uomini nella società coeva, chiamata a giudicare secondo logiche improntate al profitto e alla produzione. Da attributo, la malinconia si trasforma in “principio ordinatore”.

Per niente velata è la critica che l’autore rivolge alle basi della società attuale. Esse minano la felicità dell’individuo medio. Costretto da obblighi morali e sociali, costui è in perenne affanno, privato del bene che più di tutti arricchisce e rende liberi: il tempo. La libertà è l’alimento principale di cui si nutre l’utopia. L’uomo che non può sognare è colui che viene privato del tempo per farlo. Grass auspica di (tornare a) vedere il giorno in cui l’utopia compenserà la malinconia. Quel giorno segnerà la fine delle tensioni sociali e instaurerà un ordine fondato non soltanto sui precetti di una società operosa e disumanizzante.

Il messaggio veicolato dal romanzo post-sessantottino ha in germe un’eredità forte, al punto da riverberarsi negli appelli che lo scrittore lancia alle vittime del boom economico: gli operai e le classi medie. Da esse, la società produttiva, ci si attendono grandi sforzi per supportare la produzione. In cambio, la politica ufficiale riconosce nel popolo solo una massa informe, “qualificata come ignorante” e privata, come di diritto, della possibilità di coltivare lo spirito critico. L’appello più convincente che Grass possa lanciare ai cittadini liberi è tornare ad essere “attuali”. Al di là del sottile *fil rouge* che lega tale formulazione alla contemporaneità, il fine dichiarato consiste

nel “risveglio” (*erwecken*) delle coscienze assopite o rabbuiate da una politica che priva del diritto di sognare.

La lezione che promana dall’impegno politico è la non estemporaneità del cambiamento. Lungi dal realizzarsi con la celerità che i regimi hanno profetizzato con un’aggressiva opera di persuasione, esso deve improntarsi alla gradualità, alla naturalezza, alla possibilità di ricomporre l’ordine. In alcune culture, l’operazione travalica il confine tracciato dall’utopia. Per Grass si tratta di una presa di coscienza che origina dall’essere, dall’oggi, dal qui. L’uomo, disabituato a sopportare il peso della quotidianità, si rifiuta di accettarla ricadendo in uno stato di malinconia.

Il malessere con cui l’uomo di Grass si trascina verso gli anni ’70 trova una rappresentazione mimetica nel Professor Starusch, protagonista del romanzo *Örtlich betäubt* – “Anestesia locale”³⁵¹. L’individuo medio si presenta in scena non più incolerito. Il suo Io non è intriso di malinconia, ma soggiogato dalle inquietudini e ansie del presente. Sulla poltrona del dentista, Starusch si interroga sul passato e rivive i momenti più salienti della propria esistenza. All’interno della struttura labirintica in cui Grass racchiude la diegesi, l’Io grassiano smette (o finge) di condannare le colpe del passato per dedicarsi al presente. Il sottile *fil rouge* che unisce le tappe della storia con quelle della vita personale prende di mira l’insensatezza della storia e il “ristagno del progresso”. Al pari di Dubbio, Starusch esamina la vita dalla prospettiva del presente storico. Le tensioni di una città divisa, la guerra in Vietnam, le dimostrazioni in piazza. *Images* di un presente teso e sbiadito dalla storia si reiterano senza sosta. Esposto all’inconcludenza del genere umano e alla ciclicità di una storia che rifiuta, l’individuo di Grass abdica ad ogni analisi prospettica della vita.

Non vi è scoramento né rassegnazione. L’imperativo del momento impone non più “elaborazione” ma “sopportazione” del dolore, statuendo – nel mal di denti perenne di Starusch – l’impossibilità di pervenire a cure definitive. Nessun rimando allegorico, nessuna *res picta* da leggere e interpretare in relazione alla *subscriptio*. Il significante ha smesso di caricarsi di connotazioni metaforiche, né vi è traccia di quel chiaroscuro che aleggia sulle vite barocche e sui destini incerti e travagliati dei personaggi. La stagione in cui Grass alterna l’esperienza di scrittore a quella che Ladislao Mittner definisce di propagandista³⁵², fa leva (ancora) sul realismo. Incolore e poco caricaturale, esso riflette un Grass impegnato a scomporre il presente nei tasselli

³⁵¹ Il romanzo viene pubblicato in Italia da Einaudi nel 1971 con il titolo *Anestesia locale*.

³⁵² Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, tomo terzo, Torino, Einaudi, 1971, p. 1773-1785.

più enigmatici: la guerra, l'odio e l'ipocrisia della classe benestante che non condivide le ansie e i timori del tempo.

A partire dagli anni '70, la narrativa di Grass va tematizzando nella figura del ragazzo nel fiore della vita lo scontro tra idealismo giovanile, privo degli stilemi della "Trilogia di Danzica", puro, dotato di grande coerenza interna e incessantemente votato alla causa, e il realismo grigio di un'epoca segnata da altri dissidi e conflitti interni. Il giovane che ambisce a diventare l'artefice del cambiamento e dello scontro non è l'alter ego di Grass, piuttosto un piccolo Marcuse che sogna di vedere apostrofato nel proprio intervento (l'uccisione di un cane, cui dare fuoco in una piazza affollata da gente rilassata e ignara della vita reale) il punto di svolta della morale borghese. Con un gesto estremo, il giovane auspica rendersi portavoce di una sensibilità rinata che darà all'uomo medio l'impulso a confrontare il reale, senza voltare faccia. Al di là della tessitura complessa della fabula, che scompone la realtà fittizia in piani narrativi diversi³⁵³, per la prima volta Grass sperimenta formule nuove per codificare il reale. La militanza attiva nelle file del partito socialdemocratico, unita al confronto diretto con la classe operaia e il ceto medio, infonde nell'eroe di turno uno spirito combattivo lungi dall'animo trasognato di Joachim Mahlke o dall'inconcludenza di Oskar Matzerath.

Il liceale Philipp Scherbaum rinfocola uno spirito di contestazione a metà strada tra i *blouson noir* della *Trilogia* e la sovversione "anomico-delinquenziale" di questi anni (Enrico Filippini). Scherbaum è l'antitesi di Starusch. Non più l'alter ego di Grass. Il liceale non ha timori nel sovvertire l'ordine preesistente nel mondo adulto. Non intende giustificare la propria azione come un atto folle, né rifugge questa realtà sognando altrove mondi equi e puri. Se il presente è questo, Scherbaum intende andargli incontro a fronte alta, scardinandone gli aspetti a lui più invisibili. La morale filisteica e bigotta di chi, come Starusch, agisce per sedare la rivolta e riportare i toni alla normalità borghese, non fa più presa. Dinanzi al fallimento della generazione Starusch e della loro esistenza improntata alla complicità, gli Scherbaum si rifiutano di trarre insegnamenti da coloro che hanno corrotto la società con il consumismo e le promesse di un futuro, al cui orizzonte svetta autorità e accondiscendenza agli equilibri ereditati dal passato.

³⁵³ Maurizio Pirro, *Ex oriente picaro. L'opera di Günter Grass*, 2006, Bari, Graphis, 2006, pp. 79-93. Si consulti anche Daniela Nelva, «örtlich betäubt». Tra passato e presente, generazioni a confronto, in www.germanistica.it.

Complementare al passato, che non va in sordina, è il percorso di lettura molto parziale che Starusch intraprende della propria vita borghese. Maurizio Pirro rileva l'inequivocabile assenza di un momento catartico nella vita del professore. A differenza della collega Irmgard Seifert, due volte vittima del passato, Starusch non denuncia alcuna implicazione né apre squarci nel ventre della memoria. È esattamente la finzione del filisteo e il tormento provocato da un passato indelebile che Scherbaum prende di mira. Il contrasto tra la memoria di chi non ha vissuto e l'oblio del borghese taciturno per interesse si arricchisce di spunti significativi, esemplificati dallo stupore e dall'incredulità del padre rispetto all'interesse dei giovani a scandagliare la coscienza collettiva, senza lasciare tasselli scoperti. Grass ricorda di aver reagito con imbarazzo alla sete di conoscenza e di curiosità, oltre ad aver percepito "alte pretese morali" nel linguaggio che i giovani adoperano per confrontare le verità assurde veicolate dalla storia ufficiale con quelle dei padri³⁵⁴. Questa ottica del confronto intergenerazionale arricchisce di significati diversi lo scontro Starusch-Scherbaum, inaugurando la stagione dei giovani risolti.

Per dare un'idea della continuità che lega passato e presente, in *Im Krebsgang*, "Il passo di gambero" (2002), Grass tematizza lo scontro generazionale trent'anni dopo. A fare i conti con il passato che torna a dilaniare l'animo incorrotto è il giovane liceale Konrad. Lo sfondo della vicenda è costituito da un evento storico: l'affondamento della nave Gustloff in seguito ai bombardamenti del nemico russo. In Konrad si ripresenta materiale umano gravato da troppe incertezze. Intere generazioni che vanno interrogandosi sul senso della propria esistenza fanno da retroterra alla vicenda personale di Konrad³⁵⁵. La precarietà e il flebile equilibrio psico-emotivo si desume più dall'instabilità del padre che dal fervore revanscista della nonna. Il padre è, al pari di Starusch, un uomo su cui sono impressi i segni di una personalità dissociata. Per dare voce al pensiero del padre, Grass ricorre ad un espediente narrativo più volte rodato:

"Lui, quello che dà ad intendere di conoscermi, afferma che non conosco il sangue del mio sangue [...]"

"Oppure non sono stato abbastanza scaltro da indovinare i segreti di mio figlio [...]"

³⁵⁴ Günter Grass, Le difficoltà di un padre a spiegare Auschwitz ai suoi figli in *L'etica dello scrittore*, pp. 67-71.

³⁵⁵ Günter Grass, *Il passo del gambero*, Torino, Einaudi, 2002.

I piani della narrazione risentono di un'alternanza di voci, tale da mettere in discussione l'attendibilità dello scrittore onnisciente. L'onniscienza non è, comunque, rivendicata da un Io turbato, incapace di tracciare i confini con il reale e di statuire nessi di causalità. Ad un giudizio più attento, Grass non contesta il ruolo della paternità e l'incapacità di espletare il compito che la vita gli ha assegnato. La paternità è messa in discussione dall'incapacità di concepirsi come individuo con una funzione sociale e una morale ben definita. La vita di quest'uomo maturo, tornita da fatti storici, da un vissuto personale non esattamente brillante, àncora il suo Io ad un mix di incertezze, che ne arresta ogni percorso di evoluzione. Se il padre non ha elaborato il proprio passato, toccherà al figlio chiudere il cerchio. Konrad sente aleggiare il peso della storia sulla propria famiglia.

La storia si materializza. Essa prende voce attraverso le grida disperate dei passeggeri della Gustloff. Vi è di più. Se i tedeschi non hanno chiarito la propria posizione rispetto all'ebraismo e alla Shoah, sarà la nemesi storica di Frankfurter³⁵⁶ a saldare il conto con il passato. Konrad ucciderà l'ebreo, vendicando il tedesco. Senza clamore, la vicenda si chiude decretando la vittoria di un odio rinato e pasciuto dai mezzi di comunicazione di massa.

Esposto a tanta violenza, Grass va riflettendo sul percorso che l'uomo deve intraprendere per non soccombere ai "ciarlatani" e ai "venditori di promesse". Vi è nella storia degli anni '70 un momento in cui Grass muta radicalmente prospettiva sul significato dell'unità nazionale. Non più sciagura di un popolo incapace di concepirsi all'unisono, ma auspicio di un comune sentire.

Il legame che in questi anni cementa l'amicizia con il Cancelliere Brandt (1973) concorre a motivare il mutamento di prospettiva. Nel discorso pronunciato alle Nazioni Unite nel 1973, Brandt formulerà senza circospezione il suo auspicio per il futuro della nazione tedesca:

“Vogliamo essere e diventare un popolo di buoni vicini, all'interno e verso l'esterno”³⁵⁷.

³⁵⁶ Personaggio inventato cui Grass affida la missione di uccidere il nemico ebreo negli anni della guerra.

³⁵⁷ Proposta di traduzione del discorso pronunciato nel 1973. Si confronti l'originale: Rede von Willy Brandt vor der Vollversammlung der Vereinten Nationen, 26. September 1973, in https://www.cvce.eu/de/obj/rede_von_willy_brandt_vor_der_vollversammlung_der_vereinten_nationen_new_york_26_september_1973-de-d92f3d64-42ee-4e2e-a999-ee665d3f8444.html Consultato in data 01 settembre 2017.

Nel progetto di riunificazione che Brandt intende portare a compimento figura il riavvicinamento graduale delle due Nazioni, per far crescere insieme e “riunire coloro che si appartengono l’un l’altro”. Grass elogerà la politica di distensione avviata dall’amico Brandt, carpando la capacità di improntare l’ordine mondiale su un nuovo corso politico. Già dagli anni Sessanta il dibattito sul “disgelo” nei rapporti economici e politici tra i due stati germanici va improntandosi ad un maggiore realismo. A molte delle tesi³⁵⁸ che rivendicano un autentico cambio di passo nella gestione dei rapporti con l’Est europeo va ascritta la paternità di Karl Jaspers (1883-1969), insigne filosofo riconosciuto per il contributo alla *Ostpolitik* di Willy Brandt.

Jaspers prefigura la necessità di esaurire il dibattito sulla “questione tedesca”, prima di contemperare le esigenze della distensione e di una riqualificazione dei rapporti con l’Est europeo. Il significato della questione tedesca va esplicitato, per il filosofo, avendo cura di verificare la componente storica e politico-nazionale. Sul primo fronte, Jaspers riconosce che la *Schuldfrage* (la questione della colpa collettiva) è un tema deflagrato in Germania all’indomani della capitolazione. Tuttavia, alla tragedia umana non è seguita una riflessione sistematica intorno alle cause della decadenza morale nel paese. Jaspers, come Grass, sostiene che alla domanda “Cosa significa essere tedeschi” non segue un’argomentazione seria sull’identità germanica, né un tentativo di ricostruzione dell’Io infranto.

Bisognerà attendere la psicoanalisi, la letteratura del *fin de siècle* e la tematizzazione dell’Io in disgregazione (Thomas Mann) prima che la questione perda lo status di una *offene Frage*, un tema irrisolto. Per tale ragione, Grass deciderà, all’indomani della guerra, di dar voce alla coscienza ferita, senza alimentare false speranze. Lo scrittore sa bene che i tedeschi non hanno elaborato il lutto della guerra e della Shoah. Non sono carnefici, stando a quanto avrebbe detto più tardi Hannah Arendt. Tuttavia, ciò non risolve il tema dell’incapacità del popolo a concepirsi in rapporto agli eventi della recente storia nazionale. In tale direzione va la scelta di Grass di inscenare nella “Cantina delle Cipolle” (TL) o nel ristorante “obitorio” (AC) un confronto forzato con il passato. Le cipolle, lungi dal costituirsi quale mero espediente narrativo, espletano una funzione maieutica, innescando il pianto e un percorso di espiazione dell’oscuro passato. Parimenti, gli orrori della guerra e della carne martoriata riecheggiano nel percorso che spinge Walter Matern, il tedesco chiamato

³⁵⁸ Jaspers trova scioccanti le parole dell’allora Ministro degli Esteri Schröder, secondo cui “il pensiero della pace ha ritardato la riunificazione; la politica di riunificazione diviene sempre più difficile [...]”.

ad espiare le colpe di tutta la nazione, nel ristorante obitorio e nelle miniere popolate dagli inquietanti manichini disegnati dall'ebreo Amsel.

Con le *image noir* cui Grass fa ricorso, l'autore esemplifica nella propria opera il processo di ipostatizzazione della *Schuldfrage*. In Jaspers, come in Grass, l'unità si costruisce sulla base delle risposte che il popolo tedesco saprà trovare al problema identitario. Al quesito con cui il filosofo interroga la società del tempo – “il mondo ci costringe a prendere coscienza del nostro essere tedeschi”³⁵⁹ – fa eco l'appello lanciato da Grass agli elettori nel 1965 ad interrogarsi sul significato di patria, *Heimat*. Lo scrittore conferisce alla *Heimat* non soltanto attributi spaziali. Piuttosto, vi ritrova la sintesi di valori fondanti come il coraggio, “l'amore forte e leale per la terra”, che una tradizione secolare di tedeschi animati dallo spirito della scoperta e del viaggio (*Wanderung*), non ha fatto che confermare. Come la Mitteleuropa ha inteso edificare uno spazio affettivo intriso di *Gemütlichkeit*, quiete e benessere³⁶⁰, la Germania si presenta all'immaginario dell'autore come una patria estesa, alla cui tenuta provvederà la lingua:

“Cos'è la patria del tedesco?
Dimmi dunque qual è il grande paese!
È dovunque risuona la lingua tedesca
ed eleva inni a Dio.
Questo deve essere!
Questo, valoroso tedesco, di che è tuo!”³⁶¹

Sulla questione identitaria, che Grass indaga sin dalla genesi del romanzo di deformazione del tedesco medio, si avverte la forte influenza delle tesi jaspersiane. Una parte degli intellettuali più sensibili al tema della ricostruzione identitaria non smette di interrogarsi sul senso di essere tedeschi. Jaspers dirà: “Non possiamo decidere se vogliamo essere tedeschi o non esserlo. Lo siamo. La domanda è soltanto questa: come vogliamo esserlo e per che cosa”³⁶².

Parlare di riunificazione *tout court* in questi anni è operazione da più parti

³⁵⁹ Karl Jaspers, *La Germania tra libertà e riunificazione*, pref. di Altiero Spinelli, Milano, Edizioni di Comunità, 1961.

³⁶⁰ Claudio Magris, *Danubio*, 1986, Milano, Garzanti, 1986.

³⁶¹ Günter Grass, Cos'è la patria del tedesco?, in *Discorso di un senza patria*, pp. 13-36.

³⁶² Karl Jaspers, *ivi*, p. 26.

tabuizzata. Altiero Spinelli, padre del federalismo europeo, indaga a fondo la questione tedesca, pervenendo alla conclusione che lo “stato nazione” rappresenterà l’unica soluzione prefigurabile. Assicurare alla Germania una configurazione nazionale servirà a scongiurare il pericolo di rigurgiti nazionalistici, completando l’integrazione del paese all’interno dello scacchiere internazionale, su cui il Cancelliere Adenauer lavora sin dagli anni Cinquanta.

Particolarmente contestata è la linea politica del Cancelliere. Costui prefigura l’integrazione con l’Europa occidentale come un atto di forza, ignorando gli squilibri che ciò causerà con la Russia e il mondo orientale. Parte dell’intelligenza, Grass compreso, si schiera contro un giocoforza che ignora la sfera di influenza russa e rischia di incrinare i rapporti tra le due Germanie. Questi intellettuali rivendicano la libertà di milioni di persone dall’altra parte del confine, sposando la tesi che “una riunificazione senza libertà” non muterà le sorti della Germania. In “Libertà e Riunificazione”, Jaspers dichiara che l’obiettivo di pervenire ad uno stato unito è destinato al fallimento, tanto più se la misura è data dallo stato di Bismarck o da concezioni unitarie di stampo ottocentesco. Tenere insieme milioni di tedeschi con un regime autoritario e la promessa dell’espansione territoriale, è un progetto contestato con veemenza dopo lo scempio del Reich hitleriano.

Jaspers riferirà che lo spirito europeo, che viene prendendo forma in questi anni, esige che la lotta del singolo avvenga “senza lotta”. Si statuisce in tal guisa un principio innocuo di autoaffermazione dell’Io. L’unica forma di resistenza che l’uomo può opporre al disagio e al furore della violenza è la libertà.

La prima forma di *Freiheit* riguarda l’uomo e la capacità di operare in stretto accordo con quanto è vitale per il dispiegamento della sua personalità. Nel panorama tracciato sull’evoluzione del genere romanzesco dalla *Jahrhundertwende* al dopoguerra, si è visto come l’attenzione vada spostandosi dalla determinazione collettiva del destino umano alla pretesa del singolo di affermare spazi di espressione corrispondenti ai bisogni intimi dell’Io. Il giovane Törless ne *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* di Robert Musil (1906), la “Signorina Else” (1924) e il “Tenente Gustl” (1919) di Arthur Schnitzler sono figure travagliate, vittime di un disagio indotto prima di tutto dalla morale impenetrabile del tempo. Il loro malessere si configura come eredità di un secolo (il XIX) incapace di affrancare l’Io dal giogo della morale dominante. L’effetto ultimo cui essi si trovano esposti è la compressione, che li rende

vittime del teatro della vita o della crudeltà (Chardin)³⁶³. Occorre attendere alcuni decenni per incontrare gli stessi «eroi deboli» e rilevare quella combattività e volontà di autoaffermazione sanzionata dall'Ottocento. Oskar, Konrad, Dubbio si astraggono dalle logiche dominanti nella società coeva. Anche rispetto ai poteri forti, il loro atteggiamento disinteressato non muta. Essi hanno appreso la lezione più importante che il secolo delle guerre possa impartire: la libertà prima di ogni cosa. Tale il significato reclamato dalle tesi di Jaspers.

Nel campo minato – in cui si è trasformata la Germania del Novecento –, ci si chiede come definirne i confini. Al pari della Mitteleuropa, la Germania dovrebbe configurarsi come una “terra di mezzo”, spazio esteso tenuto insieme da un'unità culturale prima che politica, politica prima che militare. Per il filosofo, non si tratta di ridisegnare i confini politici del paese – su questo punto gli intellettuali assumono posizioni assolutamente eterogenee, con Grass che rivendica il ritorno ai confini tracciati prima del 1937 –, ma di affermare un'idea certa di Nazione. Il secolo XIX ha improntato il dibattito intorno alla Nazione sull'unità politica prima che culturale. Quest'ultima scompare *de facto* dal vocabolario del tempo. E con essa l'idea di una *Kulturnation*. Le funzioni dello stato vengono declinate in termini di potenza e supremazia militare. Il tema stesso dell'unità viene assorbito tra gli obiettivi della *Realpolitik*.

Jaspers traccia un quadro interessante sulla degenerazione e sul trionfo nel XX secolo di una dottrina statalista, in cui stato ed esercito sono essenzialmente omologhi. Se la pace e il progresso hanno camuffato il seme della catastrofe per alcuni decenni, spetta al Novecento svelare le basi su cui si regge uno stato autocratico. Un siffatto sistema non prevede *ipso facto* la partecipazione democratica del popolo alla vita politica, né un'educazione civica al dialogo e al confronto. Il passo dall'autocrazia alla deriva autoritaria e militarista è breve. Questo il tono con cui Jaspers addita gli esiti sciovinistici e nazionalistici della Germania prebellica. L'apogeo dell'ideologia nazionalista sfocia per alcuni intellettuali nella *Schande* (vergogna), di cui Grass traccia i contorni nel suo “Discorso di un senzapatria”. Si scopre, in tal guisa, la vacuità dei presupposti politici e dei sistemi di governo cui la Germania ha affidato le proprie sorti nell'ultimo secolo. Non meno precaria l'esperienza della Repubblica di Weimar: un governo apparentemente democratico, alla cui testa siedono rappresentanti

³⁶³ Philippe Chardin, *op. cit.*, p. 105.

dell'*establishment* tradizionale. Tali esperienze consegnano un messaggio di grave crisi politica e istituzionale che attraversa la Germania negli ultimi due secoli della sua storia.

Cifra distintiva dell'assoluto silenzio che impera tra le masse è l'assenza di un movimento di resistenza. In molti spiriti contrari al regime si diffonde il timore che un moto di protesta interna possa significare un colpo di mano contro il principio dello stato-nazione. Ernst Nolte (1923-2016), storico assai controverso per le sue tesi revisioniste, ritiene che per molti contemporanei quel principio fosse una ovvietà³⁶⁴. Ad osteggiare tali precetti, fondati su un *vacuum* giuridico e politico nonché sulle strutture del regime hitleriano, interviene il circolo Kreisau³⁶⁵, ispirato a ideali di libertà e democrazia, singolare baluardo attivo in difesa dell'uomo e dei suoi diritti fondamentali. Jaspers non nega che il cittadino tedesco possa sentirsi sollecitato, al pari degli altri europei, da un sentimento di appartenenza o un legame "prepolitico" con lo Stato. Nessun significato esecrabile può essere conferito a tale istinto. D'altronde, la narrativa del tempo presenta non pochi eroi angustati dall'assenza di una patria dai contorni definiti. Walter Matern ne *Hundejahre* merita un posto tra questi. Il suo viaggio frenetico attraverso la Germania risponde tanto ad un imperativo di ordine morale – espiare le colpe belliche del *Volk* disunito – quanto alla definizione di uno spazio fisico nel quale collocare l'Io rinato dalle macerie e la vita culturale coeva. Al pari di Walter, altri «eroi deboli» ricercano nell'immediato dopoguerra un nuovo spazio vitale.

Da Uwe Johnson³⁶⁶ a scrittori della contemporaneità come Ingo Schulze³⁶⁷, la narrativa del dopoguerra riporta non soltanto le tensioni del senzapatria ma anche le aporie di una vita minata da incertezze. Il transfuga è sovente un individuo proveniente

³⁶⁴ Ernst Nolte, Germania, entità incognita, in Raffaele D'Agata, *Reich e Democrazia. Idee di Germania dal 1848 alla caduta del Muro*, Catanzaro, Abramo Edizioni, 1990, p. 65.

³⁶⁵ Al circolo sono riconducibili personalità come il Feldmaresciallo Helmuth James von Moltke, primo e autentico ispiratore del movimento di protesta, il conte von Wartenburg e Adam von Trott.

³⁶⁶ Uwe Johnson (1934-1984) è tra le personalità del dopoguerra la più sensibile ai disagi del tempo. Nelle sue opere tenta di dare voce all'anima delle due Germanie, con un percorso di riflessione che sconfinava nell'escapismo e nel dubbio esistenziale. L'opera con cui si impone all'attenzione si intitola *Congetture su Jakob* (1959). Ladislao Mittner definisce le figure di Jakob e Oskar (*Die Blechtrommel*) un terremoto in grado di aprire la letteratura del dopoguerra a canoni e cambiamenti inattesi.

³⁶⁷ Ingo Schulze è uno degli scrittori più emblematici della *Wiedervereinigung*. Con il romanzo del 2007 *Vite nuove*, Schulze apre un confronto diretto con le infinite possibilità, non sempre positive, che la vita dopo la riunificazione dischiude. I mali del capitalismo occidentale si alternano ai ricordi di una società ove tutto procedeva a rilento, lontano dalla frenesia del mondo moderno.

dai territori dell'Est. Come Volker Braun³⁶⁸, autore dei versi seguenti, Ingo Schulze sente franare la terra:

“Io sono ancora qui: il mio paese va a Ovest [...].

La mia proprietà ora è nelle vostre grinfie.

Quando tornerò a dire mio e a intendere ognuno?”

Tutto di colpo diviene precario. L'esistenza va svuotandosi di ogni significato precedentemente accordatole. La fanciullezza nella propria terra e il passato rivivono attraverso il mito. Le *image* dei territori orientali e della vita che lì si conduceva alimenteranno la *Ostalgie*. Il senso di torpore e di languida malinconia che ha avvolto i nostalgici della Mitteleuropa trasferisce altrove le coordinate spaziali. Tutti i protagonisti, al pari dei loro autori, intraprendono un percorso di fuga in questi anni. Se la libertà non è garantita, anche l'unità serve a ben poco.

A privare gli uomini della libertà concorrono i sistemi di governo al potere. Da una parte, la “politica di forza” della Germania occidentale che vede in Konrad Adenauer il principale fautore dell'interesse ad integrare la RFT all'interno delle potenze occidentali più influenti nello scacchiere mondiale. Dall'altra, il governo di Walter Ulbricht, segretario generale della SED, intento a privare il popolo della Germania orientale di ogni spazio di libertà necessario all'affermazione di una collettività autentica. Ulbricht nega il diritto di far ritorno presso la propria terra, autorizzando il fuoco contro chi attraversa il confine.

Negli anni della maturità in cui Grass dà alle stampe opere come “Anestesia locale” e “Dal diario di una lumaca”, la situazione nel suo paese evidenzia un grave stallo politico. Da una parte, il comunismo impegnato a mantenere lo *status quo* e limitare spazi di riflessione sgraditi al regime sovietico; dall'altra la “dottrina Hallstein” con le sue pericolose propaggini per la vita dell'uomo medio. La dottrina rivendica il ruolo della RFT quale rappresentante esclusiva dell'identità e del popolo tedesco e mette all'angolo ogni tentativo di riconoscimento della DDR quale stato satellite dell'Unione sovietica. Tali tensioni si riflettono, non da ultimo, nelle condizioni materiali di vita. La Germania che Grass dipinge non è soltanto il paese che

³⁶⁸ Poeta cresciuto nella ex DDR, Braun tematizza la perdita della patria e la logica del compromesso che non risparmia né lo spirito né la materia. Tutto cessa di esistere e la proprietà di stato viene venduta al migliore offerente. La poesia riportata si intitola *Das Eigentum* (la proprietà) ed è tratta da Anna Chiarloni, Giorgio Luzzi, *La sponda occidentale*, Roma, Donzelli, 2009.

tenta di risorgere dalle macerie. I racconti filtrano una povertà mista a gioia per quelle *kleine Dinge* (le piccole cose) che la vita regala, anche dopo il furore distruttivo della guerra. Le popolazioni della Germania orientale, avvitata da un'economia depotenziata e strutturalmente debole, risentono maggiormente gli effetti dell'indigenza. Nella produzione narrativa del dopoguerra Grass non rinuncia a tracciare uno spaccato dei costumi della società coeva. Anna Koljaiczek (*Die Blechtrommel*), che occulta sotto le innumerevoli gonne la brace con cui si riscalda e cucina i tuberi, è un personaggio che, con grande fantasia, si industria per sopravvivere alla precarietà.

La miseria lambisce molte pagine dei romanzi. La scrittura diviene la testimonianza più attendibile del tempo, i cui protagonisti ricorrono sovente a mezzi e attività illecite – il mercato nero e il contrabbando – al fine di provvedere al proprio sostentamento. Anna, Oskar, la bottega Matzerath, costretta a fare credito ai tanti indigenti che chiedono di saldare il conto con le cartelle, restituiscono lo spaccato di una società per la quale la *Wiedervereinigung* non è latrice di speme, né equivale a garanzia di mutamento dello *status quo*. L'uomo medio sente nella voce grossa della politica una scollatura rispetto ai bisogni primari del tempo. Lo spirito di identificazione con la collettività di appartenenza, connaturato nella SED, unito alla sostanziale fiducia nei confronti dell'economia pianificata, riesce a sopperire per un certo periodo alla fame materiale.

Il governo di Erich Honecker (1912-1994), che succede nel 1971 al Segretario generale Ulbricht, si trova a fronteggiare un senso di esasperazione crescente e di malessere conseguente alla crisi dei prezzi e all'arretratezza generale che avvita la DDR. L'interscambio e l'apertura culturale nei confronti dell'Altro genera il desiderio di varcare la frontiera e aprire le porte ad un'esistenza meno stentata. La percezione che dall'altra parte del confine la vita sia più rilassata e offra speme a chi ha vissuto in difetto di certezze, apre la strada alla fuga e ad una fase di ripensamento delle premesse culturali e ideologiche della DDR.

Mentre il popolo soffre e il paese langue, le due Germanie impegnano le loro politiche nel riarmo e negli obiettivi della difesa. Il *vacuum* appare incolmabile. L'attenzione che la RFT pone sul potenziamento della *Bundeswehr* (esercito federale) e sul bilancio destinato agli scopi della difesa, evidenzia, dalla parte occidentale, l'assenza di una politica interventista. La distensione, così tuona il giudizio di Jaspers, sembra essere un obiettivo lontano e poco centrale. Sul fronte della produzione,

insufficiente rispetto alle esigenze dei cittadini orientali, i marchi dell'Est hanno il sopravvento ostacolando rifornimenti dall'Ovest.

Nel saggio del 1965-66 *Wohin treibt die Bundesrepublik?*³⁶⁹, Jaspers indaga la natura dei rapporti tra le due Germanie, pervenendo a conclusioni piuttosto critiche sullo scarso impegno politico della RFT nel senso del miglioramento della produzione e degli standard di vita orientali. Le invettive del filosofo condividono *in nuce* le rivendicazioni dello scrittore Grass: un aiuto economico e un apporto morale sincero da parte della RFT. Jaspers, al pari di Grass, condanna la “politica della forza” in grado di contemperare gli interessi politici, ma non i bisogni delle persone. Il risultato è che “i tedeschi orientali e non quelli occidentali soffrono”. Le istanze e i giudizi espressi dall'opinione pubblica rimangono disattesi³⁷⁰.

La SPD rappresenta il partito che più spinge in questi anni per la riunificazione. L'ipotesi, di cui anche Grass si rende portavoce, predilige una forma di governo confederativo, all'interno del quale le nazioni condividono lo scambio e la libera circolazione delle merci, riservandosi una forma di autonomia politico-economica. L'ordinamento confederativo integra, inoltre, il progetto di unità europea che i padri fondatori vanno proponendo in questi anni. Altiero Spinelli³⁷¹ contesta l'idea dello stato nazione e vede nel sistema del bipolarismo russo-statunitense il germe del fallimento della politica mondiale. Se gli stati dismettono il binomio unità statale = identità nazionale, le possibilità di pervenire ad una forma di potere mondiale più equilibrato diverranno meno remote.

Un vento di cambiamento soffia nella Germania disunita con l'avvento al potere del Cancelliere Willy Brandt (1969). Il socialdemocratico, per la cui vittoria elettorale Günter Grass si batterà a suon di comizi e invettive, impronterà la sua politica alla “distensione” dei rapporti tra le due Germanie, facendo proprio il motto coniato da Egon Bahr (1922-2005) “Wandel durch Annäherung” (il cambiamento attraverso l'avvicinamento). Ciò che Brandt ritiene prioritario viene compendiato in tre punti: la ripresa del dialogo con il nemico; la rivisitazione della questione territoriale, da sganciare dalle logiche dello stato bismarckiano; la determinazione a raggiungere la

³⁶⁹ Karl Jaspers, *Wohin treibt die Bundesrepublik? Ein Gespräch mit Fritz René Allemann* (1966), in Id., *Provokationen. Gespräche und Interviews*, a cura di H. Saner, München, Piper, 1969.

³⁷⁰ Il gruppo dei socialdemocratici rileva, per mezzo di una indagine demoscopica condotta sul finire degli anni '60, che la maggioranza dei cittadini tedeschi dedica più attenzione ai temi dell'integrazione europea che agli sviluppi convulsi della riunificazione. La *Vereinigung* acquista un ruolo marginale nell'ordine delle priorità che i tedeschi si prefiggono in questi anni.

³⁷¹ Altiero Spinelli, *Tedeschi al bivio*, Roma, Opere Nuove, 1960, p. 133.

pace e l'integrazione europea, disancorando questi obiettivi da giochi politici prettamente tedesco-occidentali. In una prospettiva siffatta, la socialdemocrazia mette in luce la propria volontà di operare nel seno dell'integrazione e di un processo di democratizzazione. A coloro che riconoscono nelle azioni del Cancelliere della *Ostpolitik* interventi mirati a validare la "priorità degli interessi nazionali", la critica del tempo ribatte che Brandt esige mantenere le promesse formulate all'elettorato occidentale, declinando gli interessi europeisti in funzione delle prerogative del momento, come la *Annäherung*.

5. Vita politica e produzione narrativa dopo il 1990

Con la riunificazione nel 1990, le ansie e le inquietudini di Grass vengono corroborate dai fatti. Non la caduta del Muro, ma la velocità con cui il gigante si appresta a divorare lo staterello tormenta Grass. Lo scrittore è anche deluso dalle posizioni contraddittorie che l'amico Brandt va assumendo nel corso degli anni precedenti la riunificazione. All'ex Cancelliere che condivide la tesi secondo cui la Shoah figura tra gli esiti più deplorabili dell'unità germanica, Grass rimprovera di aver virato su posizioni diametralmente opposte. Brandt, che ha condiviso con lo scrittore di Danzica l'idea di un ordinamento confederativo, mostra piena sintonia con le tesi della riunificazione ad ogni costo, mettendo in discussione lo spirito della socialdemocrazia, per il quale lo scrittore si è battuto. Ciò anticiperà il distacco dalla scena e dall'impegno politico e il ritorno del narratore alla *fiction*.

Dai primi anni Novanta, si assiste all'avvio di una fase della stagione letteraria in cui lo scrittore torna a concentrarsi sul preambolo di una storia malvagia che ripete i medesimi errori. L'uomo si lascia strumentalizzare, dimostrando di non aver saputo trarre insegnamenti morali dal "tempo che passa". Questa stagione segna l'impegno grassiano nei confronti della parabola del tempo contrario all'uomo. Lo scrittore si propone di immortalare momenti storici fondanti, a cominciare dalla riunificazione. Dallo svilimento della ex DDR e dalla temperie culturale che esaspera la rincorsa al progresso e al tempo perduto, originano due opere: *Ein weites Feld* e *Unkenrufe*. Il romanzo *Il richiamo dell'ululone* tematizza nel 1992 il recentissimo evento e apre a rimandi critici al ruolo che la politica e l'economia esercitano nella ex DDR³⁷². Grass mette in luce come il cambiamento esaspera i *Grundwerte*, valori fino a ieri

³⁷² Gunter Grass, *Il richiamo dell'ululone*, Milano, Feltrinelli, 1992.

fondamentali e indiscutibili, apportando modifiche irreversibili nello stile di vita e nella *Lebensphilosophie* orientale. Grass non riconosce più il suo popolo, rilevando come la corsa del tempo abbia decretato la vittoria finale su quell'Est originariamente poco incline al compromesso. Da tali premesse prende vita l'idea di scrivere un romanzo in cui due vedovi, Alexander e Alexandra, si incontrano per caso e, senza rinunciare ai piaceri dell'amore (*Leitmotiv* ricorrente in tutte le stagioni della produzione letteraria), decidono di costituire una società cimiteriale tedesco-polacca. Il rimando è all'incapacità dei governi di risolvere la questione dei profughi, che ambiscono a tornare nella loro patria originaria. Si tratta dei cascubi così come dei tedeschi della Slesia, della Pomerania e della Prussia orientale. Tutte le sequenze narrative del romanzo sono calate in un'ambientazione *noir*: il cimitero. Questo luogo appianerà le differenze storiche e culturali, garantendo il ritorno alla propria terra d'elezione. Il sogno che i due, *alter ego* del Grass anti-riunificazione, accarezzano, è regalare la serenità e il tepore della patria a coloro cui il dono non è stato concesso in vita. All'impresa fa da sfondo il richiamo dell'ululone, che lancia il monito della sventura pronta ad abbattersi su chi osa sfidare il corso della storia, apportando modifiche allo *status quo*.

Il significato che i due conferiscono all'impresa non può essere convalidato né dalla storia né dalla realtà. Il progetto della riconciliazione contempla, infatti, uno scopo sociale e umanitario che la generazione con cui Alexander e Alexandra si relazionano non è più in grado di afferrare. Dell'impresa e del suo scopo filantropico non rimarrà più traccia alcuna, quando i consiglieri fiuteranno la possibilità di modificare l'oggetto sociale e generare lautissimi profitti.

La storia irrompe violentemente nella vita e nel progetto dei due, palesando un fatto incontrovertibile: ai tempi della riunificazione e del «capitalismo dilagante», i valori del socialismo e della proprietà collettiva si fanno ricordi lontani. Chi crede di agire socialmente reiterando questi valori, incontrerà il fallimento. Alexander e Alexandra assistono muti al cambiamento repentino della gerarchia e della scala dei valori. L'unica a condividere le ansie e i timori è l'anziana Erna Brakup. I due vedovi registrano l'incomunicabilità con le nuove generazioni. Il profitto aleggia su ogni azione. Il senso di umanità abdica alla meccanicità di un uomo pronto a quantificare il proprio operato in termini numerici.

Cesare Giacobazzi riconosce ne *Unkenrufe* un'impronta narrativa diversa. A scrivere non è più il Grass "dell'estro e della fantasia, del disordine e della

provocazione”³⁷³. Lo scrittore sembra cedere al forte disappunto e alla *üble Laune* del tempo. La struttura e l’evoluzione diegetica sono intrise di realismo. Da un punto di partenza localizzato nel tempo e spazialmente definibile all’involuppo di vicende private e personali della coppia, l’intera struttura diegetica tradisce una precisione strutturale atipica. La conclusione non fa eccezione, rivelando aderenza allo *skopos* dichiarato del romanzo: l’impraticabilità di una vita e di una scala di valori difformi da quelli predicati al tempo della *Wiedervereinigung*. Ne *Unkenrufe*, giunge a maturazione la sintesi grassiana di temi e istanze connaturali ad un immaginario mitico e collettivo ottocentesco. Daniel Schiffer evidenzia chiara la vocazione a ripristinare la vera essenza della natura, con le sue leggi e paesaggi imperturbabili³⁷⁴. Oltre all’ululone, diversi *luoghi* figurativi concorrono a riabilitare la cultura e la tradizione popolare: i sentieri, il fiumiciattolo, il ciclo delle stagioni. Rinnovata è l’attenzione che Grass dedica alla natura. Il vero punto fermo della diegesi risiede proprio in essa. Le *image* spaziali che il testo veicola riportano al dopoguerra, al tempo zero della storia e alla pre-riunificazione.

Non meno velata è la critica alla tenuta sociale del paese. Il messaggio che il romanzo proietta sostanzia una continuità con il pensiero che Grass esprime sul senso della riunificazione dai tempi del *Discorso di un senzapatria*. Un’operazione azzardata dovrà contemplare la perequazione degli oneri (*Lastenausgleich*) e la rilevazione di una parte ingente del debito della DDR.

Di Fonty, personaggio chiave ne *Ein weites Feld*, lungo romanzo sulla riunificazione, Grass si servirà per veicolare i suoi timori: i tedeschi occidentali pagheranno caro il progetto di rilevare la DDR. Lungi da Alexander e Alexandra, personaggi privi di grande forza espressiva, Fonty e la sua “ombra perenne” ambiscono ad avviare un dibattito autentico sulla Germania unita, il cui costo sarà elevato sia in termini materiali che spirituali. Il primo porterà a “maledire” la riunificazione. Il secondo avrà una ricaduta negativa sulla vita del singolo cittadino.

Grass ha sempre condiviso i timori degli storici e dei filosofi impegnati a rilevare la pericolosità di regalare la democrazia, senza insegnarne le modalità di utilizzo. Il difetto di democrazia non si può colmare improntando la vita nella società odierna a certi valori dall’oggi al domani. Il risultato è l’ebbrezza e la velocità con cui i cittadini si lanciano in imprese insperate. Il mito del progresso occidentale finirà per accecare

³⁷³ Cesare Giacobazzi, Il rospo del malaugurio, in *L’Indice*, novembre 1992, n. 10, p. 15.

³⁷⁴ Daniel S. Schiffer, Vivere e morire per Danzica, in *Corriere della sera*, 29 settembre 1992, p. 9.

gli uomini. Allo stesso modo, la fiducia nei confronti del marco rivalutato sopraffarà ogni timore sulla praticabilità della vita in un sistema sociale diverso.

Per consegnare le posizioni di una frangia intellettuale più cauta sui ritmi della riunificazione, il romanzo ricorre alla tematizzazione del disagio. I due personaggi ne *Unkenrufe* si sentono, al pari dello scrittore, avulsi dal contesto in cui vivono. Non si riconoscono nelle nuove generazioni. La protervia dei figli che negano il diritto alla serenità dei genitori, unita alla mancanza di una progettualità intergenerazionale condivisa, mette in luce il disagio dei vedovi. Come loro, l'anziana Erna, cui la storia del suo paese e la vita ha insegnato a lottare, avverte la scollatura rispetto ai consiglieri della società cimiteriale e si oppone caparbiamente ad ogni tentativo di controllo della sua posizione. Erna è la prima a scontare le colpe di un sistema che capovolge valori eterni come l'amicizia, l'amore. Erna morirà presto lasciando le sorti dell'impresa nelle mani dei due vedovi.

Il richiamo dell'ululone centerà presto il suo obiettivo. La coppia pagherà per la protervia con cui ha creduto di mutare il corso della storia e degli eventi. Ove i governi e la politica ufficiale hanno fallito, il singolo non può illudersi di invertire il corso delle cose. La politica socialdemocratica e del cancelliere Brandt viene implicitamente messa in discussione. *Le kleine Dinge*, i piccoli passi che i vedovi intendono percorrere per aiutare la storia a mutare le relazioni tra popoli e paesi, sono parimenti votati al fallimento.

In questo romanzo, la vittoria è ancora una volta dalla parte degli eroi forti e autoritari. A distanza di trenta anni, Grass si trova a corroborare la stessa morale insita ne "Trilogia di Danzica". Mentre la storia viene raccontata dal punto di vista dell'eroe debole, gli audaci rivendicano il cambiamento epocale.

Rispetto alla produzione narrativa degli anni Cinquanta e Sessanta, l'impegno e l'attivismo politico hanno impresso un marchio indelebile nel Grass maturo. L'eroe debole viene sconfitto definitivamente – completando la parabola del suo destino –, ma ciò avviene dopo aver ingaggiato una lotta reale contro le forze che avversano il bene collettivo.

La personalità dell'eroe di turno è contrariata. L'uomo e la donna anelano al bene, ma con tristezza registrano l'inconciliabilità delle loro istanze rispetto alle superbe forze sociali. Ad attendere gli eroi deboli è un destino ingrato e beffardo. La coppia, che inconsapevolmente ha aperto le porte al capitalismo, diverrà vittima del guanto di sfida lanciato alla storia. L'illusione cederà il passo all'arezza del reale. Al pari

della politica coeva, Grass mette in scena il senso di abbandono in cui ripiomba chi ha creduto in un'azione e l'eclissi di una generazione, che presto il progresso materiale spazzerà via.

Questo romanzo segna il punto più alto della parabola della (dis)illusione riposta nella riunificazione. Dalla metà degli anni Novanta, Grass astrarrà gradualmente la scrittura da colorazioni politiche forti e prenderà ad occuparsi di tematiche sociali disparate: dall'impegno ecologista, alla perequazione sociale, dal condono del debito al sistema educativo tedesco. *Unkenrufe* (1992) e *Ein weites Feld* (1995), i romanzi della riunificazione, segnano il primo autentico punto di rottura rispetto all'etica consolidata dalla *Trilogia*, all'impostazione metodologica del romanzo aperto e di deformazione e ai *tòpoi* del passato. La discontinuità è l'approdo di una *üble Laune* e di asperità morali che Grass non è più in grado di riassorbire.

“Non c'è cancello che possa resistere alla calca degli affamati”³⁷⁵. (G. Grass)

6. La terza stagione della produzione grassiana

Alla fine degli anni Novanta, Grass avverte una scollatura sempre maggiore rispetto alla temperie culturale tedesca. Dopo gli esiti della riunificazione, lo scrittore sente, a dispetto della delusione, di poter pronunciare ancora il suo sì alla vita, all'impegno sociale e ad una letteratura intesa come registrazione – e ricerca di soluzioni alternative – del reale. La storia può perseguire le sue finalità indecifrabili alla ragione umana, la politica abdicare in favore dell'economia, ma nessuno potrà sovvertire il ruolo edificante della letteratura, specchio del reale e strumento di dileggio del “nuovo dogmatismo”. Il sì di Grass è rivolto a ciò che ha in germe le potenzialità del cambiamento.

Dall'altra parte, il dato biografico dimostra il desiderio di apprezzare i valori autentici dell'esistenza umana. Dopo anni di compromesso con la notorietà, Grass intende dedicare più tempo alla famiglia “allargata”, mirando a sanare l'irriducibile senso di colpa nei confronti della prole e della consorte. La sfera privata, unita al vissuto personale, è la sostanza di cui gran parte della produzione narrativa di questi

³⁷⁵ Günter Grass, Prolusione alla consegna del Nobel, 1999, in http://www.dicoseunpo.it/Nobel_della_Letteratura_files/Gunter_Grass.pdf

anni si alimenta. Anche l'organizzazione dei materiali subisce modifiche radicali. Rare le tracce del *Trauerspiel* seicentesco. Il chiaroscuro barocco cede il passo al tepore familiare. Personaggi ombrosi abdicano in favore di figure e ruoli familiari ben identificabili. Diversi i cambiamenti sul piano dei temi e dei *tòpoi* considerati. I problemi della "grande storia" si riverberano sul tempo presente in ragione di un continuum storico imprescindibile.

Ciò che più rileva negli anni della maturità è la necessità morale di vedersi riconosciuto il ruolo di coscienza e *praeceptor nationae*. Non è solo il successo editoriale a sollecitare l'attenzione dello scrittore – benché la critica accusi Grass di continui sensazionalismi studiati a tavolino per favorire le uscite editoriali³⁷⁶ –, ma l'apporto al benessere spirituale e morale della nazione. Pur continuando a simpatizzare per la SPD, Grass rivolge alla politica uno sguardo di insieme.

A sollecitare l'interesse del casciubo non sono solo le radici del dibattito culturale in terra germanica. Grass prende la parola in favore degli «eroi deboli» di tutto il mondo, lanciandosi in giudizi che sfiorano campi disparati: politiche finanziarie intraprese dall'Unione Europea, diritto d'asilo per i rifugiati politici, istruzione in Germania e lotta alla povertà nei paesi del Terzo Mondo.

Lo scrittore va maturando in questi anni un'idea più definita di *Heimat*. Alla patria intesa come spazio fisico circoscritto ai valori e alle tradizioni di una comunità, Grass antepone l'apporto spirituale che a ciascuno deriva dalla propria terra. Lo scrittore sente il peso e le contraddizioni della propria *Heimat* esacerbarsi durante i viaggi che lo conducono in Oriente, in India e in Pakistan. In questi luoghi, gli errori e le inquietudini per il futuro del genere umano si palesano con pervasività. È alla *fabula* che la narrativa ricorre per marcare il terreno, segnando la dicotomia tra l'Occidente e il resto del mondo. La *fabula* è il mezzo utile a sancire la presenza simultanea di piani narrativi diversi. Nei racconti di vita torna il padre silente, ansioso di recuperare il tempo perduto e apprendere le opinioni dei figli. Tale livello della narrazione alterna il presente – con la voce dello scrittore maturo – al passato, le istanze del padre ai bisogni dei figli, l'instabilità emotiva del giovane alla malinconia dello scrittore maturo. Interessanti anche le voci: dall'onnipresente Theodor Fontane alla fotografa

³⁷⁶ Pierluigi Battista – nella sua opera *Cancellare le tracce*, 2007, Rizzoli – riporta il punto di vista più diffuso sulle manovre pubblicitarie di Grass: "Certo, dopo il gesto di Grass non sono mancate (ma non poteva essere altrimenti) malizie, dietrologie fantasiose, supposizioni scontate nella loro trita prevedibilità, gratuite crudeltà" (p. 23).

Maria Rama ne “Camera oscura” – *Die Box. Dunkelkammergeschichten* (2008) –, dal giovane soldato ne “Sbucciando la cipolla” – *Beim Häuten der Zwiebeln* (2006) – al poeta contro Israele o i governi sottoposti ai diktat dell’economia.

Il nucleo familiare da cui la trama diparte, conferisce allo scrittore la possibilità di rinnovare l’impianto strutturale dei romanzi partoriti in questi anni. Mentre ne “Trilogia di Danzica” Grass riserva alla tessitura del racconto una struttura libera, incentrata sulla circolarità della trama, nella stagione successiva predomina un genere romanzesco più vincolato a rimandi extra-testuali, con aderenze alla realtà coeva e del XIX secolo. Assidua anche l’alternanza tra un presunto Io onnisciente (*Ich*), spesso inaffidabile, e un Lui (*Er*) che, con intermittenza, entra e esce dalla scena.

Ad un impianto strutturale siffatto si oppone un’organizzazione del materiale narrativo più rigida, con una struttura conchiusa e una trama meglio definita.

In opere come *Die Box*, Grass non avverte l’esigenza di sconfinare in un immaginario casciubo, avulso dal reale. Alla mitizzazione del paesaggio incontaminato e popolato da gente dall’animo incorrotto, fa da contraltare un reale vissuto, affrancato dal furore della stampa e dei media. In questa fase, Grass avverte la necessità di tracciare un solco rispetto alla dimensione pubblica, espungendo dalla narrazione fatti e personaggi riconducibili all’impegno politico.

I segnali della transizione verso la *fabula* riconducono agli anni Ottanta. Nel 1988, anno in cui Grass dà alle stampe il romanzo “Mostrare la lingua”, *Zunge zeigen*, lo scrittore ha metabolizzato la necessità di apportare cambiamenti strutturali al disegno della narrazione. *Zunge zeigen* figura tra i primi testi in cui la sperimentazione si svincola dalle logiche strutturali de “Trilogia di Danzica”. Lo scrittore manifesta una libertà espressiva rinnovata, accompagnata dalla necessità di scavare nel proprio Io e partecipare le emozioni che vive in un dato *milieu*.

Grass è coadiuvato dall’assenza di freni inibitori, accordando all’atto di liberazione dell’Io un significato nuovo: espressione autentica del sentimento e condivisione del piacere – o del dolore – con l’Altro. A occupare la scena non sono più personaggi spettrali, compromessi dalla realtà in cui vivono e che contestano, bensì uomini e donne in carne ed ossa, con un ruolo ben definito nella società e nella famiglia. Essi integrano le posizioni espresse dal narratore, aiutando a spostare gli equilibri tradizionalmente dettati dalla voce principale.

Dall’*Ich-Erzählung* Grass tenta la transizione verso una polifonia narrativa, arricchendo il materiale narrativo considerato. Per rifuggire una formulazione troppo

libera, lo scrittore declina il processo di scrittura secondo alcune linee programmatiche. Oltre ad introdurre e guidare le azioni, Grass si prende cura del loro *denouement*, rinunciando alla pretesa della focalizzazione unica o interna. Ai personaggi, prescindendo dalla natura reale o fittizia, richiede una partecipazione attiva. Non rileva, ai fini dell'obiettivo prefissato, che la loro posizione volga in direzione contraria alle aspettative autoriali. Superando schieramenti ideologici, Grass è disposto a raccogliere la sfida della contestazione.

L'esempio più eclatante è "Sbucciando la cipolla", diario in cui Grass mette a nudo la propria esperienza di giovane recluta al servizio delle SS. Lo scrittore di Danzica ha metabolizzato le critiche che la società riserva alla narrativa prodotta da un letterato contro l'establishment. A onta delle critiche, Grass seguita ad avvalorare la posizione di scrittore privo di un'affiliazione all'Accademia e ai circuiti ufficiali della cultura. Ciò gli consente di rinunciare all'ortodossia che la società si attende da uno scrittore allineato.

Ad ossessionare la scrittura della maturità non figurano le aspettative sociali né gli scontri ideologici. È la storia che ritorna, intrecciando le vicende dei popoli alla vita quotidiana. I conflitti non vengono ideologizzati. Epurati di qualsiasi colorazione politica, vengono consegnati alla contemporaneità perché si tragga una lezione. Ciò che più sta a cuore nella fase della maturità è consolidare la posizione di padre morale della nazione e di una famiglia in grado di rivendicarne l'insostituibilità. Grass avverte in questa sfida il prossimo ostacolo da superare.

Cresciuto in un ambiente in cui la componente materna ha predominato sulla maschilità, Grass assegna ruoli cruciali e la responsabilità del cambiamento storico a figure femminili. Al pari del contemporaneo Kenzaburō Ōe, Grass condivide con la madre l'interesse per la letteratura. Con lei scambia ricordi e promesse – mai mantenute –, come il viaggio a Napoli. La complicità che instaura con la madre e le figure femminili con cui condivide esperienze importanti, non potrà essere replicata integralmente dal rapporto con i propri figli o con figure come Mariechen ne *Die Box*.

La donna ritorna negli anni come figura ossessiva, incarnando fattezze e personalità diverse. Dall'infermiera all'amante circense di Oskar, da Tulla Pokriefke alla cuoca nera, la donna presenta un *identikit* diverso: è autoritaria e detiene il potere ne *Ein weites Feld*, diventando la Presidentessa dell'Amministrazione fiduciaria; è arguta e mascolina nel ruolo della timoniera ne "La ratta", per nulla disposta ad abdicare al ruolo di redentrica del mondo corrotto e in disgregazione.

La donna, energia e soffio vitale del cosmo, si eleva nell'opera di Günter Grass a salvatrice del genere umano. La sua azione, in un universo alle prese con le conseguenze del potere virile, è in grado di dettare gli equilibri di una società in piena trasformazione. A chi giudica la sottomissione della donna all'atto sessuale ricercato dall'uomo come un limite della rivoluzione grassiana, va ricordato che il casciubo non caldeggia l'universo delle forme maschili, rinnegandone l'autorità e la violenza. Per contro, Grass ambisce a ritornare a riconoscere le ragioni del cuore e anteporle, ove possibile, all'intelletto.

Lo scrittore ammette che l'imperitura lotta tra spirito apollineo e dionisiaco è divenuta parte integrante della storia. Da una parte, l'estasi del cambiamento, la volontà di amare e apportare una rivoluzione in un mondo dominato da logiche fallocentriche; dall'altra, l'affermazione dell'energia, di un *pathos* maschile, egotico e pieno di sé, intento a mitizzare i suoi precetti: potenza e velocità.

L'ibrido prodotto dallo scontro tra apollineo e dionisiaco consegna un uomo confuso, spettrale e svuotato di *energheia*. Tale la risoluzione nel XX secolo dello scontro tra Eros e Thanatos: la vita contro la morte, il furore della morte contro l'energia della vita.

Già con Thomas Mann, la tradizione narrativa tedesca è travolta dal conflitto tra uomo illuminato e uomo sottomesso ai principi dettati da un ordine apparentemente superiore. Mentre in Mann lo squilibrio anticipa il caos che il mondo si appresta a conoscere con il conflitto mondiale, la narrativa di Günter Grass consegna l'uomo che, privato di una coscienza e di un qualsiasi ordine di riferimento, intenta un processo di ricostruzione psichica e morale dell'Io.

Al pari del Giappone di Ōe, dopo lo scontro generato dall'uomo, non vi sono più risorse. Cesare Giacobazzi rileva la dicotomia del nuovo ordine, in cui l'energia mascolina si trasforma in morte e distruzione. L'ordine sociale conseguente, rinunciando a spazi di intervento e condivisione femminei, è scosso fino alle fondamenta. L'eroe forte esce sconfitto sul piano dell'azione e della comunicazione.

In tale scenario, il fallimento della virilità apre le porte alla riabilitazione del genere femminile. La donna, eroe debole *ante litteram*, è costretta a ricostruire un ordine negato dalla presenza imponente dell'uomo.

La tradizione narrativa dei paesi contemplati dalla trattazione, la Germania e il Giappone, pare aver ignorato l'apporto femminile. Eppure, la donna in Giappone ha raccontato la vita di corte, consegnando alla storia trattati esemplari sulla sfera del

quotidiano e sugli equilibri del tempo, rinnegando la propria identità. Per secoli, la donna partecipa alla vita coeva, celata dalla coltre del dubbio. Ogni diritto di rappresentanza le viene negato, in favore della supremazia virile. In Germania, è l'autoritarismo paterno e bismarckiano ad imporre alla donna la compartecipazione alla vita e al successo produttivo dell'uomo. L'amore e il femminile vengono misconosciuti per tema che l'apporto muliebre possa corrodere lo spirito dell'eroismo virile.

Nell'Occidente che assiste al dominio della soggettività mascolina, il femminile viene aborrito, sottraendogli ogni spazio autentico di espressione. Generazioni di Törless e di maschi borghesi dovranno lasciare casa per addestrarsi alla vita e scacciare il pericolo che qualche traccia di amore femminile si annidi nelle loro vite. Il maschilismo, l'autoritarismo diverranno le discipline con cui l'uomo del tempo deve familiarizzare. Se l'Occidente di Mann, Musil e Grass nega la genesi di un ordine sociale avulso dal cameratismo maschile e ne esalta la potenza, nell'Oriente di Kenzaburō Ōe, l'uomo rinnega *sua sponte* l'esaltazione del femminile. In una società che comprime gli individui, assegnando loro una dimensione sociale, il ruolo e le mansioni si definiscono *ab origine*. La donna è sì il completamento necessario della virilità ma il suo ego è declinato in funzione dell'uomo. Estranea ad ogni forma di partecipazione collettiva, il suo ruolo è limitato alla crescita del nucleo familiare in cui è inserita. La donna è il complemento necessario all'evoluzione spirituale e mentale dell'uomo nipponico. Il suo spirito è asservito al confronto e al contrasto rispetto a ciò che la società richiede ad un maschio giapponese. Se la madre cresce con devozione e autentico amore il figlio, è al padre che questi dovrà guardare per apprendere l'autorità e la forma necessaria a praticare questo mondo.

In questo excursus millenario, l'uomo non ha rinunciato alla donna, conferendole un ruolo complementare. Sussidiario ma defilato rispetto all'ordine e ai compiti imposti dalla virilità. La donna prepara l'uomo alla vita. Prima lo genera, poi lo educa e, infine, lo prepara allo scontro in un reale in cui spetta a lui dettare i tempi e i modi dell'azione.

L'immaginario maschile che Grass e Ōe veicolano è alterato nelle sue premesse. La forza autoritaria e virile che l'Occidente ha tradizionalmente accordato all'uomo va perdendo i suoi presupposti. L'uomo di Grass precipita in un baratro da cui, solo, difficilmente uscirà. Angosciato, svuotato della forza virile che gli ha consentito al punto massimo della parabola di seminare morte e distruzione, assiste al fallimento

della base sociale che ha costituito per sé e i suoi pari. Al declino materiale subentra l'incapacità di esprimere *expressis verbis* ciò che prova e percepisce di fronte alla distruzione cagionata dal genere maschile. In termini simili viene narrato il fallimento della cultura maschilista nel Giappone di Ōe. Tori-Bird intraprende la via della fuga dal ruolo di padre. Lo scrittore tematizza non soltanto l'esodo ma la messa in discussione del tradizionale ruolo dell'uomo a capo dello stato e della famiglia. Di fronte a tale indirizzo sociale, l'uomo giapponese viene meno. Troppo acuto è il rancore nei confronti dei padri. Il terrore che le generazioni di uomini giapponesi avvertono nel dar forma ad un reale in cui il testimone passa di padre in figlio paralizza la progenie. Il passaggio consegna al figlio le sventure e il destino di morte e distruzione di cui la cultura del maschio del XIX e XX secolo rivendica l'autorialità. Dinanzi a tanto scempio, anche l'Io maschile sbiadisce e va considerando l'abdicazione al ruolo millenario accordatogli per diritto.

Alla mascolinità decadente ereditata dall'eroe borghese del XIX secolo fa da contraltare l'Io lacerato da forze centripete di genesi femminile. Esse si inseriscono con forza nella vita dell'Io, snaturandone l'indole e gli intenti.

L'uomo del XX secolo dipinto dalla narrativa grassiana e orientale va perdendo l'etichetta della virilità distruttiva, per aprire a spazi di riflessione più autentici e liberali. Il costume dell'uomo moralmente e sessualmente integerrimo cede il passo ad una liberalità che sblocca gli istinti repressi. Per tale ragione, Oskar e Walter si dedicano in maniera spudorata alla ricerca e al soddisfacimento dei piaceri. La consapevolezza foucaultiana della propria libertà sessuale³⁷⁷ rende i protagonisti del XX secolo più disinibiti e attenti alle necessità personali. Dalla repressione dei sensi e delle pulsioni che declina nella disperazione del borghese di turno – Thomas Mann figura tra i romanzieri che hanno cura di ritrarre nell'anti-Bildungsroman della prima maniera la dicotomia tra essere e dover essere e l'eterna battaglia tra Eros e Thanatos agli inizi del XX secolo – allo sfogo dell'Io in totale contrasto con la morale del tempo, giunge a compimento un tragitto incredibilmente lungo nella parabola della liberazione dalla cultura maschia e autoritaria.

Il processo di liberazione e assoluzione dell'uomo si accompagna a forme diverse. Nella narrativa giapponese, l'uomo di Ōe si spoglia degli attributi umani. Il dolore tematizza la liberazione graduale dalla condizione di uomo incompleto, a disagio con

³⁷⁷ Michel Foucault, *Storia della sessualità*, vol. 2: L'uso dei piaceri, Milano, Feltrinelli, 2015.

l'autorità virile accordatagli dalla natura. L'*homo nipponicus* dipinto dal giapponese Ōe rinuncia alla vita, dopo aver sperimentato sulla propria pelle gli effetti dell'idiosincrasia alla cultura dei padri. Il cancro cresce in colui che intende abdicare al proprio Io, conferendo all'uomo il senso del benessere e di una nuova vita che si dischiude rinunciando *in toto* all'eredità paterna. La malignità che irrori gli organi infetti propaga la felicità del distacco dall'umana sofferenza.

L'*homo germanicus* dipinto da Grass si serve di mezzi e modalità diverse per rinunciare alla mascolinità minacciosa. *In primis*, è la parabola della guerra con le vicende inenarrabili connesse all'uomo a modificarne intrinsecamente la natura. Le vicende belliche aggregano molteplici sensi reconditi: il disagio, l'impotenza, l'oblio, l'abdicazione, la follia. In esito ai processi descritti, l'uomo di Grass diventa un essere asessuato o un individuo che seguita nello sfruttamento della donna per rivendicare a sé un'attribuzione di senso rinnovato. Joachim Mahlke è a metà strada tra un essere asessuato e un Io lacerato alla ricerca dell'identità smarrita da tempo. Oskar è un esserino che si procura piacere senza riflettere sulla condizione di uomo. Per essere più precisi, Oskar evita di ingaggiare discussioni intente a dichiarare lo stato e la natura del proprio Io. E così, strada facendo, tutti gli eroi grassiani sono oscurati da una coltre di incertezza, mista di oblio e ricerca di un nuovo senso. Non è, come rileva Giacobazzi, la ricerca del piacere estetico³⁷⁸ ad animare gli eroi del XX secolo. Nessuna *querelle* tra funzione estetica e normativa si riscontra in questi uomini smarriti. È l'uomo che ha perduto la propria condizione di *ego cogitans*. All'incapacità di pensarsi oltre il confine statuito dall'individualità visibile o latente, si aggiunge l'incapacità di concepirsi come soggetto riproduttore. Nella terza fase esaminata, Günter Grass si interroga sul ruolo di padre, sulla capacità di generare una prole che non si conosce mai fino in fondo.

Al centro del dibattito è in questa stagione l'uomo riproduttore. L'interrogativo che lo scrittore di Danzica esprime riguarda la capacità di esercitare il controllo su sé stesso e l'Altro. L'incertezza dell'uomo non ha solo un fondamento emotivo. La difficile eredità della cultura paterna bussava alla porta quando Grass consegna alla scrittura i ricordi della gioventù. Il padre poco attento alla crescita del figlio, distaccato nell'ultimo saluto alla stazione prima della partenza per il fronte, presta la sponda alla ricostruzione di una schiera di figure dimentiche della funzione normativa ed educativa

³⁷⁸ Cesare Giacobazzi, *op. cit.*, pp. 41-61.

demandata dalla vita. Nella società più liberale del XX secolo, il maschio comincia a liberarsi dell'eredità paterna, osteggiando ogni tentativo di reiterare modelli culturali ancorati ad un passato autoritario.

Come in Giappone, anche in Germania l'esperienza della guerra dischiude nuovi orizzonti. Donde la rivisitazione di modelli formativi improntati all'apporto femminile. In Giappone, l'uomo è ossessionato dall'equilibrio tra potere maschile e gerarchie sociali da osservare, mentre in Germania prende a farsi strada il potere femminile della contrattazione, del compromesso, lungi dall'*aut aut* che ha predominato con l'autoritarismo maschile. Lo stesso Grass, sul finire del XX secolo, riconosce la centralità del paradigma femminile nel discorso sulla ricostruzione dell'Io. Christa Wolf, Anna Seghers, Hannah Arendt sono le figure della svolta cui Grass fa appello, perché seguitino nella loro lotta al rinnovamento del paradigma sociale e culturale. Se Grass ingaggia una battaglia perenne nella politica e nella narrativa contro i detrattori del cambiamento radicale, con le donne impegnate nella sfera sociale il casciubo stringe legami destinati a rendersi imperituri. Convergenza di idee, inclinazione al cambiamento, spirito avverso all'anacronismo: questa la formula per soddisfare le istanze epocali del cambiamento. Grass avrebbe difeso, per le ragioni esposte, una scrittrice politicamente impegnata come Christa Wolf. Per Grass, vi è in lei uno spirito genuino e autentico che la rende in grado di lottare contro le storture del tempo e la miopia di un regime teso a livellare la produzione culturale nella DDR. La Wolf diviene agli occhi del casciubo l'emblema della donna pronta al cambiamento, abile per necessità a sfuggire alle manovre di un regime che mette le catene ad ogni intervento volto a mutare lo *status quo*. È ad Anna Seghers che Grass si rivolge, affinché gli intellettuali agiscano contro il preoccupante stato di assedio in cui le libertà civili versano nella DDR. Passando alla *fiction*, è la nipote francese di Fonty ne *Ein weites Feld* ad incarnare i tratti sociali del cambiamento. Come la Francia si è liberata e può vivere solo unita, anche la Germania dovrà compiere il suo percorso di unificazione. Di questa "Germania forte e unita" abbiamo bisogno (Madeleine). Per invocare il cambiamento autentico, Grass ricorre alla donna. L'uomo ha fallito troppe volte, miseramente e soccombendo agli stessi tranelli della storia. Donde l'assenza di fiducia.

L'uomo non può perseguire con onestà intellettuale l'obiettivo di una *Wende* autentica. Anche Willy Brandt non centrerà fino in fondo l'obiettivo del cambiamento radicale prefigurato dallo scrittore. Il Cancelliere, l'unico uomo con un profilo

pubblico per cui nutra sincera stima ed affetto, si lascerà ammaliare dalla politica del compromesso.

La donna, agli occhi di Grass, è un essere tenace, in grado di conservare l'approccio vincente alle "piccole cose". La politica improntata ai "piccoli passi" di Angela Merkel segnerà, non fortuitamente, la scena pubblica agli esordi del XXI secolo³⁷⁹. Più che alla politica, Grass guarda con ammirazione al vigore che anima la donna delle macerie, *Trümmerfrau*. Costei ravviva gli animi e pone le condizioni del cambiamento. Nel processo di analisi del romanzo grassiano *Mein Jahrhundert* (1999), Giacobazzi ribadisce il ruolo centrale che la donna assume nella ricostruzione della Germania ferita nell'anima e ridotta a poco più che un cumulo di macerie. A risaltare è il contrasto tra l'uomo inerme, disteso su un letto a mirare il soffitto e la donna attraversata dal senso del dovere e dall'obbligo di contrastare lo *status quo*. Grass affronta la questione dell'identità di genere, ribaltando i ruoli tradizionalmente assegnati dalla società occidentale. All'uomo inerme e privo di risorse oppone la donna forzata e ricca di inventiva. L'uomo, provato dalla condizione di reduce sconfitto, non riesce a obliterare il colpo inferto alla dignità maschile, rigettando ogni forma di reazione.

La storia assiste al ribaltamento dei generi, che Grass avvalorava con testimonianze della scrittura novecentesca. Nel ridefinire il canone letterario del XX secolo, lo scrittore intende porre l'accento sulla transizione identitaria in atto. All'eroe forte, trasformatosi in un pusillanime, inetto alla vita, Grass ha scelto di contrapporre il vigore della donna chiamata a invertire le sorti della rinascita. La *Wiederaufbau* dovrà recare il marchio del cambiamento plastico e femminile. All'oscurità dell'uomo belligerante subentrerà il chiarore della razionalità e la *vis muliebris*. Dopo l'uomo nerboruto, una *imago* del cambiamento ispirata al candore e avversa alla faziosità.

Nel descrivere l'eredità ricevuta nel dopoguerra, Grass riflette sulla prospettiva segnatamente gregaria del genere maschile, ove lo scontro e l'autorità diventano attributi regolari della coesistenza. Nella sua ciclicità, la storia pone le società di fronte ai rigurgiti nazionalisti e al crescente autoritarismo. Autore dello scontro è l'uomo, intento a rivendicare il potere sottrattogli. Le forme di violenza e di repressione che la storia ci tramanda si tramutano in manifestazioni di un pensiero per nulla incline ad

³⁷⁹ La concezione del progresso e della politica dei piccoli passi diverge nettamente dalle linee ispiratrici del Cancellierato Merkel. I precetti del progresso perorati da Grass sono compendati nel racconto "Dal diario di una lumaca".

abbandonare l'autorità precostituita. A riprova di ciò, si riferisce la ripresa di un autoritarismo propagandato in Giappone da culture revansciste di estrema destra. Il settarismo, inteso come rifiuto di un credo precostituito, va nella direzione di uno scontro mai sanato contro le forze dominanti. Al pari del neonazismo, le sette rivendicano la cessazione dell'esistente.

Se l'Occidente di Grass misconosce la figura del Cristo e le assegna una sacralità femminile, in Oriente le culture religiose autoctone mancano l'obiettivo di illustrare la via dell'illuminazione. Il rito cristiano, con le sue formule ed i mille ghirigori, staticizza l'uomo propinandogli una sacralità in cui egli non si riconosce. Da Oskar a Konrad (*Im Krebsgang*: 2002), tutti ripudiano l'atto di fede, per tema che la confessione possa circoscrivere il proprio raggio di azione. A personaggi indefiniti come Oskar, intento ad ingaggiare scontri continui con le statue cristiane, risaltano in controluce gli uomini della «maturità» come Fonty, pronti a sconfessare ogni fede o dottrina politica.

La religione, virtualmente inconciliabile con la cultura maschia, entra in contrasto con essa, sottraendole spazi di espressione. Quando il disagio si fa forte e l'uomo minaccia di soccombere, lo spazio uterino diviene l'unico *refugium* deputato ad accogliere l'eroe silente. Rebecca Copeland ritiene che il *mukogawa* rappresenti lo spazio fluttuante residuale della contemporaneità, l'unico in grado di aprire uno "squarcio" all'interno del presente e avviare l'uomo ad una dimensione altra, un ricongiungimento con il grembo materno³⁸⁰. Nessuno sconto alle religioni tradizionali, idiosincratiche rispetto ai bisogni immediati rivendicati dall'uomo. La pratica grassiana del culto mariano – si pensi a Joachim Mahlke ne *Katz und Maus*, che reca al collo le immagini della Vergine insieme ad uno strano cacciavite – compendia la perdita dei punti di riferimento tradizionali.

La famiglia non figura nei ritratti novecenteschi del calvario spirituale di questi «eroi deboli». Alla scuola viene parimenti sottratta ogni funzione regolatrice. Ciascun individuo viene ritratto nella sua unicità ed esclusività. Coppie omotetiche non sono contemplate nella narrativa di Grass. Al pari dello scrittore nipponico, Grass rammenta che ogni individuo coltiva una sofferenza, simile nella radice, unica nelle manifestazioni esteriori.

Nella narrativa del primo periodo, Grass ricorre ad espressioni grottesche del

³⁸⁰ Rebecca Copeland, *Mother Obsession and Womb Imagery in Japanese Literature*, in *Transactions of Asiatic Society of Japan*, 4th series, n. 3, Tokyo, 1988.

malessere individuale. La follia in Oskar, l'isolamento di Mahlke e la violenza di Walter rientrano tra le espressioni più figurative del *mal de vivre* novecentesco.

Nella produzione dell'età matura, il disincanto viene alimentato da contesti ove l'attribuzione di senso materiale predomina su quello spirituale. La trama de *Im Krebsgang* esemplifica l'evoluzione materiale del *milieu* urbano, consegnando al lettore uno spazio sociale carico di segni deplorabili. La socialità abdica ogni spazio di espressione alla dimensione privata, introdotta dall'avvento delle comunicazioni di massa. Internet si impone quale surrogato delle vite reali dei personaggi. All'intera vicenda relativa allo scontro verbale e fisico tra Konrad e l'ebreo fa da sfondo un *endroit* immaginifico: una piattaforma virtuale che proietta riproduzioni della nave affondata alcuni decenni prima. In tale ambientazione, con cui Grass anticipa il romanzo del XXI secolo, la famiglia, i luoghi e gli spazi di condivisione domestica figurano con una funzione precipua: sottolineare la scollatura e la disgregazione del nucleo tradizionale.

Grass dà voce ed espressione alla solitudine dell'uomo, dall'età puberale a quella senile. Al pari della società tratteggiata da Ōe, nel mondo contemporaneo gli esseri umani depongono la comunicazione tradizionale, ricorrendo ad un surrogato più vicino alle istanze dell'io. Toshio Miyake vede nella forma di comunicazione intrapresa dalle subculture giovanili³⁸¹, l'espressione di un bisogno latente dell'uomo di ricorrere a spazi diversi di interazione sociale. Il *cosplay*³⁸² in Giappone e l'abbandono della cultura maschia in Occidente formalizzano la spaccatura rispetto al modo tradizionale di intendere i rapporti interpersonali. La narrativa si rende interprete del bisogno latente nelle nuove generazioni, replicandolo attraverso una serie di personaggi pronti a fraporsi all'eredità genitoriale. Konrad segna una volta di più il fallimento della cultura dei padri e il modello di interazione da essi prescelto. Sulla mancanza di dialogo e di alchimia aleggia, infine, l'ombra del progresso materiale e del capitalismo. Esperienze come quella di Konrad aiutano a codificare il fallimento di una cultura familiare (e collettiva) improntata allo scambio e alla condivisione.

Nella narrativa della maturità grassiana il significante è unico, pur veicolando espressioni diverse del cambiamento. Il socialismo dal volto umano è definitivamente

³⁸¹ Toshio Miyake, *Towards Critical Occidentalism Studies in Contemporary Japan*, pp. 93-116.

³⁸² *Cosplay* è un termine coniato dalla fusione delle parole inglesi *costume* e *play*. Esso incarna una manifestazione delle sottoculture giovanili che eleggono il travestimento e l'emulazione di personaggi tratti *inter alia* dai manga o dal cyber mondo a contrassegno del fenomeno performativo.

deflagrato nel modello di famiglia tracciato nei romanzi *post-Wende*. Al pari del socialismo, i valori fondamentali (*Grundwerte*) radicati intorno al modello di vita borghese hanno cessato di esistere: l'ambizione, la scalata sociale, il contratto a vita (in Giappone). La risposta ai contenuti fondanti la società del XIX e del XX secolo perviene da una cultura dell'Alterità ancorata all'ambiguo, allo sfuggente, al misogino o all'androgino³⁸³. Tali espressioni identificano una risposta perspicace al vuoto registrato negli interstizi più riposti del singolo e negli spazi svuotati di socialità.

Il vuoto diviene l'emblema di una categoria umana indefinita, il cui orizzonte interpretativo è segnato da un concetto labile di Nazione (la Germania con il suo stato giuridico indefinito), da una composizione sociale apparentemente omogenea (Italia e Giappone) e da una socialità convulsa. Dinanzi a tale diaspora dell'Io, Grass mette in scena il predominio dell'autorità e della cultura millenaria incentrata sull'egotismo maschile e sul reazionarismo. Divergendo dal contemporaneo Öe, che pure intende risalire la storia "a passo di gambero" riconoscendone i meriti rispetto all'incerto presente, Günter Grass biasima ogni prospettiva storicista fondata sull'edonismo virile e sulla dialettica del "più forte". Per lo scrittore di Danzica non è un caso che nella Germania del XXI secolo di cui narra e scrive – *Im Krebsgang* ne è l'espressione più accorta – si registrino rigurgiti di istanze neo-nazionaliste. Un Paese per secoli diviso, i cui meccanismi fondativi più recenti affondano nell'autoritarismo bismarckiano sembra aver sposato la causa di un Occidente votato al mito della potenza e alla caricatura della forza maschia, energia cosmica vitale. Benché estraneo all'*imagerie* violenta dello scrittore mitteleuropeo Alfred Kubin (1877-1959)³⁸⁴, Grass mette in scena la stessa inquietudine profonda dalle tinte fosche, unita ad una caricatura grottesca dell'uomo. Da Oskar a Starusch, da Walter agli scrittori di Telgte, emana dalla penna dell'intellettuale casciubo un pessimismo misto a condanna dell'uomo e della corruzione indotta dal "più forte".

Con la stessa *verve* che la scrittura ripone nel sanzionare l'uomo moderno, Grass avvalorà ogni tentativo di rifondazione del reale. Reiterando il desiderio che Öe ha espresso per il Giappone, Grass ripone grandi speranze nella progenie. Nel formulare le conclusioni della propria attività di scrittore, Grass auspica di aver abilitato un processo di cambiamento più equo e democratico, con i giovani tra le sue fila. Se

³⁸³ Toshio Miyake, *Mostri made in Japan*. Orientalismo e auto-orientalismo nell'era della globalizzazione, in Casari M., *Culture del Giappone contemporaneo*, Tunué, Latina, 2011, pp. 165-197.

³⁸⁴ Alfred Kubin, *L'altra parte*, Milano, Adelphi, 2001.

Konrad ha segnato la sconfitta del ruolo familiare e della *Bildung* nella genitura cresciuta a cavallo del boom economico, all'avvento dell'*homo novus* si accompagnerà l'inversione di segno e il rinfocolarsi di una fiducia nel prossimo e in un mondo migliore. Nessun utopismo, solo tanta serietà (Susan Sonntag)³⁸⁵.

³⁸⁵ Susan Sontag, Kenzaburō Ōe, *La nobile tradizione del dissenso*, Milano, Archinto, 2005, pp. 50 e ss..

CAPITOLO QUARTO

RIEQUILIBRI E RIFONDAZIONE DELL'IDENTITÀ NIPPONICA NELL'OPERA DI KENZABURŌ ŌE

“Non mi sono mai consultato con nessuno riguardo al mio piano omicida, non sono stato istigato da nessuno, l’ho fatto da solo, senza nessun altro, la cosa più importante per me era proprio agire da solo”

(Kenzaburō Ōe, Il figlio dell’Imperatore)

Introduzione: i tre momenti della produzione narrativa

La seconda parte del presente elaborato persegue la ricostruzione di immagini dell’Io, proiettate in luoghi e momenti diversi del Novecento postbellico. Attraverso il confronto analitico con l’opera, *summa* di significati estrapolati dal pensiero e dall’esperienza di scrittura, si cercherà di pervenire ad una macro-immagine del Giappone che, al pari delle *Trümmerfrau* tedesche, tenta di risorgere dalle ceneri e ricostruire la propria identità.

Scrivere diviene una delle testimonianze più attendibili degli umori e delle passioni del tempo, trasformando l’opera che un autore ci consegna nello specchio della sua epoca. Il romanzo, in particolare, si trova ad espletare il difficile compito di porre in equilibrio le tensioni e gli umori del suo autore con il dato oggettivo, il reale che si consuma dinanzi ai suoi occhi. L’equidistanza, il rispetto dell’oggettività e il riconoscimento del ruolo che nella cruda realtà è chiamato a svolgere ai fini della narrazione, rendono il compito del romanziere simile ad un gioco rocambolesco fondato sull’equilibrio e su una trama di sottili rimandi intra ed extratestuali.

In tale prospettiva si iscrive l’apporto di Kenzaburō Ōe, scrittore attento a psicologizzare la realtà del tempo e a trarne i dovuti insegnamenti per le generazioni coeve e future. Gli scritti di Ōe figurano tra le testimonianze più vive ed autentiche del *mal d’être* postbellico e di un Io smarrito nella tempesta della ricostruzione.

Sin dagli esordi, lo scrittore dell’isola dello Shikoku, cresciuto lontano dal centro, invoca il ritorno alla ragione, valorizzando l’eredità dell’Illuminismo europeo, della *humanitas* – che trae spunto dalla profonda conoscenza delle lettere e dell’umanesimo francese – e delle espressioni filosofiche più sane iscritte nel patrimonio ontogenetico

del Giappone. La produzione narrativa di Ōe intende rimettere l'accento sull'uomo e sul senso di umanità smarrito dopo gli esiti primonovecenteschi della politica e dell'amministrazione dell'arcipelago. Il narratore riconosce che gli eventi hanno inciso sulla "sincerità" e sull' "autenticità" con cui il popolo nipponico è avvezzo ad interpretare l'essere e la realtà terrena. Nel profondo del cuore e della ragione, Kenzaburō Ōe nutre una fiducia sconfinata nei confronti del genere umano e, con fare imperscrutabile, analizza il dato storico alla stessa stregua del reale nel suo divenire.

L'esperienza della bomba atomica segna lo scrittore, costituendo uno degli assi tematici di maggiore impatto nella produzione narrativa degli esordi e della maturità. Il tema della sofferenza umana e la dimensione cosmica del dolore si affastellano, reclamando centralità nelle pagine di quasi tutti i romanzi. Il confronto diretto con il male, in tutta la sua efferatezza, è un invito all'*homo japonicus* del tempo e all'"uomo nuovo"³⁸⁶ – che è di là da venire –, affinché prendano coscienza dei parti mostruosi che la mente umana è in grado di generare. Del pari, il tema del dolore e l'asperità con cui i personaggi di Kenzaburō Ōe lo fronteggiano, segnala una costante della produzione narrativa. Lo scrittore, che deve aver sofferto per il difficile assetto familiare, gli eventi bellici e post-bellici, ammette il dolore, definendola una componente non esecrabile. Il dolore deve essere riconosciuto e gestito con tutti gli strumenti e le potenzialità che l'uomo ha in dote.

L'autore non presta la sua scrittura all' 'edulcorazione' della realtà. Sono molte le opere in cui le tinte fosche prevalgono su scenari di vita familiare e collettiva raggianti di speranza e fiducia nell'uomo. Al pari di Günter Grass, la guerra ha forgiato gli animi, pronunziando la sua maledizione. Gli uomini e le donne delle macerie non potranno più ritrovare il vigore e la *vis* energica e giovanile che muoveva le proprie membra. Al contrario, nei personaggi è in atto un processo di decadimento fisico e mentale. Come Tori-Bird, tutti i protagonisti cedono di fronte alle avversità della vita, soccombendo al vuoto generato dall'epoca in cui vivono e da una personalità inetta rispetto alle insidie della contemporaneità. Di fronte alle avversità, gli uomini e le donne intraprendono la fuga oppure permangono in uno stato di trance, incapaci di progredire e mutare le proprie sorti. La caduta agli inferi è resa inevitabile dall'immobilità del personaggio rispetto all'andamento vorticoso della società coeva.

Nel senso della sfida e nel tentativo di forgiare duramente i più giovani, lo scrittore

³⁸⁶ Susan Sontag, Kenzaburō Ōe, *op. cit.*, p. 50 e ss..

proietta la fiducia nei Tori-Bird, invitando a donare coordinate più certe alla loro esistenza e contribuire alla società. Nel romanzo si esprime anche il disappunto e l'inquietudine di chi, guardando ai più giovani, non scorge un anelito di libertà, né la volontà di affrancarsi da un sistema di governo – dell'Io e della collettività – ancorato ai dettami del passato. In tal guisa, anche la speranza sbiadisce in disillusione.

Il dolore acquista forme diverse nella narrativa di Ōe. Il dolore familiare conseguente alla nascita di Hikari – essere straordinario in grado di produrre musica di eccellenza, menomato da una malformazione al cranio – si traduce nello strumento di espressione *par excellence* del dolore cosmico. In ogni nucleo del Giappone e del mondo figura un Hikari, che inquieta la comoda vita della famigliola raccolta attorno al focolare domestico, e riporta alla mente la possibilità che il deforme e il grottesco si rendano nemesi dell'atomica, emanazione del Male che si insidia nelle nostre vite affinché nessuno dimentichi. Hikari è il frutto dell'inquinamento che avvelena il Giappone, gli animi, le menti e il corpo. Tuttavia, la collettività e il singolo sfuggono all'epifania del dolore, confondendo il proprio atteggiamento nei confronti della guerra e delle sofferenze da essa cagionate.

Negli scritti permeati dal senso della caducità e dell'orrore (cfr.: “Note su Hiroshima”) che l'Uomo è in grado di arrecare, il dolore insegna – e in taluni casi, anticipa – il riscatto, rimettendo alla comunità gli strumenti per ripartire dopo aver sperimentato la follia e guardato il male dritto negli occhi.

Nella narrativa non tutti i personaggi riconoscono la via della redenzione. Non a tutti appare chiara la ragione sottesa al dolore e alle umane sofferenze. Per tale motivo, i più soccombono ai colpi di una sofferenza indicibile. È ciò che accade a molte vittime dell'olocausto giapponese – come Ōe lo definisce – o alle ragazze *hibakushya* sopravvissute alla bomba atomica, ma sfigurate da un corpo ricoperto di cheloidi.

Lo scrittore non giudica gli eventi e le decisioni assunte dai protagonisti, né si inserisce nelle loro vite con un ruolo di giudice *super partes*. Ciò che accade nel romanzo sottostà ad una consequenzialità interna, ancorché non razionale. Non vi è infatti un rapporto di causalità tra gli eventi, gli scenari prospettati sono aperti e ai protagonisti è concessa piena libertà di assumere decisioni non indirizzate da uno scrittore onnisciente. Tuttavia, anche l'*esprit libre* che orienta l'agire dei protagonisti cela una forma di malessere e l'incapacità di pervenire a soluzioni incoraggianti, in grado di sottrarre l'uomo allo stallo.

Il narratore onnisciente non interviene in difesa del suo protagonista. Come nella

vita, è l'uomo e la donna delle macerie a dover reperire soluzioni al proprio malessere. Dinanzi a scenari apocalittici o di progressiva demolizione del proprio Io, Ōe non interviene, preservando la propria convinzione etica, secondo cui l'uomo, dopo tanto vagare, trova la via d'uscita dall'impasse, dalla sofferenza e dalla dura realtà. Se questo non accade, le responsabilità sono da ricondursi all'uomo stesso, incapace di dissotterrare verità ombreggiate dal dolore, dalla quotidianità e dalla recente storia bellica.

Il ruolo del narratore concepito da Ōe non consiste, come nel realismo europeo o nel verismo italiano, nel tracciare, con estrema fedeltà alla realtà sensibile, i singoli elementi che circoscrivono l'agire umano. Ōe crede nella funzione sociale dello scrittore e nel ruolo politico che egli deve assolvere³⁸⁷, incidendo sulle coscienze intorbidite dal sonno e invitandole a prendere atto del reale e della funzione che ciascuna espleta per il corretto funzionamento della società. Lo scrittore si trova dinanzi ad un compito arduo, dal momento che chi ha abdicato la propria soggettività in favore della politica e dello stato, può aver perduto ogni interesse a vagliare il reale da una prospettiva analitica. A ciò si aggiunga il fatto che l'establishment – e i poteri consolidati – guarda con malcelato interesse alle azioni ordite dagli intellettuali non allineati.

Fra i tre momenti descritti all'interno del presente paragrafo esiste un sottile *fil rouge* in grado di riverberarsi sull'intera produzione dello scrittore. Il primo coincide con il contrasto alla *Weltanschauung* in voga ai tempi della ricostruzione del Giappone, ove ciascuno – il governatore e il governato – tenta di mantenere inalterato lo *status quo*, preservando la posizione sociale e i relativi privilegi goduti nel periodo prebellico. La borghesia ostacola i sogni della gioventù, ancorandola a punti di riferimento divenuti evanescenti con la caduta del regime imperiale e, con esso, del Giappone dei padri. Tale momento segna non tanto – o non ancora – l'uscita di scena del romanzo nuovo (*shishōsetsu*) o di ispirazione realista, quanto dell'anti-*Bildungsroman*. Kenzaburō Ōe, al pari di Günter Grass, intende mostrare che non vi è più né un tessuto sociale né un prototipo di eroe borghese in condizione di concepire la vita in accordo con schemi di pensiero mutuati dall'Ottocento. Nella società che il dopoguerra consegna al lettore, per il giovane eroe non si prospetta alcun 'orizzonte d'attesa' da colmare in accordo con i dettami della vita artistica o della materialità

³⁸⁷ Kenzaburō Ōe, Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma, in *World Literature Today*, vol. 62, no. 3, 1988, pp. 359-369.

borghese³⁸⁸. Il romanzo “Un’esperienza personale” (1964) segna l’abisso in cui un’intera generazione di adulti sta sprofondando, incapace di conferire una direzione certa alla propria esistenza.

Il secondo momento, che pure accompagna la produzione di Ōe lungo tappe diverse della stagione narrativa, racchiude la sintesi del credo sulla vita e sull’agire umano. Il dolore invade l’animo dei protagonisti con tanta pervicacia da votare al fallimento ogni loro tentativo di disgiungere l’*ethos* – la «teoria del vivere» – dalla sfera della sofferenza. I protagonisti sono così avvezzi al dolore e al *mal de vivre* da non voler rinunciare al piacere estatico procurato dal dolore stesso. Il cancro diviene l’emblema di un piacere perverso in grado di irrorare linfa vitale negli organi invasi dalle metastasi. Chiunque metta in discussione il piacere strisciante che i protagonisti provano in un corpo infetto e malato, riceverà in risposta il ribaltamento della scala di valori e dello schema tradizionale associato – pressoché in tutte le culture – al ciclo vita-morte, piacere-dolore.

In tutti i racconti esitati nel primo decennio (dal 1957 al 1972), che battezza lo scrittore tra i talenti più brillanti della letteratura internazionale, si affaccia con insistenza il tema del dolore fisico e dell’inquietudine psichica. I protagonisti cresciuti nella loro «inerzia mentale» trascorrono le giornate rimuginando sul passato e sui motivi che seguitano a tormentarli. L’assenza o la crudeltà del padre, unita all’incapacità della famiglia e del tempo di inculcare sani valori, traducono il malessere in un mix esplosivo per la tenuta psicologica dei giovani. In tal guisa, nessuno può reperire in sé o negli altri la forza necessaria a varcare la soglia del dolore. Il protagonista di Ōe è condannato a rimanere intrappolato in un vortice che, poco a poco, finisce per reclamare il diritto sulla vita stessa. Il dolore e la sofferenza divengono il *benchmark* dell’esistenza raffigurata tramite la “pittura della voce” (Voltaire)³⁸⁹.

In tutti i racconti Ōe accorda al disagio esistenziale un valore archetipico. Ne “Insegnaci a superare la nostra pazzia” (1969), il dolore fisico riveste una funzione terapeutica, abilitando l’anonimo protagonista ad un percorso di ricerca dei traumi

³⁸⁸ Sulla correlazione tra funzione estetica e funzione normativa nella letteratura di espressione tedesca, si confronti: Cesare Giacobazzi, *L’eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza*, Rimini, Guaraldi, 2001. Sulla differenza tra un romanzo “autentico”, *honkaku shōsetsu*, e un romanzo che subisce le interferenze e la postura mentale dell’autore, *shinkyō shōsetsu*, si confronti: Nakamura Murao, *Honkaku shōsetsu to Shinkyō shōsetsu*, 1924, trad. di Suzuki Tomi. L’articolo viene pubblicato nella rivista Shin Shōsetsu (il nuovo romanzo).

³⁸⁹ È quanto Voltaire scrive nel “Dictionnaire philosophique” (1764). L’edizione italiana utilizzata in questa sede è: Voltaire, *Dizionario Filosofico*, tra. it. di M. Bonfantini, Torino, Einaudi, 2006.

nella propria esistenza. Il richiamo al padre, corollario della felicità e causa del fallimento umano e dello squilibrio psichico che tiene il giovane instabile ostaggio di un letto di ospedale, marca l'inizio di un percorso "a ritroso", alla ricerca delle sofferenze che tengono prigioniero l'Io. Non meno dirompente l'afflizione che attanaglia il giovane protagonista ne "L'animale di allevamento" (1958). Il significato che la forza oscura assume nell'animo di un giovane ignaro, calato nella misera vita di un villaggio di provincia, trasferisce l'analisi al tema delle carenze familiari e alle recrudescenze belliche. Nel primo caso, il conflitto si gioca tutto nella sfera della paternità e del rapporto con il figlio. Il ragazzo che tenta di prendere una posizione, difendendo il soldato americano giunto, per via di un disastro aereo, nel loro villaggio, viene tradito dal padre – che lo colpisce fino a procurargli gravi ferite – e dal soldato di colore. Il dolore diviene mezzo di espiazione delle proprie colpe nei confronti del padre naturale, del grande Padre (il Giappone) e della comunità. Dopo aver sofferto l'emarginazione dalla società e aver lottato contro la morte, il giovane può riaffermare il proprio posto all'interno del villaggio. La legge della sottomissione si è compiuta e l'ordine naturale degli eventi ha ricollocato ciascuno al proprio posto. I padri continueranno a dettare le leggi del villaggio e i figli assisteranno inermi alle decisioni del capostipite.

In questi racconti brevi attorno alla figura del padre si condensano molteplici significati. Il padre non è soltanto la figura autoritaria deputata a custodire, secondo Ruth Benedict, l'onore e il buon nome della famiglia³⁹⁰. Ciascuno agisce in conformità con il volere del padre, nemesis dell'Imperatore. Le buone azioni sono votate alla causa dell'Imperatore, che coincide con la causa del paese, mentre le azioni riprovevoli divengono oggetto di disamina e di severo giudizio da parte di colui che è sempre presente nei pensieri e nell'agire di ogni giapponese dedito al proprio paese.

Con il riferimento al padre, Ōe problematizza il disagio esistenziale, congerie di inquietudini sollevate, non da ultimo, dall'onnipresenza di un regime autoritario e dalla fedeltà ad una figura, l'Imperatore, cui sono diretti gli strali della condanna, mai velata, per i disastri cagionati nel Giappone del XX secolo.

L'esordio narrativo di Kenzaburō Ōe annuncia i temi caldi di cui intende investire la sua narrativa. Lo sconforto di un'intera generazione, unito all'incapacità di far fronte al destino, porta in auge l'autore con i due racconti brevi, "Un lavoro particolare"

³⁹⁰ Ruth Benedict, *op. cit.*, pp. 161-194.

(Kimiyona shigoto) e “L’orgoglio dei morti” (Shisya no ogori). Nella narrativa degli esordi si concentrano i precetti fondamentali di una scrittura, che di lì a poco avrebbe dettato le linee guida del pensiero e dell’attività di romanziere, segnando una frattura insanabile rispetto alla tradizione del romanzo realista e del romanzo dell’Io (*watakushi shōsetsu*).

Come per Günter Grass, l’esperienza della guerra traccia un punto di non ritorno nella vita e nell’empiria. Se in Germania l’orrore della guerra e la barbarie prodotta dal regime nazista non consentono di piegare la lingua tedesca alle espressioni più nobili e magniloquenti della produzione letteraria – come la poesia –, anche nella letteratura giapponese è in atto un cambio di paradigma. La ricomposizione e la sintesi dei pensieri in maniera originale, secondo un ordine logico-consequenziale, nonché la restituzione del dato oggettivo alla penna, divengono operazioni ardue da realizzare. Donde l’aggressività e l’estemporaneità dell’azione, che riveste nelle pagine di Ōe o del contemporaneo Abe Kōbō (1924-1993) una funzione sanzionatoria. Essi proiettano il malessere nella narrativa del tempo e la frammentazione del discorso e del pensiero contemporaneo. Nei personaggi cui gli scrittori danno vita non è possibile riscontrare un’impostazione ideologica robusta, né precetti saldi che accompagnino la loro esistenza.

La vita stessa viene intesa come un vortice dal quale non è possibile tentare la risalita. Chi prova a cooperare viene tradito, mentre chi cerca di abbandonare il villaggio e il suo *ethos*, resta intrappolato nelle maglie di un sistema labirintico, non difforme dal castello kafkiano, che oscura la mente e gli animi. Il vortice è lungi dal liquido amniotico in cui, secondo Rebecca Copeland, l’Io può fluttuare sognando il ritorno alla spensieratezza e all’amorfismo del grembo materno³⁹¹. Nell’immediato dopoguerra l’uomo non si compiace del limbo in cui dimora. Tale spazio rassicurante finisce per trasformarsi in un luogo heideggeriano della deiezione ove si viene «gettati», prescindendo da una volontà personale.

Tali considerazioni aiutano ad inquadrare la caratterizzazione del personaggio di Ōe, prototipo dell’alienazione postbellica, dell’inquietudine esistenziale che trova espressione attraverso uno spirito mai affranto, aggressivo ma non morboso, in preda ad una crisi psichica ma non schizofrenica. L’Io ritratto dalla narrativa presenta i tratti malsani dell’essere che ha rinunciato ad ingaggiare una battaglia per la vita, per

³⁹¹ Rebecca Copeland, *Mother Obsession and Womb Imagery in Japanese Literature*, in *Transactions of Asiatic Society of Japan*, 1988, p. 137.

l'ascesa sociale o per la soddisfazione dei bisogni e delle aspirazioni personali.

Emanuele Ciccarella ritiene che una condizione di “liminalità” accomuni i personaggi della prima stagione narrativa (fino agli anni Settanta)³⁹², eredi del nichilismo e dell'assenza di qualsiasi prospettiva di rinascita spirituale e culturale.

L'uomo del tempo non ha rinunciato alla vita, ma ha smesso di interrogarsi sul senso delle cose, seguitando a plaudire il loro corso naturale e lo spirito primordiale in esse depositato. L'assenza di una prospettiva di lungo corso ovvero di un *fil rouge* che tenga insieme le diverse sfere dell'esistenza non rileva ai fini della *ratio* interna alle cose. Tutto si svolge a rigore, secondo dinamiche approvate e perpetuate dal sistema. In nessun uomo o donna della nuova generazione alberga il desiderio o il bisogno di obiettare l'ordine fissato dall'alto o da un'entità a loro sconosciuta. Emblematico, in tal senso, è il riferimento ai tre protagonisti del racconto “Uno strano lavoro”. I giovani non si interrogano sul valore morale dell'azione loro affidata: uccidere e scuoiare centotrenta cani. Nessun momento di destabilizzazione psicologica deve interrompere la loro meticolosità. Al bizzarro senso del dovere è difficile associare una giustificazione di ordine morale. Alla fine del racconto, si scopre, infatti, che per un errore d'ufficio i giovani hanno svolto un lavoro inutile e giudicato riprovevole persino dalla polizia – che, non a caso, prende le parti del sistema.

Un insolito senso del dovere, combinato all'avanzare imperterrito verso una mèta – cui non è associato un riconoscimento formale né una ricompensa di ordine morale – agevola la ricerca di parallelismi con il sistema del male architettato dal regime nazista. Uccidere i cani e farlo con solerzia, rispettando le procedure e i metodi di lavoro consolidati, diventa, al pari dello sterminio degli ebrei per mano nazista, parte integrante dell'ordinarietà. Tale formulazione viene sostenuta da Hannah Arendt³⁹³, la quale ammette che dietro il crimine efferato figurano personaggi banali, di intelligenza tutt'altro che sopraffina, interessati solo ad eseguire il proprio dovere, in accordo con i tempi e le logiche del lavoro comandato. La sofferenza e il male perpetrato mantengono la propria irriducibilità rispetto al dovere materiale.

Waldemiro Francisco Sorte Junior ha indagato l'eredità del manifesto del lavoro di Karl Marx e il suo intreccio con la concezione del «dovere» nell'opera di Yoshiki

³⁹² Emanuele Ciccarella, L'esordio narrativo di Ōe Kenzaburō: Kimiyō na shigoto e Shisha no ogori, in *Il Giappone*, vol. 24 (1984), pp. 129-174. L'autore del saggio pone in risalto il senso di prostrazione psicologica che accomuna i giovani protagonisti, oltre all'assenza totale di *joie de vivre*.

³⁹³ Hannah Arendt, Joachim Fest, *Eichmann o la banalità del male*, Firenze, La Giuntina, 2013.

Hayama (1894-1945)³⁹⁴ e Kenzaburō Ōe. In entrambi i casi, il lavoro è la lente di ingrandimento attraverso cui i protagonisti contemplanò l'esistenza. Nel lavoratore di Hayama non vi è spazio per i sogni. Il problema esistenziale attorno al quale ruotano tutte le vicende di vita quotidiana è il magro salario percepito con l'impiego da muratore. Le logiche della produzione dettano i ritmi e i valori della società contemporanea. Nel protagonista di Ōe, secondo Emanuele Ciccarella, si è perduta traccia della sofisticeria – ma non dell'introspezione – con cui Abe Kōbō, nel medesimo orizzonte, affronta il tema dell'inquietudine e della desolazione umana.

I personaggi portati sulla scena da Ōe si distinguono da tutti gli altri per l'apparente vuoto di valori e una personalità concava. Privi di ambizione, disabituati dalla società del tempo a fare utilizzo della propria ragione, trascorrono l'intera esistenza diegetica intrappolati nella rete che li ha avviluppati. Il tormento, ancorché disarmante, non induce i giovani al suicidio, tenendoli in un limbo di incertezza e crescente parossismo, nel quale né la generazione adulta né le virtù del singolo potranno servire da ancora di salvezza. Dal rapporto con gli adulti traspare, infatti, reciproca idiosincrasia. La generazione dell'establishment contesta i giovani – Ōe condivide alcuni motivi alla base del dissenso, tra i quali la mancanza di stimoli e l'inefficienza – per la pacatezza e l'atteggiamento di sottomissione, salvo disprezzarne ogni tentativo di coinvolgimento sociale. L'integrazione diviene un atto chimerico in una società in cui gli adulti, forti del proprio status, negano agli altri ogni diritto, presentando loro il conto della crisi dei valori e dell'impossibilità di intraprendere la scalata sociale. Tra i giovani protagonisti e i loro predecessori si ingaggia uno scontro istituzionale e personale. Il primo è radicato nella netta opposizione tra i ruoli ricoperti dai protagonisti. Gli adulti rappresentano il potere ufficiale, consolidatosi con insistenza, prima e dopo la guerra. Essi giudicano la società che hanno messo in piedi nel dopoguerra, indirizzando ai successori le critiche per l'incapacità a piegare il corso degli eventi o per lo spirito troppo libero e disinteressato con cui vivono la propria esistenza.

Ogni ideale viene obiettato e ritenuto inidoneo secondo il metro di giudizio che l'establishment ha imposto. In tal senso va letto l'intervento ammonitore del professore

³⁹⁴ Scrittore nipponico il cui nome viene fortemente associato alla letteratura proletaria. Hayama prende a cuore le condizioni di lavoro atroci e poco dignitose cui il lavoratore medio è costretto ad sottostare nel Giappone del primo Novecento. La critica segna l'autore al punto da trasferire il duro vissuto quotidiano all'interno di racconti come *海に生きる人々*, *Uomini che vivono a mare*.

– figura che Ōe replica in diversi racconti – ne “L’orgoglio dei morti” o l’ingresso nel racconto “Uno strano lavoro” della polizia, intenta a contestare al giovane studente la scelta di intraprendere un lavoro tanto improbo. L’università, la polizia, i contesti della produzione si trasformano nella narrativa di Ōe in luoghi del potere centrale, rappresentanti legittimati a sgretolare ogni istanza di cambiamento e di attivismo sociale. L’operazione che Ōe tenta di finalizzare, consiste nel portare alla luce gli effetti che l’intervento istituzionale ha sortito sulle generazioni più giovani, preda non soltanto del conflitto personale – cagionato da una umile vita trascorsa al cospetto di un contesto familiare asettico, inscritto in un clima segnato da austerità sociale e rigidità morale imposta dagli esiti postbellici –, ma anche di una grave prostrazione originata dal sentirsi inetti alla vita.

Fra i temi caldi si annovera il *tòpos* della produttività sociale. Il giovane studente, al pari di Tori-Bird, protagonista del romanzo rivelazione di Kenzaburō Ōe (*Kojintekina taiken*:1964), interiorizza lo scontro sociale e istituzionale, al punto da stigmatizzare se stesso, non per le scelte incompiute ma per l’improduttività che costringe a vagare in un limbo senza via di uscita.

Questo è il *locus* in cui lo scontro personale e la reazione alla collettività si saldano in una perfetta compenetrazione, serrando a processi di lettura intenti a scomporre la componente individuale da quella collettiva, e viceversa. La produzione narrativa degli esordi e dei due decenni successivi porta ad espressione la saldatura tra individuale e collettivo, percepita come inconsueta ed estranea alla realtà del romanzo dell’Io (*watakushi shōsetsu*) e al romanzo politico.

Kenzaburō Ōe valica i confini segnati da Hayama Yoshiki e da Abe Kōbō, sostanziando con basi diverse il coacervo di emozioni e tensioni che inquietano l’uomo della contemporaneità. La ricerca stessa del malessere viene dispiegata all’interno di un quadro di più ampio respiro, in cui la psicoanalisi del personaggio apre a temi di rilievo collettivo o universale. Tale è il caso di quanti vivono soggiogati da una perenne nevrosi, le cui cause vanno ricercate nella volontà mondiale di proseguire esperimenti e politiche vicine al nucleare. Il coinvolgimento empatico dei protagonisti, prostrati da una labilità psichica di fondo, produce la loro «dislocazione» all’interno di mondi immaginari, partoriti non più dalla guerra e dall’olocausto di Hiroshima – declinazione particolarmente vicina a Ōe e in uso presso la *genbaku bungaku* (la letteratura della bomba atomica) per indicare le dimensioni dell’immane tragedia causata da una follia

non meno barbarica di quella concepita per mano nazista – , ma dalla loro mente³⁹⁵. Il germe della sofferenza si annida negli spazi lasciati vuoti dall'indifferenza generale. Essa sconvolge tutti coloro che hanno resistito al richiamo allettante dell'alienazione, sostenendo la convinzione che la lotta per una società e un futuro migliore avrebbe tenuto lontani i pericoli di una nuova Hiroshima e di un nuovo Auschwitz.

Districare il coacervo di temi che aprono un varco nella narrazione implica, per lo scrittore, accettare i pericoli dell'epifania. La prima reazione è lo sgomento, la paura che assale gran parte dei protagonisti e della collettività chiamata a raffigurare immagini e spaccati della vita postbellica. Come Ōe, Günter Grass ha compiuto con la narrativa un'operazione simile: affidare alla donna – vera eroina e interprete della positività irriducibile inscritta nella procreazione – il compito di riemergere dalle macerie. Ne “Il mio secolo” (1999) Grass proietta *images* di donne (*Trümmerfrauen*) che, con l'ardore della speranza e la lungimiranza di chi anticipa il progresso, scavano senza fine nelle macerie, conferendo ai detriti nuova vita e ribattezzando il nuovo corso dell'esistenza umana. Mentre Grass contesta la fortitudine virile, precorritrice di una brutalità devastante, ed esprime nel vigore femminile le potenzialità di un orizzonte creativo libero dal male della storia, Kenzaburō Ōe imprime in ciascuno dei tre momenti – il dolore, la contestazione, l'alienazione – l'impronta indelebile del dramma umano.

Il *pathos* non è privo di conseguenze. L'armonia che i personaggi di Grass intendono ricomporre attraverso suture della storia e manipolazioni del destino – che il più delle volte si ritorcono contro – è una mèta persino inimmaginabile per le esili figure partorite dalla penna di Ōe. Il *pathos* investe, infatti, i rapporti interpersonali, caricandoli di odio e di sospetto reciproco. Sull'intero circuito – alimentato dall'indifferenza e dall'ipocrisia – viene a gravare il senso di inimicizia, paradossalmente indirizzato contro se stessi. Al nemico, che pure teme da parte nipponica ritorsioni dettate da spirito di rivalsa e frustrazione, spetta una parte molto marginale nella diegesi come nella vita reale. Nei confronti degli americani i giapponesi seguitano, nella quotidianità e nello *storytelling*, ad assumere un atteggiamento di indulgenza, schivando ogni provocazione. Il paradosso, che l'opera di Ōe cerca di trasferire a mezzo della scrittura, risiede nel rigurgito di nazionalismi e odi mai sopiti, pronti a ripercuotersi sulla comunità nipponica. La narrativa assegna a

³⁹⁵ Luisa Bienati, *Letteratura giapponese*, vol. 2 (Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio), Torino, Einaudi, 2005.

questa declinazione dell'odio rivolto contro se stessi grande spazio diegetico, con l'attenzione della voce narrante interamente focalizzata sul dolore dei sopravvissuti (*hibakusha*), piuttosto che sul senso della rivalsa e dell'indignazione collettiva. Con il passar del tempo, i rapporti con l'amministrazione statunitense si distendono e si svolgono all'insegna di toni via via più stemperati, mentre l'irriducibile odio nazionale seguita ad aizzare gli animi, tornando in auge nella società e nelle vite desolate della classe media.

In opere come “Note su Hiroshima” (1965)³⁹⁶ e “Appunti di Okinawa” (1970)³⁹⁷, Ōe dimostra di voler infrangere il muro del silenzio, proferendo parole dure per descrivere le azioni umilianti condotte dagli americani. Dopo aver espresso il suo severo giudizio contro l'etica del governo e dell'amministrazione militare statunitense – critica che porta alla memoria le parole di Hannah Arendt sulla banalità che muove l'autore del male³⁹⁸ –, Ōe si limita ad osservare [e perorare] gli sforzi dispiegati dalla parte sana e operativa della società per contrastare la corsa agli armamenti nucleari. Contrario ad ogni atto di genuflessione nei confronti dell'amministrazione americana di stanza in Giappone, il suo racconto prosegue con gli scempi compiuti dall'esercito straniero subito dopo l'occupazione dell'arcipelago. Il caos assume forme diverse, tra la disperazione di chi concede favori sessuali agli americani per la propria e l'altrui sopravvivenza – emblematico in tal senso è il saggio di Yacine Mancastrappa in cui si avanzano ipotesi di reiterata negligenza da parte nipponica nel denunciare le violenze subite dalle donne giapponesi³⁹⁹ – e le accuse indirizzate all'esercito imperiale per aver indotto la popolazione locale a commettere suicidi di massa, aggirando in tal modo ogni pericolo di sottomissione allo *yankee*.

La carenza di sincerità – nell'accezione occidentale del termine – nei rapporti interpersonali figura tra le cause di destabilizzazione del popolo nipponico. Il formalismo, esasperato al punto da apparire subdolo e viziato, unito allo spirito

³⁹⁶ Kenzaburō Ōe, *Note su Hiroshima*, tra. ita di Gianluca Coci, Padova, Alet Edizioni, 2008.

³⁹⁷ Kenzaburō Ōe, *Okinawa notes*, 1970. Sulla querelle scaturita dalle tesi di Ōe sui suicidi collettivi nell'isola di Okinawa, si confronti: Norimitsu Onishi, Japanese Court Rejects Defamation Lawsuit Against Nobel Laureate, in *The New York Times*, Asia Pacific, 29 March 2008. Disponibile anche su: <http://www.nytimes.com/2008/03/29/world/asia/29japan.html>.

³⁹⁸ Nel pensiero e nell'opera di Ōe la dicotomia tra la banalità di chi agisce, senza misurare gli effetti di un intervento smodato – al pari dell'esecuzione di un ordine ricevuto –, e il danno cagionato ritorna con insistenza. Il pensiero sotteso alla tragedia di Hiroshima non incide sulla malvagità del nemico quanto sulla leggerezza con cui certe decisioni, che impatteranno a lungo sulla vita e sulle sorti di intere popolazioni, vengono prese.

³⁹⁹ Yacine Mancastrappa, *Militari statunitensi e violenze sessuali: il caso di Okinawa (1945-2010) in Giappone: storie plurali*, AISTUGIA, 2011, I libri di Emil.

edulcorato che i giapponesi trasferiscono nei rapporti con gli americani, cela nel suo intimo un sentimento di grande disprezzo, dovuto al tradimento di un ideale di Nazione venerato da generazioni di giapponesi. Ōe ritiene che il punto più basso della parabola della Nazione sia stato raggiunto con la capitolazione e la dichiarazione della natura umana dell'Imperatore⁴⁰⁰. Tale momento ha segnato il tracollo di un'ideologia millenaria fondata sulla certezza di una tempra morale, superiore in quanto di diretta discendenza divina. La natura divina immanente alle cose viene ritrattata in favore di un trascendentismo innescato dal pensiero occidentale. Con essa, è una millenaria tradizione di pensiero – ispirata ai precetti dello shintoismo e del buddismo – ad essere svilita, abusata da una morale non autoctona.

Il moto improvviso che scuote le coscienze nipponiche ne determina anche il risveglio. La maggior parte non è pronta a mettere in dubbio le certezze acquisite, abbandonare un credo per abbracciarne un altro. A ciò si aggiunga che l'indottrinamento avviato prima degli anni Venti ha giocato un ruolo cruciale nel predisporre la mente giapponese ad uno «scontro di civiltà». La guerra assume così i tratti di un conflitto dettato non soltanto dall'impeto di magniloquenza e dal sogno di un imperialismo asiatico sotto la regia del Giappone. Alla prima fase subentra un riscatto ideologico ben più forte, che traduce le energie virili impiegate nello scontro bellico – nonché lo stesso *casus belli* – in un attacco in difesa della cultura e delle tradizioni autentiche del Giappone. Non va sottovalutato neanche il fatto che nell'arcipelago erano ancora molti a nutrire un odio atavico nei confronti dei colonizzatori – gli americani –, che con imbarcazioni e armi di fine manifattura avevano forzato il Giappone ad abdicare al proprio independentismo, aprendo le porte allo straniero. Lo straniero, settantacinque anni dopo, viene percepito esattamente come un *gaikokujin*, una persona giunta nell'arcipelago varcando i confini tracciati rispetto all'esterno.

La volontà di riscatto, inscritta, non da ultimo, nell'esuberanza militare e nell'imperialismo aggressivo, si rende manifestazione esterna di un Io aizzato da messaggi di magniloquenza e supremazia pervenuti dal confronto con il nemico. Il dormiente, una volta destato dal sonno millenario, si lascia coinvolgere nella corsa al progresso lanciata dall'euro-americanismo.

L'eredità della guerra, la cocente sconfitta e le criticità della capitolazione

⁴⁰⁰ Fabio Massi, L'ultimo divino, in *Focus Storia*, n. 43, maggio 2010. Il "Ningen sengen" è un rescritto imperiale controverso (promulgato nel 1946), che destituisce la natura e l'origine divina dell'Imperatore.

ritornano con imperiosità nella narrativa di Ōe, corrompendo i rapporti familiari e minando alla base i presupposti di una pacifica convivenza tra gli individui. La ricostruzione dell'armonia – principio naturalmente incardinato nella tradizione di pensiero nipponica, valorizzato da influenze taoiste – figura tra i grandi temi del dopoguerra, in Giappone come altrove. Kenzaburō Ōe trasferisce all'interno della narrativa l'umile e contorto tentativo di ricomporre il quadro, muovendo dal nucleo familiare. Non si tratta di ritornare all'antico focolare domestico diletto alla *latinitas* o alla borghesia ottocentesca, che da questa *image* ha tratto lo sfondo per il genere romanzesco in tutta Europa.

La ricerca degli equilibri e del carattere di autenticità insito nei rapporti familiari guida il processo di scrittura dell'autore tra i mille rivoli da cui la storia dell'uomo si diparte. Complessità e anomalia fanno capolino in ogni episodio che la penna dello scrittore porta alla vita diegetica. La tranquillità borghese è funestata dall'arrivo di Hikari, presenza cui Ōe dedica gran parte degli spazi narrativi e della creazione letteraria. Nel racconto della quotidianità scandita da ritmi pacati e da una chiusura ermetica entro le mura domestiche, irrompe la figura del bimbo mostro, pronto ad assumere il pieno controllo delle altrui vite. La famiglia, piegata dall'arrivo di una presenza tanto abnorme quanto fastidiosa, viene privata *ipso facto* degli attributi a lei connaturali. La quiete e la serenità adamantina vengono messe a repentaglio, ingaggiando una sfida con l'uomo medio a ritrovare gli equilibri perduti.

Il personaggio ritratto da Ōe è chiamato a scavare nel proprio Io per reperire le energie necessarie a contrastare il fallimento personale. La presenza della collettività si rivela del tutto ininfluenza, dal momento che essa è già impegnata a sanare le turbolenze che l'attraversano. Ogni romanzo che elegga la famiglia a sfondo narrativo, a cominciare dal successo de "Un'esperienza personale", si trasforma in uno sforzo singolare, oltre che privato, teso a ripristinare il vigore e l'equilibrio psichico per affrontare la vita.

La complessità e l'angoscia non costituiscono l'unica chiave di lettura delle vicende private. Romanzi come "Una famiglia" (1995)⁴⁰¹ aprono il varco, dopo tanto vagare e innumerevoli tribolazioni, ad un messaggio di speranza rivolto a tutti coloro

⁴⁰¹ Kenzaburō Ōe, *Una famiglia*, Milano, Arnoldo Editore, 1997. Si tratta di un racconto delle vicende familiari, nel quale lo scrittore riesce ad infondere uno spirito di grande umanità, narrando le sofferenze come le gioie di una famiglia che impara a convivere con la diversità. La diversità stessa diviene un valore aggiunto, un *quid pluris* irrinunciabile, insegnando ad assaporare ogni aspetto dell'esistenza quotidiana.

che, al pari dello scrittore, hanno condiviso una severa battaglia per la vita.

Lo scrittore, cui la critica ha rimproverato il rimaneggiamento continuo di temi collegati alla sua esperienza personale di padre, di testimone di Hiroshima e giornalista, ha preferito non mitizzare il percorso di vita di un bambino con gravi handicap, ma di accompagnare attraverso la cronaca delle vicende umane il tragitto tortuoso che l'uomo del dopoguerra è chiamato a percorrere. Il sentiero che conduce al traguardo viene attraversato da tutti, in egual misura. Ad ogni essere umano, Ōe accorda pari dignità e rispetto, perfino agli invasori e ai colpevoli. In tale ottica, il rimaneggiamento assume un significato ben diverso da quello assegnato dalla critica. Piuttosto che di una mera *repetitio*, lo schema interno alla scrittura spinge l'autore a ritornare sulle vite dei protagonisti in diversi momenti del tragitto, così da tracciare un bilancio. L'esito finale non coincide necessariamente con un *happy ending*. Al contrario, Ōe esegue una mappatura realistica del percorso di vita altrui, lasciando spazio alle aspirazioni e ai progetti dei singoli protagonisti. Accade, infine, che i personaggi possano dileguarsi nel vuoto della loro vita, tradendo le aspettative del lettore, non le proprie. È ciò cui il lettore assiste nel racconto della vita di Marie ne "L'eco del paradiso" (1989). Marie ha lottato per ricomporre un proprio equilibrio personale e psichico dopo la morte dei suoi due figli. Anche nel suo caso, la vita ha aperto uno squarcio e ha messo a dura prova la tenuta psicologica della donna e degli altri. La protagonista morirà in seguito ad una grave patologia tumorale, ma la sua opera sarà compiuta. Marie avrà lasciato il segno nella comunità in cui si è trasferita e la morte coinciderà con la soddisfazione delle pulsioni e degli obiettivi prefissati. Il narratore può aver tradito le aspettative del lettore, ma non della vita e del protagonista. Marie ha accettato con non comune orgoglio la sofferenza e la morte, servendosi di esse quale mezzo idoneo ad espiare i peccati commessi dopo il decesso dei figli. La donna ha ceduto al nichilismo, all'ateismo, ai piaceri estremi della carne, ma non ha permesso che il decadimento fisico e morale falciasse la sua vita terrena. La decisione di lasciarsi morire, rifiutando trattamenti terapeutici contro il cancro, diventa l'ultimo atto consapevole di una donna pronta a tutto, anche a pianificare la propria dipartita.

Ne "Il grido silenzioso" (1967) il destino seguita a fare il suo corso, secondo la logica del compromesso con il volere e le azioni scientemente intraprese dai protagonisti. Un sottile *fil rouge* guida le vite di due fratelli, collegandole a quelle degli antenati, ai segreti e alle storie da tempo sepolte nelle foreste dello Shikoku. La raffigurazione della vita si iscrive all'interno di un circuito inarrestabile, nel quale

l'autore si riserva soltanto il privilegio e il compito di narrare. Le vicende mescolano elementi di finzione – spesso tratti dalle leggende isolate – al filo conduttore della storia. La volontà di Takashi di fare ritorno, insieme al fratello e alle rispettive compagne, al villaggio, ripristinare la stessa reattività dei tempi della guerra e insorgere contro il nemico, prevale sopra ogni cosa, piegando persino il destino al suo volere. Anche in questo romanzo, le aspettative del lettore ne escono tradite e nessuna riconciliazione reale tra i due fratelli avrà luogo. Il loro rapporto non subirà alcuna mutazione rispetto all'inizio della storia. Mitsusaburo manterrà la sua indole riflessiva e pacifista, mentre a Takashi riuscirà di introdurre finalmente il germe del cambiamento nella desolata provincia del Giappone. Come Marie, Takashi sa che ad un'azione imponente di espiazione dei peccati e delle violenze perpetrate nel suo passato, corrisponderà una non meno ponderosa contropartita. Il sacrificio della vita ristorerà gli animi e gli equilibri, oltre a lasciare il segno nella storia del villaggio, in perfetta armonia con gli ideali per i quali Takashi si è immolato.

1. I 'significati' della vita nella narrativa di Kenzaburō Ōe

Nella narrativa di Ōe, la chiave di lettura degli obiettivi e della funzione accordata al racconto va ricercata nel capovolgimento dei valori generalmente assegnati all'*happy ending*. Mentre nella letteratura occidentale si alimentano sovente le aspettative del lettore, declinando la trama secondo gli umori e le richieste del destinatario, nella narrativa di Ōe il significato di *happy ending* subisce una totale rivisitazione, al punto da coincidere con il raggiungimento, da parte del protagonista, della soluzione più consona alla personalità o ai valori di cui è portatore. Essi possono risultare poco condivisibili o persino invisibili al lettore, ma ciò che rileva, ai fini della tenuta del romanzo e dell'equilibrio psichico del protagonista, è che l'ideale o il desiderio, rimasto a lungo inespresso, raggiunga un appagamento definitivo.

Ōe intercetta nel romanzo postbellico le diverse tappe del cammino che tutti gli esseri senzienti sono chiamati a percorrere. Prescindendo da una condizione di normalità, mai contemplata davvero dallo scrittore, agli uomini è accordata la possibilità di scegliere. Nell'un caso, potranno prendere parte attiva, sollecitando il recupero di un senso nella storia e nella vita, che, ai loro occhi, sottopone fantasmi del passato di ritorno nel presente, per angustiare un reale informe. Nell'altro caso, figurano uomini comuni, che soccombono prima del tempo ai colpi di un presente

insostenibile.

La sfida più «autentica» si rivolge ad una moltitudine di esseri deformi, annientati nello spirito e nella mente, che a testa alta non smettono di intraprendere la risalita dagli inferi o dal limbo in cui la società li ha trasferiti. Sbeffeggiati per la loro condizione di ‘paria’, questi fuori casta dimostreranno una forza morale e resilienza superiore ad ogni altro essere umano. Lungi dall’approdo ad uno stato di serenità spirituale e di benessere materiale, la loro straordinarietà consisterà nel rendersi artefici della storia, partecipando a determinarne il corso. Al narratore riesce, in tal modo, di ancorare la scrittura alle radici più profonde del suo credo, alla cui base figura l’uomo e la sua condizione di debolezza e instabilità.

Pur rinunciando ad una visione antropocentrica della vita, *Öe* accompagna gli esseri più comuni e indifesi, collocandoli al centro di vicende dal significato umano straordinario. In tal senso va letta la scelta di accordare grande visibilità alle donne con il volto sfigurato dai cheloidi, pronte a trasmettere ai sopravvissuti l’entusiasmo per la vita. La stessa operazione consegna al lettore individui al limite della nevrosi, impegnati in un’opera collettiva di ricostruzione dei valori. In tale orizzonte, spetta ai deboli – e a coloro che, dotati di una sensibilità non comune, avvertono l’esigenza del cambiamento – contrastare lo sgretolamento e l’involutione in corso.

Öe, come Grass, pone le basi per il confronto diretto tra due categorie di individui. I vincitori – Grass ricorrerà alla definizione di «eroi forti» – che avanzano tronfi contro la storia, ostaggi dell’illusione e dell’eroismo con cui intendono introdurre il nuovo ordine. I vinti – gli «eroi deboli» di Günter Grass – pronti a sacrificare se stessi, non gli ideali, per il trionfo di una nobile causa. La storia diviene lo spazio in cui il presente e il passato si compenetrano e aprono al confronto, un orizzonte dinamico nel quale ciò che è stato può riproporsi con veemenza o perire sotto i colpi di un presente o di un futuro migliore. Con grande difformità da Grass, che enfatizza il motivo dello scontro, nell’opera di *Öe* non figura un palco su cui i deboli e i forti si confrontano a cielo aperto. Al contrasto, che si consuma nella sfera dell’interiorità, seguono gli esiti e le propaggini della storia, con cui tutti sono chiamati a confrontarsi. Mentre l’autore osserva con fare riposto le due compagini, la storia si rende latrice del nuovo ordine.

Celeste Loughman ha indagato la prospettiva da cui *Öe* muove per collegare presente e passato, rinvenendo in tale ordine un legame «strutturale», in grado di tenere

insieme le tre dimensioni del tempo e favorirne un dinamico interscambio⁴⁰². La concezione della storia viene ad arricchirsi di un sincretismo prodotto dalla fusione del mito con il folclore, della storia patria con tradizioni culturali di origine non autoctona. In tal modo, Ōe dichiara la propria inclinazione ad una concezione della storia – più prossima alla *Weltgeschichte* che al mito di un Giappone generato dall’armonizzazione degli opposti (Izanagi e Izanami) – localizzata in una tradizione di pensiero non circoscritta agli apporti locali.

Loughman prosegue la propria analisi, affermando che la visione della storia di Kenzaburō Ōe sembra orientarsi ad un moto perenne di «costruzione» e «decostruzione». Il materiale storico viene sottoposto alla plasticità di una scrittura pronta a recuperare il passato e confonderlo con il mito, trasferire il presente nel mito fino a dismettere ogni confine tra reale e fittizio. In molti romanzi Ōe fa ricorso a questa tecnica, tracciando una discontinuità tra la propria concezione di *shōsetsu* e il romanzo dell’Io.

Agli scrittori che rimarcano il rapporto idiosincratico tra la storia e la vita dell’uomo qualunque – tra costoro Günter Grass, giudice incapace di prosciogliere la storia, nella quale scorge l’emanazione di una forza incontrollabile, ostile all’uomo e al vissuto collettivo – spesso fa da contraltare l’assenza di ciclicità nella narrativa del nipponico. A prevalere è in essa il senso del caos e la contrapposizione di piani temporali, distanti e inconciliabili tra loro al punto da trasformare il racconto in un assurdo gioco di specchi, incapace di sciogliere gli enigmi iniziali.

Il senso dell’«obliquità»⁴⁰³ tanto evidente in opere come “Il grido silenzioso” – che Loughman ascrive alla sovrapposizione tra i piani temporali – rimanda al contrasto tra istanze riconducibili allo strutturalismo e al decostruzionismo. In un’intervista del 1988 in cui Ōe si esprime sul doppio volto che il Giappone va assumendo nel XX secolo, la riflessione sulla funzione del romanzo si sposta dal tema alla forma della narrazione, invocando il conflitto tra strutturalismo – il cui apporto viene rivendicato nella connessione che gli eventi ed i personaggi tendono a stabilire, in ragione di un filo conduttore tracciato dalla storia – e decostruzionismo⁴⁰⁴. L’esito finale della storia e della *fiction* va ricercato in accordo con un’ottica interpretativa, in grado di costruire

⁴⁰² Celeste Loughman, The seamless universe of Ōe Kenzaburō in *World Literature Today*, 1999, vol. 3, no. 3, pp. 417-422.

⁴⁰³ Celeste Loughman, *ivi*, p. 418.

⁴⁰⁴ Yoshida Sanroku, An Interview with Kenzaburō Ōe in *World Literature Today*, 1988, pp. 369-374.

e demolire il significato di cui la violenza e l'agire umano si caricano nella dimensione fittizia e reale.

I fatti diegetici che il romanzo di Ōe mette in relazione attraverso una fine tessitura interna si prefiggono, da un lato, di ricostruire le tappe che il personaggio è chiamato a percorrere lungo la traiettoria della vita personale; dall'altro, la «rigenerazione», cui Ōe accenna ne “The Methods of the Novel”, viene tradita da esiti infausti⁴⁰⁵. I personaggi forti e deboli, al pari degli eroi positivi e negativi, procedono fino al punto della risoluzione del loro rapporto con la vita o, in ultima analisi, si scontrano con un destino beffardo che impone violenza, decadimento, squilibrio fisico o mentale.

Nel suo studio sull'immaginario, Yoshida Sanroku giunge alla conclusione che l'entropia del tempo piega la parabola del personaggio ad un cammino di deformità e disgregazione, lungi dalla possibilità teorizzata ne *The Methods* di aprire un varco alla positività della vita umana⁴⁰⁶. Secondo Yoshida Sanroku, ciò che lo scrittore dello Shikoku formalizza è il decadimento inarrestabile dell'uomo, ove la ciclicità della storia concorre solo ad enfatizzarne il peggioramento delle condizioni e dello stato in cui versa. Come in una spirale, l'uomo contemporaneo rimane intrappolato nel vortice della perversione e della disumanità. Su di lui è impresso indelebile il marchio della violenza e della «trivialità».

Il «realismo grottesco», che per diretta ammissione dello scrittore⁴⁰⁷ prende spunto dagli studi di letteratura francese intorno alla figura di François Rabelais (1494-1533), estingue il marchio della speranza e dell'ottimismo che Ōe intende conferire alle vicende ultime dell'uomo. Il realismo, secondo Yoshida Sanroku, non lascia trasparire lo spirito positivo – e la rivalsa dell'eroe debole sulla vita –, che lo scrittore afferma di infondere nell'uomo.

La direzione verso cui Ōe spinge la diegesi e il destino che assegna ai protagonisti invitano la studiosa Loughman a ritenere che lo scrittore giapponese abbia deviato anche dalle formulazioni bakhtiniane sul romanzo, con cui sarebbe entrato in contatto nei primi anni Settanta. Se Bakhtin ammette la possibilità di un riscatto e della redenzione finale del protagonista, il romanzo di Ōe non sempre lascia trasparire con nitore il senso della rinascita e della rigenerazione spirituale. Esso pare soccombere

⁴⁰⁵ Kenzaburō Ōe, *Shōsetsu no hōhō*, Tokyo, Iwanami Gendai Sensho, 1978.

⁴⁰⁶ Yoshida Sanroku, *op. cit.*, p. 81-83. Interessante è il riferimento a Victor Shklovsky, *Russian Formalist Criticism, Four Essays*, trans. Lee T. Lemon and Marian J. Reis, Lincoln, Nebraska, 1965, p. 12.

⁴⁰⁷ Kenzaburō Ōe, *Japan, the Ambiguous, and Myself: the Nobel Prize Speech and Other Lectures*, Tokyo, Kodansha, 1995.

alla volontà dell'autore di accordare uno spazio più esteso alla violenza e all'umiliazione, relativizzando il messaggio della catarsi.

Meno perentorio è il giudizio formulato da Michiko Wilson, autrice di studi sull'immaginario costruito intorno al mondo di Ōe⁴⁰⁸. La studiosa giudica il fenomeno Ōe all'interno di un progetto diverso di letteratura mondiale. La prosa «indignata» assume un valore e un senso, nella misura in cui si è pronti a riconoscerle una capacità non comune di innovare, infrangendo, con il ricorso a forme e modi del narrare estranei alla letteratura autoctona, gli schemi tradizionali dello *shōsetsu*. Wilson si pone alla ricerca di una chiave di lettura non confinata alla preminenza del dolore e al groviglio dell'umana sofferenza da cui l'uomo non riesce a districarsi. Il mondo disegnato da Ōe, popolato da personaggi bizzarri e lugubri in marcia verso una mèta indefinita, acquista un qualche significato, se si è pronti a riporlo nella condizione di «liminalità» che investe tanto i personaggi quanto i luoghi della narrazione. Nel confronto con l'opera di Ōe, il lettore deve rinunciare a qualunque pretesa di identità spaziale e temporale. Ai luoghi che fanno da sfondo all'azione dei protagonisti l'autore non consegna un significato univoco, tanto meno immutabile. Pur usando le sue preferenze verso la periferia, in essa il lettore non potrà illudersi di trovare archiviati i valori più sani della società. La periferia si carica di significati antitetici rispetto al centro, ma non depositari di formule ispirate alla salvezza e all'equilibrio dell'uomo. Parimenti, nella trattazione del tempo non è possibile scorgere un'identità tra tempo della narrazione e tempo della storia. Scelta, anche in questo caso, subordinata all'assenza di un filo conduttore.

Wilson ascrive la mancanza di linearità non solo al rifiuto dell'ordine e al continuo rifuggire le strutture della società. La *ratio* andrebbe piuttosto ricercata nella liminalità, intesa come sovversione di norme etiche e morali, scambio di identità e ruoli, oltre che totale stravolgimento del significato assegnato alla comunità. Nell'approntare siffatte strategie, lo scrittore nipponico conferma l'influenza diretta delle teorie sulla liminalità formulate dall'antropologo Victor Turner (1920-1983)⁴⁰⁹. Mentre Turner pone

⁴⁰⁸ Michiko Wilson, Kenzaburō Ōe: Laughing Prophet and Soulful Healer, in *Nobelprize.org*. Disponibile su: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1994/oe-article.html.

⁴⁰⁹ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, Cornell University Press, 1969. Turner sostiene: “public liminality is the eye and eyestalk which society bends round its own condition, whether healthy or unsound”. Il riferimento bibliografico è: Victor Turner, Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality, in *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 6, no. 4 (1979), p.476. Si propone una traduzione della citazione di cui sopra: “la liminalità pubblica è l'occhio e il peduncolo oculare attorno al quale la società fa ruotare la sua condizione, a prescindere dalla sua sanità”.

l'accento sulla necessità di codificare un «metalinguaggio», che all'interno di uno spazio-tempo metta in relazione gli individui, l'uomo di Ōe rimane isolato, dedicando buona parte della propria esistenza diegetica a costruire e demolire le espressioni della cultura di appartenenza. Se il tempo sembra arrestarsi onde subire accelerazioni inattese, i luoghi che ospitano i protagonisti e le loro azioni vengono privati della sacralità conferita dalle istituzioni e dalle ideologie dominanti nel paese.

Nella gerarchia dei luoghi, la comunità urbana diviene la *summa* delle inquietudini, ricettacolo di personaggi in preda all'isteria. Il loro precario equilibrio viene disintegrato da ciò che la narrativa di Ōe disegna come il luogo *par excellence* del disordine mentale ed emotivo. In tale prospettiva può essere letta l'esperienza di Tori-Bird, il quale, scorrazzando per le strade di Tōkyō, conferisce alla sua azione il significato di una fuga da una *urbanitas* che ha smarrito i tratti dell'accoglienza e della protezione. Tori-Bird, al pari di Himiko, di Mitsusaburo e di coloro che si rifugiano nella foresta, avvertono tutto il peso e l'astiosità della vita moderna confinata in un labirinto asfittico.

Senza approdare agli esiti più contemporanei della *pet architecture* o dell'ultrapiatto (*superflat*), è evidente che l'idea di efficienza e razionalità applicata nel dopoguerra all'organizzazione degli spazi abbia lasciato il segno sulla vita dei cittadini. A livello strutturale i nuovi canoni emblemizzano il crollo di una società piramidale, nella quale prendono piede modelli orizzontali in luogo del trascendente e del tridimensionale. La rete che collega gli edifici, trasformando gli spazi in un «universo liquido»⁴¹⁰, genera indifferenza e senso di alienazione. L'antropologa Chie Nakane (1926) ha dedicato alla spazialità una riflessione approfondita, constatandone i riflessi sulla vita dell'uomo comune, le cui esigenze vengono sacrificate in nome della produttività e della supremazia del gruppo. All'emarginazione del singolo nella realizzazione degli spazi disegnati per la collettività, segue il distacco e il progressivo allontanamento.

La narrativa di Ōe richiama il senso di alienazione che l'uomo contemporaneo deve aver provato nel momento in cui ha tentato l'allineamento alla cultura urbana. Rispetto a questo punto, Wilson ritiene che lo scrittore abbia indagato l'emarginazione dell'uomo in tutte le fasi della storia. L'alienazione e il rifiuto della cultura urbana *à la japonaise* segnerebbe solo l'ultima tappa dell'esodo narrato da Ōe al fianco del suo

⁴¹⁰ Chie Nakane, *La società giapponese*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 1992.

eroe debole. Vi è di più. Lo scrittore non si limiterebbe a tracciare il quadro della solitudine in cui versa il singolo, ma istituirebbe, al pari di Turner, coppie antitetiche corrispondenti alle visioni di un mondo (*Weltansichte*) che ama riflettersi in immagini sempre diverse e contrastanti. Tale è la ragione per cui l'autore assegna la narrazione della vita a coppie di personaggi, proiettate nel ristretto cosmo giapponese da relazioni di simultaneità tra presente e passato. Il caso più vistoso riporta alla coppia Takashi-Mitsu (*Il grido silenzioso*) nel presente, il bisnonno e il fratello nel passato. Takashi rispecchia la frangia dell'idealismo che, per emergere, si serve della violenza, mentre Mitsu, deponendo qualunque impeto ad agire, diviene l'emblema dell'inattivismo e dell'inerzia. Takashi si rende incarnazione di uno spirito ribelle, destinato a vagare nei recessi del Giappone. La periferia del mondo (la foresta) viene eletta a palcoscenico dell'azione principale, mentre alla città viene assegnata una funzione di marginalità.

La specularità delle coppie è destinata a ripetersi in molti romanzi, ponendo le basi per un racconto polifonico della vita. La scelta di ricorrere all'antitesi e all'asimmetria investe la prima fase della produzione narrativa. A partire dagli esordi (1957), Ōe assegna ai giovani l'importante funzione di contrasto alla normatività prescritta dalla società. Pur velata dall'ombra della sconfitta ineluttabile, l'azione remissiva delle giovani voci pone un'alternativa alle logiche della società diretta dai centri del potere. I giovani che si prestano a compiere "lavori meschini e privi di ambizione" – per usare la definizione impiegata dall'agente di polizia e dal professore, rispettivamente ne "Uno strano lavoro" e "L'orgoglio dei morti" – finalizzano lo scarto irriducibile tra due sistemi di pensiero e concezioni del mondo inconciliabili. Coloro che occupano gli scranni del potere ridicolizzano il lavoro altrui, mortificando ogni intervento e impeto d'azione. I giovani seguitano nella loro vita, pur non prefigurando traguardi ambiziosi da conseguire. Le aporie relative a stasi e azione rimangono aperte e rischiano di sottoporre la debolezza dei protagonisti a ulteriore ottundimento e all'alienazione definitiva dal reale. Tale è il rischio ne "Un'esperienza personale" (1964), in cui della coppia Tori-Bird/Himiko viene narrato l'isolamento progressivo dalla realtà, sino a sconfinare in un limbo che difetta di luce e di spirito concreto. La simmetria che Ōe assicura alla coppia di amanti si trasforma in uno scudo contro il reale, piuttosto che in un'arma segreta in grado di rinfocolare energia e passione per la vita.

Lo scrittore giapponese sembra, ad un certo punto, concepire la vita nell'ottica del contrasto e dello scontro fra categorie. La conciliazione e il compromesso non

costituiscono alternative ammissibili per la vita, dal momento che essi favoriscono la legge del più forte. Anche le coppie simmetriche sono destinate, nell'arco della propria esistenza diegetica, a perdere il requisito della convergenza e improntare la propria azione a finalità sempre più inconciliabili. Dopo aver ceduto ad una irrefrenabile concupiscenza e al dominio completo della carne sullo spirito, Tori-Bird si trova ad un bivio, dovendo risolversi per il baratro in cui sarà spinto da Himiko o per il dominio dello spirito sulla materia. In questo, come in altri casi, lo scrittore ricorre allo smembramento delle coppie simmetriche.

Michiko Wilson individua nella famiglia e nel rapporto individuale con la disabilità del figlio Hikari un significato diverso della simmetria. La biforcazione e il contrasto rischiano di ledere per sempre l'ideale di armonia e unità, che Ōe riserva ad alcune coppie come padre/figlio, sano/malato. Nelle opere come "Insegnaci a superare la nostra pazzia", il riferimento all'armonia non è sempre surrettizio. Segno che anche le prospettive dello scrittore nei confronti dell'uomo stanno prendendo una piega diversa, trasferendo in alcuni fatti diegetici un senso di umanità estraneo alla narrativa degli esordi. Lo scudo con cui il grasso padre cerca di schivare i pericoli in cui il figlio handicappato potrebbe imbattersi, oltre ad enfatizzare il debole equilibrio psichico dell'uomo grasso, sancisce una forma di alleanza umana tra chi soffre e subisce le ingiurie della vita. Il gesto del padre, che stringe la mano al figlio alla ricerca di una simbiosi perfetta, assume anche un altro significato non meno profondo del primo: la sfiducia nei confronti di una società poco incline a soddisfare le esigenze di un bambino malato. La simbiosi e la ricerca privata dell'armonia diventa il *Leitmotiv* del breve romanzo autobiografico che reitera il *pattern* sano/malato. In questo romanzo Ōe trasferisce le ansie e le inquietudini personali, mirando a suggellare, attraverso una dialogicità esasperata, il rapporto con il figlio. Il mondo dei due si presenta quale *locus privatus* alimentato dalle emozioni e dallo scambio reciproco delle migliori energie che un bambino incompreso e un padre solitario possono emanare.

La sfera privata non ammette intrusioni. Tra i due si instaura un rapporto di concrenza spirituale e fisica. Il bambino impara ad esprimersi attraverso lo sforzo ininterrotto del padre di mantenere attivo il filo della comunicazione esclusiva tra loro. Il padre assorbe le tensioni psichiche del figlio, arrivando ad illudersi di placarne le ansie e condurlo alla riabilitazione della persona. La crescita fisica dei due ha effetti ben più evidenti, dal momento che giorno dopo giorno si consuma il rito del viaggio nel ristorante ove padre e figlio consumano le stesse pietanze. La vita si trasforma in

un rito nel quale ogni gesto va codificato con la stessa posa e seguendo lo *script* del giorno precedente.

Nel giorno in cui il padre smarrisce il figlio, l'idea che tra i due possa esservi una simbiosi perfetta comincia a vacillare. La sequenza di scene in cui viene descritto lo smarrimento del figlio e la corsa disperata del padre alla stazione di polizia di Tōkyō si caricano di un *pathos* umano estraneo ad altre opere della narrativa coeva, enfatizzando la necessità che la convivenza simbiotica tra gli esseri umani non venga recisa. Con evidente difformità rispetto ad altri romanzi, lo scrittore non dismette la simmetria nella coppia padre/figlio, ancorando all'ineluttabilità del dolore un messaggio di fiducia in un mondo più consapevole di sé. Nelle sequenze che ritraggono la paura che assale il bambino durante una visita medica o l'angoscia dell'uomo grasso alla ricerca della verità sulle circostanze della morte del proprio padre, Ōe catalizza l'attenzione del lettore invitando sé stesso e la contemporaneità a leggere diversamente il rapporto con la generazione dei padri.

Sulla relazione interna alla coppia padre/figlio ne "Il giorno in cui mi asciugherà le lacrime" incide uno spirito meno improntato alla condivisione. Il figlio mitizza un rapporto intimo e affettuoso con la figura paterna, che nella realtà dei fatti non è mai esistito. Il desiderio di normalità e l'emulazione del padre lambisce ininterrottamente le pareti dell'ego disturbato di un altro figlio della generazione postbellica. Rinchiuso in una camera d'ospedale a causa di una neoplasia che invade il corpo a guisa di un anemone, il lettore non apprenderà mai la verità sulle condizioni cliniche del paziente e sui fatti raccontati durante la degenza. Il finale stesso del racconto è concepito con discontinuità rispetto alla diegesi, con l'effetto di confondere il lettore e instillare il dubbio che, in luogo della verità, abbia assistito al resoconto di un individuo affetto da gravi disturbi psichici. L'elaborazione del trauma, scaturito dalla perdita del padre durante uno scontro bellico, è il filo conduttore che spinge il protagonista a ricercare nella malattia la catarsi e il superamento della condizione di diversità inflittagli per tutta l'esistenza. Il vero male che insidia l'uomo in questa storia è l'emarginazione dalla società e dagli affetti familiari. In questo racconto, che reca il marchio di un'autoconfessione, l'uomo riferisce di essere stato continuamente oggetto di abusi:

“I tuoi occhi non dimostrano di avere imparato a sufficienza la lezione che noi anziani ti abbiamo data!, e, sforzandosi di gridare, È una disgrazia avere dei nuovi compagni del genere! Tutta la responsabilità ricadrà su di noi!, e ricominciò a colpirlo [...]”⁴¹¹.

La sofferenza diviene il contrassegno della vita, un sottile filo rosso che attraversa ciascuna fase dell’esistenza terrena. Il protagonista non ha mai sperimentato la serenità della fanciullezza né ha potuto vantare l’appartenenza ad una reale coppia simmetrica padre/figlio come l’uomo grasso e il figlio handicappato. Il dolore e le ferite aperte si riverberano su questo Io affranto e fanno da viatico per narrare se stesso e la prospettiva di vita coltivata. La morte, che il protagonista anela sin dall’adolescenza assume ai suoi occhi gli attributi della liberazione, un’autoassoluzione (*Selbstbefreiung*), che gli consentirà di risorgere a nuova vita. La morte, che Ōe deve aver assimilato al ciclo cristiano della morte-resurrezione, diviene l’atto finale di un’esistenza limitata. Nondimeno, il trapasso si traduce nell’atto più importante, l’unico che gli consentirà di tornare alla casa del padre. È interessante osservare come, nonostante un primo sguardo critico riconosca un’apertura segnatamente cristiana nella seconda stagione della produzione narrativa, l’influenza del cristianesimo esercita invero una grande presa sulla scrittura – spesso camuffata da effetti parodici – già a partire dagli anni Sessanta.

Nel confronto con il cristianesimo, Ōe non sembra escludere *a priori* l’intervento divino e il messaggio della salvezza, pur relativizzandolo attraverso la suggestione e il ricorso a forme autoctone più congruenti alla tradizione di pensiero radicata in Giappone. L’intervento della fede e l’introduzione del rito nella narrazione si registrano anche nell’opera di Günter Grass, che pure deve aver ceduto a suggestioni collegate al momento della redenzione. Tuttavia, lo scrittore di Danzica trasferisce nella sua prosa il conflitto insanabile tra la morale filistea borghese e il messaggio autentico del cristianesimo. Il rito, con i suoi formalismi e i ‘ghirigori’ cristiani, non va al di là dell’estetizzazione, senza incidere sull’approccio collettivo alla fede.

In entrambi i casi, le esperienze belliche e il dolore patito nella fase di ricostruzione del paese dalle macerie e di un’identità nazionale senza macchia, devono aver influito non poco sul rapporto tra uomo e fede. La *negatio* esasperata e blasfema di Dio nella narrativa di Grass (cfr.: *die Blechtrommel*), pur muovendo in tale direzione, sembrerà tradursi in una *negatio negationis* nell’ultima stagione creativa.

⁴¹¹ Kenzaburō Ōe, *Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime*, *op. cit.*, p. 24.

Aspetto, quest'ultimo, che meriterebbe ricerche più approfondite al riguardo.

Un'altra distinzione che marca la narrativa sperimentale dei due Premi Nobel per la Letteratura risiede nella diversità – strutturale – dei ruoli accordati alla figura materna. L'esperienza grassiana è pronta a consegnare della donna un'*imago* salvifica. Fonte illimitata di vita, la madre agisce con estrema indulgenza. In Grass la muliebrità diviene il marchio della grazia e della carità. La donna è disposta ad elargire senza rivendicare nulla in cambio, è in prima fila nella ricostruzione del paese (*Trümmerfrau*) e incoraggia l'uomo che, annichilito dalle immagini belliche, torna dal fronte. Il manicheismo, che fa da sfondo ad alcune dottrine – per lo più politiche - di Grass, si traduce in profonda commozione per il ruolo redentore assegnato alla donna, presenza sana e risolutiva nella società postbellica. Un confronto con la funzione che Ōe conferisce alla donna nella narrativa mette in luce una straordinaria divergenza negli intenti. Lo scrittore nipponico è pronto a concedere alle eroine deboli impegnate nella ricostruzione della società dalle fondamenta, alle *hibakusha* di Hiroshima dal volto ricoperto di cheloidi che dispensano coraggio ad un numero incalcolabile di superstiti, un primato indiscusso. Nella sfera privata e dei rapporti familiari, Ōe tratteggia un'immagine molto diversa della femminilità, ricorrendo a figure che ostentano caparbieta e con malsano interesse minano alla base i rapporti familiari.

Dalla suocera, che con fare maldestro rimprovera e dissente da ogni intervento di Tori-Bird in favore dell'operazione al cranio del bimbo deformato, alla madre dell'uomo grasso che occulta la verità sul padre, Ōe presenta un vasto campionario di figure in conflitto con la vita e con l'agire umano. Negli ultimi due racconti presentati, la donna gioca un ruolo cruciale, se si considera che la verità tenuta sepolta determina il malessere del figlio. Nel buio *endroit* in cui Ōe confina questi uomini, il dominio è segnato dalla sofferenza e da una disforia latente. Un gesto di apertura della madre, rivendicato con tempestosità dai figli, avrebbe l'effetto di un riscatto finale dalla situazione di grave prostrazione di cui sono preda da anni. Di rado tale esito viene contemplato.

In sequenze come questa, tratta da *Insegnaci*, il figlio è ancora una volta in preda alla disperazione, mentre la madre si stringe nella sua mutezza:

“Madre, se continuerai a tacere con me, io so già cosa fare: mi siederò in una stanza buia come fece mio padre, mi metterò gli occhiali da sole e i tappi nelle orecchie e diventerò ancora più grasso, più di quanto non lo sia ora; e, quando alla fine lancerò un urlo e morirò, intendi forse consolare mia moglie

dicendole ancora una volta che il figlio, come il padre, si è accorto troppo tardi di quello di cui si doveva accorgere? È ridicolo! Vuoi fartene ancora un vanto? [...]»⁴¹².

Il presente estratto segnala, al di là della mortificazione della sfera emotiva, l'assenza totale di quella dialogicità che Ōe accorda alla coppia simmetrica padre/figlio. Nelle relazioni familiari, la madre viene estromessa dal rapporto simbiotico, per tema che l'intervento muliebre possa mutare lo *status quo*, prerogativa delle figure maschili. Alla donna non soltanto viene privato l'accesso alle coppie simmetriche, ma la sua presenza è percepita estranea alla sfera delle relazioni autentiche. Donde la condizione di asimmetria rispetto alla coppia. In diversi romanzi, Ōe esaspera i rapporti madre-figlio, tracciando una conflittualità insanabile che allontana l'uno dall'altra.

Nella narrativa esitata dopo la scoperta della psicanalisi non è raro trovare casi in cui il romanziere si serve della scrittura per superare un'impasse emotiva. Tra questi è possibile includere a pieno titolo l'esperienza biografica di Grass e Ōe, circondati durante l'infanzia da figure esclusivamente femminili. Il rapporto morboso padre-figlio facilita la ricostruzione di un malessere riconducibile al dato personale. Nel caso trattato, Ōe sembra riprendere il riferimento alla propria condizione di orfano.

Prescindendo dai ruoli e da quanto sopra riferito, lo scrittore problematizza anche i rapporti intergenerazionali. In tal modo, l'attacco alla madre lontana e altera o alla drammaticità della figura paterna è strumentale ad un'operazione di riscatto, cui i giovani anelano nella società del secondo dopoguerra.

Lo scrittore pone al centro del dibattito sul rapporto tra individuo e società l'influenza esercitata dalla sfera della soggettività, *shutaisei* (主体性). Troppo a lungo l'uomo ha rinunciato in Giappone alla possibilità di agire con libertà di coscienza e di espressione e dispiegare appieno la propria personalità. Nella società del dopoguerra, in cui l'uomo ha finalmente conquistato la possibilità di concepire l'esistenza secondo ritmi personali e non familiari, l'indipendenza spirituale e politica dalla nazione e dall'Imperatore deve aver innescato squilibri non limitati alla sfera personale. L'avvizzirsi dell'ideale di una grande famiglia, in grado di collegare la sfera personale a quella politico-spirituale, ha come effetto la destabilizzazione dell'uomo contemporaneo. Estraneo a gran parte delle libertà fondamentali sancite dalla moderna democrazia, l'uomo deve aver vissuto il crollo di un sistema di valori radicato nei secoli come un *day-after*, pregno di incognite ma inscritto nel senso di una libertà

⁴¹² Kenzaburō Ōe, *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, *op. cit.*, p. 162.

personale agognata da secoli. Principio che deve aver trovato applicazione nell'uomo e nella donna. Ōe introduce l' 'archetipo' dell'uomo moderno, affermando che la libertà di cui i giapponesi hanno difettato nella sfera privata – in ragione di una sottomissione all'ideale supremo di Nazione – è tornata in capo al cittadino. In particolare, la sovranità è tornata all'individuo che acquista personalità giuridica e diritti fondamentali.

Gli individui presentati nei romanzi di questa sezione popolano quel limbo in cui l'uomo nuovo sente di essere diverso da prima, ma non ha ancora un'identità definita. Il senso di alienazione personale nell'essere in divenire, che, secondo una formula heideggeriana si trova "gettato" nel mondo, unito alla frattura nei rapporti familiari, genera frustrazione e incapacità a prendere le misure rispetto ad un ordinamento sociale e giuridico estraneo alla cultura nipponica. Nondimeno, Ōe si assume la responsabilità del rischio, generando coppie antitetiche in rotta con la società.

Pur nutrendo aspettative più elevate riguardo alla loro capacità di reazione, lo scrittore eleva il valore della nuova vita che ha reciso il vincolo della grande famiglia e della grande Nazione. L'individuo non ha più l'onere di rispettare la collocazione assegnata. Adesso è posto nella condizione di scegliere, nonostante sia un novizio della democrazia.

Il percorso che l'uomo ritratto da Ōe decide di seguire non può entrare in una relazione di confronto con l'Altro. Un precedente non è dato. All'uomo è accordata la libertà di scegliere *sua sponte* e agire. Il romanzo di Ōe, almeno nella prima stagione, giudica lo scontro con le coppie antitetiche – impersonate dai familiari, dai rappresentanti del potere consolidato, dalle istituzioni in continuità diretta con il passato – un passo fondamentale per sfondare la soglia della realtà.

Lo storico Masao Maruyama ammira l'opera dello scrittore dello Shikoku, ritrovando in essa il tentativo di una generazione di varcare il confine tracciato dall'immaginario pre-moderno⁴¹³. Più che un ardire inveterato, si ha la sensazione che a guidare l'azione di questi eroi deboli sia l'ambizione al cambiamento. In pochi cercano un accordo bipartisan tra le forze stantie, che hanno animato la società pre-democratizzata, e l'ordine sociale virtualmente garantito dai governi succedutisi dopo il 1947. Una frazione cospicua di giovani «uomini moderni» (Maruyama) si pone alla ricerca di una verità e di una prassi di vita non sempre conciliabile con i precetti diffusi

⁴¹³ Masao Maruyama, *Thought and behaviour in modern Japanese politics*, edited by Ivan Morris, London, Oxford University Press, 1963.

dalla società. La verità va ricercata scavando nel profondo della vita privata, nella genesi dei miti costitutivi della cultura nipponica, nell'esaltazione delle proprie origini, senza rinunciare allo scambio dialogico con sistemi di pensiero altri. Molti uomini e donne del Giappone moderno e democratico, nella realtà come nella *fiction*, ricorrono all'eulogia di questa formula, battezzandola ad atto di rinascita spirituale e morale. In tale direzione va la lettura di alcuni significati assegnati all'opera di Ōe. La ricerca ossessionata della verità sulle cause della morte del padre non è necessariamente prodromo di una nevrosi impellente, bensì esito di una esistenza trascorsa a ricomporre il quadro della propria vita.

Nel padre si compendia una simbologia carica di significati euforici, politici, morali, direttamente riconducibili all'Imperatore, padre spirituale, somma guida della Nazione. La morte del padre coincide con la deposizione dell'Imperatore e della discendenza divina. Il lutto da elaborare acquista un'enfasi caricaturale maggiore. Il giapponese medio ha perduto ogni riferimento riconducibile al microcosmo familiare – con la morte del capofamiglia – e al macrocosmo retto dal capostipite del Giappone. Sulla vita reale, al pari dello *storytelling*, ricade il compito di ricomporre il quadro dell'esistenza dopo il vuoto lasciato dalla deposizione. L'“ora zero” cui Günter Grass accenna guardando alla desolazione della Germania annientata, solleva gli stessi timori in Giappone. Si tratta di ricostruire tutto dalle fondamenta. E l'io non fa eccezione.

Nella *Stunde-Null* nipponica, la menzogna non deve e non può attecchire. La ricostruzione personale e collettiva deve essere scevra di quei presupposti ideologici – primo fra tutti il conservatorismo – che hanno già minato le società pregresse. Ōe ritiene che lo sforzo di modernizzazione compiuto ai tempi dell'era Meiji – con la conseguente apertura a modelli estetici e culturali di derivazione estera – sia stato singolare. Gli intellettuali si sono battuti, entrando in collisione con le linee politiche dettate dai governi in carica. L'asincronia con il potere centrale è stata regolata con lo stigma, la censura sul loro operato e l'*apartheid*. Uno scenario simile, che virtualmente ha in germe tutte le potenzialità per irrompere nella realtà del XX secolo, va scongiurato ponendosi all'ascolto delle forze più sane della società. Per Ōe anche i giovani sono da annoverare tra queste. Donde la scelta di regolare i conflitti insorti prima di tutto nell'ambito familiare. Alla madre, che con il proprio fare menzognero si pone in antitesi al dispiegamento di una personalità più forte e robusta, il figlio risponde con gesti estremi. La nevrosi ne *Insegnaci* e la minaccia di una morte incombente ne *Il giorno* figurano tra i tentativi mossi per estorcere un consenso alla

propria richiesta di verità. I colpi della madre, che ricorre ai propri mezzi per ostacolare l'indipendenza e la crescita spirituale e morale del figlio – *shutaisei* –, quest'ultimo li rintuzza con la propria strategia di estorsione del consenso e della parola. Nella lotta impari tra una madre chiusa nel mutismo e il figlio pronto al sacrificio della carne, è racchiusa la dicotomia che segna il frangente storico. L'*ancien régime*, con il suo ordine mentale, rifiuta la società che va si profila all'orizzonte, eleggendo a principi cardine la libertà di determinare il corso del proprio destino e una classificazione del reale sempre più estranea ai canoni in uso per ordinare gerarchicamente la società di un tempo. Il nuovo corso, espressione di un'intelligenza ancora immatura e di una classe dirigenziale non accentratrice, mira a favorire l'ingresso della democrazia nei processi decisionali pubblici e privati, sdoganando la società nipponica dall'idea che all'ordine che proviene «dall'alto» vada riconosciuto sommo potere sulle vite dei privati cittadini.

Il punto di frizione tra il sistema di pensiero radicato nell'*ancien régime* e quello relativo al nuovo corso coincide con il vuoto di potere generato dalla democrazia. In una collettività in cui il padre perde l'autorità, di cui è stato investito per secoli dal modello sociale in auge, e l'Imperatore si riduce a guida simbolica del paese, la responsabilità dell'agire umano viene proiettata dal piano collettivo a quello individuale. Ciascun soggetto, in quanto libero pensatore, dismette i panni del corifeo impegnato a difendere interessi collettivi o di un gruppo omogeneo.

La narrativa di Ōe accompagna le fasi di transizione di un sistema di pensiero chiamato a destituire le logiche oligarchiche del potere *zaibatsu*, onde abbracciare principi come l'autodeterminazione. In questo processo, di cui lo scrittore nipponico registra le singole tappe evolutive, si assiste alla metamorfosi dell'uomo, da anonimo individuo che con apatia percorre l'esistenza terrena e, al pari del cane, attende inerme la fine dei suoi giorni (Uno strano lavoro:1957), a sobillatore di una comunità periferica ne "L'animale di allevamento" (1959). Nell'arco della sua esistenza, lo scrittore si prefigge di trasferire nella narrativa lo scontro tra forme di vita pubbliche (*Lebensformen*: Cassirer) e il dissidio interiore che lascia avvizzire e soccombere al peso di una realtà, all'apparenza, incontrovertibile. La protesta non assume i tratti della rivoluzione spesso agognata dallo scrittore.

I critici come Etō Jun (1932-1999)⁴¹⁴, che disapprovano il trasferimento di

⁴¹⁴ Etō Jun, Ōe Kenzaburō, Jikokaifukuto Jikoshobatsu in *Etō Jun chosakushū zoku*, vol. 2, Tōkyō, Kōdansha, 1977.

questioni di ordine politico all'interno della scrittura e della narrativa, condannandolo come *camouflage* di un'attività di contestazione al governo del paese, obliterano la funzione sociale che la letteratura e la narrativa giapponese acquistano a partire dall'Ottocento.

Ōe, scrittore che ha sempre schivato l'idea che la narrativa assurga a mezzo per edulcorare una realtà altrimenti inaccettabile, eleva a tratto distintivo della sua attività intellettuale la condivisione di temi sensibili, di pubblico dominio. Il contrasto che colora di tinte fosche la temperie postbellica elegge la narrativa a suo *endroit* preferito. Come Grass, Ōe accorda alla letteratura una funzione sociale di grande impatto per la presa di consapevolezza delle storture che segnano la società e per il tentativo di modificare ciò che ne compromette il regolare funzionamento. Ōe conferma il carattere rivoluzionario della sua scrittura, ergendosi a paladino di una letteratura mondiale impegnata in un processo di transizione verso un mondo meno artefatto e più incline all'equilibrio sociale.

Il discorso del 1994, pronunciato a Stoccolma in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura, segna l'approdo di una riflessione monumentale sull'identità nipponica. Trenta anni dopo l'esordio, lo spirito di Ōe manifesta il medesimo vigore nel contrastare una modernità che sradica i valori del presente e della tradizione. Con inalterata abnegazione Ōe lavora non ad un progetto rivoluzionario, teso a sabotare le poche certezze che albergano nell'anima collettiva, ma a risolvere le «ambiguità» e le tensioni con cui quotidianamente si è costretti a fare i conti. Alla lacerazione, confinata allo spirito e alla propria anima, si potrebbe replicare con un tentativo di composizione personale. Alla sofferenza strisciante cui fa cenno anche Grass, che alberga negli interstizi più bui dell'io minandone la quiete, non fa da contraltare il suicidio. Al contrario, Ōe denuncia con immutata *vis* polemica gli episodi collettivi che hanno marchiato la coscienza nazionale – dal suicidio di Okinawa alla rivolta di Satsuma sul finire del XIX secolo – e vicende di dominio privato (suicidio del cognato e di intellettuali a lui vicini). Tutti i casi sono legati da un denominatore comune: il senso della disfatta.

Ōe è pronto a rinnegare un precetto saldamente ancorato alla morale nipponica. Darsi la morte non equivale ad un esercizio di potere sul proprio animo, tantomeno al trionfo della nobiltà. Il suicidio traduce piuttosto in un atto formale di rinuncia, perfino vile, il proprio approccio alla vita e alle contraddizioni incontrollabili.

Ostile al sabotaggio e alla manipolazione delle masse, Ōe replica alla destra più

estrema lanciando il guanto della sfida con romanzi come “Il figlio dell’Imperatore” (1961), che gli costerà la censura e serie minacce indirizzate alla sua persona. Dinanzi all’aggressione e al pericolo per la propria incolumità, lo scrittore è pronto a giustificare il sacrificio dell’intellettuale in nome della verità e dell’ordine. La morte personale cessa di essere un atto ipocrita di resa, traducendosi in un gesto necessario al trionfo incondizionato della verità e della democrazia. Ōe, al pari di Grass, è consapevole che il suo paese non ha lottato per la democrazia, vantando una tradizione socio-politica improntata all’autoritarismo e all’ordine imposto dall’alto. La democrazia è stata introdotta per mano statunitense. Tuttavia, con gli anni, Ōe matura la convinzione che i giapponesi possano sperimentarne gli effetti benefici nelle loro vite da liberi cittadini. La democrazia viene spiegata sui banchi di scuola, provando a coniare un termine idoneo nella lingua giapponese ad esprimere la libertà e il ritorno – o l’appropriazione – in capo al singolo di un potere decisionale non limitato.

A chi come Etō Jun critica agli americani di aver imposto la propria concezione dell’ordine e della vita, Ōe replica con toni più conciliatori, estendendo agli statunitensi il merito di aver favorito in Giappone la crescita morale dell’uomo moderno. Ōe, che di certo non figura tra gli intellettuali di sinistra filoamericani, riconosce pregi e difetti dell’invasione. Dalla (sotto)cultura *kasutori* alla schiavitù sessuale, dal capitalismo all’asservimento dei giapponesi, la critica tocca questioni eterogenee. Spietata, ove necessario, e mai impacciata dinanzi al maltorto, essa non risparmia i suoi strali a governi e governatori, tacciando la politica estera degli USA di aver abbracciato una nuova declinazione del solipsismo. Agli Stati Uniti Ōe rimprovera anche la conversione della cultura dell’oblio in cultura del «sublime», pilotando la percezione nell’immaginario collettivo dell’interventismo americano in zone di guerra come il Vietnam o il Medio Oriente⁴¹⁵.

La narrativa di Ōe si erge a cronaca di ordine mondiale, storia della concrenza, con l’uomo e la Nazione costantemente al centro dell’indagine. Essi attraversano tutte le tappe, dalla *Stunde-Null* alla riappacificazione tra essere e tempo, approdando al romanzo dell’«uomo migliore» in grado di superare l’antitesi con sé stesso e con l’Altro. Come ne *Hundejahre* di Grass, si tratterà di pazientare fino al momento in cui Walter avrà concluso il suo esodo in tutto il paese per dismettere i panni del filisteo borghese e vestire quelli dell’*homo novus*. La metamorfosi, da processo lungo e

⁴¹⁵ Steven Bradbury, Donald Pease, Rob Wilson, A Conversation with Ōe Kenzaburō, in *Boundary 2*, vol. 20, no. 2, Duke University Press, 1993

tormentato, stretto tra blande certezze e inquietudini esistenziali, approderà ad un punto di svolta: l'uscita dal labirinto kafkiano e l'incontro con l'uomo migliore.

2. La produzione narrativa: prima stagione

2.1. Basi teoriche del narrare secondo Kenzaburō Ōe

Questa sezione si apre con l'obiettivo di presentare i nuclei tematici dominanti nella prima stagione della narrativa di Ōe, estrapolandone il significato antropologico e politico, onde sottoporlo ad una disamina analitica. Lo scrittore ha più volte ammesso che il processo dello scrivere osserva una forma ciclica, con temi e personaggi che si ripresentano sotto spoglie diverse. Tra alcune opere si ravvisa persino una continuità strutturale interna, nel senso di una trama condivisa e di un significato morale congruo con le aspettative di un narratore omodiegetico.

Il dramma del figlio disabile e lo sconforto delle persone strette in un groviglio di solitudine e tristezza anima il momento della contestazione, del dolore privato e collettivo e dell'alienazione dell'uomo contemporaneo. Per quanto inverosimile possa apparire la dissociazione dei singoli momenti dall'esperienza collettiva della scrittura, nella quale tutto confluisce – Ōe descrive la scrittura come un processo onnicomprensivo di “ripetizione nella differenza”⁴¹⁶, atto ad integrare la lettura continua di più testi con un'opera simultanea di comparazione dei significati e della tradizione narrativa sottostante e la conseguente riscrittura in accordo con il tema prescelto –, il narratore elegge il momento e l'azione diegetica designata a prevalere su tutte le altre.

In ogni momento dello *storytelling*, Ōe non dismette i panni di un “clown che deve parlare del dolore”. Con un compito simile a quello riconosciuto da Günter Grass – lo scrittore di Danzica classifica il narratore un picaro che osserva dalla sua posizione di outsider e fuoricasta ciò che accade all'interno di un sistema per raccontarlo ed esporlo al ridicolo –, Ōe si sente chiamato a raccontare in qualità di entità *super partes*, dotata del giusto distacco dal sistema, dalle storture e dai dissidi di una società che si rimette in piedi dopo il *hai sen no hi*, il giorno in cui la guerra è finita.

Nei personaggi, dal bizzarro Tori-Bird al violento diciassette di estrema destra ne “Il figlio dell'Imperatore”, Ōe proietta il suo ego, un pezzo della propria personalità.

⁴¹⁶ Sarah Fay, Kenzaburō Ōe, The Art of Fiction No. 195, in *The Paris Review*, issue 183, winter 2007. Disponibile anche su: <https://www.theparisreview.org/interviews/5816/kenzaburo-oe-the-art-of-fiction-no-195-kenzaburo-oe>. Consultato in data 22 settembre 2017.

Pur sottoponendo il materiale narrativo ad un processo di continua revisione e rielaborazione con l'intento di produrre una forma nuova, una costante segna il processo di scrittura nella sua interezza: il bisogno di proiettarsi attivamente nella narrazione, depositando tracce biografiche. In molti romanzi della prima stagione, lo scrittore fa ricorso a strutture omodiegetiche, nelle quali il protagonista di turno coincide con Ōe. Dallo studente di letteratura francese nei racconti del 1957 al trentenne in fuga dalle responsabilità e dal figlio handicappato (1964), una parte di Ōe vive nella trama e agisce con i personaggi partoriti dalla sua fantasia.

Le riflessioni sullo stile narrativo e sulla direzione che la propria scrittura ha preso negli anni si pongono in netto contrasto con la struttura omodiegetica del romanzo. Ōe dichiara che l'intervento di limatura e rimaneggiamento cui l'opera viene sottoposta, consegna un prodotto letterario nel quale la voce autentica del narratore è lungi dall'essere percepibile. A ciò si aggiunge una rarefazione dello stile, che trasforma la coorte iniziale di lettori in una platea di anno in anno più circoscritta⁴¹⁷. Ciononostante, Ōe giudica con timida fierezza il contributo prestato alla crescita letteraria giapponese. Lo scrittore, che guarda con preoccupazione agli ismi che imperversano nella letteratura autoctona, è convinto che la *bungaku* (lo studio delle lettere) e la narrativa stiano attraversando un periodo di profonda decadenza. Ōe fa coincidere l'inizio della crisi con il degradarsi della *junbungaku* – la letteratura «sincera» che punta al cuore delle emozioni, in grado di far vibrare le corde dell'anima – in letteratura mondanizzata o di massa.

Il doppio volto che Ōe assegna ai prodotti culturali *made in Japan* non fa della letteratura un'eccezione. Per dettagliarne le motivazioni, lo scrittore dello Shikoku richiama la perdita di un modello culturale di riferimento all'interno di una nazione che, dalla fine degli anni Settanta, si compiace dei traguardi raggiunti in campi diversi dalla cultura intellettuale. Tale fenomeno ha creato una divaricazione sempre più netta tra i sostenitori di una letteratura primigenia in grado di arrivare al senso autentico delle cose, in linea con quanto formulato dalle teorie di Tsubouchi Shōyō e Kitamura Tōkoku⁴¹⁸, e coloro che hanno accompagnato lo scadimento del romanzo in genere di consumo ispirato a motivi triviali. In questa diatriba, Ōe si schiera dalla parte degli

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 8. Ōe dichiara: "I elaborate and elaborate and year by year my readers diminish".

⁴¹⁸ Kitamura Tōkoku (1868-1894) è uno degli esponenti della nuova temperie artistico-letteraria che si affaccia sul finire del XIX secolo in Giappone. Tōkoku rivendica la liberazione dell'io e il pieno dispiegarsi dell'individuo a dispetto dell'ordine politico-istituzionale sancito dalla fine del periodo Tokugawa.

intellettuali della “postwar literature”, quei pochi pronti ad accordare alla letteratura uno status indipendente dalla storia e dalla filosofia, riconoscendone la capacità di approntare un modello in cui il passato e il futuro convivono grazie ad una trama ordita di rimandi interni.

Nelle due frange che compongono il quadro della cultura letteraria a partire dal dopoguerra, la prima reca *in pectore* i segni della frustrazione e della sofferenza. Per questi intellettuali, tra la guerra e l’ora zero non vi è nessuna contingenza, tantomeno un nesso di causalità diretta. Essi hanno lottato duro per tenere viva la memoria dell’olocausto e della sofferenza inflitta a milioni di giapponesi, nelle stesse ore in cui il partito conservatore si impegnava a «smacchiare» le coscienze dei giapponesi riscrivendo la storia e camuffando il militarismo nipponico. Nel quadro composito che apre il dopoguerra, questi intellettuali rappresentano agli occhi di Ōe l’ultimo baluardo in difesa della verità e dell’onestà. I soli a comprendere, con netto anticipo sui governi, che il profilarsi di una soggettività libera e indipendente (*shutaisei*) farà da preambolo alla genesi di una Nazione moderna⁴¹⁹. Questa frangia di intellettuali non ha mai rinunciato né venduto la propria dignità. Senza disdegnare le influenze occidentali, si è servita della *Weltanschauung* straniera per acquisire maggiore consapevolezza della «perifericità» accordata alla propria tradizione culturale e porsi a capo di un movimento libero di esprimere la propria identità.

In un saggio sulla doppia identità del Giappone (1988)⁴²⁰, Ōe dichiara la propria affinità intellettuale a questo gruppo – la produzione letteraria del quale viene fatta coincidere con il periodo 1946-1970 –, la cui visione viene compromessa giorno dopo giorno dall’avanzare indiscriminato della critica e delle teorie euro-americane. L’assenza di un modello culturale giapponese in grado di contrastare l’assorbimento di *pattern* eterogenei – ed estranei all’identità nipponica – è destinata a piegare la letteratura alla logica che Ōe definisce “charge and discharge”.

Per lo scrittore, i modelli e le teorie culturali approdano in Giappone attraverso il canale della traduzione, rinunciando *de facto* ad una riflessione attenta sulla funzione e sul ruolo che essi possono rivestire rispetto all’identità nipponica. In tal guisa, le

⁴¹⁹ In un saggio del 1971, *The Experience of Defeat in War and the Situation of 1971*, Ōe rivendica il carattere indissolubile della relazione tra individuo e nazione, ingaggiando un confronto serrato con le teorie dello studioso Katō Norihiro e dell’accademico Takahashi Tetsuya. Mentre Katō sostiene il dominio della nazione e della collettività nel discorso sull’identità postbellica, Ōe avanza l’ipotesi contraria invocando la centralità dell’individuo, pilastro essenziale di ogni stato o nazione. Riferimento bibliografico: Kenzaburō Ōe, Haisenkeikento jokyō 71, in *Kujirano Shimetsusuruhi, Bungeishunjūsha*, Tokyo, 1972, pp. 85-112.

⁴²⁰ Kenzaburō Ōe, Japan’s Dual Identity: A Writer’s Dilemma in *World Literature Today*, 62(3), 1988.

teorie non si sedimentano e con eccessiva rapidità si elidono, aprendo la strada ad altri modelli. Tale processo ha negato la presenza sincronica di tradizioni e teorie diverse le une dalle altre con l'effetto che, ciò che non può essere nipponizzato, viene scartato a favore di istanze (sub-)culturali percepite come più familiari. Ōe ritiene che solo Okinawa abbia raccolto e testimoniato di uno spirito autoctono improntato all'unità e al patriottismo nazionale. La periferia testimonia una volta di più che le energie del Giappone non si trovano depositate in un centro ipostatizzato, bensì occorre scavare nella *conditio* di terzietà in cui l'arcipelago e l'uomo si sono consegnati, assecondando la propria natura. Su questo messaggio, che la generazione antecedente al 1970 ha scolpito nel cuore e nella mente, lo scrittore ha avviato un processo di ricostruzione identitaria.

2.2. L'ingresso nella narrativa mondiale: *Kojintekina taiken* (Un'esperienza personale)

Il 1964 segna una tappa significativa nel percorso evolutivo di Ōe. In meno di dieci anni, lo scrittore dello Shikoku conquista la frangia meno conservatrice del pubblico nazionale, creandosi un nome anche oltreoceano. Secondo Yoshida Sanroku, la pubblicazione di "Un'esperienza personale" risolve il processo di transizione in atto a favore del conseguimento, da parte della letteratura nipponica, di uno status mondiale⁴²¹. Ōe riesce finalmente a coniugare l'interesse nei confronti della *Weltliteratur* con gli sforzi teorizzati in tal senso a partire dall'"essenza del romanzo" di Tsubouchi Shōyō.

I temi, i personaggi e la verve con cui Ōe riesce a smontare e irridere ogni fatto o sequenza nella sua prosa, celano un'indignazione di fondo, pathos e una carica emotiva del tutto in linea con la funzione che è pronto a riconoscere alla letteratura. Respingendo *tout court* visioni anacronistiche⁴²², Ōe ha in cuore di aprire la strada ad una letteratura che non sia né una raccolta di sofismi né un'attività ancillare rispetto allo *Zeitgeist* e alla filosofia del tempo. Ōe ritiene che il tempo in cui la letteratura poteva essere definita esclusivamente un'attività in grado di "muovere il cuore e stimolare l'immaginazione" (cfr: L'essenza del romanzo: Tsubouchi Shōyō: 1886) è

⁴²¹ Yoshida Sanroku, Kenzaburō Ōe: A New World of Imagination in *Comparative Literature Studies*, vol. 22 (1), 1985, Penn State University Press.

⁴²² In tal senso, basti ricordare che ancora nel XIX secolo il romanzo viene inquadrato dalla critica come un genere subalterno, quasi una propaggine della cronaca politica.

giunto, per certi versi, alla sua fine. Alla temperie storico-culturale che vede l'uomo porsi in cerca di verità ontologiche, la letteratura risponderà presentando un punto di vista altro, "antitetico" a quello propinato dalla realtà o dalla temperie dominante (Yoshida:1985:80).

Il romanzo che Ōe ha in mente sin dal felice esordio del 1958 – anno in cui lo scrittore viene insignito del premio Akutagawa – non fa sconti alla sofferenza umana, non teme il *deluge* universale, né si ritrae dalla prospettiva della disillusione. Il romanzo sfida l'uomo, sottoponendogli verità e scenari difformi da quelli convalidati dalla psicologia del gruppo (Yoshida:1985). Lo scrittore ascrive alla letteratura la capacità di inchiodare ogni Sé al proprio Io e alla realtà del proprio tempo. In tal modo, la storia di Tori-Bird, alter ego di Ōe ne "Un'esperienza personale", in fuga dalle responsabilità paterne che la nascita di un figlio gravemente malato impone, diviene il racconto del picaro costretto a dismettere i panni dell'outsider e sospendere la fuga dalla realtà.

Con il romanzo del 1964, lo scrittore riesce ad istituire un raccordo tra i due momenti della vita picaresca. Alla fuga e alla spensieratezza segue il riso amaro di chi, per la prima volta, si sofferma a guardare in faccia la realtà. In Tori-Bird il vuoto e l'insignificanza della vita devono cessare e fare posto all'uomo nuovo, colui che accetta di giocare un ruolo attivo all'interno della società: "Se morirò in un incidente prima di salvare il bambino, i miei ventisette anni di vita non significheranno più nulla [...]. E fu preso da una paura profonda, mai provata fino ad allora"⁴²³.

L'interruzione della fuga e la consapevolezza di sé come individuo partecipe alla società problematizzano la storia e l'esperienza dell'uomo. Per la prima volta, Ōe scuote il microcosmo dalle fondamenta e lo espone al confronto diretto con la vita. Operazione che Ōe non affronterà in futuro con la medesima verve livellatrice, finalizzando le coordinate spaziali del microcosmo e adattandole alla portata della vita reale. Allo sguardo beffardo dell'outsider e dell'uomo che critica la realtà senza ingaggiare con essa un confronto diretto segue lo sforzo più ingente: guardare nel profondo di sé.

Tori-Bird, in rappresentanza dell'uomo medio, prende coscienza del vuoto: "Non voglio più essere un uomo che continua a fuggire e non affronta le proprie responsabilità [...]"⁴²⁴.

⁴²³ Kenzaburō Ōe, Un'esperienza personale, *op. cit.*, p. 197.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 196-7.

Nel romanzo della fuga, Ōe crea le premesse per aprire la propria cosmogonia ad una lettura più ampia, in grado di assurgere Tori-Bird a simbolo di una umanità che abbraccia il dialogo, prendendo le distanze dal torpore e dalla scala di valori vigente nel microcosmo della periferia. A dispetto della prossimità all'immaginario e al contesto urbano o rurale giapponese, i personaggi ritraggono l'uomo e la questione del futuro mondiale (Yoshida:1985). La provocazione e l'appello a smantellare il sistema di valori irreggimentato raggiunge l'uomo contemporaneo, senza distinzioni di sorta. "Un'esperienza personale" è lo strumento di cui Ōe si serve per invitare l'uomo a non indulgere nei bui recessi del microcosmo e risalire in superficie. Un'ingerenza cui lo scrittore rinunzierà senza grandi frustrazioni nel resto della produzione narrativa, in cui la vita si vedrà ridotta a mito, declinando la localizzazione dei personaggi e degli accadimenti nel senso delle coordinate spaziali assegnate dalla diegesi.

In questo romanzo Ōe si mostra più sensibile all'unità temporale e alla cronologia degli eventi, subordinandoli all'azione di rinsavimento di Tori-Bird. Il ritorno ad una condizione di equilibrio psichico e di armonia sociale prevale sulla composizione di uno spazio mitizzato, a misura dei personaggi. Allo scrittore riesce di dimostrare che sfuggire alla deformazione che attanaglia l'uomo contemporaneo non è una possibilità remota. Nel romanzo del 1964 Ōe trasferisce nella scrittura sia un messaggio personale – la fiducia nel futuro e nella ricostruzione della vita individuale in accordo con modelli sganciati dall'autoritarismo prebellico – sia politico. Se nel primo caso l'appello è rivolto al singolo individuo, affinché presti il proprio contributo al dispiegamento di una coscienza personale 'illuminata', tollerante e aperta ad un senso rinato di umanità – che Ōe trae dalla lezione dell'umanesimo francese e dagli studi guidati dal mentore, il Professor Watanabe –, la crescita collettiva rimanda ad un processo di maturazione più complesso, per il quale lo scrittore nutre aspettative profonde. Non si tratta, infatti, di ristorare l'unità psichica del personaggio, operazione che Ōe porta ad una risoluzione positiva in una percentuale piuttosto esigua di casi. In ballo è piuttosto l'unità della società, il senso di appartenenza ad una comunità non solo immaginaria ma anche concreta e tangibile. L'azione di Tori-Bird e la conquista della dignità personale all'interno della società coeva apostrofa il superamento della scollatura tra il singolo e la comunità. Ōe assegna alla narrativa più in generale il compito di superare lo scarto con la costituenda società, imponendo l'immaginario e il sistema di valori coltivato dalla generazione postbellica. Su tale punto si innesta la polemica che Ōe ingaggia con Yukio Mishima (1925-1970), sostenitore di una visione

meno «liberale» della società nipponica⁴²⁵. Per Mishima come per Etō Jun, Ōe non avrebbe dovuto trasferire all'interno della narrativa temi e questioni di ordine socio-politico, lasciando che essi trovassero uno sfogo risolutivo in seno alla società costituenda. Lo scrittore, per il quale subordinare l'uomo in carne ed ossa ad un'estetizzazione dell'esistenza significherebbe tradire la funzione della letteratura, orienta la scrittura verso forme meno canonizzate. Custodendo l'eredità del realismo e dell'introspezione psicologica, Ōe punta all'integrazione di ciascun individuo all'interno di una società più eterogenea e rispettosa delle differenze antropologiche. Ostracizzare l'uomo e metterlo al bando è un'operazione da cui lo scrittore rifugge, avvertendone la pericolosità sociale.

Apprendo la trama a questa direzione di ricerca, la storia personale viene a caricarsi del marchio che la sofferenza e la redenzione depositano nella carne e nello spirito. Tori-Bird, oltre a prototipizzare l'alienazione postbellica, incarna l'isolamento e l'emarginazione dalla società che conta. Emblematica in questa inettitudine alla vita è l'incapacità di comunicare. Tori-Bird si rifugia da Himiko, il suo alter ego femminile, per dare libero sfogo agli istinti più repressi, abdicando alla propria funzione sociale. Nei racconti degli esordi Ōe aveva già fatto ricorso all'espedito della fuga dal reale, allestendo su una terra di mezzo tra la vita e la morte, un surrogato di comunicazione. Ne "L'orgoglio dei morti" il giovane studente universitario ammette di prediligere la comunicazione con i corpi esanimi collocati in obitorio all'interazione con i vivi: "Ero entrato nel mondo dei morti. E quando ritornavo in quello dei vivi, tutto diventava difficile [...]"⁴²⁶. All'incomunicabilità segue il senso di una inaccettabile frustrazione: "Mi chiesi come mai era così difficile parlare con gli esseri viventi, perché la conversazione prendeva sempre una direzione inaspettata. E comunque mi sembrava che tutto fosse uno sforzo vano [...]"⁴²⁷.

La comunicazione con l'Altro ha smarrito il suo carattere dialogico. Ciò che Tori-Bird denuncia è l'assenza di una bidirezionalità nei contatti tra esseri umani. La società con cui l'uomo interagisce si limita ad impartire degli ordini, omettendo ogni forma di confronto. In un contesto siffatto, comunicare diviene un'operazione rocambolesca, lo scontro una minaccia inevitabile. La risposta di Ōe alla suggestione impressionante del

⁴²⁵ Il gesto estremo di Mishima (1925-1970) – il suicidio mediante *seppuku* (rito del suicidio in uso tra i samurai consistente nello squarcio del ventre) – non viene osannato da Ōe. Per certi versi, lo scrittore dello Shikoku fa rientrare il gesto in una complessa opera di spettacolarizzazione del Giappone cui perfino gli scrittori contemporanei non riescono a sottrarsi. Una trattazione esaustiva viene offerta in: Emanuele Ciccarella, *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, Napoli, Liguori, 2007.

⁴²⁶ *Ivi*, p. 160.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 164.

reale è l'allestimento di un microcosmo a misura dei suoi personaggi. In tale limbo, l'uomo è riposto in una cavità uterina, uno spazio tra la vita e la non-ancora vita. La comunicazione perde il tratto dell'essenzialità. Con Himiko, che accompagna Tori-Bird nella caduta agli inferi e al piacere lussuoso, la comunicazione si adatta alla spettralità del posto occupato dai due. Come la vita si svolge lungi dalla luce del giorno, la comunicazione abdica in favore di un gergo minimo, latore dell'istinto sessuale e dell'iniziazione estatica al piacere della carne e dei sensi.

Lungi dagli esordi, Ōe è determinato a risolvere in favore della vita lo scontro tra essere e non-ancora essere. In linea con la funzione del romanzo teorizzata, Ōe riconosce nel realismo un tratto distintivo della diegesi. Ancorché inconciliabile con la natura e l'essenza del *Bildungsroman*, la parabola di Tori-Bird è, alla stessa stregua di Tonio Kröger o di Wilhelm Meister, un atto solipsistico di accettazione della vita. L'elaborazione della vicenda è stretta tra un monologismo inquietante, in cui Tori-Bird rivive le tappe salienti di una vita minata alla base dalla perdita della libertà individuale, e un istinto di liberazione. Dopo aver saldato con il matrimonio un contratto sociale vincolante, il protagonista è esposto agli oneri della socializzazione. In primo luogo, è costretto a fare i conti con la nascita di un figlio, la cui malformazione cranica imprimerà un segno indelebile nella vita del personaggio, caricandolo di obblighi morali e responsabilità inattese. La condivisione obbligherà Tori-Bird a smettere di volare – il volo assurge a metafora della libertà e della sconclusionatezza di una vita priva di ideali – per prestare assistenza alla creatura da tutti riusata per la sua deformità.

Con l'epifania del cambiamento, la scala di valori del protagonista si trova sottoposta ad una rivisitazione radicale. L'individuo rinuncia all'utilizzo malsano che ha fatto della propria autonomia, dichiarando gli intenti che muoveranno la rinascita spirituale: "pazienza" e "speranza". Il tratto biografico che accomuna vita reale e finzione narrativa – la nascita del figlio Hikari – non si riduce all'atto di assunzione delle proprie responsabilità da parte di un giovane padre. Ōe apre le porte ad un messaggio molto ortodosso, secondo cui la vita va accettata e vissuta al meglio delle potenzialità che ciascuno è in grado di dispiegare. La scelta di tenere il "bambino idiota" – mutuando il termine ripetutamente utilizzato per definire Hikari – è un atto di sfida alla società che rigetta l'informe. Dall'inizio della vicenda, Tori-Bird si è scontrato con una platea di personaggi contrari all'ordinario come all'abnorme. I medici, la suocera, Himiko negano che una creatura deforme possa ricevere in dono la

vita umana. Per la macabra figura dell'ostetrico, la salvezza del neonato diviene perfino un dettaglio trascurabile: "Parlando ancora più francamente, sarebbe meglio che il bambino morisse al più presto, sia per lui sia per voi genitori. Qualcuno nutre un inspiegabile ottimismo per questi neonati, ma io credo che sarà una fortuna se morirà presto [...]"⁴²⁸.

Alla vita, marchio distintivo della normalità, la società del benessere e della *mediocritas* oppone la sgradevolezza del grottesco e dell'informe. Ciascuno nutre aspettative di ordinarietà nei confronti di Tori-Bird: una vita borghese, un lavoro da *sarariman* nella *middle class* giapponese, un figlio 'normale'.

L'informe risulta sgradevole in una società che prova a rimettersi in piedi dopo le aberrazioni della guerra. Yoshida Sanroku ritiene che anche la modalità con cui Ōe propina la rinascita, quale alternativa al presente corrotto, rechi il germe della deformità. Yoshida bolla il giudizio sull'incisività della rinascita, un elemento residuale rispetto al pessimismo incontrovertibile che trasuda dalle pagine dello scrittore: "[...] instead of suggesting the advent of new hope, he perpetuates an ominous possibility that the outcome of rebirth and regeneration will be worse yet [...]"⁴²⁹.

Con riferimento alla condizione di liminalità di personaggi come Tori-Bird e alla possibilità di andare incontro ad una metamorfosi che ne esalti il senso di umanità e la partecipazione attiva alla vita, Michiko Wilson ricorre ad un giudizio affine alle teorizzazioni di Yoshida, enfatizzando come Ōe abbia deviato dal messaggio di avanzamento della condizione umana postulato da Bakhtin dopo la crisi e il prevalere del grottesco⁴³⁰. La speranza della rinascita e di un futuro migliore appare flebile, perché sopraffatta dall'apparente rassegnazione con cui il protagonista ingaggia la battaglia con la vita. Tori-Bird comprende definitivamente l'inconciliabilità delle aspirazioni con la vita familiare. Più che di un trionfo sulla miseria dell'esistenza ordinaria, la scelta del giovane assume le sembianze di un compromesso, un ravvedimento sulla centralità del senso di appartenenza radicato nello *Zeitgeist* e nella società postbellica. Tori-Bird smette di rincorrere i sogni, come il progetto di un safari in Africa, cedendo un pezzo di sé in favore della quiete e del tepore familiare tanto cari allo stesso Ōe.

⁴²⁸ Kenzaburō Ōe, *ivi*, p. 35.

⁴²⁹ Sanroku Yoshida, *op. cit.*, p. 95. Segue una proposta di traduzione formulata dallo scrivente: "invece di suggerire l'avvento di una nuova speranza, (Ōe) perpetua la possibilità inquietante che il risultato della rinascita e della rigenerazione possa essere anche peggiore".

⁴³⁰ Michiko Wilson, *op. cit.*, pp.3-9. L'autrice difende in tutto il saggio la posizione secondo cui il tratto distintivo della scrittura di Ōe non risiede nella vena nostalgica o apatica dei suoi protagonisti, bensì nella titanica forza dell'ironia, in grado di spingerli oltre i confini naturali.

Un'analisi del testo intenta a dettagliare gli esiti della trama e della vicenda privata del personaggio, restituisce un elevato grado di verosimiglianza con il genere del *Bildungsroman*. L'atto conclusivo suggella, d'altronde, l'accettazione di regole e gerarchie tipiche della società contemporanea. L'accordo e l'aiuto professionale ricevuto dal suocero rafforza l'appartenenza alle logiche della collettività. Anche il significato riposto nella scelta tra un lavoro certo e lo spirito dell'eterno avventuriero richiama il dissidio *Wanderung* Vs quotidianità borghese, *Kunst* Vs attività materiali.

Con notevoli convergenze rispetto alla tradizione letteraria tedesca, i personaggi sono chiamati a scegliere tra il destino che la collettività e la famiglia ha assegnato loro e lo spirito del cambiamento radicato nella stagione della giovinezza che stanno attraversando. Tuttavia, nella vicenda personale di Tori-Bird, fa osservare Ōe a chi con estrema disinvoltura sancisce una continuità strutturale con il *Bildungsroman*⁴³¹, non figura una famiglia, né il senso dell'obbligo e dell'*onsei* – una forma di riconoscimento radicato nel sistema dei rapporti familiari e sociali – nei confronti di chi ha allevato il giovane. Il protagonista gode, infatti, di indipendenza assoluta, al pari della generazione postbellica degli adolescenti e dei giovani giapponesi. Nell'assetto che la società va assumendo, spetta alla capacità individuale di discernimento definire un progetto di vita dignitoso e commisurato ai sacrifici effettuati. In una società siffatta, la centralità delle regole non riconduce esclusivamente alla gerarchia dei padri. Il singolo è chiamato a condividere una parte ingente di responsabilità nei confronti del piano di vita personale e del funzionamento della collettività.

In Tori-Bird lo scrittore proietta il senso di smarrimento conseguente all'assunzione di responsabilità tradizionalmente demandate al capostipite. Senza sfaldare il senso del progresso democratico, Ōe traccia la parabola discendente dell'uomo incapace a fronteggiare la gravità della vita, senza soccombere. Per lo scrittore, l'inettitudine e l'emarginazione costituiscono tratti tipici della cultura giovanile nipponica, per troppo tempo disabituata a farsi carico della collettività. Mentre il retroterra culturale che fa da sfondo all'eroe debole in Occidente consegna spesso il ritratto di una gioventù imborghesita e alla ricerca di nuovi stimoli in grado di esaltare la propria crescita intellettuale, il giovane Tori-Bird si colloca agli antipodi. La paternità e la gestione del ménage familiare rappresentano la prima sfida autentica che il protagonista è chiamato ad ingaggiare. Per tale ragione, Ōe si mostra più

⁴³¹ Reiko Tachibana, *Narrative as Counter-Memory: a Half Century of Postwar Writing in Germany and Japan*, State University of New York, 1998, pp. 154-155.

interessato ad inquadrare la storia del giovane padre tra i romanzi di iniziazione, rinunciando all'etichetta del *Bildungsroman*. D'altronde, ne "Un'esperienza personale" la narrazione è priva di un carattere olistico, circoscritta al nesso tra il fallimento individuale, cagionato da una maturazione psicologica molto parziale, e la decadenza di una società travolta dal vuoto istituzionale e dei valori.

Il percorso diegetico di *Tori-Bird* è confinato ad un frangente temporale piuttosto limitato, rinunciando l'autore a tratteggiarne l'intero percorso evolutivo ovvero la progressiva «maturazione». A ciò si aggiunga una *intentio* narrativa precipua. Ōe dichiara di aver concepito questo romanzo come "il resoconto di un personaggio che soffre perché non sa come accettare l'esistenza del figlio primogenito nato con un grave handicap"⁴³². Questa base volitiva rimane salda, senza alimentare finalità di altro genere. Ōe invita ad invertire il processo di lettura, partendo dagli esiti del romanzo. Di *Tori-Bird* non sappiamo cosa ne sarà. E perfino la scelta di tornare ad una vita ordinaria potrebbe muovere dal fondo della precarietà in cui il giovane si trova, un climax raggiunto di insostenibilità lungi da una ἐπιφάνεια (epifania), la manifestazione del ravvedimento. Seguendo le premesse enunciate da Ōe, il testo non può essere ricondotto nelle fila dei romanzi la cui trama viene allestita sullo scontro illuministico tra sentimento e ragione.

Il lettore non deve prescindere dall'estemporaneità dell'azione. Nell'intera narrazione del disagio, il protagonista intercetta, al pari della società che fa da sfondo alla vicenda privata, una transitorietà che irride il *milieu*, gli ambienti e la stagione nella quale la storia trova la sua ambientazione.

L'irriverenza e un cinico sarcasmo costituiscono l'altro filo conduttore dell'opera di Ōe. Le pagine di *Un'esperienza* non filtrano il cinismo e l'umore ambiguo che accompagna l'autore, cedendo all'intento moralizzatore dell'opera. Il denominatore comune a tutti i manoscritti è la "voce profonda", il bisbiglio che sussurra temi e suggestioni cari all'autore. È in uno stato di chiaroveggenza che prendono forma contenuti e storie, sottratti alla smania di estetizzare e artefare la vita. Lo sforzo dello scrittore consisterà nel riunire la memoria storica e la facoltà di immaginare, lasciando che entrambe entrino in contatto dispiegando il proprio potenziale enorme. Al pari di Nabokov, Ōe bolla l'insensatezza di un'attività narrativa ridotta a registrare gli avvenimenti reali o quelli partoriti interamente dall'immaginazione, auspicando che "i

⁴³² Massimo Rizzante, *Avanziamo sempre più nel passato*, Kenzaburō Ōe risponde a Massimo Rizzante, 09 giugno 2006. Disponibile su: <https://www.nazioneindiana.com/2006/06/09/avanziamo-sempre-piu-nel-passato/>, p. 07. Consultato in data 18 settembre 2017.

ricordi correggano i sogni, i sogni correggano i ricordi”⁴³³.

Privati di energia e *vis* creativa, i romanzi si riducono ad una sterile cronistoria del reale o ad un’imitazione malriuscita del fittizio. Per elicitarne la concezione del romanzo come “ricordo improbabile” (Ōe:2006), si richiamano alcuni precetti sul narrare condivisi con lo scrittore contemporaneo Kazuo Ishiguro⁴³⁴. In questo dialogo Ōe manifesta il proprio entusiasmo nei confronti della capacità di Ishiguro di partorire una visione e una descrizione del Giappone autentica, ancorché esotizzata. Ishiguro è riuscito a ricreare nel cuore e nella mente il Giappone e la vita che i cittadini conducono in Oriente. Seguendo le teorizzazioni sull’orientalismo di Edward Said, anche Ishiguro, trasferitosi in Inghilterra in giovane età e mai più ritornato nella terra del Sol Levante, avrebbe costruito un Giappone a propria immagine, calcando il sempreverde sotteso alla naturalezza e alla genuinità nipponica. A differenza di autori che si limitano ad una *imagerie* artefatta, Ishiguro ha esotizzato per istinto e necessità l’immagine del Sol Levante, al fine di renderla più prossima agli Occidentali, ma non ha mai smesso di prestare ascolto all’istinto primordiale, la voce profonda attraverso la quale mondi sommersi hanno rivisto la luce.

Lo strumento dell’estetizzazione cui scrittori come Kawabata, Mishima e, in parte, Ishiguro hanno fatto ricorso, si rivolge ad una platea più internazionale e testimonia, secondo Ōe, la polivalenza di immagini che la cultura e il mondo di espressione giapponese è in grado di proiettare. Lo scrittore dello Shikoku è pronto ad ammettere il legame diretto tra eterogeneità e visuale prospettica da cui si racconta, ma non rinuncia alla teoria secondo cui l’autore scrive e adotta uno stile commisurato al lettore implicito. Il risultato di tale processo è evidente. Tori-Bird può risultare familiare soltanto al pubblico ristretto di giapponesi che, al pari di Ōe, hanno sperimentato l’evoluzione della cultura urbana degli anni Sessanta e il caos che in essa serpeggia. Inoltre, la scrittura comporta delle responsabilità. Ōe è pronto ad ammetterle soltanto nei confronti del ristretto gruppo di lettori giapponesi. A Kazuo Ishiguro dirà: “So when I go abroad, or am translated abroad or criticized abroad, I feel rather indifferent about it. The responsibilities I feel are to Japanese readers, people who are living together with me in this environment”⁴³⁵.

⁴³³ *Ibidem*, p. 7.

⁴³⁴ Kazuo Ishiguro, Kenzaburō Ōe, Wave Patterns: A Dialogue, in *Grand Street*, 1991, no. 38, pp. 75-91.

⁴³⁵ *Ivi*, p. 78-81. Segue una proposta di traduzione: “così, quando mi reco all’estero o vengo tradotto o le mie opere vengono sottoposte alla critica estera, ciò mi lascia indifferente. Le mie responsabilità di scrittore le ho nei confronti dei giapponesi, coloro che vivono con me e condividono il mio ambiente”.

Su questa falsariga, Ōe ritiene di aver coltivato, a partire da “Un’esperienza personale”, un genere narrativo difficile da contestualizzare per l’equidistanza da autobiografia e finzione. Nel riportare gli eventi e l’immaginario da cui essi scaturiscono, Ōe non rinuncia al marchio che la sincerità ha impresso sulle cose, né intende naturalizzare il senso della vita autoctona presso il pubblico straniero. Ōe si mostra attento a scongiurare il pericolo di una globalizzazione in grado di fagocitare tutte le culture, compreso quelle della periferia. Alla minaccia di una “large blanket” (Ishiguro) che avvolga tutti i paesi sotto l’egemonia della cultura di espressione anglo-americana, Ōe replica rifiutando il concetto di (*g*)*local* così come lo sdoganamento dei miti e delle tradizioni autoctone. Pur prestando un’attenzione modesta ai temi riconducibili all’estetica della ricezione, Ōe ritiene che il ruolo dello scrittore consista nel dare libero sfogo al proprio immaginario, senza preoccuparsi degli effetti o invocare la comprensione da parte delle altrui culture. Formulazione che Ōe tiene salda anche in rapporto al tema dell’amore e della sessualità. Lo scrittore non tarda a denunciare l’uniformità ai costumi sessuali americani imposta con l’occupazione dell’arcipelago, nella stessa misura in cui respinge le pratiche allestite con il fine di esaltare una prossimità estetica e culturale inesistente.

Yoshida Sanroku ritiene che il tema del sesso faccia da avamposto a dinamiche intrinsecamente collegate alla complessità della vita, al malessere esistenziale e alla necessità di soddisfare gli istinti repressi dalla convivenza sociale. Ōe argomenta questo punto con maturità intellettuale, sollevando grandi affinità con la lezione dell’Io e dell’Es di Freud. Ciascun individuo sembra voler ritornare ad una concezione estatica della vita, alla libertà di esprimersi pienamente, senza rinunciare al piacere dei sensi, né mortificare la carne per il peccato commesso con azioni moralmente riprovevoli. Tori-Bird diventa il prototipo dell’uomo di Ōe in cerca del riscatto dalle convenzioni morali imposte dalla contemporaneità.

Il sesso si carica di significati molteplici. Per un verso, figura tra le attività indispensabili al libero dispiegarsi della personalità umana. Tappa inevitabile per assumere pieno dominio del Sé, il confronto con la sessualità problematizza il rapporto dell’uomo con la coscienza e la moralità del tempo. Mentre in Occidente la tradizione del romanzo biografico di Mann e Musil consegna ai posteri l’immagine di un uomo combattuto tra l’ipocrisia morale del tempo e la coscienza individuale, marchiando le pulsioni omoerotiche dei protagonisti oltre agli istinti innaturali partoriti dalla perversione maschile, la narrativa di Ōe consegna uno spaccato della diversità sociale.

Il tema della devianza nelle pratiche sessuali – che talvolta scadono in vere e proprie parafilie – viene oscurato, a conferma della secondarietà che riveste nella coeva società nipponica. Nel dare libero sfogo agli istinti repressi, Tori-Bird non rifugge dal pensiero che un’orgia collettiva e un rapporto omoerotico con il gestore di un bar gay possano segnare un’ulteriore tappa nel processo di liberazione dai fantasmi della società civile. Più che ad un alter ego in un processo autodistruttivo – nella discesa agli inferi che Tori-Bird compie al seguito di Himiko –, Ōe si richiama alla Beatrice dantesca nel plasmare il personaggio che accompagnerà Tori fuori dal tunnel della desolazione umana. A Himiko viene assegnato il ruolo di scomporre la personalità maschile e psicoanalizzarla. Con il suo ingresso in scena, si giunge alla conoscenza reale di Tori-Bird. Questa donna aiuta ad esprimere il desiderio maschile di compiere il ritorno alla cavità uterina e fluttuare nell’universo materno del *mukogawa*⁴³⁶. Himiko ha in dote la capacità di raccogliere l’uomo nel momento più cupo del viaggio terreno e, tenendolo per mano, condurlo dall’altra parte della frontiera, verso l’ambiguo e l’oscuro.

Lungi dal romanzo occidentale, in cui la frontiera tra reale e immaginario sprigiona umori neri fomentando lo squilibrio psico-emotivo dei personaggi, l’incontro con l’Ambiguo alimenta, secondo Laura Testaverde, una spiritualità in grado di apprezzare il fascino esoterico dell’antitesi alla realtà. Tale è il motivo per cui Himiko entra nella diegesi. In veste di psicagogo, la donna è chiamata a controbilanciare la sofferenza umana, evitando che essa isterilisca l’uomo e lo voti all’annichilimento. L’azione di Himiko è tesa ad educare e plasmare lo spirito umano. In un processo di *Gestaltung* simile a quello individuato da Günter Grass ne “Trilogia di Danzica”, la donna deve consegnare l’effigie di un uomo migliore, additando gli esiti salvifici del rinsavimento. Nella trama questo momento coincide con l’assunzione della responsabilità di padre e l’uscita di scena della guida spirituale. Ōe esalta gli esiti del romanzo, consegnando un Tori-Bird che ha smesso di volare: “Sei cambiato, disse il professore con una calda voce paterna, velata di rimpianto. L’infantile soprannome di Tori-Bird non è più adatto a te”⁴³⁷.

Il sesso si carica anche di attribuzioni meno positive di senso. Nella fattispecie, Yoshida individua due classificazioni dell’attività sessuale nella letteratura di Ōe: “one

⁴³⁶ Laura Testaverde, Il mito nel presente. Suggestioni del passato nella narrativa giapponese contemporanea in Casari M., *Culture del Giappone contemporaneo*, Latina, Tunué, 2011.

⁴³⁷ Kenzaburō Ōe, *op. cit.*, p. 199.

involves romantic and erotic treatment [...]; the other is a direct approach toward sex as the human core [...]"⁴³⁸. Questa lettura del romanzo del 1964, peraltro condivisa da studiosi del calibro di Michiko Wilson, inquadra l'exasperazione del sesso come attività perturbante. Nella retorica dell'impuro, che veicola immagini ossessive, il sesso viene associato a significati «scatologici» come il ritorno attraverso la fisicità alla terra e al naturale. In tal guisa, se la discesa agli inferi di Tori-Bird per mezzo di pratiche sessuali sfrenate apre alla lettura del perverso e dell'impuro, non è da escludere una *intentio* diversa alla base. A Yoshida, che iscrive il sesso, al pari della politica, in una iperbole di negatività ove tutto è votato all'ineluttabilità del male, fa da contraltare l'idea che Ōe abbia attinto alle teorie freudiane sulla liberazione psichica dai vincoli dei sensi inibitori e dalla tradizione. Il sesso diviene, in tal modo, l'unico strumento reale cui Tori-Bird può ricorrere per sancire la rottura con il presente e affrancare l'Io dalle catene del tormento interiore.

Quanto al prodotto dell'amore e dell'attività sessuale, non si può obiettare che Ōe si limiti a proiettarne gli esiti più infausti. In questa come in altre opere, il frutto dell'amore è inquinato dal germe della deformità e dall'imperiosità con cui grava sulle vite dei personaggi. Al messaggio ossessivo consegnato dal bimbo-mostro non potrà seguire un ostentato ritorno alla normalità. Si tratta di uno snodo significativo nel pensiero di Ōe sulla capacità dell'uomo di sradicare il male. La tragedia dell'atomica e la contaminazione da parte del germe dell'impuro devono aver inciso sul carattere di irreversibilità assegnato alla sofferenza umana.

Michiaki Okuyama individua negli anni Novanta il momento definitivo della «cesura» tematica e spirituale nell'opera dello scrittore⁴³⁹. Il "Grido silenzioso" (1967) introduce la lunga crisi – un momento di riflessione sui presupposti della scrittura –, in esito alla quale la vita dell'uomo e della collettività assumerà una piega narrativa diversa. Nel pensiero dell'autore prende ad affacciarsi l'idea che l'uomo non sia in grado di percorrere da solo il cammino verso il Nulla. Pur non configurandosi come un atto di apostasia, Ōe rifiuta la desolazione assoluta che attraversa l'uomo durante la prima fase della produzione.

In ogni stagione della riflessione sull'Essere, Ōe prende le distanze dall'ottimismo

⁴³⁸ Sanroku Yoshida, Kenzaburō Ōe, A new World of Imagination, in *Comparative Literature Studies*, 1985 (Spring: East-West Issue), vol. 22, no. 1, pp. 82-83.

⁴³⁹ Michiaki Okuyama, Spiritual Quests in Contemporary Japanese Writers Before and After the Aum Affair: Ōe Kenzaburō and Murakami Haruki Around 1995, in *Nanzan Bulletin* 25, 2001, pp. 33-42.

con cui le sette, cristiane e non, invocano l'avvento di un Messia in grado di prendersi cura delle sorti dell'umanità, nel microcosmo giapponese come nel resto del mondo. Rifiutando attribuzioni di senso politico alla figura dell'Uomo che verrà – *Leitmotiv* cavalcato da Grass ne “Trilogia di Danzica” e nelle opere più tarde, con il ricorso frequente alla nemesi del Führer e del cane ne “Hundejahre” –, Ōe tende gradualmente ad invertire la concezione apocalittica del destino umano, molto forte nel romanzo “Un'esperienza personale”.

Diversamente dalla seconda stagione, in cui alcuni turbamenti innescati dalla tragedia di Hiroshima e Nagasaki vengono leniti dal trascorrere imperturbabile del tempo, la fase creativa in cui si colloca *Un'esperienza* mantiene vivo il ricordo dell'olocausto e dei corpi segnati dalle radiazioni. Per alcuni anni Ōe non riuscirà ad estirpare dalla mente e dall'immaginazione il precetto trasmessogli dal dottore Fumio Shigetō, secondo cui “bisogna vivere senza troppa speranza, senza troppa disperazione”⁴⁴⁰. Nella vita privata con Hikari e nella gestione della propria attività di scrittore e intellettuale, Ōe avrà modo di elaborare il significato di questa massima, ispirandosi a quell' “uomo autentico” (Shigetō), che ha fatto del dolore e della sofferenza inscritta nel volto corrucciato il marchio dell'esistenza dopo Hiroshima.

Troppi corpi coperti da cheloidi dovranno sfilare sotto gli occhi dello scrittore, perché possa affrancarsi dal peso del 9 agosto. Dopo il suicidio dello scrittore Hara Tamiki (1951), Ōe percepirà “il dolore acuto della tragedia che si svolge quotidianamente nel cuore delle persone”⁴⁴¹ come un appello a combattere i fantasmi del passato. L'etica di intellettuale politicamente impegnato in iniziative di dominio pubblico, impone a Ōe cittadino privato e scrittore di non arretrare rispetto al tempo che avanza e non trasformare il “terrore in abitudine” (Grass: *L'etica dello scrittore*:2007).

In un universo umano corrotto dalla sofferenza e dalla virulenza del male oscuro (la radiazione), la politica e il sesso diventano i temi su cui Ōe scarica il malessere individuale e della collettività. Mentre il significato e il fine ultimo della contemporaneità vengono sottratti alla politica, l'attività riproduttiva dell'uomo è irrimediabilmente inficiata dal germe dell'impuro. Il sesso cede i tratti del romanticismo per assumere quelli di un'attività violenta e grottesca. La copulazione stessa diviene un atto brutale, animalesco. Meccanico da un lato, liberatorio dall'altro.

⁴⁴⁰ Kenzaburō Ōe, Note su Hiroshima, *op. cit.*, p. 162-163.

⁴⁴¹ Hara Tamiki, *L'ultima estate di Hiroshima*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2010.

All'esordio che non è dei migliori – si veda la cerimonia di iniziazione di Himiko e Tori-Bird nella legnaia –, fa seguito un'attività così selvaggia da provocare conati di vomito.

Tradito il messaggio velatamente cristiano di unità del corpo e dell'anima, Ōe sembra sancire l'impossibilità di un ritorno nel regno della purezza. Come dopo la cacciata dall'Eden, l'uomo e la donna paiono destinati ad arrovellarsi in gesti che procurano il solo soddisfacimento dei sensi. In tal modo, Ōe compone il motivo del disfacimento cosmico conseguente alla deflagrazione dell'atomica con il tema della disgregazione di anima e corpo. A congiungerli è la responsabilità dell'uomo.

L'uomo e la donna di Ōe sono esseri corrotti nella carne (radiazione) e nello spirito (lussuria). Il prodotto del loro congiungimento è il male che assume sembianze corporee inclini alla deformità.

Alla solitudine, rovina dell'uomo contemporaneo, si accompagna lo sguardo esistenzialista sul mondo. Esso riconosce il vuoto, l'assenza di un Dio come di un irrazionale cui ascrivere le colpe di un presente assurdo. Questo complesso di sequenze paradossali, in cui si fatica a rintracciare un nesso di causalità, si anima di figure convesse. Oltre a disapprovare l'operato di Tori-Bird, esse marciano l'idiosincrasia tra gli esseri umani. Al pari dell'uomo pieno di odio ne "Uno strano lavoro", anche i personaggi secondari che popolano il romanzo del 1964 sono privi di umanità e senso di fratellanza. Ōe mette in scena il deserto dell'incomunicabilità tra gli uomini, peraltro disinteressati a promuovere alleanze o forme di cooperazione pacifica. Ciascuno soffre nel proprio angolino in un silenzio che condanna all'obliterazione. Dall'inizio della trama, Tori-Bird si scontra prima con uomini di scienza del tutto ignari della compassione – sagome di uomini che Yoshida definirebbe "politicamente orientati" –, poi con adolescenti refrattari a socializzare e fare fronte comune contro le avversità. Emblematica in tal senso è l'aggressività con cui un gruppo di studenti si scaglia contro Tori-Bird, dopo l'episodio del malore in aula causato dalla sbornia della notte precedente. Il giovane professore, che aveva sperato nel senso di complicità con la classe assegnatagli, è costretto a constatare di "non aver capito quei cento studenti, ai quali ogni settimana faceva lezione"⁴⁴². I rapporti umani sono intrisi di uno spirito kafkiano di lotta impari. Nel labirinto dell'ospedale in cui la burocrazia domina sopra la vita e la morte, si consuma l'incontro con l' "uomo piccolo" che incita Tori-Bird a

⁴⁴² Kenzaburō Ōe, *op. cit.*, p. 83.

lottare contro i medici.

Al pari de “Il castello” (1926)⁴⁴³, le pratiche dell’uomo tese a far emergere la verità risultano tanto farraginose da trasformare il prelievo del neonato dall’ospedale in una cattura in stile picaresco. L’atteggiamento ambiguo dei medici e delle infermiere che, pur avendo indebolito il neonato somministrandogli dosi ridotte di latte, paiono invocare Tori-Bird affinché revochi la decisione presa, si iscrive nella spirale del paradosso e della malvagità umana. Ciascuno si pone alla ricerca di modi per lenire il senso di colpa nei confronti dell’omicidio invocato. I medici trasformano la fiducia riposta nell’infallibilità della scienza in una blanda invocazione al prosieguo della vita, mentre le infermerie seguitano a curare le procedure in stretto accordo con la prassi ospedaliera. A queste figure anomale segue una moltitudine di personaggi impegnati a sancire l’incompatibilità rispetto alla prospettiva da cui Tori-Bird indaga l’esistenza.

In questa ridda di voci e figure che si susseguono, ciò che più rileva è l’inadempienza nei confronti della vita. Ciascuno vanta soluzioni studiate per affrancare Tori-Bird dal senso di colpa e dall’incombenza di allevare un figlio handicappato. Persino la coppia omotetica Tori-Bird-Himiko smarrisce, verso la fine del racconto, il carattere di simmetria, soggiogandolo all’antitesi vita-morte.

Ōe non riduce gli equilibri interni alla polarità positiva e negativa, mettendo sul cammino del proprio alter ego personaggi controversi come Kikuhiko o la produttrice. Pur ricorrendo a mezzi e modalità diverse, ai due viene demandata la funzione di contrastare la *Lebensphilosophie* di Tori-Bird. Kikuhiko, gestore di un bar gay, può completare potenzialmente la transizione del giovane padre verso una sessualità alternativa. I personaggi di Ōe nutrono del resto anche pulsioni omoerotiche⁴⁴⁴. Tuttavia, la presenza di Kikuhiko sortisce un effetto avverso, facendo leva sul senso di inadeguatezza del giovane e accelerando il suo ritorno alla quotidianità borghese.

Più cruciale il ruolo della produttrice, l’unica a sfidare Tori-Bird, richiamandolo alla responsabilità morale dell’omicidio. La donna è anche il primo personaggio ad ingaggiare un serio confronto con la morale, alla quale non ci si può sottrarre: “Credo che, subito dopo la morte del bambino, verrai ossessionato da tanti interrogativi dentro e fuori di te. E questo, a mio avviso, sarà il castigo del tuo autoinganno. Proprio allora Himiko dovrà sorvegliare che tu non commetta suicidio [...]”⁴⁴⁵.

⁴⁴³ Franz Kafka, *Il castello*, Milano, Feltrinelli, 2015.

⁴⁴⁴ Si pensi al protagonista del racconto “L’animale d’allevamento” o al giovane diciassettenne ne “Il figlio dell’Imperatore”.

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 139.

Il rapporto che le donne intrattengono con Tori-Bird introduce nella lettura dell'opera rimandi biografici interessanti. Come nel caso di Günter Grass, Öe ha vissuto la fanciullezza circondato da presenze femminili. La passione stessa per la scrittura reca il segno della *maternitas*. La cultura maschia – il cui retroterra millenario viene esaltato dagli esiti infausti dell'ideologia nazifascista – non attecchisce nell'animo e nell'immaginario di Öe. Parimenti, Grass ricorderà nel romanzo rivelazione del 2006 (“Sbucciando la cipolla”) gli sforzi della madre per procurare libri in sintonia con la formazione umanistica del figlio. La figura del padre è quasi estromessa dalle vite di Günter e Kenzaburō, né essi ne rivendicano un ruolo più attivo all'interno della loro quotidianità.

Nel processo di *Bildung* è la nonna l'altra figura chiamata a completare la formazione storica del giovane Öe, con miti radicati nell'immaginario della foresta e del villaggio rurale ed eventi realmente accaduti, come la rivolta dei contadini, che la comunità pare aver dimenticato in fretta. Del pari, sarà Anna Koljaczek a rinverdire la cultura dei casciubi e riportare in vita la parlata e le loro tradizioni. Nei romanzi dello scrittore tedesco (“Trilogia di Danzica”), la nonna è depositaria dello spirito primigenio dell'*humanitas* e di una purezza un tempo appartenuta all'uomo senza peccato.

Nella vita come nel romanzo queste donne hanno fatto valere lo spirito coriaceo e la forte personalità, vincendo la guerra e le violenze subite. Grass ritiene che la madre, sottrattagli dopo la guerra da un cancro inestirpabile, abbia subito le violenze dei russi. Chiusa nel suo mutismo, non ha mai fatto parola del male patito. Allo stesso modo, la sorella viene iniziata alla ‘cultura del disagio’ così presto da recare impressi i segni della precocità. Tuttavia, la corteccia dura aiuterà queste donne a riprendere un percorso di sana crescita. La loro ‘ora zero’ (Grass) scatta subito dopo la guerra, quando la fanciullezza è ormai svanita. Esse mirano al ripristino dell'ordine, cancellando dalla memoria le sciagure del tragico destino.

Sotto gli occhi di Öe sfila invece il prototipo di madre assente, come nel racconto “Shiiku”, o stretta nel suo mutismo. La morte del padre e le atrocità della guerra rimangono sepolte nel passato. Il germe del disagio non deve ostracizzare il presente e la ricostruzione.

Con la sopravvivenza all'uomo, la donna è gravata da una moltitudine di compiti pratici e responsabilità morali. La motilità dei contenuti che compongono il nuovo presente oblitera rapidamente il passato.

Diversamente da Grass, Ōe consegna l'immagine di una donna refrattaria alla vita coniugale, risoluta nel chiudere le porte al passato. Tuttavia, un'analisi approfondita di personaggi come Himiko evidenzia che lo squilibrio personale perdura. Più tardi si assisterà ad un altro personaggio controverso, Marie ne "L'eco del paradiso", che nel tentativo di ritrarsi dal tragico passato e dal matrimonio fallito, riuscirà ad espiare le colpe di madre disattenta pagando con la vita.

Anche nella *Lebensphilosophie* nipponica, la morte non perde la capacità di deprimere gli animi e votarli al cambiamento irreversibile. Himiko si rifugia in un surrogato di vita, lontano dai riflettori e dalle attività umane. Ciò che riconduce alla sfera della produzione e alla socializzazione diurna viene aborrito. Fingendo di aver superato la tragica morte del marito, cerca di replicare nella copulazione un momento di felice vita coniugale. Himiko si serve del sesso come un feticcio, riducendo l'uomo ad uno strumento di piacere. Nei rapporti di letto Tori-Bird sentirà di essere la sua preda, come la vittima della farfalla che schiaccia il maschio, dopo aver attinto le sue energie vitali. Il rapporto che l'uomo instaura con la donna non si discosta dalla mercificazione del corpo e della figura femminile. Il sesso viene reificato, trattato alla stregua di un'attività utile al corretto funzionamento dell'organismo umano. I sentimenti smarriscono la loro carica emotiva e cessano di rendersi vettori del romanticismo o di un trasporto autentico dell'uomo verso la donna. Yoshida, come Wilson, vede in questo processo di "deumanizzazione" una distorsione del concetto di familiarità mutuata, con tutta probabilità, dallo studio del realismo grottesco. Solo dopo anni Tori-Bird si rende conto di aver abusato di Himiko: "Non solo in pieno inverno fuori casa, dopo essermi ubriacato, le tolsi la verginità in una sorta di stupro, ma non ne colsi nemmeno il vero significato"⁴⁴⁶. L'agnizione del vero Io – Tori-Bird riconosce la volgarità e la cupidigia che, adesso come allora, definisce il rapporto con l'altro sesso: "Che razza di uomo sono?" (EP:71) – non uniforma il personaggio ad atteggiamenti più ortodossi. Per converso, il rapporto con il sesso viene fagocitato dalla spirale di violenza e perversione con cui Tori-Bird crede di allontanare da sé la sciagura del bambino deforme: "[...] la sola scelta che aveva era di strangolare la ragazza, pensò Tori-Bird" (EP:65).

L'uomo si trasforma in un animale violento, mentre la donna sottostà ai colpi e all'umiliazione inferta dal compagno. Con tale approccio al sesso, Ōe non affranca la

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 71.

sfera dell'intimità dal turbinio di frustrazioni e ansie che tengono in affanno l'essere umano. In questa, come nella seconda stagione della sua narrativa, lo scrittore non sottrae al sesso l'etichetta dell' "impuro", evidenziando un'incapacità a concepire i rapporti uomo-donna in maniera sana ed equilibrata.

L'atto della copulazione coincide con i momenti di maggiore insostenibilità del malessere. Il vomito e l'ubriachezza accompagnano le pratiche sessuali di Himiko e Tori, quasi a simboleggiare l'estraneità nel rapporto con l'Altro da quella moderazione e sobrietà autenticamente giapponese.

Ne "Il grido silenzioso" Ōe sconsa nuovamente il tema del sesso. Con irriverenza, impone l'etichetta dell'impuro e il motivo dell'incesto, ascrivendo ai contatti umani una ruvidezza imperitura. Anche il giovane diciassettenne, che Ōe eleva a rappresentante dell'estrema destra imperialista nel racconto "Seventeen", matura la convinzione che il sesso sia un'attività perversa, in grado di dare libero sfogo agli istinti più abietti.

Alla mercificazione del sesso e del corpo segue non di rado la frequentazione di meretrici. Takashi ne *Il grido* e il diciassettenne Seventeen completano la propria «educazione sentimentale» con rapporti occasionali strappati in luoghi ambigui. L'insistenza con cui Ōe sottopone questo tema alla narrativa declinandolo con forme eterogenee – violenza e contaminazione, abuso e prostituzione –, marca il dominio della virilità sulla pubertà, del maschile sul femminile, dello Yang sullo Ying. L'atto di forza che lo scrittore apostrofa per mezzo dell'autorità dell'uomo interrompe la continuità e l'equilibrio tra gli opposti su cui per millenni la *Lebensphilosophie* autoctona ha poggiato le sue fondamenta.

In un'intervista al Paris Review⁴⁴⁷, Ōe ammette grande prossimità alla società secolarizzata. Ricusando l'ateismo, lo scrittore riconosce l'esistenza di una fede del tutto personale, tipica dell'uomo razionale. Lo strumento della ragione si eleva al di sopra ogni dottrina codificata a mezzo di precetti rigidi, di cui Ōe, per indole e convinzione, rifiuta l'osservanza. La fede diviene *summa* di convinzioni personali, guidate dalla ragione, dal pensiero e dall'esperienza che di giorno in giorno si acquisisce dalla vita. Alla saggezza subentra con il tempo una *Weltanschauung* autonoma, un modo personale di figurarsi il mondo e l'uomo che in esso agisce.

Ōe accorda grande valore all'empirismo. Il campo dell'esperienza umana fornisce

⁴⁴⁷Paris Review, *op. cit.*, p. 26.

materia prima alla scrittura, mentre l'immaginazione e la fantasia hanno in dote la capacità di istituire un raccordo tra la realtà nuda e cruda e l'ascesa verso uno stadio più elevato della condizione umana. Lo scrittore della periferia ossequia il suo credo, ricreando nella vita privata e nella scrittura le condizioni per elevare l'uomo dagli istinti più abietti e redimere la materia. Quanto al nesso tra empiria e vita concreta, Ōe fa ammenda della propria parzialità, che sopperisce con un *blend* di finzione e realismo tratto dalla storia personale e collettiva.

L'empirismo e le infinite possibilità di una catarsi collettiva risultano spesso private del collante necessario a rendere l'uomo un individuo in cammino verso la redenzione. Il metodo cui lo scrittore ricorre per elevare l'umanità pone così tanta enfasi sulla sofferenza, da rendere inattuabile una liberazione dalla realtà soffocante del presente. Per tale ragione, l'autoassoluzione di Tori-Bird non va oltre l'effetto di liberare il giovane dal peso della scelta. Più tardi, accadrà lo stesso con Marie. Più che un'autentica *Selbstbefreiung*, la morte parrà un riscatto personale nei confronti del tormento interiore di una donna annichilita per la morte dei due figli, in una vicenda che ha del tragico. Lo scarto tra il microcosmo con cui Ōe ritiene di aver creato uno stile e un modello di vita personale e l'umanità che ritrae in carne ed ossa rimane spesso vittima di una visione immanentista, come dell'impossibilità di riconoscere una forza superiore chiamata a sovvertire il destino buio dei personaggi.

Il messaggio di speranza che Ōe auspica dispensare in esito alle vicende narrative è *de facto* troppo flebile al cospetto della tribolazione e della sofferenza umana. Lo scrittore ha del resto confutato ogni apporto della trascendenza, riducendola all'esperienza personale di vita con il figlio Hikari: "If there is one area through which I encounter the transcendental, it is my life with Hikari during the past forty-four years. Through my relationship with Hikari and through my understanding of his music I've glimpsed the transcendental"⁴⁴⁸.

Privati dell'intervento di una forza morale superiore, personaggi come Tori-Bird e Himiko divengono prigionieri del proprio ruolo, in un vortice di violenza e deumanizzazione che rischia di ridimensionare il peso della loro sofferenza. In un contesto siffatto, il rapporto tra i due non è indenne da tensioni. Sin dal primo incontro, rileva la persistenza con cui i personaggi alternano il ruolo di vittima e carnefice. Tori-Bird, da vittima di se stesso, diventa il carnefice di Himiko. La giovane donna

⁴⁴⁸ Paris Review, *ivi*, p. 29.

smarrisce i tratti dell'insetto letale in grado di uccidere il maschio, per assumere quelli di vittima logorata dalla breve convivenza con Tori-Bird e dall'illusione di ricomporre con il giovane un surrogato di vita familiare.

Lungi da visioni della trascendenza riconducibili alla cristianità *stricto sensu*, Ōe è più incline al misticismo, ad una forza oscura che pervade i personaggi. Al pari di una tensione o un moto dell'animo in grado di scuotere improvvisamente l'uomo, si tratta di una reazione dettata dalla saggezza individuale ovvero dalla natura di uomo non comune, *ijin*. Ōe crede nell'esistenza di persone dotate di una sensibilità e di una empatia fuori dall'ordinario. Tra queste, il dottore Shigetō che, con implacabile spirito di devozione e sacrificio, seguita a curare le vittime dell'atomica e sradicare il male che ha preso possesso dell'umanità.

Lo scrittore aborrisce l'influenza di apporti in conflitto con la formulazione personale del ciclo vita-morte. Unica concessione che Ōe è pronto a fare va nella direzione del "determinismo", accordando ai personaggi la piena libertà di tracciare un percorso e seguirlo sino al traguardo. In molti casi, la mancata ingerenza da parte dell'autore produce azioni che sfuggono alla capacità del personaggio di gestire esiti o conseguenze inattese. Tori-Bird è il primo a soccombere alla deposizione del nesso di causalità. La nascita del bambino, al pari delle limitazioni conseguenti al matrimonio e al mantenimento dei rapporti familiari, entra in collisione con il desiderio «adamitico» di violare gli obblighi assunti con il compromesso sociale, evadendo dalla realtà. Dall'altro lato, Tori-Bird non smarrisce del tutto il senso della responsabilità assunta nei confronti della moglie e della società. Verso il suocero mantiene un atteggiamento di inconsueta deferenza e ammirazione, conquistandosi un posticino nel mondo degli adulti.

Nel ciclo vitale disegnato da Ōe non sono le ambizioni o le passioni esasperate ad orientare l'agire dei singoli personaggi. Tori-Bird, al pari della generazione coeva, non aspira l'ingresso nel gotha della finanza o della politica giapponese, scardinando il rigido sistema dell'aziendalismo e delle oligarchie industriali del primo Novecento. In termini simili si classifica l'atteggiamento disinteressato di Himiko. Dopo la morte del marito e l'epilogo infelice di un progetto di vita, la donna non fa mistero della sua apatia nei confronti della produzione e dei meccanismi ad essa sottesi. Il rifiuto della luce va letto, del resto, non soltanto come una reazione avversa a ciò che accompagna la condivisione e gli spazi della socialità, ma anche alle logiche serrate della vita contemporanea.

Con l'obiettivo dichiarato di rifuggire il verticalismo e la collocazione all'interno della scala sociale, i personaggi si dispongono a latere del modello di comunità vigente nel Giappone del dopoguerra, percorrendo un cammino parallelo, ancorché inconciliabile. La loro presa di posizione, anche in questo caso, non nasconde il culto di un ideale assoluto – che per l'autore potrebbe coincidere con la difesa della democrazia, il rifiuto del capitalismo, la deposizione dell'*ancien regime* –, ma la consequenzialità di un determinismo di cui non riescono a ponderare gli esiti. La critica, prescindendo dagli schieramenti e dalla collocazione geografica, è concorde nel riconoscere la staticità fra i tratti identificativi della generazione postbellica.

Lo scrittore giapponese, integrando la concezione della storia che Günter Grass ha maturato più o meno negli stessi anni, aggiunge che la *conditio* di frustrazione e inoperosità giovanile non è dettata solo da una situazione di eccezionalità in cui il Giappone e la sua società si trovano catapultati nel dopoguerra. Per Ōe la storia ha le sue leggi, nonché una traiettoria lineare da seguire: “Una volta stabilito qual è il corso lineare della Storia, l'uomo coraggioso che, in un momento di estrema intemperanza, volesse vincere la Storia o la Grazia, finirebbe i suoi giorni da naufrago, anche se abbracciato al corpo di Penelope”⁴⁴⁹. Una testimonianza che mette in risalto l'incapacità dell'uomo di uscire dal raggio d'azione in cui la vita ha inscritto le potenzialità del suo operato. Come Grass, lo scrittore nipponico rileva il sadismo della storia, pronta ad ingaggiare sfide continue con l'uomo.

L'imponderabilità e il parossismo in cui ricadono molti eventi dissipano le energie dell'uomo, al punto da lasciarlo inerme e privo di soluzioni. In questo nodo cruciale della diegesi, il narratore abdica ogni suo potere di intervento in favore del personaggio. Omettendo ogni intrusione volta a “consolare gli uomini” (Ōe), lo scrittore si limita a registrare le loro deliberazioni e gli obiettivi che hanno in animo di perseguire all'interno di una trama, il più delle volte, indefinita. Il momento della scelta – cui i personaggi di Ōe pervengono dopo una lunga fase di prostrazione psicologica che li consuma e li priva di ogni impeto vitale – pare segnare lo snodo della vicenda e sciogliere il groviglio che troppo a lungo ha tenuto arenati i personaggi. Tale illusione segna il “climax”, il punto di svolta all'interno della storia, dopo il quale ad attendere i personaggi è solo la parte discendente della parabola.

La vicenda in cui Tori-Bird incappa non fa eccezione. Il climax non coincide con

⁴⁴⁹ Massimo Rizzante, *op. cit.*, 13-14.

la decisione di abbandonare il bambino al suo destino, ma con la voglia di riprendere in mano la vita. A questo punto, tutti i sogni si infrangeranno e il giovane papà dovrà uniformarsi alla società e alle regole imposte dalla borghesia. Una lettura che esalti la componente equilibratrice del romanzo, in grado di saldare le velleità individuali e le aspettative sociali, non può non riconoscere una certa affinità con la tradizione del *Bildungsroman*. Nel romanzo del 1964, al pari della produzione narrativa degli anni Cinquanta, la personalità dei protagonisti è ancora priva di quella maturità intellettuale ed energia psichica necessarie a boicottare le aspettative nutrite dal contesto sociale di riferimento, inscritte nell'«orizzonte d'attesa» del lettore. L'imponderabile assume tratti di secondarietà e parzialità nell'ergonomia del testo, è un *Nebeneffekt* – effetto secondario – in grado di abbattere le distanze rispetto al *Bildungsroman* tradizionale. La scelta di abbracciare il compromesso e l'incapacità di ergersi con autonomia e autentica *Selbstbestimmung* al timone della propria esistenza riconducono a quello stato di prostrazione mentale, che mette radici nell'animo dell'autore sino al superamento della crisi (anni Novanta). Riguardo a tale stato d'animo, Ōe dirà: “E in tutto ciò non ho mai desiderato uscire dal mio inferno o purgatorio, ma sono rimasto nel cerchio eterno degli anni della nostalgia”⁴⁵⁰.

Dopo questa fase, in cui lo scrittore ha vissuto “senza troppa disperazione né troppa speranza”, come da precetti impartiti dal mentore Kazuo Watanabe e dal dottor Fumio Shigetō, Ōe potrà abbandonare la mestizia che adombra la scrittura del dopoguerra, riflesso di un'anima lacerata e di una grave afflizione per le misere sorti dell'essere umano.

3. La produzione narrativa: prima stagione

3.1. La contestazione

Nel 1961 Kenzaburō Ōe intraprende la stesura di un lavoro complesso, in cui il tema del dolore e della sofferenza umana, pur offrendosi come materia prima, concede alla narrativa gli strumenti per aggredire il male. Lo scrittore realizza che la società coeva è ancora stretta nella morsa del nazionalismo, vittima di un passato difficile da obliterare. L'individuo muove i primi passi in direzione, se non di un effettivo egualitarismo, del riconoscimento della dignità e della parità tra uomini. In una società senza classi e privata dell'obbligo di sottostare ad un'autorità sancita per tutti

⁴⁵⁰ Massimo Rizzante, *ivi*, p. 15.

«dall'alto», l'uomo deve prendere coscienza del proprio ruolo di individuo, precetto fondamentale per costituire una collettività sana e vicina alle esigenze del cittadino. In questo senso, Ōe reputa improcrastinabile l'apporto che le democrazie straniere e i relativi sistemi costituzionali forniscono al Giappone. Per la prima volta, gli uomini e le donne ricevono in dono la possibilità di porsi in sintonia con la loro personalità, con i diritti e i doveri nei confronti della collettività.

Lungi dalla radicata tradizione libertaria di alcuni paesi, il Giappone ha dalla sua parte il privilegio di costituirsi come Nazione moderna in una fase matura della sua storia. Per lo scrittore, il dopoguerra è, infatti, la stagione più fertile per ingaggiare un dibattito pubblico su questioni identitarie e tentare una definizione di coscienza collettiva. In un paese di recente dilaniato da una guerra disumana, è pressante l'esigenza di sistematizzare il dibattito sulla rinuncia ai fondamenti dell'autoritarismo imperiale, favorendo precetti mutuati da sistemi socio-politici lungi dagli ordinamenti in vigore. Per Ōe, come per studiosi del calibro di Masao Maruyama, il Giappone non è tenuto a rinunciare alle peculiarità identitarie del popolo di Yamato. Non sono in discussione neanche le tradizioni e i tratti più autentici della millenaria cultura di espressione nipponica.

In questo frangente in cui il paese è chiamato a ricompattarsi e raccogliere le energie più positive, Ōe compone due racconti: "Seventeen" e "Morte di un Giovane Militante". Tradotti e raccolti alcuni anni dopo sotto un titolo unico, "Il figlio dell'Imperatore", rappresentano un'opera severa, che punta il dito contro i rigurgiti del nazionalismo e il fascino inquietante che talune ideologie seguitano ad esercitare sulle generazioni giovani (e non) del Giappone. Lo scrittore, sconcertato dalla presa che l'*ancien regime* seguita ad avere su una fetta rilevante della popolazione, reagisce con stupore alla notizia che un giovane di estrema destra ha ucciso il Segretario del Partito Conservatore (1960). I valori per la cui affermazione i giapponesi subiscono da oltre quindici anni sofferenze e umiliazione, di colpo paiono traditi da un gesto che riporta alla luce l'odio inveterato nei confronti di un sistema ideologico imposto dall'esterno. È a questo punto che lo scrittore si rende conto di quanto acerbo sia il temuto frutto della democrazia in Giappone. A scuotere maggiormente Ōe interviene la notizia che l'omicidio è avvenuto per mano di un giovane uomo dedito alla causa dell'imperialismo.

In un clima politico incandescente in cui fervono i preparativi per il rinnovo del Trattato di Sicurezza tra gli Stati Uniti e il Giappone, Ōe si inserisce a pieno titolo tra

le magre fila degli intellettuali preoccupati per la deriva autoritaria che il paese rischia di prendere. Ad inquietare lo scrittore dello Shikoku è l'idea che i connazionali non abbiano fatto tesoro del dolore – e dello sterminio – cagionato dall'aberrante esperienza della guerra e dell'atomica. Ōe, che ha costantemente denunciato la ritrosia del Governo e dell'establishment ad ammettere le responsabilità della politica e della famiglia imperiale nei confronti della guerra, figura anche tra i primi a riconoscere la pericolosità del germe della violenza che, rimasto in contumacia per diversi anni, è pronto a mietere nuove vittime.

Il tema dello *shutaisei*, la capacità di ogni individuo di disporsi e farsi carico della propria crescita evolutiva – adattandosi alla mutevolezza del reale – denuncia un'im maturità latente, che la società non è in grado di convertire in energie sane, a favore di una crescita intellettuale del paese.

Il Giappone, come emerge dalle dichiarazioni del Generale MacArthur⁴⁵¹, preoccupa gli Stati Uniti per la sua natura di nazione profondamente “immatura”. Per contro, gli americani guardano con minore sospetto alla Germania, che con dignità prova a mettersi in piedi dalle macerie. Il Generale parla della Germania come una Nazione robusta e consapevole di sé (*selbstbewusst*), il cui popolo riconosce con fierezza le salde radici nella *germanitas*. A livello ufficiale, va rilevato che la Germania non tarda ad ammettere le proprie colpe riguardo la guerra e l'ascesa del nazionalsocialismo. In Giappone, la popolazione seguita a trattare lo straniero con una deferenza paradossale, al punto da intimorire gli stranieri. L'ambiguità dei giapponesi nasconde, da un lato, il senso di una cocente indignazione per la sconfitta bellica, dall'altro maschera lo stato di umiliazione in cui la nazione è ricaduta. Una cospicua parte della popolazione riconosce nell'americano il nemico che ha invaso il paese, umiliato l'imperatore e la sua popolazione.

Nel 1958 Ōe dà alle stampe il racconto *Ningen no hitsuji* – traducibile come *Gli uomini diventati pecore* –, in cui riflette lo stato di prostrazione dei connazionali. La pecora emblemizza la condizione di un popolo incapace di pervenire ad uno stadio più evoluto di indipendenza e maturità intellettuale. Per Ōe l'effetto ultimo è da addurre al carente sviluppo di una coscienza individuale – e di una personalità – in grado di esistere prescindendo dalla collettività.

⁴⁵¹ John Dower, *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War*, vol. 1, Tokyo, Iwanamishoten, 2004, pp. 137-158 (Japanese edition). Qui Dower giustappone ai giapponesi, “a boy of twelve”, la maturità del popolo tedesco, “mature race”.

La storia e le vicende del dopoguerra mostrano quanto i giapponesi non rinuncino a concepirsi come gruppo socio-culturale estremamente omogeneo, alimentando un immaginario collettivo poco incline a svincolarli da azioni e ideologie di massa. Al contempo, *Hitsuji* enfatizza la sottomissione allo straniero, per tema che il villaggio possa subire ritorsioni nella sfera dei rapporti bilaterali. Nel quotidiano, i giapponesi mirano a non offendere gli americani, soddisfacendo tutte le loro richieste. Il grado di formalità e riverenza – che permea i rapporti interpersonali – non riesce ad occultare l'insofferenza di un popolo che ha perduto la sovranità assoluta e percepisce con fastidio le continue ingerenze di uno stato altro nella gestione degli affari interni. A questa base culturale, pronta ad esplodere e rivendicare la propria autonomia, corrisponde un atteggiamento ambiguo, che Ōe riporta nel racconto del 1958. I giapponesi si ritraggono dinanzi alle angherie commesse in pubblico dagli americani. Nella sfera pubblica fingono di non riconoscere il torto nelle azioni spregiudicate dello straniero, prendendo spesso le sue difese.

La comunità che Ōe ritrae nel racconto è una raffigurazione in miniatura della collettività in carne ed ossa, colta dalla penna e dalla sensibilità dello scrittore. Tutti sono potenzialmente contro tutti. Solo la presenza emblematica del capo del villaggio – il cui spirito aleggia nella comunità – ripristina l'ordine, dettando un modello culturale da seguire e i valori cui ispirarsi. La metafora del «capo» e del «branco» riconduce alla figura dell'Imperatore e alla necessità di percepirsi sotto la protezione materiale e spirituale di un leader. Ruth Benedict ricorda che i giapponesi hanno lottato sino all'ultima goccia di sangue, ma quando l'Imperatore ha parlato, invitando la popolazione a cessare le ostilità, lo spirito di belligeranza si è trasformato di colpo in disponibilità incondizionata ad osservare regole e disposizioni dettate dal nemico⁴⁵².

Nel romanzo come nella realtà, Ōe problematizza la condizione dell'*outsider*, colui che rifiuta l'ordine imposto dall'alto uniformando la propria azione allo spirito e alla coscienza individuale. Il fatto che tra questi *outsider* non figurino giapponesi ma gli stranieri, contribuisce ad esaltare lo spirito di contraddizione in cui il Giappone è intrappolato. Lo scrittore ravvisa nel modello sociale coevo un'immaturità di fondo che rende il nuovo ordine democratico invisibile al cittadino medio. Chi ha introiettato i valori del pluralismo si vede emarginato e messo alla berlina dalla società.

Ōe schiva le generalizzazioni, allontanando dal suo metro di giudizio presupposti

⁴⁵² Ruth Benedict, *op. cit.*, pp. 29-51 (Cap. II).

ispirati al qualunquismo. Nel romanzo *Hitsuji*, l'insegnante – figura infiammata più dallo spirito di vendetta che dalla verità – assume un comportamento vessatorio nei confronti dello studente, spingendolo a denunciare l'aggressione subita dai militari americani. In questo spirito si incarna la volontà di una parte della società a battersi ancora per contrastare un modello di vita patetico ed astratto dalla fenomenologia autoctona del reale. A tale ipostatizzazione del concetto di vita, Ōe replica con un contributo orientato alla visione esistenzialista dell'Io – mutuata da influenze sartriane – e della sinergia con l'Altro. Il massimalismo con cui i giapponesi categorizzano l'esperienza del reale, rifiutando *de facto* apporti culturali lontani dal luogo di origine, viene contrastato da una disamina approfondita dell'Altro. Ōe intende dimostrare che un'opera di scavo psicologico dell'Io non può prescindere dal confronto e dall'interazione. Lo scrittore, al pari degli esistenzialisti francesi, riconosce che il percorso della vita è prospetticamente votato alla morte. Collocandosi a metà strada tra la «deiezione» di Heidegger (*Verfallenheit*), che fa dell'uomo un essere “gettato” (*geworfen*) nel mondo e in cammino verso la morte (*Sein zum Tod*)⁴⁵³ e il contrasto tra l'in-sé e il per-sé⁴⁵⁴, Ōe non rinuncia alla vita, consacrando ogni apporto che l'Altro può erogare in termini di crescita personale e spirituale.

A partire dagli anni Sessanta, la scrittura e il pensiero dell'autore ingaggiano un dibattito sul nuovo paradigma dell'uomo che, ancorché incline al sincretismo, pare trascendere lo sguardo primordiale sul mondo e sulle cose, con cui i giapponesi contrastano il mutualismo e la simbiosi con l'Altro all'interno della comunità. I personaggi di Ōe vivono angustiati dalla solitudine e nel contrasto perenne con la società che li circonda. Tuttavia, essi non rinunciano alla vita, perseguendo un ideale piuttosto “originale” di esistenza. Il caso di Tori-Bird è emblematico. Riflesso di una generazione priva di ideali e alternative di vita, il romanzo del 1964 evita derive suicide, ammettendo soluzioni ad una morte immediata.

Nel periodo della contestazione, il racconto “Seventeen” (1961) di Ōe e “Yūkoku” (*Patriottismo*) di Yukio Mishima prefigurano la morte come unica soluzione all'idiosincrasia con i sistemi ideologici che vanno prendendo piede in Giappone. Il rapporto con la morte viene apostrofato con toni senz'altro diversi, mai conciliatori. In Ōe il suicidio è frutto di un fanatico dell'estrema destra, incapace di coniugare l'esistenza con il nuovo corso, un sistema di valori democratico ove l'autoritarismo e

⁴⁵³ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, tra ita di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 2005.

⁴⁵⁴ Jean-Paul Sartre, *L'essere e il nulla*, 2014, tra. ita. Del Bo, Milano, Il Saggiatore, 2014.

la plutocrazia cessano di essere la chiave di lettura del quotidiano. In Mishima, il suicidio è l'atto finale di un processo di esaltazione maschile della virtù e della perfezione, inscritto in un circuito di violenza e indignazione. Chi nega il compromesso, rifiutando il sistema in auge, non può che aspirare ad una morte spettacolare, monito al mondo intero che rimane in disparte ad osservare.

Per quanto contrastante nell'intento di fondo, la raffigurazione della morte consegnata dai due autori testimonia di un clima incandescente, segnato dallo scontro tra democrazia e progressismo da una parte, derive autoritarie e revanscismo dall'altra.

Seventeen e Patriotismo, entrambe pubblicate nel 1961, inconciliabili nello spirito e nella materia, evocano l'idolatria della morte da parte dei soggetti che non hanno sviluppato la propria individualità in linea con le premesse liberali della società nipponica postbellica. La ritualizzazione della morte, coronamento di una *rêverie* che mitizza la fine virtuosa ed eroica dell'uomo, problematizza il tema dello *shutaisei* personale. Il giovane neofascista di Ōe e la coppia di amanti di Mishima sperimentano la propria inadeguatezza rispetto ad una società avvizzita, popolata da una borghesia priva di radici storiche.

I cambiamenti irreversibili intervenuti all'interno della società nipponica hanno le proprie radici nella famiglia, la microsfera più coinvolta nella fase di transizione, unitamente alla formazione scolastica. Prendendo spunto dal romanzo, il padre del giovane diciassettenne, prototipo di una generazione più immatura e inconsapevole del proprio ruolo, è un uomo che accetta per mera convenienza le teorie sulla formazione liberale provenienti dagli Stati Uniti. Nella veste di dirigente di una scuola privata, si limita a schivare ogni responsabilità proveniente dal suo ruolo o dall'intreccio fra vita pubblica e privata. In ambito familiare, il ruolo è improntato ad una passività disarmante, al punto da estraniarsi da tutto ciò che accade all'interno delle mura domestiche.

Il padre, figura centrale nella cultura della famiglia nipponica, riunisce in sé i tratti del fallimento umano. La società in cui la tradizione del *pater familias* lo ha visto assolvere per secoli un ruolo di massima responsabilità, quale capostipite e depositario dell'ordine e dell'autorità domestica, consegna una figura destituita di ogni potere e interesse nel buon andamento della *res privata*. L'apertura alla parità di genere e al dialogo non è andata di pari passo con la crescita intellettuale e l'agnizione dell'identità paterna nella società della ricostruzione. La sovversione dei ruoli pone dinanzi ad un quadro confuso, dalle dinamiche familiari troppo complesse. Sfuggendo

all'attenzione e alla sensibilità genitoriale, i figli riconoscono nell'interiorità il luogo deputato a sciogliere i nodi più intricati dell'adolescenza e dello *shutaisei* personale. Ad una figura paterna inetta ad espletare il ruolo di custode dell'armonia domestica, fa da complemento la *silhouette* di una madre esile e svuotata di ogni incombenza nella crescita spirituale e morale della prole. Asservita all'autorità in declino del padrone di casa, la presenza e l'interazione materna rivestono rispettivamente un carattere ed una funzione episodica, limitata a registrare le vicende della vita domestica. In tale contesto di desolazione e isolamento in cui insiste il dramma personale di Tori-Bird o del giovane diciassettenne, la crescita evidenzia la grave prostrazione in cui ricade colui che è chiamato a prendere decisioni importanti in assenza di una guida morale. Il giovane diciassette si illude di trovarla in Sakakibara. Oltre ad essere il guru di un'ideologia di destra tesa a far leva sulla forza e sul dominio fisico per riconquistare il potere politico, Sakakibara si propone come surrogato del padre.

La differenza con il «buio» esistenziale di Tori-Bird è notevole. Il giovane padre, al pari del diciassettenne, non ha un nome né un'identità. I due sono anche accomunati dal fatto di non aver sperimentato le atrocità della guerra e di convivere con una generazione adulta che, per quanto ambisca ad essere più garantista all'apparenza, ha sviluppato il proprio *shutaisei* in un retroterra culturale e politico alieno dalla democrazia. Mentre Tori-Bird vive un dissidio dettato dall'apertura del proprio *shutaisei* a due sistemi di pensiero pressoché antitetici – l'*ancien regime* con la sua presenza molto radicata nei centri del potere e la liberalizzazione dei costumi sociali conseguente al nuovo corso politico –, il giovane diciassettenne è preda di un'ambiguità collegata al tempo presente. Eleggendo un oggetto a feticcio e veicolo del proprio benessere, il diciassettenne privo di un nome e di una identità definita, cade vittima di un'ideologia che promette di sviluppare al meglio il proprio Io. Con il culto del corpo – l'estetizzazione della fisicità appare un rimando sottile ad una pratica cara allo scrittore Yukio Mishima – e del pene come termini di riferimento per una vita socialmente utile, il diciassettenne si dota di strumenti con cui superare l'angoscia e il vuoto che fanno da cornice alle sue giornate. Il fallocentrismo diviene al contempo espressione di una cultura maschia che mira all'affermazione esclusiva dell'Io, schiacciando l'Altro⁴⁵⁵.

Nel contesto di desolazione e qualunquismo in cui il giovane diciassettenne

⁴⁵⁵ Michel Foucault, *Storia della sessualità*, La cura di sé, Milano, Feltrinelli, 2001.

trascorre le sue giornate, la scuola assume una marginalità impressionante. Come il padre cerca di non scavare nelle vite sofferenti dei figli, i docenti si limitano ad impartire ordini e cognizioni teoriche. Le tendenze estremiste che il giovane va sviluppando vengono messe a tacere tra l'indifferenza generale e l'ansia di subire ripercussioni. In questo quadro che Ōe traccia della scuola e della famiglia, la democrazia non si è guadagnata ancora un posto sicuro. Sui banchi la si apprende in pillole, attraverso le nozioni, mentre la pratica rimane confinata agli oggetti, escludendo i comportamenti.

La formazione dell'individuo, quale pensatore libero di improntare il proprio agire all'umanità e all'esercizio della ragione, è uno dei temi cari agli scrittori del dopoguerra. Günter Grass, ne "Il torto del più forte", assegna una funzione cruciale agli educatori, chiamandoli in causa per la responsabilità che il loro operato può avere sull'esistenza di un individuo. Grass riconosce che l'elogio del dubbio e l'esercizio di una coscienza illuminata concorrono a definire una personalità completa, sradicando il germe del razzismo e della xenofobia⁴⁵⁶. Del pari, lo scrittore nipponico si convince che la lezione della democrazia e della lotta all'intolleranza vada appresa sui banchi di scuola, sensibilizzando quegli stessi docenti che hanno forgiato nelle menti dei meno giovani il senso del sacrificio per la causa imperiale. A tal riguardo, Ōe ricorda lo sconcerto che nel suo animo ha provocato la lezione dell'imperialismo: essere pronti a sacrificare la propria vita per l'Imperatore. Mentre Grass ricorre ad una confessione tardiva con cui rivela di aver subito il fascino della *Jugend* hitleriana e di averne condiviso la progettualità⁴⁵⁷, Ōe mostra lo sconcerto che un cuore sincero prova al cospetto della violenza e del "bastone penetrante" del potere⁴⁵⁸.

Un'opera severa come *Seventeen* (FI⁴⁵⁹) origina dal diniego categorico della violenza, dalla contestazione della sacralità e della filiazione divina dell'Imperatore. Ōe ammette, prendendo su di sé tutta la responsabilità e scontandone le colpe, che un sistema imperiale siffatto fomenta tanta pericolosità sociale, oltre a coartare la volontà e condizionare lo *shutaisei* di ciascun uomo potenzialmente libero.

Seventeen nasce da un incubo che da venti anni continua a riprodurre nella propria mente la storia di un giovane soldato che, rifiutando di imbracciare le armi, viene

⁴⁵⁶ Günter Grass, *Der Lernende Lehrer*, in *Für- und Widerworte*, Göttingen, Steidl Verlag, 1996 pp. 7-35.

⁴⁵⁷ Günter Grass, *Sbucciando la cipolla*, Torino, Einaudi, 2007.

⁴⁵⁸ Günter Grass, *Kenzaburō Ōe, Ieri, 50 anni fa*, Milano, Archinto, 1995, p. 21.

⁴⁵⁹ FI sta per *Il figlio dell'Imperatore*, titolo corrispondente all'originale *Sebuntin*.

massacrato brutalmente dall'esercito imperiale. *Seventeen* è questo, ma è anche lo scoramento che attanaglia l'autore al pensiero della risposta ricevuta dal padre: "Il soldato prima o poi sarebbe morto lo stesso". Da tale giustificazione, Ōe desume un sistema mentale perverso, partorito dalla logica della violenza imperiale. La morte viene annullata dall'inerzia accordata all'esistenza, che ad un certo punto cessa di essere vita per diventare morte. Ōe riconosce che l'uomo capace di vedere dinanzi a sé solo il vuoto, equiparando perfettamente vita e morte, non sarà più in grado di struggersi per nulla. Alla stessa stregua, quest'uomo accetterà indifferentemente la vita o la morte.

In *Seventeen* Ōe psicoanalizza il giovane personaggio, tentando di entrare nell'inconscio e nel mondo simbolico di una intera generazione, che uccide anche per l'incapacità di riconoscere un'alternativa al vuoto. Nella generazione dei *Seventeen* non vi è traccia dell'eroismo con cui l' "uomo di Hiroshima" ha fronteggiato la morte. Ōe è pronto a sconvolgere l'immaginario pubblico ergendo l'uomo imperfetto e prossimo a soccombere, e non il maschio onanista (*Seventeen*), a paradigma di una nobile azione umana. *Seventeen* è un atto blasfemo, una condanna a tutte le azioni partorite da una mente malsana che cresce in una personalità concava, disadattata dal fanatismo e dal vuoto. *Seventeen* è altresì una denuncia aperta contro chi, come Mishima, seguita ad idolatrare un sistema perverso e ambiguo, in grado di mietere vittime in nome di un Giappone che non esiste più.

L'alternativa alla generazione dei *Seventeen* è la nobiltà dell'"uomo di Hiroshima" che, attaccato al senso del dovere più che alla vita stessa, trascorre con dignità i suoi ultimi istanti, senza rinnegare né condannare l'Uomo per la miseria toccatagli in sorte. Nel tratteggiare i lineamenti dell'essere fragile in lotta per condonare la salvezza altrui dal pericolo di un nuovo olocausto, Ōe deve aver pensato al "moralista" di Hiroshima (Miyamoto Sadao), quell'uomo piccolo ed emaciato che, dal balcone del centro ospedaliero in cui è ricoverato, esulta al passaggio del corteo dei manifestanti, incitandoli ad avere coraggio⁴⁶⁰. A partire dagli anni Sessanta, la narrativa di Ōe insiste sulle modalità con cui la società coeva può riacquistare dignità e definire l'archetipo dell'«uomo nuovo». Nel tracciarne l'identikit, lo scrittore relativizza l'identità umana, definendola non attraverso ciò che è, ma ciò che non è. Al pari della donna che acquista coraggio dopo aver visto il corpo della figlioletta morta o del vecchio signore costretto

⁴⁶⁰ Kenzaburō Ōe, *Note su Hiroshima*, op. cit., p. 109.

ad accettare la morte del nipote, l'uomo nuovo dovrà convivere con il destino ineffabile e “fissare dei limiti a quanto i nostri occhi possono guardare affinché noi stessi possiamo restare *umani*”⁴⁶¹. All'uomo in viaggio verso la morte, un essere mai sprovvisto di quella dignità e umana gentilezza (*yūjō*) – è il caso del dottor Shigetō – che gli sono connaturali, si contrappone l'uomo dai tratti luciferini, contraddizione vivente del *Sein-zum-Tod*. L'allegoria dell'uomo che Ōe persegue in ogni romanzo consegna in *Seventeen* l'identikit più problematico dell'uomo moderno. Un essere fragile rinuncia a traslare lo stato di “uomo gettato nel mondo” in una opportunità di maturazione della coscienza e del proprio *shutaisei*.

Diversamente dalle altre opere, in cui ad animare i protagonisti non è uno spirito empio o sovversivo, *Seventeen* tematizza la mediocrità del progetto di ricostruzione identitaria, realizzato da una generazione che, incapace di uscire dal vortice della violenza e dell'instabilità, abdica alla vita stessa. All'interazione e allo scambio dialogico dell'Io con l'Altro, *Seventeen* contrappone l'insolenza di un uomo interessato a ricreare il mondo a sua immagine, invertendo il paradigma dell'umano.

In *Seventeen* trova espressione il crollo di quella fiducia che Ōe ha riposto nella possibilità di una ricostruzione sociale ad opera dei giovani. Il diciassettenne che Ōe ritrae nel romanzo del male si ciba ogni giorno alla fonte dell'impudenza, viene battezzato con l'olio consacrato da Sakakibara Kunihiko al disprezzo dell'uomo e della donna. Questa prole, in cui si rispecchia un ambiguo Giappone, disinteressato alla cultura dell'Altro, consegna nelle grinfie di uomini assetati di potere il futuro di tutto il paese. In questi figli di un Giappone lacerato dall'indifferenza e dal ritmo sfrenato con cui si consumano affetti e passioni, il tramonto della cultura maschia assomma al vuoto politico un vuoto personale. Sakakibara, il giovane lucifero ed i loro proseliti si convincono che, ricreando il mito dell'uomo forte e autoritario, torneranno ad essere figli degni di un Giappone antropomorfizzato come *seme*, non più come *uke*. Per riprendere l'onomastica in uso nelle subculture associate al pop giapponese⁴⁶², il Giappone tornerà ad essere il maschio procreatore; sarà lui ad imprimere il marchio nelle relazioni con l'Altro. Perché si possa tenere fede alla promessa dell'Imperatore, maschi prescelti come il diciassettenne dovranno sottoporsi al rito di iniziazione e

⁴⁶¹ *Ivi*, p. 93.

⁴⁶² Toshio Miyake, Towards Critical Occidentalism Studies: Re-inventing the 'West' and 'Japan' in Calvetti P., Mariotti M., *Mangaesque Popular Cultures*, in *Contemporary Japan*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015.

uniformarsi al volere divino. A dare il via alla cerimonia sacrale è Sakakibara: “In te abbiamo immesso delle idee, è come versare del saké in una bottiglia vuota, la tua bottiglia non è andata in pezzi, il saké purissimo non deve spargersi”⁴⁶³.

Sakakibara è l'uomo forte, il *seme* in grado di riconoscere grandi potenzialità nel giovane *uke*. Il ruolo di padre dall'autorità indiscussa gli consentirà di trasmettere i suoi insegnamenti al discepolo sottomesso, di cui è chiamato a testare la virilità. Dopo avergli messo addosso la corazza con cui smetterà di sentirsi “tiraneggiato dalla coscienza” (FI:57), il giovane dovrà superare la prova della virilità, disperdendo ogni dubbio sulla natura sessuale ambigua. Al padre spetterà l'iniziazione del giovane all'autentico piacere maschile: “[...] perché non vai a letto con una donna?” (FI:57).

Masao Miyoshi offre nel processo di lettura del legame padre-figlio una trama fitta di significati subliminali⁴⁶⁴. Rispetto allo stato di subalternità psico-patologica in cui il giovane è tenuto, pare evidente che ogni processo di sviluppo autonomo della propria personalità non potrà aver luogo. Vi è di più. Il giovane protagonista rivela chiari tratti omosessuali, parimenti soffocati dalla necessità morale imposta dall'alto di essere un autentico maschio giapponese al servizio dell'Imperatore.

La vicenda del giovane arricchisce di molteplici significati il travaglio personale che egli sta vivendo. Da un lato è evidente la tensione scatenata dalla crescita in un contesto privo di saldi punti di riferimento. Alla famiglia, che ha smarrito la capacità di dialogare e interagire, fa da contraltare una collettività disinteressata a vicende ed equilibri personali. Dall'altro lato, l'esperienza di uomo travagliato cessa di essere un'avventura episodica del malessere individuale, traendo in ostaggio l'intera collettività. Il soggetto incapace di portare a compimento la propria maturazione psico-sessuale finisce per riversare sulla società le inquietudini personali.

Le tendenze omoerotiche sottratte agli occhi indiscreti di una società pronta a stigmatizzare il diverso – tutti i giovani ridono del diciassettenne classificandolo come un ragazzo dalle sembianze buffe e intento alla pratica dell'onanismo – rivelano una commistione tra la componente emozionale e la sfera morale. Il giovane cede lentamente ad un'analisi approfondita dell'Io, tipica dell'*Ich-Erzählung* e del *watashi shōsetsu*, districando il groviglio di sentimenti confusi. Nelle confessioni che l'autore riesce a strappare al diciassettenne emergono chiare pulsioni sessuali indirizzate

⁴⁶³ Kenzaburō Ōe, *Il figlio dell'Imperatore*, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁶⁴ Masao Miyoshi, *Introduction to two Novels. Seventeen and J of Ōe Kenzaburō*, New York, Blue Moon Books, 1996, p. 5-17.

all'autorità che solo un uomo forte e virile come Sakakibara può incarnare.

Incline a concepire l'interazione umana sulla base dei rapporti di forza, agli occhi del giovane la presenza femminile è destituita di utilità sociale, confinata al soddisfacimento degli istinti più abietti dell'uomo: "Sono proprio io l'uomo dal cazzo come uno spiedo di ferro incandescente che perfora le pareti della vagina inviolata della giovane sposa" (FI:58). Del pari, tale strumentalizzazione della donna non sopperisce al processo di erotizzazione che il giovane necessita per sentirsi uomo.

Il fallocentrismo invocato dal diciassettenne diviene la chiave assoluta per esperire il reale e le sue manifestazioni quotidiane: "Il mio pene è la luce del sole, il mio pene è il fiore, sono immerso nella piacevole sensazione di un orgasmo violento [...]" (FI:59). La radice del fallocentrismo riconduce all'esclusività di chi professa un credo, che altri non sono in grado di condividere con la medesima intensità. Riconoscendo nell'uomo il solo depositario della forza fisica necessaria ad instaurare un ordine mondiale equilibrato, il giovane sancisce una continuità ideale con la linea Imperatore-Sakakibara-Io. I veri esclusi in tale processo di immedesimazione sono la società e la donna.

Dopo Tori-Bird, Ōe riproduce anche nel diciassettenne la discontinuità tra i personaggi e il contesto, nonché la temperie culturale in cui sono calati. Si tratta spesso di figure troppo mature o psichicamente *borderline*, incapaci di instaurare rapporti di prossimità con l'Altro. Questi "eroi deboli e imperfetti" – definizione di cui Cesare Giacobazzi si serve per classificare l'uomo che prova a risorgere dalle macerie – finiscono per essere emarginati dalla società che essi stessi denigrano. Se la natura eccezionale di Tori-Bird ha evidenziato l'improbabilità di concepire la vita in una collettività in cui ciascuno prende e dà in ragione della propria capacità a contribuire, lo psicodramma che si consuma in *Seventeen* evidenzia la scollatura definitiva dell'uomo dal reale.

Nell'opera in questione Kenzaburō Ōe trasferisce una parte del proprio Io sofferente e traumatizzato dagli eventi in atto all'interno della società coeva. Nel clima acceso in cui si iscrive *Seventeen*, il Trattato di Sicurezza deve aver influito pesantemente sulla capacità di prefigurare un futuro libero da guerre e violenza. Lo scrittore vede nella scelta del riarmo un atto spregiudicato e innaturale, in un paese che prova a risollevarsi dalle macerie in cui l'ultramilitarismo e il fascismo dall'alto lo hanno ridotto.

Nei vantaggi derivanti dalla riconquista di un'autonomia militare Ōe non ha mai

riposto fiducia alcuna. Ai suoi occhi tale iniziativa getta un'onta sul sacrificio che l'uomo di Hiroshima ha compiuto per la salvezza del prossimo. Napier riconosce nella ritrosia dello scrittore una reazione contigua al clima storico⁴⁶⁵. Il significato di giapponesità va definendosi in un clima arrovellato da spaccature in seno alla politica e all'intelligenza. Rispetto alla crisi del *fin de siècle*, la società nipponica ha gettato il seme della libertà, fornendo assicurazioni su un futuro libero dalla coercizione politica e dal controllo del consenso. La presenza americana sul territorio di Yamato, fonte di diatribe tra le coalizioni politiche, è un monito affinché il Giappone, non dimentico del suo passato, si astenga da alleanze e congiure ai danni di precetti come la dignità e la libertà umana. In *Seventeen* Ōe si concede la possibilità di psicoanalizzare sé stesso e la società che matura al suo canto, non priva di storture.

Come Günter Grass nel diario "Sbucciando la Cipolla" (2006), Ōe permette all'Io collettivo di raccontarsi a briglia sciolta e analizzare le tensioni che più di tutte angustiano la società del tempo. Instabilità sociale, bassi livelli di occupazione, incertezza sul futuro politico del proprio paese figurano, ieri come oggi, tra i motivi principali di inquietudine. Mentre una fetta consistente della politica coeva replica all'incertezza dei tempi invocando il ritorno al patriottismo, Ōe si serve della sua missione di vate e istanza morale della nazione per scongiurare il fallimento dei traguardi conseguiti in venti anni di storia giapponese. Con sarcasmo pungente affila la penna contro i veri detrattori della patria, coloro che aspirano ad un Giappone diviso e all'odio inveterato.

Per consegnare un quadro fortemente realistico, Ōe si rifugia nella mente del diciassettenne, lo aiuta a liberarsi dai mostri partoriti da una mente confusa, accompagnandolo passo dopo passo verso il riscatto. Il narratore si piega alla volontà del protagonista, dando sfogo alla concupiscenza, all'aggressività maschia che misura l'Io in base alla potenza muscolare. Il punto di arrivo non coincide con la concezione cristiana del riscatto. L'uomo di Ōe non si affranca dalla colpa per mezzo del sacrificio personale. Alla morte lo scrittore vincola il significato dell'inarrestabilità. *Seventeen* ha solo accelerato il suo moto verso una fine improrogabile, rendendosi autore di una morte effimera. Diversamente dall'uomo di Hiroshima, *Seventeen* si decomporrà, atomo dopo atomo. Della sua disgregazione non rimarrà alcun ricordo, né un monito alle generazioni future. La società e la politica iscriveranno il suo gesto estremo

⁴⁶⁵ Napier, *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*, Harvard University Press, 1991, p. 146-149.

nell'annuario dei suicidi commessi in conseguenza di un grave squilibrio psichico.

Il fallimento del diciassettenne è duplice. A corollario di un'esistenza fugace interviene un gesto insulso, l'inefficienza ad ingaggiare un rapporto dialettico con la vita e il suo ciclo di alterne fortune e umiliazioni. Con il suo "no alla vita", *Seventeen* rimane vittima della frustrazione, della carenza di uno *shutaisei* idoneo a fronteggiare la vita con dignità e prodezza – al pari dell'uomo di Hiroshima – o con l'autentico spirito di rassegnazione di chi, come Marie ne "L'eco del paradiso", si concede la morte dopo un cammino di penitenza ed espiazione.

Ōe si serve di *Seventeen* per enfatizzare il disagio esistenziale di una generazione priva di passato come di proiezioni nel futuro. Il diciassettenne non ha alle spalle trascorsi accidentati come Marie – la donna ha perduto i suoi figli in un tragico incidente e per tutta la vita si sentirà responsabile dell'accaduto – né ha sperimentato l'essenza distruttiva della guerra. Di Hiroshima, Nagasaki e Okinawa rimane il ricordo del martirio, che i governi cercano di ridimensionare, ricorrendo alla "yasunificazione" della memoria⁴⁶⁶. Partendo da tali premesse, Ōe intende dimostrare quante insidie si celino in una collettività avvezza a rifuggire il confronto identitario con le sue radici. *Seventeen* è, al pari della sua generazione, ignaro delle sofferenze che il Giappone e i suoi cittadini hanno dovuto patire per conquistare libertà e democrazia.

Nell'opera Ōe riesce a veicolare le criticità che insistono nel sistema educativo e nel modello familiare postbellico. Nell'un caso, il revisionismo storico sollecitato con una certa insistenza da alcune forze politiche si traduce in un tentativo di mitigare le responsabilità belliche del Giappone. La formazione rinuncia all'imparzialità con cui dovrebbe assolvere il compito di forgiare menti emancipate da giudizi precostituiti. Tale modello educativo apre allo spirito di competizione tra studenti, senza mettere in campo strategie volte ad arginare tensioni interpersonali. Il disinteresse che il modello scolastico evidenzia nei confronti della sfera soggettiva viene replicato dal vuoto, determinato in ambito familiare dalla disattenzione nei confronti della crescita personale. Ai giovani si chiede di soffocare la propria emotività, rinunciando a carpire le ragioni del *mal de vivre*. In un sistema così concepito, Ōe si serve del romanzo per lanciare i suoi strali contro un modello di collettività che dissimula lo scempenso psico-emotivo, recriminando sulle responsabilità del singolo nella crescita morale e

⁴⁶⁶ Rosa Caroli, Geografia della Memoria Bellica in Giappone in *Rivista degli studi orientali*, Roma, Università Sapienza, 2005. Per yasunificazione si intende il processo di riduzione della memoria collettiva alle pratiche di venerazione dei defunti presso il tempio Yasukuni.

spirituale.

Con *Seventeen* lo scrittore riflette l'attenzione della letteratura sull'ultimo anello nella catena della consequenzialità: l'effetto che la cultura del disinteresse e del qualunquismo produce sulla società. Scorrendo le prime pagine del racconto, si apprende la parzialità delle cognizioni che il giovane protagonista ha del mondo. Ignaro delle dinamiche della vita reale, *Seventeen* agisce in assenza di un confronto dialogico con l'Altro – in questo stadio della vita, l'Altro trova la sua prima collocazione nell'ambito della famiglia e della scuola –, maturando una visione delle cose estremamente poco obiettiva e parcellizzata. I rapporti con gli altri paesi – leggasi la conflittualità con gli Stati Uniti –, lo svilimento del femminile al cospetto della corporeità maschile, diventano *sic et simpliciter* l'esito finale di un processo percettivo in cui l'immaginario viene distorto dal rapporto dicotomico dell'Io con l'Altro.

Con *Seventeen* Ōe segna il punto di arrivo di una logica avversa alla dialettica, in cui è l'Io nipponico a dettare i tempi e le modalità di assimilazione dell'Altro. Negli anni in cui lo scrittore compone i racconti della contestazione, matura la convinzione che il Giappone si ritragga dal confronto autentico con l'Alterità. In un'intervista del 1994⁴⁶⁷, Ōe riconosce che il boom tecnologico e la focalizzazione sul progresso materiale hanno trasformato il Giappone in una grande industria esportatrice, *Japan Inc.*, dimentica delle proprie basi culturali millenarie. La critica raggiunge la cerchia degli intellettuali chiusi nella propria *turris eburnea*, poco ricettivi a teorie transculturali lontane dalla propria idea di Europa o America. Ōe ammette che l'orizzonte culturale nipponico si presenta poco frastagliato, lontano da espressioni culturali di impronta genuinamente asiatica, estraneo a modelli di pensiero europei. Ōe: “We Japanese have a cultural world that is very narrow” (*Mānoa*:138). In questo stato di sospensione in cui i giapponesi si trovano da decenni, i giovani hanno conseguito scarsi progressi. Ōe riflette sull'apertura che emerge dal lavoro di studiosi cinesi, interessati a pervenire ad una propria teoria culturale. Una teoria, che affondi le radici nel senso di appartenenza identitaria al grande continente asiatico. Nei loro studi emerge vivacità nel tentativo di definire un paradigma culturale non più tributario di influenze euro-americane. Ai giapponesi Ōe contesta di non lasciarsi infondere da questo spirito eclettico: “I hope that Japanese students will discover some new perspectives from their Asian classmates, because there simply isn't any sensitivity about Asians in Japan”

⁴⁶⁷ Steve Bradbury, Joel Cohn, Rob Wilson, An Interview with Kenzaburō Ōe. The Myth of My Own Village, in *Mānoa*, A Pacific Journal of International Writing, Volume 6, Number 1, 1994.

(Mānoa:142).

Per Ōe i giapponesi dovrebbero riflettere su un'eterogeneità in grado di aprire la propria concezione verticale di cultura a posizioni meno ortodosse. In *Seventeen* Ōe riflette lo stato di letargia in cui la società è piombata dopo aver raggiunto una condizione di rinnovato benessere economico e materiale. Come in uno stato di semi-veglia, i giapponesi non sono più in grado di riconoscere il germe dell'intolleranza che lentamente serpeggia nella società nipponica. Mentre nei racconti "Memushiri kouchi" o "Ningen no Hitsuji" figura un'autorità (la polizia che irride il giovane) o un personaggio (lo straniero) in grado di scuotere il potere precostituito (l'invasore), in *Seventeen* è la logica arrendevole del silenzio a tessere il filo conduttore della trama sino all'esito finale del suicidio. Non esistono alleanze interne ai personaggi, né traditori. Dall'ambiente domestico il diciassettenne si sottrae rifugiandosi, in compagnia del gatto, in uno spazio cavernoso disegnato per sfuggire alle attenzioni della famiglia. Qui si consumano momenti di piacere procurato per mezzo di pratiche autoerotiche e strategie di sopravvivenza studiate per non soccombere al reale e al mondo degli adulti. Con la sfera dell'esteriorità il giovane è costretto a tenere in piedi un legame che, per quanto labile, consenta di espletare i bisogni connessi alla socialità. È interessante notare come, in molte opere di Ōe, il legame con gli adulti rechi il marchio della sfiducia. Dai primissimi racconti Ōe manifesta incessante l'idea che tra adulti e bambini non possa instaurarsi un legame simbiotico, tanto meno un dialogo basilare. Lo scrittore mette in scena l'incomunicabilità generazionale e, con essa, l'idea che gli adulti, raggiunto un più elevato grado di maturità, si lascino corrompere da ciò che vedono e assimilano dalla società. Per tale ragione, Ōe cerca di preservare i bambini, prevenendone ogni contatto con il mondo adulto.

Negli anni Sessanta la nascita e il percorso di vita insieme a Hikari confermano alcune intuizioni sulla capacità dei bambini di esperire un rapporto privilegiato con il mondo sensibile. Nella narrativa degli esordi Ōe ha già fatto ricorso a formulazioni in tal senso, prospettando la rigidità dei rapporti che gli adulti instaurano con i giovani. Per effetto di tale austerità, la comunicazione e il confronto risultano compromessi dal giudizio severo con cui gli adulti condannano l'approccio incondizionato dei giovani alla vita.

L'arrivo al mondo di Hikari riprende la continuità con il carattere spontaneo e naturale della vita, sospesa dai racconti degli esordi. I giovani, in virtù della dote innata di posare uno sguardo primigenio sul mondo, si servono di tale strumento cardine nei

rapporti con l'Altro e con la sfera sensibile. Il loro empirismo consente di affacciarsi alla vita senza la razionalità e la speculazione che muove ogni indagine adulta sul mondo sensibile. Ōe eleva i fanciulli ad *enfant prodige* attivi nella conversione dell'uomo.

Nella narrativa degli esordi lo scrittore garantisce il confronto dialettico, riportandolo su un doppio binario. Da un lato uomini con un'esistenza e un debole equilibrio psichico ancorato alla condivisione tattile con i bambini. La figura del padre ne "Insegnaci a superare la nostra pazzia" diviene l'emblema di tutti coloro che, privati delle sinergie con il mondo primitivo dei bambini, finirebbero per soccombere. In questa fenomenologia del reale, ove tutto è virtualmente possibile, l'uomo torna ad acquistare fiducia nei confronti della vita. La fisicità, l'unione affettiva in cui si iscrive il rapporto padre-figlio, diviene strumento prediletto di decodifica del reale. Privati del condotto tattile, gli uomini regrediscono allo stadio iniziale, inermi dinanzi all'Io e alle asperità della vita. Dall'altro lato del condotto figurano i bambini, il cui rapporto con gli adulti trasferisce su un terreno vergine le tensioni e gli squilibri emozionali.

Seventeen presenta l'esito di un processo unilaterale in cui gli adulti guadagnano dall'osmosi. I giovani, al contrario, divengono vittime sacrificali da offrire in nome del progresso e del cambiamento sociale. La reclusione e lo stato di prostrazione che Yasuko Claremont apostrofa come "inner confinement" si riversano sui bambini⁴⁶⁸, ottundendo la loro originaria facoltà di percepire un mondo senza dissidi né sbavature. Il germe del dubbio si insinua nelle loro menti rendendoli sospettosi e chiudendo il mondo fuori dai loro corpi (Claremont).

Il processo di "confinement" si inverte, con gli adulti a capo delle loro vite e i bambini repressi nello spirito e nella mente. Claremont riconduce la frattura al momento del distacco padre-figlio e alla scissione del legame tattile. Se la nascita di Hikari consente allo scrittore di intrecciare il tema della convivenza padre-figlio con *tòpoi* paralleli – la diversità, la ricerca di una dimensione privata e la sofferenza per le sorti dell'umanità colpita dal male dell'atomica – e risolvere le tensioni attraverso la scrittura, in *Seventeen* Ōe è lungi da tale evoluzione.

La scrittura, ostensione della sofferenza e del conflitto in atto tra l'Essere e il mondo, fa ricorso alla narrazione in prima persona. Di questo mezzo Ōe si serve non

⁴⁶⁸ Yasuko Claremont, *The Novels of Oe Kenzaburo*, 2009, Routledge, New York, p. 47.

soltanto per indirizzare una critica serrata alle destre e all'imperialismo in ascesa. Con un *pattern* narrativo che evoca romanzi naturalisti in stile *Sekundenstil*, Ōe riversa le tensioni e l'insofferenza personale su una società che seguita nel mutismo e nell'incapacità di trovare risposte adeguate ai grandi temi dell'oggi: violenza ed esclusione. *Seventeen* diventa il capro espiatorio dei dissapori che Ōe nutre nei confronti di una collettività estranea a percorsi di crescita sana e regolare, rinunciando a mettere le basi per un futuro democratico e votato al pacifismo. Il diciassettenne riaccende un focolaio di odi ed estremismi mai sopiti in Giappone. Se nel condotto padre-figlio Ōe riesce a riassumere e dissolvere le principali tensioni individuali e collettive – fondamentalmente Ōe chiude alla socializzazione della sofferenza –, il racconto *Seventeen* presenta l'ultimo tentativo disperato di ricreare il dialogo e mettere in campo una «guida spirituale» in grado di soccorrere il giovane impegnato nello sviluppo della propria personalità.

Ōe ripropone la figura sentinella della guida. In un primo momento – quando le sette religiose non hanno preso piede con troppa insistenza in Giappone e prima dell'incidente collegato alla setta Aum Shinrikyo⁴⁶⁹ – lo scrittore enfatizza la ricerca da parte dei giapponesi di una guida in grado di fungere da leader seriamente interessato a riportare la società agli antichi fasti, riprendendo il tratto dell'omogeneità insito nella cultura autoctona. La guida morale – strumento posticcio e passibile di involuzioni identitarie – non riscuote generalmente il plauso dello scrittore, impegnato a denigrarla con pungente sarcasmo.

Con *Seventeen* Ōe mette il punto sulla possibilità che un individuo moderno possa essere guidato nel suo percorso di sviluppo identitario da un leader spirituale. Il legame con Sakakibara, al pari della proiezione nobile e idealizzata che il ragazzo intenta dell'Imperatore, cela uno squilibrio emotivo e intellettuale, che intere generazioni rischiano di sanare ricorrendo ad un surrogato di “padre sociale”. Con il racconto Ōe stana questo meccanismo perverso, invitando ciascuno a ripercorrere la propria crescita individuale, senza soccombere a proiezioni mitopoietiche dell'Altro. Questa *pièce* di intolleranza e suggestione neo-imperiale è l'ultimo invito, prima del tramonto della civiltà, a cessare l'atteggiamento di chi, per la propria inettitudine alla vita, ripone le chiavi del destino nelle mani dell'Altro.

Con la demolizione del ‘leader massimo’, Ōe lancia una sfida e una denuncia.

⁴⁶⁹ Stefano Bonino, *Il caso Aum Shinrikyo*, Chieti, Solfanelli, 2010.

Tutti i membri dei partiti in voga riconvertono il proprio credo, a seconda della stagione politica e degli orientamenti della vita pubblica. La loro fede non è scolpita nel tempo, destinata a durare finché i sostenitori si immoleranno per la loro causa. Come *Seventeen*, anche Sakakibara e gli altri detrattori della democrazia sono destinati a perire, lasciando un altro vuoto nelle menti e nei cuori dei propri adulatori.

4. La conversione della sofferenza

4.1. Note su Hiroshima (NH)

Il 1965 segna un punto di svolta nella produzione di Ōe. Un mutamento che si riverbera sulla tecnica narrativa, lasciando inalterata la ricerca della verità e di un percorso di sana ricostruzione identitaria. “Note su Hiroshima” nasce da un’esperienza di riflessione e contatto personale con gli esiti del male e dell’olocausto nucleare. Rispetto all’elemento fittizio, che negli anni Cinquanta Ōe trasferisce nelle trame e nelle vite dei personaggi spingendole ai limiti dell’assurdo, con *Note* l’attenzione ricade interamente sull’uomo e sulle possibilità effettive di statuire una definizione di «umanità» dopo la tragedia dell’atomica.

Al pari dei circuiti letterari tedeschi, in cui il dibattito prende forma attorno alle possibilità reali di tornare a scrivere dell’uomo, Ōe rileva due tratti, a suo parere essenziali, per definire l’entità dell’uomo contemporaneo: la dignità e l’umiliazione.

Con la narrativa degli esordi, lo scrittore ha manifestato, attraverso il ricorso a figure psichicamente deboli e alienate dalla società influente, le forme che l’incomunicabilità e l’inveterato astio intergenerazionale assumono in una nazione impegnata a risollevarsi dalle macerie.

La frattura cela una scollatura, senz’altro ideologica, tra generazioni ed esseri umani accomunati dal fatto di non aver conosciuto la libertà e la democrazia. Le vittime e i carnefici hanno riposto nella guerra un significato diverso. I responsabili si sono resi aggressori per difendere il proprio paese e sottrarsi dal colonialismo dell’Occidente e degli Stati Uniti. La guerra e la fedeltà alla volontà imperiale racchiudevano i valori cui appellarsi per un futuro migliore. Da qui il giustificazionismo. Dai massacri di Nanchino alle violenze ai danni dei coreani, ogni azione criminale iscrive la propria chiave di lettura nella logica del male necessario. La sopravvivenza viene garantita trasformandosi in carnefice.

Dall’altra parte figurano le vittime. Una categoria alimentata da coloro che periscono in seguito alle violenze e al male subito e da chi riceve la pesante eredità di

indagare le ragioni di tanta aberrazione. Con questo spirito Ōe parte alla volta di Hiroshima. Riconoscendo la propria estraneità alla condizione di vittima, Ōe è convinto che i sopravvissuti (*hibakusha*) potranno concedergli qualche possibilità di riconoscere il volto autentico della guerra. Con umiltà e deferenza per la loro condizione di vittime in silenzio, lo scrittore si avvicina negando ogni intento speculativo.

L'esperienza della guerra e della distruzione, vissuta e raccontata dalla prospettiva biografica di un bambino, può assumere un valore storico-narrativo fintantoché la sua natura non verrà distorta dalle esigenze dello *storytelling*. In questi anni Ōe avverte forte la responsabilità nei confronti degli scrittori del dopoguerra e della bomba atomica (*genbaku*) di improntare la narrativa ad un'indagine severa dei fatti. Al senso di responsabilità subentra, in un primo momento, l'inadeguatezza. Ōe reputa che la propria estraneità ai fatti più devastanti del periodo bellico gli sottragga ogni diritto ad esprimere in opere narrative interamente focalizzate sul tema della guerra la percezione dei fatti. Negli anni Sessanta, Ōe avverte la responsabilità, come libero cittadino e scrittore impegnato a dissotterrare la verità, di dare la parola alle vittime e narrare ciò che le autorità americane, con il tacito assenso nipponico, cercano di relativizzare. In questo frangente, lo scrittore ammette di non essere il solo a ricercare la verità e a confrontarsi con le responsabilità storiche del Giappone. Sfidando il giudizio severo di una parte degli intellettuali ideologicamente impegnati, Ōe riconosce nella bomba atomica l'atto finale – senz'altro il più tragico – di una corsa esasperata cui l'olocausto nucleare ha posto fine.

Nei primi anni Sessanta le teorizzazioni di Ōe sulla scrittura palesano il riconoscimento della funzione sociale e terapeutica assegnata alla letteratura. Ōe non ha mai fatto mistero di anteporre alla *taishūbungaku* (letteratura di massa) l'interesse per una letteratura in grado di educare, trasferendo precetti di ordine morale. Il senso di estraneità ancorato alla struttura dei primi racconti – a focalizzazione mista –, si trasforma in “Note su Hiroshima” in una cronaca del disagio esistenziale. Attraverso i viaggi e il confronto con l' “autentico uomo di Hiroshima”, Ōe si avvicina al vero volto della guerra. Lentamente il senso di inadeguatezza e il timore reverenziale nei confronti di scrittori-vittime della guerra, Noma Hiroshima (1915-1991), Shiina Rinzō (1911-1973), Haniya Yukata (1909-1997), Hotta Yoshie (1918-1998) e Takeda Taijun (1912-1976), si dilegua. Con una partecipazione emotiva di grande impatto psicologico, Ōe, pur non vantando azioni eroiche né sovversive rispetto al potere

autoritario, riconosce che il suo contributo di scrittore lontano dal campo di battaglia non rimarrà lettera morta. Il coinvolgimento, in parte mediato dalla nascita del figlio Hikari, veicola l'idea che l'individuo, pur non avendo alcun obbligo morale di partecipare la condizione di disagio e dolore in cui riversa, può rendersi latore di un messaggio di riscatto universale, in grado di rischiarare le coscienze altrui.

John Whitter Treat postula che il percorso di condivisione della sofferenza invocato da Ōe abbia le sue radici nel potere ricostruttivo dell'immaginazione⁴⁷⁰. A questa forza che investe il mondo reale e le sue creature de-umanizzate, ridisegnanandone i confini, lo scrittore attinge per alternare l'abbruttimento dell'uomo ad un messaggio di cambiamento per il futuro.

Lo scrittore eleva Hiroshima, simbolo della barbarie e dell'annichilimento, a culla del progresso. Nel luogo in cui la storia si è fermata mietendo vittime e seminando distruzione, è stato gettato il seme del cambiamento. Confrontandosi con la memoria di questo luogo, ciascun individuo dovrà coltivare una coscienza libera e avulsa dal pregiudizio. Il sacrificio di alcune migliaia di uomini rimarrà impresso nella memoria collettiva mondiale, affinché nessuno obliteri la veemenza distruttrice con cui la guerra ha mutato il volto della civiltà umana.

“Note su Hiroshima” è un inno alla vita che risorge dalle macerie. L'ostensione della rinascita proviene da un luogo distrutto fin dalla radice e dall'azione di uomini impegnati in una lotta quotidiana tra la vita e la morte. Uno scrittore come Ōe confida nel potere evocativo dell'immagine e nell'effetto ricostruttivo che la proiezione rilascia nell'animo del contemplatore. Hiroshima si trasforma da luogo materiale della *débâcle*, ove tutto cessa e smette di esistere, in un interludio di riflessione. Spetta all'uomo trovare la giusta collocazione in questo spazio eletto, conciliando la personalità e la coscienza individuale (*shutaisei*) con l'immaginario collettivo.

4.2.Hiroshima: la nobiltà della sofferenza

La scelta di trasferire a Hiroshima il ciclo vita-morte-rinascita compendia in sé significati eterogenei. Da una parte, si è assistito al tentativo dello scrittore di infondere coraggio e incitare alla riflessione sul senso autentico della vita tutti coloro che ricevono questo dono. Ōe invita a convertire il significato della vita da esperienza

⁴⁷⁰ John Whitter Treat, *Writing ground zero: Japanese literature and the atomic bomb*, Chicago University Press, 1995.

solitaria di riflessione in condivisione di valori, sacrificio di sé, per il benessere dell'intera comunità umana. La scrittura, come processo che narra dell'uomo, prescindendo dai significati riposti nella tragedia di Hiroshima, smarrisce la sua connotazione locale per acquistare un carattere di 'internazionalità'. Tutti gli uomini sono invitati alla riflessione. Gli americani, al pari dei giapponesi, debbono avviare un confronto diretto sul proprio ruolo di carnefice. Ōe si chiede se fosse davvero necessario affermare la propria supremazia militare – nei confronti dell'ex URSS – ricorrendo alla bomba atomica. Al pari dell'Occidente, cui non è dato recriminare le colpe del colonialismo e dell'espansionismo territoriale né giustificare l'atteggiamento velleitario della conquista – riconducendo il tutto agli esiti più recenti del terrore –, dal Giappone ci si attende un'approfondita indagine sul ruolo di carnefice nei confronti dei paesi asiatici costretti a rinnegare le loro culture e tradizioni.

La riflessione di Ōe apre agli esiti più nefasti della “colpa collettiva”. La mitizzazione dell'Io, di cui i giapponesi stentano nel dopoguerra a riconoscere l'autorialità, si è tradotta in azioni feroci di conquista, con il sigillo della superiorità fisica e morale nei confronti degli altri popoli della periferia e del Terzo Mondo. Non meno grave è la colpa di cui i tedeschi si sono macchiati nello sterminio degli ebrei, spergiurando il mito della razza ariana.

Con “Note su Hiroshima” Ōe sconfessa l'autoreferenzialità invocata dalla narrativa tradizionale, per tratteggiare una nuova cosmogonia. In questa teoria dell'universo e dell'uomo che rinasce dalle ceneri, non è trascurabile la suggestione che sull'opera di Ōe deve aver esercitato il paradigma cristiano della “risurrezione”. Il luogo in cui Cristo è morto, compiendo il sacrificio affinché tutta l'umanità risorgesse a nuova vita liberandosi dal peccato, si trasforma in un campo di battaglia tra civiltà (*civilization clash*)⁴⁷¹. Il sacrificio di una popolazione sterminata dalle radiazioni nucleari e dai postumi dell'irradiazione non si sottopone ad un processo di *maquillage* delle colpe nazionali, assurgendo piuttosto a primo atto di risurrezione a nuova vita.

La parabola della caduta e della ripresa rivendica il carattere irriducibile degli sforzi eletti a mutare le sorti del destino umano. Ōe deve aver ereditato questa dote dagli studi sullo scrittore François Rabelais (1494-1553) e sul Rinascimento francese. Inoltre, diversamente dal cristianesimo e dal teocentrismo – di cui Ōe, al pari di Grass,

⁴⁷¹ Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and Remarking of World Order*, Milano, Garzanti, 2000.

pare subire il fascino del rito e delle forme esteriori del culto⁴⁷² –, la visione antropocentrica che affiora dalla collocazione dell'uomo, essere di originaria virtù, al centro di ogni sviluppo narrativo, consegna al lettore l'immagine di un peccatore in grado di ritrovare la propria strada. Al pari degli eroi giapponesi, il ritratto dell'uomo che Ōe affida alla penna presenta un essere debole, emaciato dalle fatiche della vita e da un'attività cerebrale incentrata sull'inevitabilità del male e sull'enigma di una esistenza svuotata di senso e compiutezza. Nel tratteggiare queste figure, Ōe non aspira a cambiare l'uomo né a sottoporre la storia a torsioni continue. La denuncia dell'alienazione umana non è indirizzata a scuotere l'immobilismo dei personaggi arenati tra le difficoltà poste dalla contemporaneità.

Lo sforzo dello scrittore è volto a ripristinare un equilibrio minimo tra l'uomo e la vita. Alla storia, che segue il suo corso naturale, può fare da contraltare l'uomo e il raggio d'azione in cui gli è 'concesso' intervenire. La finzione narrativa, pur assolvendo una missione importante, quale fonte di elaborazione del reale e del mitico, non è chiamata ad edulcorare il quotidiano. Ōe mette alla prova la capacità dell'uomo di resistere alle insidie, intraprendendo un percorso di vita alternativo. Di fronte a Hiroshima, l'umanità deve dimostrare la capacità di intervenire, senza soccombere al caos dell'ora zero. Al bailamme di grida straziate che arrivano da lungi e da presso, Ōe contrappone la forza dell'uomo di Hiroshima, incarnata da una schiera di medici e persone ordinarie pronte a correre in soccorso del prossimo.

Hiroshima è il luogo dei deboli e dei perdenti, coloro che secondo la tradizione periranno perché votati dall'inizio alla sconfitta. Tuttavia, l'onore e la dignità con cui avranno assolto il compito di individui in transito sulla terra, consegnerà l'immagine di un uomo dalla corteccia dura, in grado di superare ogni avversità. Hiroshima prosegue la tradizione degli animi puri, che non chiedono di accendere i riflettori sulla condizione di piccoli esseri in lotta tra la vita e la morte. Rimanendo in silenzio, defilati rispetto alle luci della ribalta, essi assolvono il proprio sacrificio per il bene di tutta l'umanità.

Impegnati a percorrere la parte discendente della parabola, gli eroi deboli ingaggiano una battaglia disperata all'interno di un cosmo (κόσμος) privato di ordine e armonia. Delusi dall'imperialismo, privati con l'ingresso del capitalismo in

⁴⁷² In molti romanzi Ōe ricorre a precetti e simbolismi di chiara origine cristiana. L'opera che meglio tratteggia figure ispirate al peccato e all'esigenza della redenzione è *l'Eco del Paradiso* e si ascrive alla stagione della maturità (1989).

Giappone dei valori più autentici, prima che il loro trapasso si compia essi avvertono l'ultimo richiamo morale: lasciare in eredità un mondo meno incollerito dall'odio in cui si sono imbattuti. Il loro interesse non è primeggiare sulla vita né compiere *harakiri* o *seppuku*⁴⁷³ per dimostrare di aver trionfato sulla morte. Vivere da combattenti, aggredendo il decorso della malattia è per sé un atto di eroismo, tanto ardito da renderli paladini indiscussi della pace e dell'armonia ritrovata. Lo scrittore, la cui corazza di uomo incredulo ai precetti confuciani di "armonia" e "ordine" viene ispessita dalla convivenza con la società urbana del dopoguerra, è costretto a ravvedersi sul senso di umanità.

Hiroshima palesa un'altra verità. Rispetto al centro avvizzito dall'adeguamento a standard di vita urbana tanto progrediti da apparire robotizzati, la periferia è ancora in grado di preservare alcuni dei tratti distintivi della millenaria cultura nipponica. Lo sguardo su Okinawa – al cui orgoglio Ōe dedica nel 1970 "Okinawa Nōto", cronistoria del truce trattamento della popolazione indigena ai tempi dell'invasione americana – ha consegnato l'immagine di una periferia inconciliabile con il centrismo culturale e politico invocato da Tōkyō. Okinawa è il serbatoio di una giapponesità che chiede di non essere confusa con la civiltà artefatta e contraria allo spirito della pace.

Al pari di Okinawa, che contesta il culto militare e il "sacrificio in difesa della madrepatria" (Caroli:126), Hiroshima ecumenizza il valore della diversità e il rigetto assoluto della cultura dell'omologazione. L'eulogia del diverso, dell'*off center* (Bradbury) elicitava la ricerca di un'umanità perduta, cui subentra una generazione incapace di affrancare il cuore dalla sofferenza e dall'intrico di sentimenti bui e oscuri aggrovigliati nelle viscere della collettività.

Per Ōe la ricostruzione di un paradigma culturale unitario non può prescindere dalla presa di coscienza della nostra identità, così come dalla liberazione dal dolore. In tutti i romanzi, lo scrittore riserva ai protagonisti la scelta tra un percorso catartico – cui si giunge attraverso un abbandono incondizionato al dolore – e la prosecuzione su un cammino sventurato di incertezze sull'identità personale e collettiva. Ōe mette in scena la difficoltà a guardare l'immagine riflessa del proprio Io e ad estirpare la radice del male. L'esito di questa operazione consegna un uomo risorto dall'inquietudine esistenziale, dalla condizione grottesca di Essere abbruttito dalla non-conoscenza. L'escapismo e le altre soluzioni di evasione dal reale, cui i protagonisti

⁴⁷³ Antico rituale suicida consistente nello squarcio del ventre.

fanno sovente ricorso, anticipano il buio irreversibile in cui soccomberanno.

Al pari de “Die Blechtrommel” (Grass), Ōe invita la generazione contemporanea ad ingaggiare un dibattito pubblico sulle responsabilità nella distruzione di massa. Come in Germania si invoca il confronto istituzionale con la “colpa collettiva” (*Schuldfrage*), i giapponesi ritrovano compendiata a Hiroshima la storia dello scempio e della disumanizzazione. Qui, prima che altrove, si ha un termine di confronto diretto con la sofferenza.

L’inchiesta sulle responsabilità sortirà effetti a lungo rilascio sulla coscienza dell’uomo. Lo farà ammutolire, non dimenticherà l’afflizione proiettata nelle immagini di quei luoghi. In breve, Hiroshima prenderà in ostaggio una parte di noi: “Le innumerevoli tragedie che ho avuto modo di vedere a Hiroshima [...] mi hanno fatto finalmente capire dove giace e in che cosa consiste la dignità del popolo giapponese” (NH:201). L’effetto generato da Hiroshima è, come la Cantina delle Cipolle di Grass, irreversibile. L’uomo torna in vita dopo un’esperienza che ha turbato le sue capacità sensoriali. Al qualunque e all’indifferenza subentrano empatia e desiderio di offrire se stesso alla causa dell’uomo nuovo.

Ōe ammette un senso di colpa nei confronti degli *hibakusha*. Il confronto diretto evidenzia una nobiltà d’animo, tipica della loro condizione. Per quanti sforzi l’uomo ordinario possa compiere per abbattere le distanze rispetto all’uomo di Hiroshima, l’assenza del marchio impresso da quel giorno renderà vano ogni tentativo: “[...] ciò che sono stato in grado di discernere rappresenta a malapena la parte emersa di una realtà smisurata e abominevole ancora quasi del tutto avvolta nelle tenebre” (NH:202).

Ōe non ammette forme di vita inconciliabili con quelle ritratte dalla sua narrativa. L’inesorabilità inscritta nella formula dell’*aut aut* impone all’uomo la decisione sulla forma da imprimere all’esistenza. Sottrarsi al torpore che costringe l’Io in uno stato di grave prostrazione fisica e mentale o prepararsi con autentica abnegazione a forgiare lo spirito dell’uomo di là da venire.

Ōe risolve nell’irrazionale la distopia di una società futura popolata da esseri estranei alle categorie dell’umano enunciate. Al pari di Grass, che nel romanzo “La Ratta” (1986) anticipa la degenerazione di un universo popolato da ratti, lo scrittore nipponico inorridisce al pensiero di un’escatologia che ripudia la continuità della vita umana. Ne “Note su Hiroshima”, Ōe esprime tale timore come segue: “[...] è ipotizzabile che il mondo futuro sarà abitato da forme di vita diverse, che non saranno più umane. Questo possibile scenario costituisce a mio avviso la più agghiacciante e la più cupa tra tutte le visioni della fine del

mondo generate fino a oggi” (NH:203).

Mentre Grass si spinge a concepire un mondo fittizio alla cui regia presiede il genere animalesco, Öe non ammette alcuna funzione salvifica ad opera di “esseri con sangue e cellule così alterati da non poter essere più definiti umani” (NH:203). In tal senso, lo scrittore racchiude il problema e le forme della conoscenza nei confini di un realismo pur sempre circoscritto all’agire umano. Öe non specula forme di vita alternative o utopiche, limitandosi a ricondurre le possibilità del cambiamento nella sfera delle potenzialità espresse dalla volontà e dalla natura umana. Se il cambiamento e il progresso non hanno validità assiomatica, Öe si attende dall’uomo proposizioni in grado di sovvertire lo *status quo*.

I due scrittori tratteggiano una cosmogonia priva di coazioni fideistiche. A differenza della stagione della maturità, le opere degli anni Sessanta si tengono avulse da riflessioni cristiane sulla vita. Grass è più propenso a riabilitare le forze inscritte in un fatalismo in grado di mortificare l’azione dell’uomo. Rispetto agli eventi guidati dalle leggi imperscrutabili della natura, le tribolazioni e gli affanni dell’uomo paiono perdere ogni efficacia. Benché la volontà dei protagonisti non si lasci coartare da una fattualità enigmatica, è il destino ineffabile ad avere la meglio. Ne “Il richiamo dell’ululone” a prevalere è la forza oscura che dall’inizio contrasta la progettualità di Alexander e Alexandra. Ogni sforzo viene vanificato da un’eteronomia che priva l’epilogo di ogni attributo umano. L’iniziativa dei due è votata al fallimento e il tentativo di voltare le spalle al progetto della riunificazione si conclude con la tragica morte dei personaggi. Nella medesima direzione volge l’epilogo de “L’incontro di Telgte”, in cui all’appassire del cardo seguono le fiamme che avvolgono i manoscritti, simboleggiando l’impossibilità del cambiamento a guida degli intellettuali, in una nazione dove vige la supremazia del più forte.

Rispetto al fatalismo e alla co-azione con l’inanità dell’uomo di Grass, la narrativa di Öe interagisce esclusivamente con l’autodeterminismo. Nell’uomo viene riposta ogni speranza. Alla morte violenta che attende i personaggi grassiani votati al fallimento, Öe oppone l’involutione e la pazzia.

La follia è il tratto comune a tutti i personaggi con una tenuta psicologica fragile, ulteriormente compromessa da una sequenza di eventi infausti. Rispetto alla forza eccezionale dell’uomo di Hiroshima, i protagonisti di Öe sono generalmente alle prese con lo squilibrio psichico. Il padre grasso ne *Il giorno in cui* e l’uomo malato ne *Insegnaci a superare* consegnano il ritratto di figure bipolari, la cui quotidianità è

sospesa tra una nevrosi e l'altra. L'atto finale della follia è non di rado il suicidio. Soluzione che Ōe non accarezza volentieri, confinandola agli individui sopraffatti da uno squilibrio emotivo e contraddizioni insanabili.

Diversamente da "Note su Hiroshima", nella produzione narrativa degli anni Sessanta la follia è il marchio di un'insostenibilità, le cui scaturigini affondano nel vissuto personale. Il dramma esistenziale spesso erompe da incertezze tali da destabilizzare il protagonista, compromettendone l'identità. Sovente le figure di uomini consegnate da Ōe intentano un processo di ricostruzione e risalita, ostacolato dalla superbia materna o dall'abbruttimento del quadro sociale di riferimento.

Nella sua narrazione Ōe ritrae personaggi già in preda ad un grave squilibrio emotivo, lasciando che il lettore addivenga ad un'interpretazione personale delle cause. Un'analisi dei significati riposti nell'opera difficilmente perverrà alla verità assoluta sulle ragioni del *mal de vivre*. D'altronde, Ōe non mostra aperture nei confronti della ponderabilità degli eventi. Il dilemma o il complesso esistenziale diviene la risultante di un intreccio di eventi destabilizzanti. Si è visto come nel *Nel giorno in cui* il lettore rimanga all'oscuro delle cause patologiche del protagonista. A complicare l'intreccio interviene l'inaffidabilità della voce narrante. L'eterodiegesi non consegna, infatti, un quadro veritiero degli eventi riportati. Donde gli interrogativi senza risposta sull'esistenza patologica del protagonista. In una direzione affine muove il racconto *Insegnaci a superare*, dove il tema della follia ritorna sotto mentite spoglie. Lo squilibrio psichico è celato, infatti, dalla condivisione empatica con il figlio handicappato. Tuttavia, il tentativo della voce narrante di confondere la radice della sofferenza personale nel dolore di Eeyore (il figlio) non consente al dilemma del padre – chi è "quell'uomo" e perché è scomparso? – di tralignare.

All'ineffabilità della follia, groviglio inestricabile di dissidi connessi al vuoto esistenziale, si oppone ne "Note su Hiroshima" la cronaca del dolore. Qui la verità necrotizzante del male atomico – che le autorità cercano di camuffare falsando i dati – si diffonde con pervasività. L'entità del male sovrasta le vite umane, senza risparmiare la scienza. Ogni tentativo di lenire il dolore si scontra con una recrudescenza dell'epidemia: "[...] un momento di calma momentanea nel bel mezzo di una grave epidemia" (NH:154).

Con questa opera Ōe reperta con dovizia di argomenti i singoli effetti causati nell'uomo dopo l'irradiazione. Il coraggio e il senso della sfida affiorano nell'uomo autentico di Hiroshima, in grado di contravvenire alle leggi del destino, imprimendo

un segno nella storia dell'umanità. Agli antipodi si colloca l'uomo comune, in preda ad uno squilibrio in grado di abbrutire il suo vero Io. Gli attributi del senno si rendono indistinguibili dall'aberrazione. Ōe presenta una casistica dettagliata di uomini e donne tutt'a un tratto impotenti a distinguere il puro dall'impuro, il bene dal male. Tra questi soggetti figura la giovane madre che, perduta da poco la figlia, trova conforto nel rivolgere uno sguardo alla creatura esanime. I confini stessi della follia sono difficili da tracciare. È più semplice parlare di amore irriducibile e di dignità nella sofferenza. Una formula nuova di "umanesimo" che si addice all'uomo di Hiroshima.

In questa città dove i sensi si offuscano, anche l'autore si rende incapace di discernere la normalità dall'abnorme: "Personalmente, non mi sento così *normale* da poter giudicare *anormali* persone che, trascorrendo in completa solitudine gli ultimi anni di vita a Hiroshima, soccombono alle loro nevrosi" (NH:95)⁴⁷⁴. Vivendo in questa città, ogni scostamento dal reale può incidere sul già precario equilibrio mentale dell'uomo medio. Non tutti a Hiroshima hanno la forza morale delle *Trümmerfrauen* di Grass che, dimentiche della loro posizione apicale nella scala sociale, si dedicano con le unghie e con i denti a dissotterrare la speranza della rinascita e di un futuro migliore, né possono vantare il coraggio delle donne sfigurate, di ritorno nella società per portare il proprio messaggio di conforto.

Nel tracciare l'*identikit* di donne per nulla inclini ad anteporre la sofferenza al combattentismo, Ōe esprime il proprio apprezzamento per l'opera di Yōko Ōta (1906-1963), scrittrice seriamente impegnata a comporre il conflitto esistenziale partorito nei personaggi dalla tragedia dell'atomica. Le donne di Ōta, al pari dell'uomo di Hiroshima, hanno perduto l'affetto dei propri cari. Rimaste sole a tenere alto il vessillo della libertà e della pace tra popoli, si impegnano, tra reprimende contro gli americani e *flashback* continui sull'accaduto, affinché il governo riconosca la loro situazione. Si riporta un passo del racconto *Fireflies*, in cui una eterogeneità di sentimenti, talora benevoli talaltra avversi, affolla le menti delle protagoniste: "[...] I'm planning to take the signatures of the A-bomb sufferers to General MacArthur's Headquarters in Tokyo. Maybe they would contribute some money for rehabilitation. I want to go right away if possible"⁴⁷⁵. Le parole in uso presso alcune delle protagoniste danno voce al senso di disapprovazione nei confronti del nemico: "[...] The more you look to them for help, the more you'll be disappointed. If they had had any thought about the sufferings of A-bomb victims, they

⁴⁷⁴ Il corsivo viene utilizzato dall'autore nella versione originale e nel testo tradotto.

⁴⁷⁵ Kenzaburō Ōe, *The Crazy Iris*, *op. cit.*, p. 105.

wouldn't have dropped such a thing in the first place" (Ōta:105).

In totale difformità dall'uomo autentico di Hiroshima, quasi mai avvezzo a recriminare le sofferenze, l'immaginario femminile viene alimentato da un groviglio di sentimenti sofferti e inconciliabili tra loro: desiderio di salvezza, recriminazione, odio, amore per il prossimo, compostezza, dignità. Rispetto al silenzio degli *hibakusha*, queste donne avvertono chiaro il bisogno di comunicare ed esprimere a parole ciò che hanno provato. Il loro fine è narrare, affinché della sofferenza e del torpore che avvolge i loro sensi, ne rimanga traccia e monito per il futuro. Luisa Bienati commenta l'inconsueta voglia di comunicare delle donne della *genbaku bungaku*, insistendo sul valore irriducibile della parola. Strumento della comunicazione umana, il suo ruolo nella descrizione della catastrofe è così considerevole da non poter essere tralasciato⁴⁷⁶.

L'immagine della "pioggia nera" (*kuroi ame*) – dal nome dell'opera più rinomata di Ibuse Masuji (1898-1993), scrittore prolifico della *genbaku* – diviene il correlativo oggettivo dell'erranza umana. Con il *fall out* atomico (Bienati), le certezze relative alla vita cessano, circoscrivendo l'orizzonte conoscitivo dell'uomo medio a immagini cineree. All'uomo autentico di Hiroshima che, votando la propria vita alla causa del prossimo, compie il sacrificio della carne per la resurrezione di un mondo libero dalla minaccia nucleare, fa da contraltare nella letteratura coeva un manicheismo dissonante rispetto ad ogni prospettiva di conciliazione degli opposti. La volontà di vivere che, a dispetto della situazione, contrassegna l'uomo di Hiroshima non trova eguali. Nessun altro uomo è in grado di improntare il quotidiano ad un costruttivismo, con cui plasmare modelli di vita alternativi al pensiero di una morte imminente. Seguitando ad agire per il bene della collettività – e perché il momento del trapasso acquisti un significato edificante – , l'uomo disperde le ansie conseguenti all'irreversibilità della condizione in cui è proiettato.

Se il male incurabile già diagnosticato impone l'obbligo del confronto quotidiano con la morte, un altro *tòpos* prende in ostaggio i personaggi che animano le pagine di "Note su Hiroshima" e della narrativa *genbaku* più in generale. Si tratta del cancro. Esso aleggia sulle case dei sopravvissuti, al pari di un messaggero di morte in cerca della prossima vittima da sacrificare. Il cancro metaforizza una configurazione moderna dello sterminio di massa. Pur non ricorrendo ad armi di distruzione, esso

⁴⁷⁶ Ibuse Masuji, *La pioggia nera*, a cura di Luisa Bienati, 2001, Marsilio, Venezia.

dispiega effetti ben più deleteri, minando alla base la quotidianità e i rapporti tra gli esseri umani. Yoshida Sanroku ritiene che, nello scenario devastante ritratto da Ōe, il cancro amplifichi la condizione grottesca e de-umanizzante di cui i personaggi cadono vittima. Ridotto ad un soggetto apparentemente passivo, su cui si abbatte un ciclo illimitato di calamità, l'uomo di Ōe non ha altre certezze all'infuori della provvisorietà terrena. Con la cronistoria del male a Hiroshima, lo scrittore intende dimostrare che ogni uomo è segnato non dalla trascendenza del divino – poco importa che si tratti del Signore Gesù Cristo o di un *kami* – bensì dal sigillo della sofferenza.

Ōe ammonisce la collettività a non contemplare nella cessazione delle ostilità l'inizio di un ciclo di vita esente dal turbamento esistenziale. Al contrario, tutta la produzione in prosa è attraversata dall'inquietudine per l'escalation della violenza e di forme autoindotte di annientamento. Ōe ammette, alla base della sofferenza cagionata alla collettività, l'intervento attivo dell'uomo. La guerra, l'atomica, il cancro conseguente all'inquinamento nucleare, chiedono di essere letti come fenomeni in qualche modo ricollegabili alla complicità umana.

In virtù di questa convinzione, la catastrofe atomica rinuncia a qualsiasi lettura critica dettata da prospettive fataliste. Rimuovendo l'etichetta del razionalismo – inteso dalla prospettiva del “cogito ergo sum” –, Ōe racchiude la sua concezione della vita in un credo molto elementare rispetto all'*encadrement* ideologico dell'Occidente. L'uomo detiene un potere immenso, cui può conferire attribuzioni di senso positive – agendo in favore della collettività e dei contesti in cui vive – e negative. Tale potere si presta a finalità generative di senso e di valori o distruttrici. Con “Note su Hiroshima” Ōe lancia un appello, affinché l'uomo si conquisti una designazione diversa dall'inermità del dopoguerra. Se ciò che Yoshida Sanroku sostiene sul modo di concepire l'uomo si può ritenere plausibile nella sfera narrativa, dove “Ōe consciously tries to minimize the effects of actuality in order to create a dream-like world with its own reality”⁴⁷⁷, nell'opera in esame Ōe intende fare dell'uomo il protagonista del cambiamento.

Guardando a Shigetō, Miyamoto Sadao e tutti coloro che, dinanzi all'ineluttabilità del male, sacrificano la propria esistenza con spirito altamente combattivo e senza proferire parola, Ōe matura una convinzione sempre più forte sull'energia dirompente

⁴⁷⁷ Sanroku Yoshida, Kenzaburō Ōe: A New World of Imagination, *op. cit.*, p. 93. Si propone una traduzione della citazione ad opera dello scrivente: “Ōe cerca consciamente di minimizzare gli effetti dell'attualità così da creare un modo simile al sogno, ma in cui vige la propria realtà”.

che deve animare ogni istinto umano. L'afflato vitale (*ki*) e la sincerità che muove il sentimento (*makoto*) devono essere messi al servizio di tutti. La passività dell'uomo ordinario – colui che accetta tacitamente il cancro e la morte per porre fine ad una sofferenza terrena insostenibile – alimenta per Ōe un paradosso singolare. Nel confronto con l'alacrità dell'uomo in viaggio verso la morte, e l'altro da sé (Treat:109), risalta il contrasto tra l'integrità morale e l'attivismo con cui egli viene a capo delle sfide più temibili e il ritratto dell'individuo ne *Insegnaci a o Il giorno in cui*, per tutto il tempo della narrazione assorto a contemplare le immagini della vita mentre scorrono dinanzi ai suoi occhi. Treat sostiene che l'uomo di Hiroshima abbia appreso sulla sua pelle la necessità di conciliare il dissidio tra essere e dover essere: "He aspires to be both what they are (heroes) and what they are not (healthy "normal" people)"⁴⁷⁸.

Il tratto della sofferenza diviene il marchio di elezione, con cui l'uomo si affranca dalle costrizioni sociali, divenendo libero di agire in conformità con la propria volontà. Ciò crea un solco incolmabile tra coloro che, non avendo condiviso Hiroshima, si limitano a contemplare la vita dall'esterno e coloro che vi partecipano attivamente. Il vigore fisico perde ogni valore rispetto alle energie intellettuali e al sentimento di nobile dignità che promana dai cuori di uomini comuni come Miyamoto Sadao.

L'impatto emotivo che su Ōe esercita l'immagine incandescente di Hiroshima, introduce una definizione singolare di vita autentica. Al cospetto dei sopravvissuti all'olocausto, Ōe tende a ridimensionare l'accezione che il malessere riveste in personaggi dalla psicologia fragile come il padre grasso o l'individuo che insegue, à *la recherche du temps perdu*, il proprio Io.

"Note su Hiroshima" segna una tappa importante nel percorso evolutivo di Ōe, anche in ragione del divario che, a partire da questa stagione narrativa, viene a profilarsi tra due categorie di uomini. Esseri senzienti in cerca di una ragione al deturpamento della vita intesa come proiezione esteriore dell'anima e della volontà umana, da un lato; uomini che abdicano alle difficoltà imperiture della vita, contrastandole con la soluzione della morte, dall'altro. La morte, rifuggita con determinazione e ostilità sino all'ultimo soffio di vita, non rientra nel progetto esistenziale dell'uomo di Hiroshima. Costui rinunzierebbe di buon grado alla morte fisica per proseguire la battaglia nel regno dei vivi. Per contro, la condizione di fragilità psichica in cui ricade l'uomo in preda allo squilibrio emotivo alimenta

⁴⁷⁸ Treat, *op. cit.*, p. 110.

nell'immaginario collettivo la deresponsabilizzazione dell'individuo moderno, incapace di venire a capo della vita come fenomeno complesso. Treat sostiene che l'immagine dell'universo che Ōe plasma dopo Hiroshima contrappone individui in grado di proiettarsi in un mondo nuovo – un universo dalle seguenti caratteristiche: “a new world which both grants us an existence [...] and also menaces that existence” (Treat:112) – e individui intrappolati dalla scala di valori preesistente alla nuova “economia dell'essere” (Treat). L'opera di Ōe chiede, dunque, di essere letta come un conflitto tra un sistema di vita e di azione conseguente a Hiroshima e un paradigma di vita e di socialità dileguatosi con la guerra e l'olocausto atomico.

In un sistema sociale svuotato di ogni certezza, il dolore e il cancro si inscrivono in un processo di vittimizzazione e mortificazione dell'essere, incapace a convivere con l'esigenza di sviluppare il proprio *shutaisei*. Per Yoshio Iwamoto, allo scopenso psichico va assegnata un'attribuzione di senso a metà strada tra la follia, quale alterazione oggettiva e irreversibile, e la perdita volontaria del senno⁴⁷⁹. In una situazione di crisi, la reazione dell'individuo, per sé imponderabile, mette l'accento sulla capacità individuale di sopportazione e tolleranza dell'inatteso. La reazione dell'uomo di Hiroshima è l'effigie di una diversità eccezionale. Colui che si mette in marcia con le proprie risorse verso un percorso di morte individuale, in grado di elevarne la statura morale e intellettuale, trasformando i suoi gesti in atti di eroismo, riceve in dote la capacità di conciliare un “sistema di contrasti” (Iwamoto) tra essere e dover essere, libertà e confinamento (Claremont), ordine sociale e ordine mentale.

La follia, che origina da una discrasia umorale, apre a significati molteplici in grado di racchiudere la componente prettamente psicopatologica – lo scopenso, l'incapacità del Sé di entrare in sintonia con la collettività – e la dissimulazione cosciente e razionale del reale. D'altronde, se la reazione dell'uomo è imponderabile, ai colpi di una società de-umanizzata con cui non è in grado di identificarsi può fare da contraltare solo un meccanismo di autodifesa.

Con “Il tamburo di latta” si è già assistito al tentativo di Oskar di contrastare la realtà, fingendosi folle. In società gerarchizzate dove il rispetto dei ruoli, delle leggi e della collettività acquista un valore cardinale, personaggi come Oskar, il padre grasso o l'uomo comune di Hiroshima decidono di reagire dissociandosi dai valori e dal percorso di vita comunemente seguito dalla massa. Tuttavia, la società in cui essi sono

⁴⁷⁹ Yoshio Iwamoto, The “Mad” World of Ōe Kenzaburō in *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 1979, vol. XIV, no. 1, pp. 71 e ss..

calati non accetta di buon grado il loro diniego dei valori consolidati, interpretandolo come reazione pericolosa all'uniformità e all'omogeneità caratterizzante la collettività. Per tale ragione, gli uomini inclini per natura o convinzioni ideologiche a non allinearsi al *Denkstil*, si pongono volontariamente ai margini della società di riferimento. In un siffatto frangente, la sola simulazione della follia consente di non abbandonare *ex abrupto* il sistema socio-culturale, assistendo alla sua evoluzione – o prendendo parte attiva come Oskar – da una prospettiva decentralizzata. Peraltro, Ōe ha sempre accarezzato l'idea di bypassare il centro, partecipando dalla periferia allo sviluppo di un nuovo paradigma sociale. Lo scrittore contesta il coinvolgimento attivo all'interno di iniziative a carattere politico, ritenendo che esse possano deviare l'attenzione dagli obiettivi autentici da perseguire. Ōe ritiene che, rinunciando al centrismo e al richiamo di forze centripete, l'uomo conservi l'acume critico necessario a prefigurare soluzioni in grado di sincretizzare l'azione individuale e l'interesse della collettività.

Al pari di Oskar, che all'età di tre anni arresta il suo processo evolutivo, l'individuo ritratto da Ōe coltiva la propria condizione di *outsider*, inconciliabile con l'atteggiamento di acritica sottomissione al giudizio pubblico.

“Note su Hiroshima” consegna un profilo di *outsider* alternativo all'involuzione psicologica e intellettuale dell'uomo ne *Insegnaci a superare*. L'uomo autentico, pur prestando la massima attenzione affinché la sua immagine non finisca in pasto al tritacarne giornalistico o alla propaganda politica, non rinuncia alla partecipazione attiva in seno ad iniziative di pubblico dominio. L'ultimo frangente della sua esistenza terrena assiste alla piena maturazione della personalità e dello *shutaisei*. Del pari, la crescita intellettuale raggiunge l'apogeo nella fase di transizione dalla vita alla morte, stadio in cui l'uomo sperimenta le possibilità effettive del suo vero Io di trasformare la sofferenza in un bene collettivo. Questa forza, che erompe dalle viscere dell'uomo, coniuga il suo interesse a non soccombere per preservare la propria credibilità sociale. Alla follia, che lo porrebbe in una condizione di subalternità rispetto ai poteri forti della politica, egli deve reagire con azioni di forte impatto sulla collettività. Superando gli altri in energia e vigore, il gesto di Miyamoto Sadao – l'anziano affetto da una grave forma di leucemia non rinuncia ad osservare il corteo di dimostranti contro l'atomica mentre sosta davanti all'ospedale – acquista un significato politico.

L'uomo di Hiroshima non è intenzionato a gettare nell'oblio i fatti di cui è stato vittima. Pur non invocando vendetta alcuna, richiede che la società si assuma le responsabilità politiche di una tragedia di immane dimensione. Ōe traccia netta la linea

di demarcazione tra la follia improduttiva del padre grasso e lo squilibrio degli *hibakusha*. Nella “Trilogia”⁴⁸⁰, l’autore veicola il pensiero dell’ostilità al cambiamento. Il rifiuto si traduce in giustificazioni continue – la guerra, la morte del padre, lo squilibrio, il rapporto complesso con la madre – per lasciare inalterato lo *status quo*.

Nei protagonisti della Trilogia, il seme della maturità non è ancora germogliato. Al pari di Oskar, essi ripudiano i valori della crescita fisica e intellettuale, nella stessa misura in cui, con disaffezione, recidono ogni legame con il mondo degli adulti. Si è assistito come, a partire da Tori-Bird, le generazioni dei giovani giapponesi si sottraggano al passaggio di consegne, antepoendo la *deregulation* all’onere della responsabilizzazione. Nei soggetti in cui uno squilibrio è già in atto, la morte perde gli attributi più funesti per acquistare quelli di un passaggio salvifico ad una condizione di non-essere.

Nella Trilogia Ōe mostra una fiducia assai modesta nei confronti del cambiamento. Mentre Oskar seguita a vivere da edonista, scimmiettando le pratiche religiose non meno di quelle filosofiche, i personaggi di Ōe, privati del marchio di autenticità di Hiroshima, si sottraggono alla vita e al confronto. Se il cambiamento deve prendere forma all’interno della società – precetto che Ōe conferma nell’epistolario scambiato con lo scrittore di Danzica – , i personaggi “Hiroshima no soto ni” (al di fuori di Hiroshima) non presentano grande attitudine né a forgiare alleanze con altri assertori dell’estraniamento, né a perseguire il proprio sviluppo intellettuale. In ossequio alla verità, ammette Michiko Wilson, va riconosciuto che il cambiamento non può prodursi, rifuggendo da qualunque forma di collaborazione interna ovvero da una forza dirompente in grado di scuotere la società dalle fondamenta ideologiche precostituite. Rispetto al visibile valore sociale accordato dal Grass fustigatore morale al genere narrativo, Ōe spezza ogni compromesso vincolante con la socialità, auspicando la possibilità che un nuovo corso possa risultare dalla maturazione effettiva di una collettività cosciente di sé e del proprio ruolo.

La solitudine e l’autonomia dei personaggi è inconciliabile con l’intervento di forze estranee che irrompono nella loro vita disponendoli alla narrazione libera del proprio malessere.

⁴⁸⁰ D’ora innanzi si intenderà per Trilogia l’insieme dei tre racconti riconducibili in senso stretto al *tòpos* della follia: *Insegnaci a superare la nostra pazzia, Il giorno in cui asciugherà le mie lacrime, Aghwee o il mostro celeste*.

Un racconto che fluisca a cuore aperto non è mai offerto. Nello stile narrativo di Ōe, il lettore è chiamato a raccogliere i cocci, orientando il processo di composizione del significato principale dell'opera ai nodi focali della narrazione. *Flashback* e richiami continui al passato invitano ad interrogarsi sul processo di lettura tentato. Come rilevato in precedenza, Ōe non presenta una verità ultima, disponendo la ricerca alla volontà del singolo di pervenire ad un insegnamento o ad una condotta esemplare.

L'esplicitazione del senso in "Note su Hiroshima" costituisce un'operazione singolare. Ōe riconduce la fluidità della prosa e la disambiguazione del significante alla natura del tema trattato. Formulando parole di apprezzamento per l'opera di Hara Tamiki (1905-1951), massimo esponente della *genbaku bungaku*, lo scrittore argomenta la validità di questo precetto: "Per acquistare profondità, uno scrittore coraggioso può arrivare a scegliersi un tema tutto suo, scartando qualsiasi altra possibilità, anche quelle che potrebbero arricchirlo [...]"⁴⁸¹. Ne "L'etica dello scrittore" (2007), il contemporaneo Grass si esprime in termini affini, ammettendo che "non è lo scrittore a scegliere il tema". Il materiale narrativo imbriglia lo scrittore nelle sue reti, costringendolo a gettarsi a capofitto in un'indagine spietata dei fatti.

Tra i mille rivoli in cui l'espedito narrativo di turno può perdersi o orientarsi, l'unico punto fermo coincide con la motivazione del romanziere. Questa "forza magnetica" è in grado di esercitare "un'attrazione di fortissimo impatto" (Tamiki:9), lasciando convergere verso il centro una prosa interessata a far germogliare un seme dalla dura roccia. Uso a ritrarre le componenti più grottesche della natura umana, Ōe deposita in *NH* un testamento di valori ispirati all'amore filiale (il nonno e la madre), alla fiducia verso il prossimo (Miyamoto Sadao) e alla dedizione per una giusta causa (Shigetō).

Nell'opera che più di altre problematizza la distruzione a firma dell'uomo, Ōe riscopre un bacino irriducibile di umanità tuttora presente nel mondo di espressione nipponica. Per adempiere al *giri* 義理, il proprio dovere di scrittore impegnato a riportare la verità a galla, Ōe trasforma il viaggio a Hiroshima in una discesa agli inferi, un'esperienza da cui trarre insegnamenti trasversali sull'uomo. Non solo la famiglia e il ristretto ambiente in cui Ōe ha deciso di confinare la sua attività di padre e scrittore, ma uno *shift* narrativo in un mondo travolto dal silenzio. Con tale attribuzione di significato al dovere di cronaca, lo scrittore compie il balzo definitivo dal centro alla

⁴⁸¹ Hara Tamiki, *Il Paese dei Desideri*, 2015, Roma, Atmosphere Libri.

periferia, concedendo massima attenzione a quel mondo più volte sacrificatosi per il bene della collettività.

Con *NH*, Ōe cerca di invertire il paradigma di uomo convalidato dall'ethos nipponico, contrapponendo all'individualismo radicato nella cultura euro-americana un concetto di sacrificio e lealtà, parzialmente riconducibile alle formulazioni del sociologo Kiyohide Seki⁴⁸². Le relazioni umane sono fondate non soltanto sull'obbligo del "give and give" approvato dalla collettività, bensì anche su un ritorno alla componente autentica e *ninjo* dell'uomo: "[...] a man who knows the significance of the human relationship, in other words, [...] a man who understands the ideal type of human relationship as a Japanese [...]" (Seki:112).

Per quanto attiene la ricezione e gli esiti dell'opera, Ōe auspica una compenetrazione scambievole tra tutti gli esseri umani, prescindendo dalla loro classificazione sociale. Con *NH* Ōe confida nella possibilità di instaurare un circolo ermeneutico, un punto d'incontro con le istanze del lettore. *NH* lascia ben sperare, dal momento che si presenta con un format narrativo diverso dallo stile severo e poliedrico cui Ōe ha abituato la sua coorte più fedele di lettori.

La cronistoria delle sofferenze cagionate all'uomo segue un'impronta narrativa definita da obiettivi come fattualità e completezza di argomentazione. Nel mettere mano alla raccolta di impressioni ricevute nel corso delle visite ai luoghi della distruzione, lo scrittore è ben cosciente della necessità di ricorrere ad uno stile diretto e immediato. Optando per la cronaca, Ōe crea le premesse per una prosa scorrevole, in grado di abbattere le distanze con il lettore. La priorità consiste, d'altronde, nel convogliare il senso di umanità, di cui l'intero universo abbisogna, per avviare un percorso di ricostruzione identitaria. Ōe crede non soltanto nella quintessenza di questo valore, ma anche nella forza pervasiva con cui esso è chiamato a valicare gerarchie e schieramenti politici.

Paola Di Gennaro sostiene che il cristianesimo, credo di derivazione straniera dal destino non poche volte avverso e combattuto in Giappone, ha funto da panacea ai mali causati dalla "desolazione postbellica"⁴⁸³. Scrittori come Ōoka Shōhei (1909-1988)

⁴⁸² Kiyohide Seki, *The Circle of On, Giri and Ninjo: Sociologist Point of View*, in *The annual reports on cultural science* 19 (2), 1971, pp. 99-114.

⁴⁸³ Paola Di Gennaro, *I fuochi dell'espiazione. Senso di colpa e simbologia cristiana in Nobi di Ōoka Shōhei*, in Amitrano G., De Maio S., *AISTUGIA, Nuove Prospettive di Ricerca sul Giappone*, Napoli, 2012. Disponibile anche su: http://www.aistugia.it/1/upload/1_completo_aistugia_con_copertina_rid_rid.pdf. Consultato in data 25 agosto 2017.

hanno reperito nella dottrina e nella simbologia cristiana, con i suoi rilievi estetici, il conforto rassicurante a dogmi morali per secoli giudicati inconfutabili nella cultura e nella cosmologia giapponese.

L'intreccio tra cristianesimo e purificazione del senso di colpa non sembra far colpo su Kenzaburō Ōe. Nella stessa misura dell'idolatria, lo scrittore respinge l'iconoclastia, mostrandosi piuttosto interessato ad un percorso di riequilibrio culturale e rifondazione identitaria che prenda le mosse da una «fattualità» oggettiva. Con *NH* Ōe rimette all'uomo la responsabilità della distruzione come della rinascita, auspicando che Hiroshima possa imprimere nella coscienza collettiva il medesimo marchio della sofferenza, che egli porta con sé di ritorno alla vita normale. *NH* avrà successo solo se nella vita di ogni cittadino entrerà in gioco un transfert, uno spostamento di responsabilità dal nemico alla vittima e viceversa.

Su questa direttrice, Ōe compie l'ultima tappa verso una scrittura archetipica in grado di comporre gli opposti. Un mondo «adamitico», inteso come terreno vergine alimentato da energie e valori primordiali, è il testamento spirituale che Ōe ambisce a trasmettere quale cronista e superstite della *genbaku*.

CAPITOLO QUINTO
CARTOGRAFIA DELL'ANTICENTRISMO: PROIEZIONI DI IMAGES DALLA
PERIFERIA

The world of Ōe's imagination is entirely holistic, which makes it impossible to discuss one particular work without touching upon another.

Sanroku Yoshida (1995)⁴⁸⁴

Premessa

Con la fine degli anni Sessanta il germe del cambiamento si insinua nella vita privata dello scrittore, inaugurando una nuova stagione produttiva. La selezione di determinati *tòpoi* (le origini, il villaggio, la foresta e le forze della natura) – uniformi più alla condizione di padre sofferente che allo scranno del fustigatore all'attacco dei mali endemici che sconquassano il mondo – , unita ad uno stile più sobrio e conciso, è la cifra distintiva della maturità raggiunta dallo scrittore.

Ōe non ha accantonato l'esperienza de-umanizzante della guerra, né ha obliterato le innumerevoli esistenze falciate dal fanatismo nazionalista imperante in Giappone. Hiroshima-Nagasaki-Okinawa non smettono di effigiare quell'angolo della terra eletto a simbolo della pace universale. A dispetto dei cambiamenti intervenuti nel contesto geopolitico globale, il termometro che misura l'evoluzione nel pensiero di Ōe sposta gli accenti dalla sfera pubblica a quella degli affetti personali. La scrittura riporta, per effetto diretto, i moti che più turbano e inquietano l'animo di Ōe.

Questa stagione della vita coincide con gli “anni della nostalgia”, quelli in cui si tirano i primi bilanci e il prima e il dopo si sottopongono ad un confronto serrato. Pur senza nutrire rimpianti per un passato che ha conferito successo e statura intellettuale necessaria ad affrontare un pubblico di lettori internazionali, lo scrittore guarda con incessante interesse allo Shikoku, la terra d'origine. Qui si consuma l'infanzia e il ricordo dei momenti più belli trascorsi in questo segmento dell'esistenza terrena. Come Grass riabilita i costumi e i riti casciubi, Ōe riporta alla memoria le figure femminili che lo hanno accudito – tra queste la nonna riveste un ruolo di eccezione – , i miti, le dicerie sugli spiriti vaganti nella foresta e le tradizioni di un Giappone tanto diverso da quello conosciuto negli anni di vita a Tōkyō. Consapevole che un ritorno al passato non sarà attuabile – ostracizzato non da ultimo dai ritmi incalzanti della scrittura e

⁴⁸⁴ Yoshida Sanroku, *The Burning Tree: The Spatialized World of Kenzaburō Ōe in World Literature Today*, University of Oklahoma, 1995.

della famiglia – , Ōe può concedersi il dono di trasferire se stesso e i personaggi partoriti dalla narrativa nel cuore della misteriosa periferia.

Lo scrittore proietta il suo animo indietro nel tempo, con un'esperienza al limite tra scrittura e metempsicosi. Attraverso di essa, la propria anima si trasferisce dall'ambiente urbano alla foresta popolata da personaggi bizzarri, uomini in preda alla follia e spiriti vaganti in cerca di pace. Il tempo misura un orizzonte infinito, in cui presente e passato si alternano prima a livello diacronico, poi con simultaneità. Non meno impressionante è la torsione narrativa cui anche gli spazi soggiacciono.

Terreno di scontro e sintesi ideologica di un universo strutturato in accordo con leggi e tradizioni esclusivamente autoctone, il villaggio si conferma nella narrativa di Ōe quale *milieu* ideale ad ospitare il mito di una cultura alternativa all'urbanità. In questo universo prodigioso, le differenze etniche e sociali paiono assottigliarsi, regolando la vita che qui si conduce alla “cultura dei pari”⁴⁸⁵.

La *repetitio* di talune immagini che Ōe propina con persistenza a partire dal breve racconto del 1957, *Shiiku* (“Animale d'allevamento”), sintetizza la *Sehnsucht*, una “nostalgia” rivolta ad un universo arcadico in grado di accordare all'uomo spazi vergini, su cui riversare la propria emotività e dispiegare appieno il proprio *shutaisei*. Dopo il fallimento della *urbanitas*, Ōe prova a trasferire nella periferia il processo di ricostruzione identitaria. Negli estesi spazi della provincia, popolati da esseri vaganti privi della morbosità e delle nevrosi cittadine, l'uomo di Ōe può regolare la vita ai ritmi personali, forgiando un profilo di compatibilità con il mondo sensibile. Dopo Hiroshima, la *Verfallenheit* (deiezione) trascende gli spazi dell'interiorità, trovando nell'ambiente della provincia giapponese il luogo di approdo.

1. Il mio villaggio: *refugium* dal centrismo

Il progetto di conferire nuova dignità all'uomo non si pone a latere dell'ideale di narrativa che Ōe ha imposto sin dagli esordi. In un saggio del 1981 “Perché gli esseri umani creano la letteratura”⁴⁸⁶, Ōe pone l'accento sui cambiamenti epocali intercorsi a partire dalla concezione di *bungaku* e di *shōsetsu* formulata da Tsubouchi Shōyō.

⁴⁸⁵ Al pari dei bambini, gli uomini di Ōe perseguono un insieme di valori, norme e pratiche tipiche della quotidianità. Una formulazione interessante del concetto di “cultura dei pari” si ritrova in: W. Corsaro, *Le culture dei pari*, Bologna, Il Mulino, 1997.

⁴⁸⁶ Kenzaburo Oe, “Naze ningen wa bungaku o tsukuridasuka” [Why Do Human Beings Create Literature?], in Oe Kenzaburo, *Dojidai ronshu* [Essays on Contemporary Issues], vol. 1, Tokyo, Iwanami Shoten, 1981, pp. 140-151.

Quel mondo spesso artefatto, in cui ad una logica sequenziale degli eventi corrispondono effetti ben ponderabili, è disconnesso dalla realtà del tempo. Lo scrittore ritiene che la complessità dei fenomeni cui l'uomo si espone nel XX secolo richieda soluzioni inconciliabili con un ideale di letteratura fine a se stesso. Peraltro, Ōe perviene a tale conclusione dopo anni di sperimentazione letteraria in cui i principali temi di confronto del Novecento vengono passati in rassegna con acume critico e minuziosità.

Ricondurre la concezione di “nuovo romanzo” di Ōe nel novero delle espressioni letterarie generate dal tema della guerra e del fanatismo ideologico concorre a dimostrare la conoscenza parziale che non soltanto in Giappone si continua ad avere dell'autore. Nel 1994 il critico letterario Shigehiko Hasumi scrive: “[...] for the past ten years, no comment has ever been made by anyone from the Japanese literati in order to convince the Japanese reading public how valuable Ōe's literature is”⁴⁸⁷. Con queste parole, Shigehiko problematizza il fenomeno della ricezione culturale di un autore.

In Giappone il successo di un'opera è intrinsecamente legato alla capacità dell'autore di replicare temi e impulsi non autoctoni, evitando che essi pervadano la cultura nipponica, deturpandone i tratti originali. Da tempi immemori la società nipponica predica l' “adattamento” a scapito di un “assorbimento” incondizionato. Questa tradizione viene infranta da Kenzaburō Ōe, il quale, nel discorso sulla modernità, non aborrisce l'apporto culturale e letterario euroamericano. Da Faulkner a Sartre, da Dante Alighieri a François Rabelais, Ōe ricorre ad un sincretismo tutt'altro che sterile, per dimostrare come anche la cultura nipponica entri a far parte di un circolo intellettuale, i cui fondamenti vanno ricercati nella *pépinière* di idee e istanze comuni a tutti gli abitanti della terra. Esattamente come nel romanzo, Ōe rintraccia convergenze con un reale “forte e vivo”, condiviso dagli uomini nella propria quotidianità.

Ōe recide il legame di dipendenza osmotica dalla tradizione classica, pronunciando la propria adesione al circolo del pensiero universale sull'uomo, condiviso da scrittori e pensatori alle prese, negli angoli più remoti del pianeta, con i medesimi temi e problemi sociali. Ōe nutre le pagine della sua narrativa di questa convinzione. Non importa che i conflitti avvengano in Kosovo o in Africa, che il nucleare sia il tema dominante della politica francese o coreana, giacché il mondo vive

⁴⁸⁷ Sanroku Yoshida, *The Burning Tree: The Spatialized World of Kenzaburō Ōe*, in *World Literature Today*, Board of Regents of the University of Oklahoma, 1995.

e concreisce, mettendo in circolo ora energie positive, ora piani d'azione così nefasti da depredare l'universo delle sue migliori risorse.

A cogliere l'attenzione dello scrittore è l'uomo. La ricostruzione dei significati raccolti nell'intera opera di Ōe ruota attorno alla possibilità di conciliare l'immaginario fervido di uno scrittore, segretamente ammaliato dalla vita, con i "problemi reali" della contemporaneità (Yoshida:16).

A stravolgere il mondo ritratto da Ōe – "un mondo quotidiano, non scevro di dimensioni surreali e oniriche"⁴⁸⁸ (Ciccarella:150) – non è tanto l'epifania del male, quanto l'esplorazione della natura proteiforme che esso può assumere, eleggendo l'uomo a vittima sacrificale. Donde il senso di smarrimento e l'alienazione in cui l'autore sente di piombare. Il critico Matsubara Shin'ichi ha indagato la ricerca costante, sin dalla giovanissima età, di un porto sicuro, al riparo dai ritmi spasmodici di una società in corsa per il primato mondiale. Realizzata l'inattuabilità di tale evenienza, in Ōe matura presto l'esigenza del confronto e del coinvolgimento diretto con i temi caldi del suo tempo.

L'escapismo di Ōe non contempla la fuga "definitiva" dal reale. È piuttosto un sogno ad occhi aperti, non una vera utopia, di terre in grado di conciliare la realtà meccanica e autoritaria dei padri con la ricerca intima di spazi di espressione, rispettosi della libertà e dell'istinto di ogni individuo libero pensante. Pur avvizzita da tanti mali, Ōe non rifugge la società coeva, materiale narrativo e *background* d'elezione per il suo «eroismo debole». In tale direzione va l'impegno politico, al pari delle iniziative sociali e in difesa dell'ambiente.

1.1. Il mio villaggio: la ricerca di se stesso

La scelta dell'autore di ambientare una parte ingente della produzione narrativa nel microcosmo della provincia giapponese si fa risalire a motivazioni precipue. *In primis*, Ōe deve aver avvertito imperiosa l'esigenza di rischiarare la propria coscienza dai tanti perché senza risposta che seguitano ad affollare la sua mente. Uno degli interrogativi insoluti riconduce al ruolo che la figura paterna ha giocato nella vita e nella costruzione identitaria di Ōe. "Il grido silenzioso", opera del 1967, è un'ammissione del desiderio inconscio di partire, sotto mentite spoglie, alla volta del

⁴⁸⁸ Emanuele Ciccarella, Natsukashi Toshi E No Tegami: Mito e Società Moderna nel Pensiero di Ōe Kenzaburō, in *Il Giappone*, vol. 33, Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 1993, pp. 149-188.

villaggio, onde perseguire la *recherche* di quell'Io autentico, ancora primordiale, preso in ostaggio dall'ambiente della foresta e del villaggio dove tutti si conoscono. Nel romanzo, la voce di Mitsu echeggia motivi, tensioni e aspirazioni direttamente ascrivibili alla vita privata del narratore. Joshua Mostow ha indagato l'interazione tra la personalità dell'autore e l'immaginario alimentato da figure paterne e personaggi di sesso maschile. Il comparatista americano ricomponne la tensione individuale – che spinge alla ricerca di nuovi equilibri – nel quadro di uno scontro tra i desideri dell'individuo e il senso del dovere verso la collettività (Mostow:198)⁴⁸⁹. La fuga nel villaggio per trascrivere le proprie origini, esposti all'aura eterica che avvolge i corpi nei luoghi incontaminati dello Shikoku e all'atmosfera misteriosa che fa da involucro alla foresta, è un percorso all'indietro, dal momento della nascita fino all'abbandono del nucleo familiare.

L'elemento che più di altri spicca nel resoconto familiare e privato di Ōe è la presenza ossessiva di figure maschili nella narrativa della prima come della seconda stagione. La scomparsa del padre all'età di nove anni (nel 1944) e l'investitura del figlio, quale successore diretto e responsabile degli equilibri familiari, deve aver segnato Ōe in maniera irreversibile. Diversamente da Günter Grass e da una folta schiera di scrittori, come Joseph Roth o Thomas Mann, in piena adulazione della figura materna, Ōe pare aver accordato alla perdita del padre e alla destituzione dell'imperatore un valore preminente. Considerato il contesto ideologico e l'età dell'autore, la lettura che Ōe ha dato degli eventi enfatizza il declino dell'universo maschile.

In questa cosmologia, costellata di figure paterne in perfetta simbiosi con figli disabili dipendenti dai padri, lo scrittore suggella il legame paventato e mai stretto negli anni dell'infanzia con il capostipite spirituale della nazione e con il padre biologico. Ōe reagisce all'autorità paterna rivendicata dall'imperatore con stupore e indignazione, chiedendosi come possa il capo di una famiglia, piccola o grande che sia, chiedere il sacrificio della propria vita nonché del benessere materiale e spirituale.

Le basi ideologiche risentono *ab initio* della dicotomia da Ōe rimarcata tra la riprovazione inconsueta dell'indottrinamento e il benacetto servilismo di chi, in maniera incondizionata, apre le porte a dottrine spirituali in grado di ripristinare con la nazione un rapporto di alchimia animistica. I destini dei singoli sono saldati al

⁴⁸⁹ Susan J. Napier, *Marginal Arcadias: Ōe Kenzaburō's Pastoral and Antipastoral*, in *Review of Japanese Culture and Society*, December 1993, pp. 48-58.

progresso materiale, alla forza militare e alla riuscita del Giappone nello scacchiere geopolitico internazionale.

Allo sgomento iniziale segue una pronta reazione alla solitudine dell'uomo moderno. Ōe assimila la propria condizione a quella del «superstite». Quale rappresentante di una nuova cultura maschile interessata a rivendicare basi sociali lontane dal sopruso e dall'autoritarismo, Ōe riceve in dote la possibilità di rifondare l'uomo, ascrivendo al suo Io le qualità che il padre spirituale e quello biologico hanno mostrato di difettare. Su queste premesse prende avvio l'opera di ricostruzione dell'«uomo nuovo».

Come il ciclo vitale della natura disciplina l'alternarsi della rinascita alla morte, al figlio spetterà l'onere di emulare le gesta del padre, trasformando l'*intentio* sottesa alla rivolta in un ideale di nobile rivalse sul male. Nella narrativa di Ōe riecheggia un *diktat* che prescrive il successo dove il padre ha fallito miseramente. Ciò vale *a fortiori* per le azioni sovversive, in esito alle quali i padri sono usciti di scena, riportando clamorosi fallimenti. Il fardello che l'uomo nuovo di Ōe riceve dalla generazione passata è reso più grave dal fatto che l'ingombrante passato deve convivere con la maturazione del proprio *shutaisei* in un Giappone affrancato dalla violenza e dall'autoritarismo.

L'uomo nuovo è esposto ad ostacoli insormontabili messi in campo dall'assetto stesso della società contemporanea. *In primis*, il flusso della comunicazione lineare tra gli individui è interrotto dall'incapacità di porsi all'ascolto dell'altro. Ōe si serve del rapporto con il figlio Hikari per evocare la difficoltà di individui o enti qualsiasi dotati di vita propria – come il padre e il figlio, il globo e la piccola nazione, la prefettura e gli abitanti – a condividere una progettualità necessaria al prosieguo della specie. Ōe manifesta la propria devozione ad un credo che non esiste⁴⁹⁰: la fiducia nella propria capacità di agire, anche quando si è incapaci di vedere – la cecità unilaterale è un *tòpos* ricorrente – o le forze della natura votano tutta la propria asperità contro l'uomo. *In secundis*, l'uomo della ricostruzione è costretto a ricorrere ad un surrogato della comunicazione comunemente intesa nelle società contemporanee. Si tratta di un simbolismo, a metà strada tra una mistica dell'ateo – intesa come contemplazione acritica delle ragioni dell'Altro – e la condivisione cabalistica di segni necessari ad instaurare un confronto dialogico. Su queste premesse, Ōe porta in scena il

⁴⁹⁰ Kenzaburō Ōe, *Rouse Up O Young Men of the New Age*, translated by John Nathan, 1983, Grove Press, p. 31.

confinamento del padre, indipendente ma lontano dagli affetti familiari e dal luogo che gli ha dato i natali. Questa concezione odierna dell'uomo lo pone in sinergia costante con i luoghi della memoria e dell'infanzia. Da essi origina l'universalità della condizione umana, sempre uguale a se stessa in ogni frangente del tempo presente e passato. L'intervento dell'uomo nuovo, volto a maneggiare l'apporto dei tempi consumati dalla storia, non può che proiettare le energie residue nel tempo futuro, quello in cui l'acredine e il duro lavoro (*Labour and Sorrow*) consentiranno di ritornare al villaggio speranzosi di aver contribuito a modificare il corso degli eventi.

L'auspicio del cambiamento, funzionale al punto di partenza e di approdo, deve aver avuto un impatto non comune sulla sensibilità dell'autore, commenta il critico Kojin Karatani⁴⁹¹. Ōe sarebbe partito dal villaggio con l'idea che, dopo il duro lavoro nella città (Tōkyō), avrebbe fatto ritorno al luogo di partenza ove una rinascita lo attende. Per lo scrittore la vita dell'uomo si ispira, infatti, ad una ciclicità infinita – sofferenza e rinascita – che rischia di sconfinare in follia. Il *tòpos* della irragionevolezza e della pazzia mai degenerata in violenza è il vero motivo della narrativa del tempo. Esso indicizza lo stato di fragilità, dettata dalla solitudine e dall'assenza di conforto materno.

In Ōe il figlio si pone alla ricerca della vera identità paterna, bypassando il conflitto psicologico con la madre e con la donna rivale.

Nella costruzione di un paradigma di uomo nuovo, Ōe sancisce la perentorietà della presenza paterna. Al 1968 risale lo scritto “Chichi yo, anatawa doko e ikuno ka?” tradotto in inglese con il titolo *Father, where are you going*, in cui con verve critica lo scrittore problematizza la condizione di solitudine in cui un figlio abbandonato viene a trovarsi. Ōe elabora non soltanto il trauma subito con la morte del padre nel 1944, ma anche il lutto della civiltà contemporanea privata d'improvviso di una guida morale. Il senso di colpa per ciò che di sbagliato si è commesso nella vita, si alterna alla ricerca di giustificazioni in grado di elaborare lo stato di abbandono in cui versa l'uomo del XX secolo.

Nella stagione della vita in cui l'adolescenza si chiude in anticipo, aprendo le porte ad una maturità inaspettata, l'uomo di Ōe si affanna a donare un senso alla sua esistenza, caricando il rapporto emotivo con il proprio figlio di una empatia mai sperimentata prima. Il padre va alla ricerca di conferme continue sulla reale utilità nella

⁴⁹¹ Kojin Karatani, *Geundae munhak-ui jongmal* (The End of Modern Literature), translated by Ku In Mo, in *Munhak dongne* (Literature Community) 41, 2004.

vita del figlio, creando un rapporto blindato da cui vengono escluse presenze femminili e ingerenze in grado di minare la convivenza simbiotica dei due.

Partendo dall'assunto che ciascuno ha colpe da espiare, Ōe proietta nel rapporto con il figlio il complesso di inferiorità nei confronti del Padre, arrivando a riversare su Hikari-Eeyore-Mori le attenzioni mai ricevute durante la propria infanzia. Lo scrittore tenta di redimersi la coscienza da colpe mai commesse. Non aver protetto *quell'uomo* dall'indignazione che covava dentro di sé contro il sistema, non averne riconosciuto i segni di cedimento. A distanza di anni, raccontandosi all'Asahi Shimbun, Ōe definisce l'organismo un "condensatore" di energie, la cui capacità di stoccaggio è limitata⁴⁹². Tale affermazione, riferita al padre, evidenzia un senso di colpa postumo, dovuto all'incapacità di scorgere in quell'uomo un'anima traboccante di collera pronta ad esplodere.

Il *tòpos* della rabbia, ricorrente in molte opere della narrativa giapponese dal *Genji Monogatari* agli esiti più contemporanei del *watashi shōsetsu*, si intreccia in Ōe con il parziale assolvimento del proprio *on* nei confronti del padre. Il padre cerca di curare la crescita di Hikari affinché questi, un giorno, non provi risentimento nei suoi confronti. Le aspettative del padre vengono, tuttavia, disattese. Il figlio è in grado di rendersi autonomo e sopravvivere anche in assenza del tutore. Il momento epifanico della *découverte* getta il padre in uno sgomento senza pari. L'illusione che il bene votato al figlio possa soddisfare il proprio *on* nei confronti del padre acquista il sapore di una amara consapevolezza sul senso della vita, in cui il confine tra innocenza e colpevolezza si fa davvero labile.

1.2. Il mio villaggio: la sudditanza

Il villaggio eretto dalla fantasia di Ōe compendia significati molteplici. Il ritorno all'assetto tradizionale di famiglia è senz'altro il più pronunciato. Anni dopo aver messo su il proprio nido, lo scrittore proietta in scenari di vita pastorale e arcadica le proprie fantasie su un'esistenza alternativa. Simbolo che la vita di coppia e le responsabilità familiari pongono sfide cui Ōe, di tanto in tanto, ama sottrarsi ricorrendo all'esercizio della fantasia. Yasuko Claremont ricorda che l'intercedere tra due mondi

⁴⁹² Keiko Kobayashi, Blake and Kenzaburō Ōe, unpublished paper. Disponibile su: <http://www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/lt/rb/615/615PDF/kobayasi.pdf>. Consultato in data 10 agosto 2017.

è parte integrante dello stile compositivo cui Ōe è da tempo approdato. La ripetizione di un tema, con impercettibili variazioni, arricchisce le esperienze del confronto personale con la contemporaneità, lo stato e il mondo in generale⁴⁹³.

Nel villaggio Ōe può finalmente scaricare il pesante fardello con cui il padre grasso si accompagna sin dalla giovane età. Nella foresta lo scrittore mira a recuperare un pensiero vergine dalle pressioni politiche esercitate dal centrismo. Qui Ōe prefigura di forgiare su basi ben diverse il rapporto con il «figlio idiota» (Hikari-Mori) e la famiglia. Lo scrittore intende scuotere anche il *pattern* narrativo in cui un padre, cosciente della gravità delle condizioni del figlio, consacra le azioni quotidiane ad una ritualità macchinosa in grado di svuotare l'essere umano della sua dignità.

La relazione tra padre e figlio si fa pernicioso per entrambi. Il primo sacrifica *sua sponte* una progettualità utile al confronto con la vita reale. In città come nel villaggio, il padre rifugge qualunque forma di attivismo e impegno sociale concreto, trasformando Hikari in attenuante della propria inoperosità. La sudditanza del figlio non è meno deprecabile. La sfera del suo agire è limitata dalla presenza di un uomo ossessionato dalla presunta incapacità del giovane di badare a se stesso.

Ōe pare proiettare nel rapporto di sudditanza la rinuncia alla libertà assoluta, dimostrando che nella vita si è necessariamente vittime di una forza negativa, una “malafede” che livella gli uomini verso il basso. L'uomo che tenti di opporsi a leggi già scritte e codificate riceve in cambio risposte disarmanti, contrarie alle proprie rappresentazioni del mondo. Nella discrasia tra la “rappresentazione” della vita che il padre persegue e la verità nella menzogna, che prima o poi si palesa all'uomo, si consuma il rapporto morboso padre-figlio⁴⁹⁴. L'uomo grasso non ha in serbo altre alternative, se non sciogliere quel vincolo di sudditanza dall'altro. Accettando l'indipendenza di Hikari, *puer aeternus*, andrà incontro al proprio destino di solitudine.

In questo universo costellato di schemi di pensiero di più recente introduzione – come l'individualismo e l'esistenzialismo – estranei alla cultura del Giappone più tradizionale, Ōe rappresenta l'uscita di scena di un'autorità impegnata nella moralizzazione del popolo. A ciascuno spetta l'onere di plasmare il proprio percorso di vita e occuparsi che esso collimi con gli interessi della collettività.

L'uomo e la collettività. I due pilastri della società giapponese restano in piedi, ancorché mossi da premesse ideologiche inconciliabili con il passato. Per la prima

⁴⁹³ Yasuko Claremont, *The Novels of Ōe Kenzaburō*, Routledge, 2008.

⁴⁹⁴ Enrico Rubetti, *La Malafede e il Nulla*, Padova, Il Prato, 2012.

volta, l'uomo non si confonde con una massa informe. Teoreticamente ha sperimentato gli strumenti per elaborare una concezione propria della vita e rimanere a galla. Nella prassi quotidiana, ciò non avviene, difettando l'uomo di Ōe di tutte le caratteristiche necessarie ad assumere il controllo della collettività.

Gala Maria Follaco, studiosa del fenomeno *genbaku* e del pensiero di Hara Tamiki (1905-1951) sostiene che il desiderio di “normalità” che affanna gli animi di scrittori come Kenzaburō Ōe e Hara Tamiki (1905-1951) confligge con la realtà del tempo. A prevalere è uno “stato di precarietà apparentemente impossibile da estirpare”⁴⁹⁵. Anche rifugiandosi nel villaggio, nessuna pulsione, ancorché pura alla radice, è destinata a persistere. Gli abitanti del villaggio avvertono l'incombenza della città e del centro, pronto ad allungare la mano sulla provincia resasi autonoma. Inoltre, a tenere in ostaggio gli abitanti sopraggiunge il passato. Follaco sostiene che, per la generazione dei sopravvissuti, liberarsi dall'ossessione di “capire”, “sapere” e “sentire” è arduo, se non impossibile. *In primis*, trattandosi di esseri ipersensibili per natura, sono usi a vivere la vita interrogandosi sul senso delle cose. *In secundis*, l'individuo che reca *in corde et animo* il segno della sofferenza, difficilmente oblitera il proprio passato, adattando la propria scala di valori al sistema sociale propinato dall'entità statuale di appartenenza. Il ritorno al villaggio nel racconto “L'animale d'allevamento”, al pari del romanzo “Il grido silenzioso”, testimonia l'incapacità di adattarsi, dopo anni, ad un sistema giudicato estraneo. Come nell'opera di Thomas Mann o Günter Grass, il Novecento tematizza l'incapacità di sentirsi a casa propria. In nessuno dei due mondi – l'emisfero paterno e quello materno – si può rivendicare un senso di piena appartenenza.

La sudditanza si configura, pertanto, come una sovrastruttura mentale, un compromesso finalizzato a procurare benessere al singolo individuo.

Il marchio dell'estraneità lascia tracce irreversibili. L'individuo di Ōe, al pari di Joachim Mahlke o Walter Maltern, reca un segno di elezione, in grado di scindere la sagoma del prescelto dalla massa informe della società omogenea. Diversamente dai protagonisti di Grass, prostrati dall'idea della diversità e in viaggio perenne verso una risposta al perché alla base del difforme, l'uomo di Ōe riconosce in partenza il segno dell'alienazione. L'afflizione origina dall'idea di convivere con essa, rinunciando ad ogni apporto positivo da parte della collettività.

⁴⁹⁵ Hara Tamiki, *Il Paese dei Desideri*, a cura di Gala Maria Follaco, Roma, Atmosphere, 2015.

In un nucleo composto essenzialmente da individui che si uniformano a scelte prese da un'autorità precostituita, la possibilità di ricorrere ad uno scambio vicendevole decade. Per tale ragione, l'uomo di Ōe rimane isolato, compiacendosi, non di rado, della propria alienazione al compromesso. Nei racconti esaminati in questo capitolo, si vedrà come Rana ne *Shiiku* rechi il marchio della diversità, apprezzando l'uomo nerboruto venuto dall'alto. Contrario alle leggi imperanti nel mondo degli adulti, Rana è pronto a combattere e sacrificare la propria vita, pur di affermare l'estraneità a schemi di pensiero torbidi e dallo sfondo razzista. Del pari, anche Mahlke ne *Katz und Maus*, con la propria scomparsa, mette a tacere ogni dubbio sulla possibilità di uniformarsi al gretto ambiente di provincia.

Gli individui sono ben consapevoli che, spezzando ogni logica di connivenza con il *milieu* di riferimento e con l'autorità precostituita, si pongono in antitesi con un sistema di leggi e valori morali. Tuttavia, perseguire la propria azione sino in fondo risulta prioritario. L'esito della determinazione e del coraggio autentico di questi «eroi deboli» è sovente tutt'altro che favorevole. Rana, frapponendosi allo schieramento tra il villaggio e l'uomo nero, perde un arto, subendo una forma di punizione inflitta dall'intervento paterno. Mahlke recide ogni legame con il mondo reale, immergendosi per l'ultima volta nell'imbarcazione arenata dai tempi della guerra al largo della cittadina casciuba. Questo elenco potrebbe estendersi ad una folta casistica di eroi che, in ragione della propria avversione alla sudditanza morale, recidono ogni legame con la sfera del mondo fenomenico. La vita si restringe prima alla dimensione interna, un microcosmo pronto ad esautorare ogni apporto del macrocosmo come della città-nazione. All'alienazione segue il progressivo allontanamento dalla vita, con la proiezione di sé in un percorso parallelo di sopravvivenza, un obnubilamento simile a quello in cui Tori-Bird e Himiko trascorrono le proprie giornate prima della catarsi del giovane padre.

La giustapposizione al mondo reale, alimentata dall'illusione di aver prodotto un'alternativa di vita al centro pulsante e operativo della Nazione, è altrettanto peritura. Nei personaggi partoriti dalla fantasia di Ōe si verifica, al pari dei *blouson noir* di Grass, la presa di consapevolezza di aver prodotto un surrogato di vita, la cui percezione di artificiosità è confermata dalla reazione dell'Altro. Se si considerano le reazioni al progetto di Gii, protagonista de *Gli Anni della Nostalgia* (1987)⁴⁹⁶, si rileva

⁴⁹⁶ Kenzaburō Ōe, *Gli Anni della Nostalgia*, Milano, Garzanti, 2001.

agilmente l'idiosincrasia tra il progetto dello strampalato protagonista – che sogna un lago artificiale – e la concretezza degli abitanti del villaggio, avvezzi a ponderare gli eventi, calcolandone ogni rischio e profitto. Gii, al pari di Takashi, vive nell'illusione sempiterna di riprodurre ciò che è sepolto nel passato della cultura nipponica.

Ōe problematizza l'impossibilità di riportare alla luce il passato più glorioso inscritto nella *Lebensphilosophie* autoctona. I personaggi intenti a riprodurre eventi e modelli di vita passata sono inesorabilmente votati al fallimento. Come le immagini de "Il Grido Silenzioso" suggeriscono, anche la provincia e gli abitanti del villaggio sono cambiati. La loro arrendevolezza alla legge del progresso – e del più forte – mette in luce l'incapacità di combattere per un ideale nobile. La vita della provincia è ridotta ad una riproduzione artificiosa – e mal riuscita – del centro. In più, la periferia è lasciata a sé, in ragione di un rapporto subdolo con il cuore della nazione.

Nella spirale kafkiana dei poteri che si intrecciano tra il centro, la prefettura e il villaggio, l'ultimo anello della catena si vede sottratta ogni podestà amministrativa. La subalternità del villaggio alla prefettura finisce per proiettare la pervasività del centrismo sugli abitanti, intaccandone la capacità di agire coerentemente con il proprio *shutaisei*. Il villaggio ed i suoi abitanti sono vittima di un potere veicolato dall'alto, materialmente intangibile. L'incarnazione della moralità e di una legge universale in una singola persona non ha più luogo. Mentre la deificazione dell'Imperatore ha come effetto il riconoscimento dell'autorità morale e spirituale in capo al padre della Nazione, i rapporti interni tra villaggio e prefettura risultano aleatori. Gli abitanti agiscono in nome di una legge e di un'autorità mai palesatasi concretamente. La vita stessa è regolata dall'applicazione di rescritti, norme e giochi di potere confinati ai rapporti privati, tessuti dal rappresentante del villaggio con le autorità urbane. In ultima istanza, la decentralizzazione del potere e la capacità di autoregolazione del singolo agglomerato garantisce equilibrio e rispetto dell'ordine imposto dall'alto.

In questo contesto, la sudditanza dei personaggi di Ōe al villaggio, nel cui *milieu* essi si risolvono a comporre il proprio malessere, smarrisce l'effetto auspicato. Gli 'eroi deboli' generati dalla fantasia del narratore si imbattono con l'inconcludenza degli abitanti della provincia. Rimessi al proprio destino, finiscono col perdere il proprio vigore, trasformandosi in spettri privi di un'anima, vaganti tra foreste ombrose e pregne di mistero.

Nel villaggio si riverbera il medesimo paradosso dell'*urbanitas*. Nel contesto accomodante della provincia gli uomini paiono aver perduto il lume della ragione. Il

confine tra senno e delirio denuncia una labilità già sperimentata dal centrismo. Al pari di Gii l'Eremita, tanti personaggi dispongono la propria esistenza *à la recherche*, cercando di ricomporre le fratture del passato o auspicando un nuovo battesimo alla vita. Il ritorno al villaggio di Gii, come di Mitsu e Takashi, è un viaggio dantesco alla scoperta dei significati reconditi della vita. Se la contemporaneità non è in grado di fornire strumenti di lettura della sofferenza e del delirio umano, nel ritorno al passato è riposta la speranza di intraprendere un percorso di espiazione e di ricomposizione del quadro della propria esistenza, dalle origini convulse al presente.

Öe sembra ascrivere il ritorno al villaggio alla composizione freudiana dello squilibrio conseguente al dissidio tra la sfera del conscio e le pulsioni generate dall'Es. Nella battaglia tra Eros e Thanatos, i personaggi di Öe vivono in bilico tra una vita svuotata del suo valore autentico, la pulsione irresistibile della morte – con il suo sfondo di insanità psichica – e la ricerca di una soluzione disperata alla condizione di liminalità. Nel XX secolo, la letteratura mondiale risolve spesso il conflitto Io-Es nell'accettazione del soave richiamo della morte. Basti pensare a Gustav von Aschenbach, protagonista del celebre romanzo "Morte a Venezia" (1911) di Thomas Mann. Nello scontro imperante tra il richiamo della vita e dei sensi – riprodotto attraverso la pulsione omoerotica di un anziano compositore per l'adolescente polacco Tadzio – e il fascino della morte che aleggia sul protagonista, Aschenbach rinuncia alla vita. Öe, che pure deve aver conosciuto e studiato le teorie freudiane sull'inconscio e sull'Es, sembra risolvere il conflitto prodottosi nell'animo dei protagonisti a favore della morte. Nel villaggio essi non possono trovare né gli affetti sperati, né una soluzione all'enigma della vita. In più, di fronte al quadro mutevole delle cose che non risparmia la periferia, Öe mette in scena il disincanto che investe personaggi come Gii o Takashi. Il loro percorso di espiazione e ricerca di un nuovo Io si scontra con l'assenza di alternative e la conseguente disillusione.

Il richiamo dei sensi, in grado di attirare alla vita personaggi come Aschenbach o Oskar ne *Die Blechtrommel*, prende in Öe strade diverse, traslando l'estasi in torpore e asessualità. Lo scrittore non intende conferire al sesso un potere catartico, pronto a contrastare il germe del nichilismo in fiore nella società del progresso e dell'individualismo. La vita sessuale è violenta e dissoluta, come nel caso di Tori-Bird, oppure non è. Al di là del tepore familiare che Öe ha riservato a racconti come "Una

famiglia” (1995)⁴⁹⁷, tra l’uomo e la donna non può stabilirsi che una sfrenata congiunzione carnale, latrice di significati necrofori. Anche sul tema dell’amore e del sesso, Ōe non fa concessioni, evidenziando una volta di più grande avversità al «compromesso». Nella prima come nella seconda stagione narrativa.

L’estrappolazione dei significati connessi al *tòpos* della sessualità insana e abnorme consente di gettare luce sull’incapacità dell’amore – inteso come atto di congiunzione carnale tra due individui – di proteggere l’uomo dal baratro. Partendo da “Gli Anni della Nostalgia”, il rapporto di Gii con la nuova compagna Shigeru, si conclude con un omicidio. Gii si rende autore di un crimine efferato, fracassando il cranio della donna con una pietra. L’eremita trascorrerà anni in prigione per scontare la sua pena. Il ritorno alla libertà non modifica la progettualità dell’uomo, destinato a vivere in una condizione di squilibrio perenne, in cui ogni piano d’azione pare votato al fallimento.

Nell’ambiente sinistro del villaggio, gli affetti scarseggiano, privi, peraltro, di un’autentica funzione consolatoria. Simbolo che il villaggio e la sua gente hanno smarrito nel tempo il carattere primigenio che per secoli li ha contraddistinti. Non gli affetti, né gli individui possono salvare l’uomo. In Ōe una costante di riferimento è la transitorietà della vita e dei sentimenti da essa evocati: l’amore, la pietà laica, l’affetto. Tutte grandi virtù, destinate col tempo a perire o a smarrirsi tra gli orrori dell’esistenza terrena. Gii è incapace di credere nelle virtù salvifiche dell’amore, proiettando il proprio interesse e attaccamento alla vita nel progetto di costruzione di una “Base di operazione”: “Poiché io non ho nessun tipo di legame con chicchessia, ho pensato che per manifestare le mie idee al mondo, sia necessario prima di tutto formare una ‘Base di operazione’”⁴⁹⁸.

Come Gii, anche Rana si confronta con un villaggio in preda all’isolamento spirituale e materiale. Gli abitanti interpretano la vita nel senso di una perenne lotta contro l’Altro, convinti che non bisogna mai abbassare la guardia di fronte al nemico di turno. Non soltanto l’americano, il nero. Gli abitanti vivono in funzione dell’inimicizia e di schieramenti personali. Coloro che varcano la soglia della comunità recano il marchio dell’estraneità e dell’inimicizia. I nemici, il cui fine è irrompere nelle vite dell’Altro sovvertendone l’approccio secolare, debbono essere contrastati ed unanimemente esautorati dalla comunità. Ogni istanza di cambiamento viene risolta con il medesimo trattamento. L’amore e il sesso non possono conferire alcun apporto

⁴⁹⁷ Kenzaburō Ōe, *Una famiglia*, 1995, Milano, Mondadori.

⁴⁹⁸ Kenzaburō Ōe, *Gli Anni della Nostalgia*, *op. cit.*, p. 324.

positivo ad una collettività ove a predominare è il seme dell'odio e dell'indignazione.

Per quanto attiene la visione animistica della collettività spesso perseguita in Giappone, nel villaggio essa non può attecchire. Il soldato nero viene trattato come un animale d'allevamento, una preda da tenere sotto osservazione. L'apparente integrazione e lo scambio vicendevole di fiducia decade non appena dalle autorità cittadine giunge l'ordine di sbarazzarsi del nemico. La presunta tolleranza e l'ammirazione per le doti erculee dell'uomo perdono ogni *appeal*, evidenziando come nei cuori vitrei degli abitanti del villaggio non possa germogliare il seme della concordia. L'accoglienza e l'integrazione iniziale paiono il frutto ambiguo di un pacifismo irenico inscritto nell'animo giapponese.

Relativamente al sesso, la caratterizzazione del soldato, animale forzuto costretto a vivere in gabbia, sconfessa ogni attributo positivo ad esso riconducibile. Atto violento e animalesco, il sesso viene descritto al pari di una forma dispensatrice di energia maschile. Nella sua ruvidità, l'atto di congiunzione carnale del soldato nero con una capra rivendica la superiorità fisica dell'uomo venuto da lontano. La forza sessuale del soldato è una doppia attestazione di dominio. Fisico, in quanto la cultura maschia dello straniero è in grado di prevalere sopra ogni cosa, e militare. Quest'uomo, soldato dell'aeronautica statunitense, approda in un villaggio del Giappone, a simboleggiare come il controllo americano non sia mai cessato. Tale simbolo di forza erculea induce l'attività sessuale a ruotare attorno al fallocentrismo e alla potenza virile, privandola di ogni attributo generatore di vita e armonia tra popoli. D'altronde, Ōe aveva già attaccato gli esiti della subcultura *kasutori*, forma di schiavitù e sottomissione sessuale consumata ai danni di un popolo, con il tacito assenso delle autorità nipponiche e di occupazione. La presenza del soldato nero nella comunità periferica (metafora del Giappone) avvalorava la tesi di Reiko Tachibana, secondo cui il villaggio, al pari del centro, sottostà a "strutture di potere" inalienabili⁴⁹⁹. Radicati nella configurazione come nel tessuto sociale giapponese, tali meccanismi sono posti a presidio della comunità, favorendo la concentrazione del potere attorno a figure ovvero strutture ben identificabili. Per Tachibana, il racconto *Shiiku* mette in luce gli effetti generati dalla collisione tra la volontà conservatrice del villaggio e la minaccia di "dispersione" del potere. Il villaggio tende a conservare lo stato di un'entità monolitica, restia agli apporti esterni come alle sollecitazioni del cambiamento. Con i

⁴⁹⁹ Reiko Tachibana, Structures of Power. Ōe Kenzaburo's "Shiiku" ("Prize Stock") in *World Literature Today*, Spring 2002, pp. 37-48.

suoi elementi di discontinuità dal centro in corsa, il villaggio è l'ultimo baluardo in grado di presidiare la cultura autoctona dalla pervasività della globalizzazione.

Nel 1967, con "Il grido silenzioso", Ōe reitera il tentativo di creare un mondo arcadico, alternativo al centrismo come all'ambiente avvizzito della periferia. Eleggendo il villaggio a *setting* prediletto per la fuga dalla realtà inquietante di Tōkyō, Ōe trasmette immagini di una periferia attraversata da cambiamenti epocali. Il tentativo della *recherche* individuale in un villaggio dove sgorgano acque pure e le foreste proteggono l'uomo dalla luce e dal confronto con il mondo reale, fallisce miseramente. Se nel racconto *Shiiku* il villaggio ed i suoi abitanti non dispongono della maturità necessaria a discernere gli stimoli provenienti dall'esterno, ne *Il grido* predomina l'inarrestabilità del cambiamento. Peraltro, nei dieci anni che separano la pubblicazione delle due opere, il Giappone e l'assetto mondiale hanno subito sconvolgimenti, il cui impatto deve aver influito sulla caratterizzazione psicologica dei protagonisti. Dal rinnovo del Trattato di Sicurezza USA-Giappone alla ricerca di nuove alleanze in un mondo pronto ad implodere, l'universo extradiegetico in cui Ōe proietta le trame di questi anni consegna vittime di una psicotizzazione conseguente ai gravi squilibri geopolitici in atto.

Takashi condivide con Mitsu la volontà di arrestare il flusso di un centrismo disumanizzante. Le modalità con cui i due operano variano nei presupposti ideologici, benché l'*intentio* sia comune. Takashi decide di agire e non lasciare nulla intentato, ponendosi a capo di una sommossa finalizzata a contrastare i prodromi di una globalizzazione (la catena di supermercati), il cui latore veste i panni di un commerciante coreano. Mitsu permane nella perenne condizione di inattività, confermando che il primo passo verso il cambiamento deve avere come protagonista l'uomo e la sua volontà, in luogo dello scontro urbanitas-villaggio.

Rispetto alle alleanze forgiate da coppie o gruppi di protagonisti, nella composizione sociale del villaggio del 1967 decade il marchio dell'«omotetia». Il *denouement* diegetico denuncia l'assopimento dello spirito d'azione collettiva nella storia recente del villaggio. Se nel racconto del soldato nero, gli abitanti sono tutti concordi a tenere l'ostaggio, onde cambiare avviso all'arrivo del messo prefettizio, ne *Il grido* si percepisce profonda la frattura tra gli abitanti. L'omotetia delle «coppie paritetiche» si avvicina alla clandestinità delle rivolte interne al tessuto sociale, simbolo che il Giappone di cento anni prima – che Takashi intende riesumare – si è spento sotto i colpi della dittatura militare e dell'ordine democratico imposto dal *day-*

after. Indirettamente ne *Il Grido* è compendiato anche un flebile messaggio di speranza. Se la rivolta di cento anni prima ha potuto contare sull'impegno di una popolazione agguerrita e ostile al nemico, l'opera degli anni Sessanta testimonia l'assopimento dello spirito belligerante.

La rivolta degli abitanti del villaggio evidenzia frizioni interne insanabili, riconducibili al percorso di crescita intrapreso da ciascun individuo. Lo stato di conoscenza del proprio ruolo all'interno della collettività, risvegliato dopo secoli di latenza, produce effetti insperati. L'arrivo del leader popolare pronto ad infiammare la rivolta non viene accolto con lo stesso clamore di Gii o della foresta ai tempi degli antenati (XIX secolo). La comunità è mutata nel suo assetto. I singoli protagonisti vivono uno stadio irreversibile di evoluzione, nel quale le chance del cambiamento e di maturazione del proprio *shutaisei* esercitano un potere di attrazione ben superiore alla rivoluzione.

Le dinamiche del potere e le gerarchie interne sono lontane dalla prospettiva evidenziata nel racconto *Shiiku*. *In primis*, il potere non è contenibile, né è circoscritto a figure/strutture di riferimento come il capo-villaggio, la prefettura, Takashi. *In secundis*, va attenzionato il fatto che il contributo del singolo, collimando con il bene e la causa comune, non viene più esautorato. Il vero escluso è Mitsusaburo, fratello del leader, estraneo a ogni logica di de/costruzione materiale e spirituale. Mentre gli abitanti sono pronti, virtualmente, al cambiamento, sostenendo per ben due volte il proprio idolo della rivoluzione, Mitsu ignora ogni istanza di riformismo – all'apparenza anche di progressismo sociale –, confutando progetti ispirati dalla base ovvero dalle esperienze fallimentari del passato.

Il ruolo che l'amore e la sessualità svolgono in questa storia sminuisce rispetto alla preminenza accordata al finalismo dell'agire umano e all'individualità. L'amore fraterno, al pari dell'amore coniugale, viene svuotato di ogni potere salvifico. I due fratelli sono quanto mai divisi, nella vita e nella morte. Non diverso il quadro relativo ai rapporti coniugali. Anche ne *Il Grido* Ōe dimostra di non credere appieno nell'istituzione del matrimonio e nella capacità della coppia omotetica *par excellence* di superare le avversità derivanti dalla nascita di un bambino malformato. Se *Shiiku* mette in discussione il rapporto padre-figlio, *Il Grido* problematizza le relazioni coniugali e l'incapacità della coppia di uscire dal tunnel della crisi matrimoniale. Il sesso si tinge di colorazioni torbide, rendendo la moglie di Mitsu un oggetto sessuale conteso tra i due fratelli. Non meno compromettente è il rapporto di Takashi con la

sorella, altro oggetto sessuale e vittima di abusi, al punto da togliersi la vita.

Margaret Hillenbrand ha studiato la relazione che l'apporto femminile intrattiene con la diegesi e la progettualità dell'eroe maschile di turno. A dominare nel romanzo di Ōe non è quasi mai l'interazione uomo-donna. Al pari delle sperimentazioni degli anni Cinquanta, Ōe richiama nella presenza femminile una propaggine dell'uomo, necessaria a completare la liberazione dagli impulsi più nefasti. A questa funzione, posta a presidio dell'androcentrismo e della fiducia rigenerativa a firma dell'uomo, fa da contraltare l'intervento volto a depotenziare la mascolinizzazione⁵⁰⁰. Si è già osservato ne "Il Figlio dell'Imperatore" quanto il rapporto di Seventeen con le donne pronunciasse la sua inettitudine al confronto e l'incerta natura sessuale dell'adolescente. Incapace di confessare le pulsioni omoerotiche rivolte al leader e mentore Sakakibara, il diciassettenne risolve nella violenza il confronto con la sorella e con le donne incontrate durante il percorso di *Bildung*. Ne *Il Figlio* come ne *Il Grido*, la presenza femminile è ridotta a complemento di una maschilità sofferta, in quanto parziale e incompleta. Susan Napier, senza discostarsi oltremodo dalla caratterizzazione formulata da Yoshio Iwamoto, riduce il processo caricaturale con cui Ōe effigia la partecipazione femminile a quanto segue: "[...] a sort of prostitute, or at least highly submissive mentality on the part of women [...]"⁵⁰¹.

Ne *Il Grido* la donna non si espone al contraddittorio cui la sorella di Seventeen o la ragazza ne *Uno strano lavoro* hanno abituato il lettore. Anche la problematizzazione del figlio cerebroleso – e delle difficoltà collegate alla sua crescita – viene narrata esclusivamente dalla prospettiva paterna. La donna sembra esautorata da ogni processo generatore di senso. Al racconto del padre, che si strugge per trovare un sistema di relazione con il figlio malato, non corrisponde la riproduzione della sofferenza materna. Nel racconto della paziente sopportazione del dolore consegnato da Ōe, il pathos avvolge solo la figura paterna. Del pari, la donna non partecipa alla crescita individuale dell'uomo e del figlio. Stretta tra il ruolo di "buona moglie" e "saggia madre" (*ryōsai kenbo*) assegnato per tradizione dalla società imperialista giapponese,

⁵⁰⁰ Non si esclude un'influenza delle tesi freudiane collegate allo scontro Io-Es sulla scrittura del nipponico. Il rapporto controverso padre-figlio sembra andare in questa direzione. Più complessa è l'applicazione del complesso di Edipo alle figure maschili costruite da Ōe.

⁵⁰¹ Susan Napier, *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the fiction of Mishima Yukio and Ōe Kenzaburō*, Harvard University, 1991. Si consulti anche: Margaret Hillenbrand, *Doppelgängers, Misogyny, and the San Francisco System: The Occupation Narratives of Ōe Kenzaburō*, in *Journal of Japanese Studies*, 2007, 33:2. Hillenbrand fornisce una interessante descrizione del ruolo duplice – ma effimero – svolto dalla donna in talune opere di Ōe.

delle sue vicende non apprendiamo nulla. Pur accompagnando il proprio uomo verso la catarsi, la sua presenza nel villaggio è ridotta ad *agent provocateur* della maschilità, innescando lo scontro tra i due fratelli, interessati ad accaparrarsi i favori sessuali. Takashi più di Mitsu.

Il triangolo amoroso figura quale *Leitmotiv* di una sessualità morbosa che Ōe, con insistenza, mette in campo dai tempi del Trattato di San Francisco (1951), periodo in cui la condivisione della sessualità con il “vincitore” angustia e segna le riflessioni dello scrittore. Ōe, non meno di altri intellettuali nipponici, è convinto che la donna abbia conquistato, nonostante gli esiti più riprovevoli della sottocultura *kasutori* e delle ragazze *pan pan*, una maturità intellettuale e un’autonomia lungi dalla precarietà maschile. Al *sensus efferendus* della virilità Ōe contrappone il *sensus inferendus* di una femminilità conquistata ricorrendo ai propri mezzi. Lo scrittore, secondo Hillenbrand, è memore del ruolo di *onrii* (protetta), dopo il quale la donna si emancipa dalla condizione di schiavitù, cominciando a rivendicare l’indipendenza e l’autorialità delle propri azioni. Il concetto di emancipazione femminile meriterebbe una trattazione più completa, separata dall’obiettivo posto dal presente paragrafo di ricostruire l’Io lungi da forze centripete. Per alcuni studiosi – Iwamoto, Hillenbrand, Susan Napier – l’ossessione di Ōe nei confronti del *Nihon no seinen* (il giovane giapponese), “talismano spettrale, figura elusiva ma eternamente presente” (Hillenbrand:392), trae la sua origine dal motivo della “demascolinizzazione” sospinta dalla donna.

In un saggio del 1959, Ōe ammette che l’uomo ha dismesso le vesti di “essere politico” (*seijiteki ningen*) per abbracciare una condizione di precarietà, non lontana dall’esilio⁵⁰². Alla donna Ōe addebita la responsabilità di aver dissuaso l’uomo dagli obiettivi politici. Vittima e carnefice allo stesso tempo, con le sue alleanze – prima con gli americani, poi con uomini facoltosi – l’*agent provocateur* salda coppie antitetiche all’uomo medio. Amante della crudeltà (*zanzoku na koto suki de aru*) in grado di far patire il debole *seinen*, la donna non ha assunto *tout court* i tratti della spietatezza. Il lungo cammino del Novecento l’ha convertita da spirito per secoli vagante dalla cucina (mamma) alla stanza dei piaceri (*geisha*), in un essere affrancato dalle convenzioni sociali e dal *giri* nei confronti del marito. Esposta all’umiliazione e alla morale nazionale, la *shosen* ha tratto insegnamenti preziosi dalla sessualità praticata

⁵⁰² Kenzaburō Ōe, *Warera no sei no sekai*, in Ōe Kenzaburō, *Genshuku na tsunawatari: Gendai Nihon no essei*, 1991, Tōkyō, Kodansha, 1991, p. 317.

dall'uomo e dalle leggi patriarcali. A questo punto, si compie la trasformazione da essere ibrido e incapace di procurare piacere⁵⁰³ (Yamamoto Akira) in donna moderna, libera di agire in conformità con le proprie intenzioni e subentrare ai poteri un tempo esercitati dall'uomo.

Compiutosi l'*empowerment* della donna, Ōe rifiuta di aderire all'eulogia del successo della *modern girl* come della donna ordinaria (*ippan no josei*), limitandosi ad esautorarla dalla vita diegetica.

Ne *Il Grido*, Ōe riprende nella condotta fedifraga di Natsumi, moglie di Mitsu, il tema del tradimento ai danni dell'uomo e del libero appagamento dell'istinto sessuale (*sei manzoku*). Di fronte all'uomo forte (Takashi) e alla donna emancipata (Natsumi), l'alter ego di Ōe (Mitsu) è privato della forza morale necessaria al cambiamento.

Ricomposti tutti i tasselli di questa storia, il collage consegna un Io in piena dissoluzione. La sudditanza al villaggio conferisce come unico risultato la presa di coscienza di un passato impossibile da riesumare. Takashi, dopo aver dato sfogo alla ricerca edonistica del piacere, si lancia in un'affermazione spietata del proprio Io, calpestando la natura intrinseca degli abitanti e la nuova identità del villaggio stesso.

Nel ritorno alla foresta nessuno ha sviluppato il proprio *shutaisei*. Mitsu è stato a guardare, rifiutando ogni forma di *engagement* nella quotidianità ritualizzata del villaggio. Inoltre, l'incapacità di percorrere all'indietro il passato, parte attiva della *recherche*, testimonia che in nessuno dei protagonisti alberga la volontà di attestarsi su posizioni di crescita individuale. L'idealismo stesso di Takashi si rivela inconcludente, dal momento che il giovane non è in grado di evadere il passato persecutorio né di elaborare la sconfitta nel presente. Takashi organizza la propria dipartita dalla vita, pensando all'unica vittoria in grado di consegnarlo alla gloria della storia e del villaggio: una morte epica. Come i propri antenati, Takashi potrà contare sul ricordo della propria storia inscritto negli annali della foresta e sull'elezione del proprio *ésprit* tra i grandi protettori del villaggio, commemorati nelle cerimonie votive delle anime defunte (Bon). Rispetto ad altri romanzi, nessun protagonista può dire di aver trovato nel villaggio la risposta agli interrogativi che animano il viaggio dal centro alla periferia.

Il villaggio, serbatoio di violenza e indifferenza, mette in scena la regressione ad uno stato di "animalità". Nel prospettare una visione immanentista della violenza, Ōe

⁵⁰³ M. Hillenbrand, *ivi*, p. 387 e ss..

deve aver attinto alla lezione della sofferenza pronunciata in questi anni dal filosofo Georges Bataille (1897-1962). Il richiamo della distruzione, cui il sacrificio condurrebbe l'uomo, fa breccia nella rappresentazione prescelta da Ōe. Anche il concetto di immanenza sembrerebbe mutuato dalle teorizzazioni di Bataille. Mentre il pensatore francese applica l'immanenza alla condizione dell'animale, Ōe la proietta fin dal principio nel genere umano, escludendo *tout court* un passaggio regressivo dalla trascendenza all'immanenza. La storia del genere umano, nel centro come nella periferia, è la narrazione dello scontro perenne tra forze animate da aggressività, in grado di sopprimere il germe della vita (i carnefici), e vittime destinate a soccombere ai colpi della violenza.

Il desiderio di tornare allo stadio naturale, *trait d'union* con alcune teorie di Bataille, consegna un ambiente in cui alla regressione non è dato coesistere con la "temporalità" della trascendenza⁵⁰⁴. Ōe si illude di conciliare gli opposti, trasferendo il conflitto nell'ambiente del villaggio. Gli esiti dei racconti menzionati evidenziano la preminenza dell'istinto animale sopra ogni cosa.

In un mondo in cui i sistemi di relazione interpersonale vengono definiti attraverso differenze di potere e di classificazione sociale, raggiungere un equilibrio diviene operazione quanto mai ardua. Ōe esacerba la fine degli equilibri, ricorrendo ad un simbolismo sfrenato, atto a de-umanizzare i protagonisti, rendendoli esseri sempre più estranei tra loro. I bambini stessi, effigie di purezza e incorruttibilità della carne, smettono di credere nell'apporto genitoriale, avendo sperimentato le leggi vigenti nella comunità adulta. La simbologia scatologica, del sesso crudele e della natura violentata dall'uomo partecipano al *plot* con cui Ōe condanna ogni prospettiva di vita sana.

Lo scrittore si serve di immagini subliminali in grado di segnalare la minaccia incombente sul villaggio o sull'individuo. Come l'uomo nero piomba dal cielo per distruggere gli equilibri consolidati dal villaggio, Takashi irrompe nelle vite di Mitsuo e degli abitanti della foresta per disintegrare l'ordine apparente e la corazza dietro la quale essi occultano le proprie fragilità. Yasuko Claremont invita a leggere l'utilizzo del simbolismo e di immagini scioccanti (*shock value*) nella prospettiva di un «mondo marginale», estraneo alla discontinuità tra bene e male, vita e morte, morte e rinascita (Claremont: 10).

In questo universo, nel quale tutto sembra contiguo, occorre rilevare

⁵⁰⁴ Georges Bataille, *Storia dell'erotismo*, Roma, Fazi Editore, 2006.

l'intransigenza che accompagna la programmaticità degli eventi, dal cui corso non è possibile deviare. Nel racconto *Shiiku* la sintonia venuta a stabilirsi tra il villaggio – in alcuni momenti finanche orgoglioso del soldato – e l'uomo nero, viene spezzata da un determinismo estraneo al sentimento e alle sinergie umane. Questa logica della «consequenzialità inversa» - che richiama la formula del *sokuhi* - i cui fili vengono mossi dal narratore, ripropone nel personaggio di Takashi il flebile contrasto alle ambivalenze, non meno che alle soluzioni efficaci. Takashi avrebbe potuto portare bagliore nella vita disincantata della coppia Mitsu-Natsumi, districando i mille nodi della crisi personale e familiare, come il ritorno al villaggio avrebbe potuto incoronare il ritrovamento dell'Io dopo la lunga *recherche*. Rispetto alla speculazione sulle svariate casistiche – e congiunture – della vita, Ōe esprime un giudizio *tranchant*, votando il ritorno al villaggio e l'azione sovversiva di Takashi ad un misero fallimento.

Lo scrittore dà voce all'infallibilità di un destino incontrovertibile, piegando la simbologia oscura e il mito del villaggio arcaico e pastorale a leggi, il più delle volte, avverse all'uomo e improcrastinabili. Ottemperando a tale disegno di vita, Ōe conferma la propria subalternità alle forze della natura. Come ne “Il richiamo dell'ululone” del coevo Grass, la natura ricorre ai suoi messaggi criptici e ingannevoli. A colui che rifiuta di arrestarsi per interpretare il monito della sventura, Ōe, come Grass, lancia il guanto della sfida, pur sapendo che il successo è già inscritto nelle forze e nelle leggi incontrovertibili di madre natura, usa a precedere l'agire umano.

Nell'azione con cui Takashi si spinge nel villaggio per cambiarne i connotati, riecheggia l'illusione con cui Alexander e Alexandra aspirano, nell'opera di Grass, ad una riunificazione spirituale della Germania. A predominare sull'*intentio operis* e sull'*intentio lectoris* è il fato.

L'intellettuale impegnato e l'idealista pronto a scendere tra la gente per attivare proposte concrete di cambiamento si scontrano con l'immobilismo sociale radicato in secoli di stasi e rigidità gerarchica. A differenza della Germania ritratta da Grass ne *Ein weites Feld*, il Giappone è paralizzato. La sua sofferta coscienza morale non rende i cittadini capaci di apprezzare il valore sociale del cambiamento. L'ascesa del leader e l'impartizione di ordini perentori è l'unico modo con cui il singolo riesce a trarsi d'impaccio, mettendosi in discussione per il bene della collettività.

Nessun abitante del villaggio ha, prima di quel momento, avvertito il bisogno di mutare le regole del gioco. Lo stato di prostrazione morale e materiale in cui riversano i cittadini della periferia è sufficiente a saggiare l'assenza di impulsività di questa gente

semplice, avvezza a chinare il capo al duro lavoro – messaggio non valido per i giovani ne *Il grido* – e agli ordini dall’alto. L’azione di Takashi si iscrive in un contesto in cui la mediazione tra individui e istituzioni non è attuabile. L’insurrezione assurge al cambiamento dello *status quo*, trattandosi dell’unica condizione in cui il leader può contare sull’interventismo popolare. La storia delle prefetture giapponesi poste sotto il controllo del centro è costellata da eventi sovversivi, dettati dalla volontà di capovolgere il potere imperante e assicurarsi qualche manciata di riso (*koku*) in più. Eleggendo la periferia a *background* dell’azione diegetica, Ōe smonta, uno dopo l’altro, i miti alimentati dall’immaginario.

La logica del compromesso, di cui l’establishment si è servito per tessere una fitta trama di legami tra società civile, politica e oligopoli industriali, non ha permeato con la stessa pervasività la periferia, per natura estranea al sodalizio con i blocchi di potere. Questa comunità, più immaginaria che reale, ancorché avulsa dal capitalismo e dalla corte imperiale, riflette ritmi dettati da leggi autoctone. In questa galassia, anni luce dalla costellazione del centro, Ōe proietta l’inquietudine dell’individuo costretto ad una precoce maturazione. L’infanzia ha una durata molto breve, segnata dal sopruso degli adulti. Il tempo stesso del piacere e dell’incanto si presenta in tutta la sua limitatezza. L’infanzia viene rivendicata da qualcuno – l’Uno, il leader – pronto ad irrompere nelle altrui vite e cogliere i frutti della pubertà. Nel sesso e nell’amore l’incanto è destinato a sbiadire presto, al cospetto della torbida carnalità.

L’unica traccia che l’uomo lascia del suo intervento è la «putrefazione». Simbolo della precarietà della vita, essa è la testimonianza più eloquente del decadimento in germe nella società del XX secolo. Nei suoi tentativi di astrarsi dalla distruzione fuggendo nella periferia, Ōe si imbatte in una realtà dove le tracce dell’uomo nobile e dignitoso di Hiroshima figurano come un lontano ricordo. Simbolo che anche la stagione narrativa legata al potere salvifico del villaggio e dell’immaginazione sta compiendo i suoi ultimi passi.

2. *Shiiku*: immagini di vita e morte dalla periferia

Il breve racconto del 1957 segna l’avvio di un ciclo narrativo pastorale intimamente connesso alla *Sehnsucht* dell’autore rispetto a mondi divenuti inafferrabili, sommersi dal ricordo familiare di una giovinezza in grado di fluire libera nei sentieri tracciati dalla foresta e dal villaggio. Il desiderio recondito è tornare dove la vita ha avuto inizio, pur con i suoi alti e bassi determinati dalla guerra e dal fervore

della rinascita. Come Günter Grass sogna di tornare a Danzica e trascorrere il resto della sua esistenza tra i mulini ed i villaggi percorsi da Waltern Matern e Eduard Amsel (Anni di Cani:1963), Ōe aspira a rivedere il suo Shikoku, con gli spiriti vaganti da una foresta all'altra.

L'albero viene eletto a sigillo della vita come della morte. Ogni spirito vaga in cerca del proprio albero. Dopo averlo individuato, trova ristoro nelle sue radici fino al giorno della rinascita. Nella morte e nella risurrezione, benché sia presente un rimando cristiano, Ōe trova codificato il significato della perpetuità, un ciclo eterno come il sonno, in grado di sdoganare la misteriosità e l'ansia legata al momento del trapasso. Lo scrittore nutre grande rispetto per le tradizioni del villaggio, codificandone i dettagli in forma scritta e destinandoli ai tempi e alle generazioni future. La narrativa è attraversata dalla tensione e dal senso di responsabilità nei confronti del passato ereditato. Ōe vive con grande maturità il dono della scrittura, consapevole di essere il depositario di una tradizione popolare in pericolo di estinzione. Nel ciclo pastorale, il narratore consegna alla penna descrizioni particolareggiate, ripercorrendo le direzioni che gli spiriti prendono nell'atto di lasciare il villaggio ovvero nel ritorno alla vita.

Nella visione d'insieme con cui Ōe intraprende uno studio mitocritico, il tentativo di calare la finzione all'interno del quadro metanarrativo, si trasforma in un'operazione audace, in grado di preservare l'unità del romanzo pur nella molteplicità delle forme e dei significati assegnati⁵⁰⁵. In tal modo, la vita si trasforma in un quadro composito, animato dal mistero e da una mistica dell'occulto. Nei romanzi come "L'animale d'allevamento" o "Lettere dagli anni della nostalgia", nessun protagonista intenta un'azione indagatrice nei confronti dei fenomeni criptici cui è esposto.

Il senso della vita è riposto anche nelle manifestazioni dell'occulto. Confondere la sfera emotiva con la razionalità non è un'operazione praticata con favore dai personaggi né rientra nell'*intentio auctoris*. Del pari, anche il legame tra vita e morte è flebile nella narrativa giapponese, estraneo all'ansia dell'occidentale di marcare i contenuti della vita a scapito della morte. Nel ciclo narrativo di questa stagione il lettore riceve l'impressione che un tentativo si stia compiendo per rendere più accettabile – anche a se stessi – il significato della non-vita. Nessun senso della

⁵⁰⁵ Una descrizione interessante dell'intreccio tra voce narrante e materiale narrato figura in: Rossella Neri, *La metanarrativa. Le teorie, la storia, i testi*, tesi di dottorato in Letterature Comparate, Università di Verona, XXI ciclo. Disponibile anche su: http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa_02958.pdf. Consultato in data 01 settembre 2017.

sconfitta, né rimpianto deve accompagnare il momento del trapasso. Dopo le influenze esercitate dall'esistenzialismo in "Note su Hiroshima", Ōe assegna alla morte una funzione redentrice. A ciascun uomo è dato plasmare la propria vita e assegnarle la forma definitiva con cui essa passerà alla storia e nella memoria del villaggio.

Le pagine dei romanzi di Ōe non trasudano l'ansia cristiana del giudizio e della condanna eterna. Il trapasso è descritto come il passaggio obbligato ad un grado diverso di esistenza, nel quale lo spirito si pone in marcia, lungi dal corpo e dall'anima, per accedere alla nuova dimensione. Tale caratterizzazione spiega l'atteggiamento disinibito e l'ardire con cui i personaggi di Ōe, adulti e bambini in egual misura, affrontano i pericoli della vita. Il *limen* con la morte è scevro della tragicità e della riproduzione iconografica della carne in piena dissoluzione. A queste *images* cristiane, retaggio di una caricatura spettrale della morte, Ōe oppone soluzioni di continuità tra la vita e il trapasso, in grado di veicolare un messaggio avverso alla mortificazione della carne.

In lizza tra i protagonisti pronti al sacrificio figurano i bambini. Costoro, pur contando su aspettative di vita più felici, non schivano alcun pericolo. La loro maturazione precoce e il rapporto quotidiano con le vessazioni del mondo adulto, li rendono a tutti gli effetti antagonisti dei *seniores*. Animati da coraggio, non si risparmiano neanche dinanzi a prospettive macabre come la scena di un corpo in decomposizione. La loro disinibizione è parte integrante degli insegnamenti ricevuti dalla vita. In *Shiiku*, la crudezza delle scene di sesso dell'uomo nero con la capra o la visione del suo gigantesco membro virile non suscitano alcuna osservazione critica da parte del narratore come del protagonista Rana. A predominare è lo stupore per la magnificenza di un corpo possente: "Noi ridemmo fino alle lacrime e spruzzammo il suo sesso di acqua" (Ōe:118).

Scene di vita arcadica e crudeltà macabra si consumano sotto gli occhi dei bambini, senza bisogno di sedazione, a significare che la vita ha propinato scene ben più delittuose. In particolare, è la guerra, altro momento archetipico del tormento esistenziale, a porsi come luogo autentico della sofferenza, prova estrema di sensibilità e *limen* tra vita e morte, bene e male. Coloro che hanno ricevuto in dote la capacità di superare quel tormento, riescono a contemplare l'astio e l'inimicizia nel genere umano senza cedere a futili allarmismi. D'altronde, la riprova della relatività del male e della sofferenza giunge dalla caricatura che Ōe fa della vita. In essa il bene e il male operano a stretto contatto, alternandosi con lo stesso impeto con cui la crudeltà del più forte si

abbatte sulla felicità dell'innocente.

Nel villaggio dipinto in *Shiiku* le leggi della vita si presentano in tutta la loro arrendevolezza. Con la sola eccezione del destino incontrovertibile, pronto ad abbattersi sulle sorti del singolo come della collettività, gli eventi rappresentati fluttuano tra la speranza di uscire indenni – esasperando la passività del temperamento e dell'agire umano – e la lotta senza quartiere con cui personaggi più autoritari come Takashi e Rana prendono di petto la vita, accettandone le conseguenze più impervie.

Nei romanzi ambientati nella periferia, l'equilibrio che Ōe si è promesso di ritrovare, difficilmente viene conquistato. Con esso, anche l'illusione di forgiare alleanze paritetiche e omologie con il *vir bonus* del villaggio – l'uomo comune privo del marchio dell'artificiosità e della civiltà industriale – diparte la speranza dalla scena narrativa.

In *Shiiku* la composizione sociale del villaggio lascia trasparire una totale assenza di sincronia nei rapporti interpersonali. La relazione tra gli esseri umani si nutre del ruolo e della funzione che ciascuno esercita all'interno della comunità di riferimento. Parimenti, la sottomissione e l'ubbidienza facilitano meccanismi di «promozione» sociale. Come in un ciclo vitale destinato a replicarsi a fasi alterne, coloro che operano per il bene della collettività, sottoponendo se stessi al sacrificio, verranno ricompensati, trasformandosi da vittime in carnefici, da soggetti passivi e subalterni alla volontà superiore ad attori legittimati a guidare la comunità. Tale assetto del villaggio, conforme nelle sovrastrutture ideologiche al centrismo più ortodosso, si scontra con l'impossibilità di reperire nella provincia tracce di quel «manicheismo» paradossalmente ritenuto vitale per un cambiamento di passo.

La comunità immaginata si erge come un blocco monolitico, refrattario alla plasticità con cui Ōe intende ridisegnarne le strutture interne. Il villaggio sfugge alla “deformazione” con cui il narratore intende cambiarne i connotati. Ciò che agli abitanti risulta noto e familiare non deve smarrire il marchio dell'usualità.

Ōe ha in animo di introdurre il cambiamento, ricorrendo all'effetto *ika*, tecnica della “defamiliarizzazione” mutuata dal formalismo russo⁵⁰⁶. L'operazione acquista spessore quando il narratore decide di trasferirla nel *milieu* della provincia. Accade che i figli soccombono al senso di smarrimento generato dalla conoscenza delle logiche interne al mondo dei padri. Parimenti, gli adulti si trovano esposti alla

⁵⁰⁶ Kenzaburo Oe, *Atarashii bungaku no tameni* (For New Literature), Tokyo, Iwanami Shoten, 1995.

découverte della personalità dei successori. In tal modo, la conoscenza dell'Altro avviene prendendo atto dello scarto tra la quotidianità e l'esposizione della comunità al pericolo dell'*inconnu*. Sulla parodia dell'ignoto Ōe fa leva, dimostrando come la personalità di ciascuno faccia il suo *coming out* di fronte all'ignoto ovvero all'epifania del cambiamento.

Rana scopre il funzionamento e le logiche reali della 'società adulta' solo dopo la cattura dell'uomo nero. La gente del villaggio interpreta la collaborazione con il soldato americano un'onta, in grado di macchiare la percezione pubblica del rispetto e del dovere nei confronti delle istituzioni. La scelta di demandare a Rana il compito della collaborazione con il *gaikokujin*, lo straniero, si iscrive nell'ottica di convenienza approvata dai cittadini e dal padre. Con l'elezione di Rana, la collettività raggiunge un obiettivo duplice: rifiutare il compromesso, evitando al contempo l'esposizione al pericolo. In più, Rana gode della clausola dell'infanzia, condizione che svincola il suo agire dalla logica dell'approvazione sociale. Rana non coglie il senso della scelta operata dalla comunità: "Da quel giorno, portare da mangiare al soldato negro la mattina e la sera, [...] fu un privilegio a me riservato" (Ōe:110). Soltanto la ribellione dell'uomo nero per sfuggire all'esecuzione, *apex* della narrazione, ripone nelle mani di Rana la chiave di volta di tutta la storia.

La missione di Rana, per un verso, assolve il sacrificio collettivo, liberando il villaggio dal senso del dovere e dall'onere di gestire la vicenda in accordo con le disposizioni ricevute dall'alto. Per l'altro verso, Rana è la vittima sacrificale, la cui immolazione garantisce il mantenimento dello *status quo* come dell'assetto sociale del villaggio e degli abitanti.

Nell'attimo della *découverte*, Rana fronteggia non soltanto i pericoli e le conseguenze fisiche della sua elezione – l'amputazione dell'arto – ma anche lo sconvolgimento derivante dalla presa di coscienza del *plot* contro di lui tramato dagli adulti e dalla famiglia. L'epifania del tradimento coincide con l'inizio del travaglio interiore nella psicologia dell'eroe debole di turno. Rana è stato tradito, rinnegato dalla figura che incarna l'autorità familiare e collettiva (il padre). Per il giovane protagonista si apre una fase di sospensione, nella quale l'Io riflette sulla possibilità di ricollocarsi all'interno della comunità da cui è stato tradito ovvero intraprendere un percorso di sopravvivenza autonoma a latere del villaggio. Rana ha propinato l'immagine di un Io capace di svincolarsi dal gruppo. A differenza degli adulti, l'adolescente ha aborrito la logica dell'interesse collettivo e, con essa, il timore reverenziale del giudizio formulato

da un'istanza morale superiore.

Tra Rana e il padre (l'autorità del villaggio) si innesca uno scontro identitario, accompagnato dalla confusione dei ruoli. Il coraggio e l'autonomia delle scelte diventano prerogative appannaggio del debole ragazzo, pronto a misconoscere le logiche ataviche del villaggio. La codardia e l'opportunismo rimandano alla scelta del padre di sacrificare il figlio. Tema ricorrente anche in *Ningen no hitsuji* (1958) dove la codardia degli adulti viene sintetizzata nell'invito rivolto dal professore a soprassedere dal denunciare le violenze subite dai soldati americani: "Sii l'agnello sacrificale [...]"⁵⁰⁷. Antonin Bechler ritiene che il motivo del "supplizio" e la genealogia del sacrificio siano, a dispetto dell'ironia mordace di cui Ōe investe i temi, intrinsecamente legati al riscatto e al tentativo di autoaffermazione: "La notion de sacrifice de soi, ou au moins de suicide pour l'expiation d'une faute, semble présente dans sa forme la plus archétypale dès le premier récit qu'Ōe consacre en 1964 à la question de la naissance du fils handicapé [...]" (Bechler:407).

Passando agli esiti dell'azione di riscatto intrapresa da Rana, risalta la parzialità del suo operato. Il giovane non dispone né dei mezzi né dell'autonomia necessaria a svincolarsi dal villaggio. Il periodo di sospensione dalla vita e dalla foresta coincide con la presa di coscienza della strada da intraprendere dopo il riscatto. Rana è parte attiva di quel filone narrativo (*Orgoglio dei morti/Uno strano lavoro/Un'esperienza personale*) i cui personaggi rimangono preda della comunità, difettando della forza morale per tagliarsi fuori dal villaggio. Bisognerà attendere Gii l'Eremita (*Lettere*:1987) e Takashi (*Il grido*:1967), perché Ōe consegua la maturità necessaria a dotare i personaggi di un'impalcatura morale in grado di sostenere il peso del giudizio e dell'avversità. Rana non si sottrae alla comunità di appartenenza, ma ha appreso il significato del vivere in un universo marchiato dall'indifferenza generale e dall'odio. Il trattamento di Rana evoca una condizione di estraneità per diversi aspetti prossima a quella del *gaikokujin* (lo straniero). Entrambi vengono spinti oltre la frontiera ideale con il villaggio, occupando il medesimo spazio di prigionia. Persino l'esito finale tradisce delle similitudini. Il soldato nero viene privato della sua vita, come al giovane ragazzo viene usurpata l'adolescenza e l'integrità fisica.

Il periodo di 'sospensione dalla vita' si conclude con la metamorfosi di Rana da bambino a uomo. Un processo kafkiano che, in un tempo diegetico limitato, archivia

⁵⁰⁷ Antonin Bechler, *Ceci est mon corps. L'économie de la violence chez Ōe Kenzaburō*, Thèse de Doctorat, 1 Décembre 2011, Université de Strasbourg, pp. 398-409.

la sua infanzia, alterandone i connotati (“Puzza disse. La tua mano spappolata puzza tremendamente”; Ōe:128). Al risveglio Rana consegna la sua personalità al mondo degli adulti, di cui prende a dividerne il lessico e la filosofia di vita. Si confronta con: “Non sono io a puzzare, dissi con voce debole e roca. È il negro” (Ōe:128). La metamorfosi fa di Rana un uomo fiero dello status acquisito: “[...] queste cose erano per bambini. Quel genere di legami con il mondo non aveva più niente a che fare con me” (Ōe:128).

Altro segno indelebile della metamorfosi è la fluidità degli spazi assegnati alla vita e alla morte. Rana, al pari degli adulti, non è più in grado di tracciare un varco tra la sana vitalità dei bambini e il qualunquismo degli adulti. I confini della vita e della morte, al pari del *limen* tra Eros e Thanatos, paiono indistinguibili all’occhio adulto. Riflesso dell’approccio “olistico” curato dall’autore nella narrazione degli eventi (Sanroku Yoshida:12). Nella filosofia ōeiana del vivere come nel romanzo, il ciclo sincronico con cui la vita subentra alla morte affonda le radici nella natura stessa del villaggio. Luogo eletto ad ospitare ‘spiriti vaganti’ in cerca del proprio albero, nella foresta la vita e la morte si inscrivono in un ciclo continuo di necrosi dei tessuti e rigenerazione. Il villaggio è l’unico luogo in cui la ciclicità morte-rigenerazione si presta ad un’osservazione diretta. I vivi curano il pensiero della morte, venerando gli spiriti dei defunti ed evitando ogni sgarbo che possa inimicarseli.

Nel riportare le dinamiche del villaggio, Ōe infonde nelle vite dei personaggi i misteri (*fushigi*) e i riti della foresta, declinando un senso di “spazialità” ininterrotta (Yoshida:12). Lo scrittore rifiuta gli orpelli della ritualistica cristiana, tesa ad esaltare gli spazi della vita (*dynamis*) a dispetto della morte (*stasis*).

Nella scene di vita pastorale la morte si introduce scegliendo tempi e luoghi idonei a realizzare un ingresso trionfante sulla vita. Nemese della guerra, dell’odio fratricida, essa invia i suoi emissari nel contesto del villaggio, figure abnormi, anticipatrici del male pronto a scagliarsi sulla comunità. In taluni casi, si tratta di figure selezionate per contrastare la vivacità e la perfezione della vita (Labbroleporino). In talaltri, vita e morte si scontrano fino all’elezione della vittima sacrificale (Shoki).

La deformità si fa strada nell’opera di Ōe segnalando le molteplici pieghe che la vita può assumere, con o senza il beneplacito dell’uomo. Rana ne è un esempio lampante. Pur avendo difeso il soldato nero, il giovane non può immaginare ciò che la sorte ha in serbo per lui. All’orizzonte si stagliano diversi presagi di sventura, primo tra i quali il velivolo precipitato sul villaggio. Alle “ossa dei morti”, al “crematorio” si

accompagna lo sfondo della guerra, al cui significato distruttivo Rana approda in esito alla vicenda personale dell'amputazione e della 'sospensione dalla vita'. Queste le parole del giovane protagonista: "[...] nessuno si sarebbe mai aspettato arrivasse fin nel nostro villaggio. E invece era venuta a spapolare le mie dita e la mia mano, mentre mio padre brandendo un'ascia si ubriacava del sangue di guerra. E improvvisamente il villaggio veniva avvolto da quella guerra [...]" (Öe:129).

Come ne "Trilogia di Danzica" di Grass, la morte e la sventura non risparmiano le già precarie vite dell'uomo medio. La deformità diviene un marchio di elezione, a significare il fallimento e l'impossibilità di definirsi uomini ordinari. Oskar arresta la sua crescita rendendosi deforme, con il fine autentico di non somigliare all'uomo "banale", il padre di famiglia, l'ufficiale o l'impiegato qualunque. Figure che, in ragione della loro banalità, si sono rese autrici del genocidio e di efferati crimini contro l'umanità (Hannah Arendt)⁵⁰⁸. Nel XX secolo di Grass e Öe, la diversità acquista un significato antitetico alla stigmatizzazione propagandata dai regimi. Valore aggiunto di umanesimo, la declinazione del diverso consente di decifrare con sensibilità non comune i fenomeni socio-politici da cui la collettività è attraversata. Thomas Mann (1875-1955), come il suo predecessore Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), enfatizza la condizione di sofferenza in cui ricade l'uomo dotato di *Vernunft* (intelletto) ed *Empfindlichkeit* (sensibilità). Una sofferenza in grado di alienare (*verfremden*) l'uomo dalla società e dal walzer della vita. Lo sa bene Tonio Kröger nell'omonimo racconto del 1903: "Come devono sentirsi ammodo e d'accordo con tutto e tutti! Dev'essere bello ... Ma che ho io, e come andrà a finire tutto questo?"⁵⁰⁹.

Öe, per quanto estraneo agli esiti anti-propagandistici della letteratura tedesca del XX secolo, proietta in una folta schiera di protagonisti il marchio della diversità e dell'elezione. Al pari di Thomas Mann, lo scrittore nipponico non rivolge alcuna critica sprezzante a chi insiste dall'altra parte della barricata, avvalorando piuttosto lo strumento della ragione. Per Mann, come per Öe, ciascuno gode del diritto assoluto di esperire la propria esistenza in accordo con i principi cui ha aderito, a condizione che essi non ledano il diritto dell'altro di vivere con dignità e libertà la propria esistenza.

Nel racconto *Shiiku*, Rana si è uniformato alla consuetudine prescritta dal diritto vigente nella comunità – codificato dal capo del villaggio unitamente ai *seniores* –, accettando la scelta collettiva di convalidarne usi e forme. Tuttavia, tale principio nel

⁵⁰⁸ Hannah Arendt, *La banalità del male*, Milano, Feltrinelli, 2013.

⁵⁰⁹ Thomas Mann, Tonio Kröger, *op.cit.*, p. 07.

villaggio non ammette reciprocità di vedute. Le regole universali, valide per tutti, sopprimono il diritto individuale di scegliere e di esprimersi. Esattamente come sperimentato in racconti meno “oltranzisti” come *Ningen no hitsuji* (la pecora è l’essere umano) ovvero nella narrativa della prima stagione.

Lo stampo della diversità ōeiana è impresso da una matrice culturalmente lontana dal *Leid* germanico e mitteleuropeo. Il monito, attorno a cui Tonio lascia ruotare la propria *Bildung* spirituale “Essere come te” (Mann:08), per conquistarsi un posto speciale in seno alla *germanitas*, cede in Ōe ad un motto intriso di disperazione: “Padre dove sei?”. Su questa pesante eredità con cui lo scrittore della provincia è chiamato a confrontarsi, deve aver inciso il marchio depositato dal poeta William Blake (1757-1827).

La raccolta di componimenti poetici a firma del romantico inglese *Songs of Innocence* (1789) deve aver risvegliato in Ōe la nostalgia di una guida, viepiù centrale nel vortice tempestoso dell’adolescenza. A questo *amarcord* Ōe affida sollecitazioni istintive del cuore e ricordi riesumati da una mente vagante. Nel rapporto, in parte reale, in parte idealizzato con il padre, lo scrittore rimane ostaggio di un giudizio morale in grado di inficiare il rapporto dell’uomo e dell’autore con la vita e la narrazione. Ōe proietta il suo Io nel villaggio, nell’auspicio di ricomporre il rapporto con “quell’uomo” mai conosciuto fino in fondo, del quale avverte tuttavia il peso del giudizio esecrabile.

Shiiku ricrea nel villaggio ai tempi della guerra un percorso di espiazione inconscia, dove a morire è il figlio, non il padre. Anche il senso di colpa viene espriato da Rana, non dal padre cacciatore. Ōe pare voler trovare una risposta al processo in divenire – il figlio sta per trasformarsi in padre – e al quesito frustrante sul ruolo del padre nella propria vita.

Lo scrittore non indulge nella ricerca di identità speculari con “quell’uomo”. Il figlio di Ōe non è Tonio Kröger, né ambisce a divenire un prototipo di perfezione nipponica. L’affermazione identitaria di Tonio si ribalta in “Non essere come te”, giustificando la ricerca di una guida, con funzione costruttiva e pedagogica nella vita del giovane.

Un’altra inquietudine deve aver tormentato l’Io ōeiano in fuga nel villaggio: cosa si può ritenere moralmente accettabile per quell’uomo? Per trovare una risposta soddisfacente a tale quesito, Ōe deve intercettare l’identità di quell’uomo. La narrazione avvolge questa figura di mistero, tradendo grande incertezza nel tracciarne

il profilo. Tra i suoi figli si instaura un agone pregno di *pathos*. Adempiere alle sue richieste e sottrarsi allo stigma morale profila per il figlio un'esistenza travagliata. Ōe difficilmente aggira la domanda, né omette di chiedersi perché l'essere senziente debba avvertire un senso di grave frustrazione nei suoi confronti. Pur negando attribuzioni di significato riconducibili *stricto sensu* alla *Bildung* occidentale, il protagonista di Ōe rimane preda della finitudine, un'inconcludenza in grado di ritorcersi sulla qualità dell'agire umano. Del pari, il rifuggire la vita con la *recherche* di una morte liberatoria, problematizza l'impossibilità di proclamarsi uomo libero e autonomo.

Il senso dell'angoscia – alternato alla paura per le decisioni e le scelte da intraprendere – figura tra i temi conduttori, comune alle opere della prima stagione narrativa. Con *Okureitekita seinen* (Il giovane che è arrivato in ritardo), lo scrittore enfatizza l'impossibilità di rinvenire nelle umane cose un senso di perentorietà, sottoponendosi al divario tra il reale esperibile e la percezione soggettiva dell'Io. A ciò aggiunge lo sfasamento tra la storia, con la sua presunta linearità e il ritmo incalzante, e le vicende personali del singolo. In un saggio del 1960 (結婚および死), *Matrimonio o morte*, lo scrittore pone in risalto le modalità con cui l'angoscia può mettere radici in un giovane Io, a distanza di anni scosso dalla scomparsa del padre. L'elaborazione parziale del fenomeno della morte – non soltanto paterna – condurrà Ōe a definirsi «ossessionato dal pensiero della sofferenza e dal terrore»⁵¹⁰.

Se la morte è un pensiero onnipresente – che Ōe deve aver indagato a partire dalle formulazioni del filosofo francese Blaise Pascal (1623-1662) –, la percezione della vita restituita dalla narrativa degli anni Cinquanta e Sessanta acquista toni lungi dalla conciliazione. La vita, nel centro come nella periferia, assume le sembianze di un calvario, cui l'uomo non pone fine per tema dell'ignoto e del nulla, incognite dell'esistenza post-terrena.

Approssimandosi alla ricerca kafkiana della verità – labirinto confuso apparentemente privo di nessi con il reale esperito dall'individuo – e alla psicopatogenesi delle nevrosi, Ōe si scontra con la fattualità del dolore e l'impossibilità di eluderlo. Ne consegue il legame indissolubile che la vita stringe con la morte, valvola di sfogo di un'esistenza pregnata di inquietudine. Con la *recherche* dell'Io

⁵¹⁰ Si consulti: Yoshio Iwamoto, The "Mad" World of Ōe Kenzaburō, in *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 1979, vol. XIV, no. 1. In tale direzione va anche il racconto "Agwee il mostro celeste", con una storia fondata sulla presenza inquietante della paura e dell'impossibilità di riscattarsi attraverso un percorso diverso dal suicidio. Si confronti: Kenzaburō Ōe, *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, *op. cit.*, pp.

perduto avviata sin dagli anni Cinquanta nel villaggio e attraverso i personaggi di Rana, Gii, Takashi e Mitsusaburo, Ōe ha in animo la volontà di proiettare lo sguardo sulla vita da angolature differenti. Il profilo del giovane Rana evoca il temperamento e la maturazione di un intellettuale ancora agli esordi, sospeso in un limbo in cui l'adolescenza consumatasi prima del tempo si espone ai primi contatti con il mondo adulto. In tale prospettiva si iscrive il ritratto dell'uomo antecedente la "sospensione dalla vita". A prevalere sullo sfondo della povertà e della guerra – vagamente percepita – sono "quei giorni felici", *translatio* allegorica di una serenità mai celebrata. L'idealizzazione e il sogno di una vita serena, all'interno di un nucleo familiare tradizionale, si intreccia con la realtà. Continue analessi antepongono alla narrazione fatti che si perdono nella vita privata e nell'immaginazione dell'autore.

Il *limes* tra fantasia e realtà si assottiglia non appena Ōe avanza a briglia sciolta nel racconto della vita adolescenziale. Del villaggio, fortezza distaccata dalla civiltà urbana, si decantano le bellezze arcadiche, il fittizio irenismo dettato dalla logica della solidarietà al potere e il simbolismo di quei luoghi.

Nel villaggio ogni manifestazione della natura è veicolata da un datoificante. Al lettore Ōe chiede di praticare uno sforzo ermeneutico superiore all'associazione fatto diegetico/significato concreto nella vita ovvero fatto/immagine evocata nel lettore. I segnali subliminali dispersi nel racconto vanno repertati e messi in relazione con la sensibilità dell'autore, in luogo della trama. In tal guisa, si scopre nel villaggio un luogo poco incline all'armonia e ai principi fondamentali del dispiegarsi libero e autocosciente dello *shutaisei*; il manicheismo degli abitanti riverbera la tempra di un villaggio pronto ad imbracciare le armi contro dottrine avverse alla propria *Lebensphilosophie*; infine, nella concezione atavica della famiglia si coglie il rinverdire di una tradizione domestica avvezza a limitare la libertà d'azione dell'individuo.

Da questa angolatura, Ōe si immedesima con coloro che riescono ad affrancarsi dal timore dell'ostracismo, contrastando lo schema di valori tradizionali. Philippe Forest definisce *Shiiku* un "romanzo di iniziazione" per due ragioni. Da una parte, è evidente il processo di sincronizzazione che va compendosi con l'età adulta⁵¹¹. Rana viene battezzato alla vita, sperimentando sulla propria pelle il significato dell'idiosincrasia con l'autorità del villaggio e il potere consolidatosi nei secoli.

⁵¹¹ Philippe Forest, *Légendes d'un romancier japonais*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 34.

Dall'altra, la "sospensione dalla vita" compendia la difficoltà di accedere al mondo degli adulti. Il giovane Rana deve superare tutti gli ostacoli posti sul suo cammino dai rappresentanti del villaggio. La sofferenza e l'espiazione delle presunte colpe – il collaborazionismo e il rapporto con il nemico improntato alla sincerità – costituiscono l'atto finale, il verdetto che suggella l'accesso di Rana alla comunità degli esseri non (più) senzienti.

Il significato maieutico del rito iniziatico – liberazione dall'impuro – viene condiviso dallo studioso Massimo Raveri⁵¹² e dallo scrittore francese David Le Breton⁵¹³. L'orientalista italiano iscrive il superamento della prova fisica – la prova del freddo o del fuoco – e la sopportazione del dolore tra le sfide della vita necessarie ad apporre il sigillo della mascolinità. Teoria che trova conferma nell'opera di Le Breton dedicata al significato del dolore. In essa spicca la "virulenza" dell'esperienza iniziatica, in esito alla quale la relazione dell'uomo con il mondo risentirà della conflittualità e del rilievo assegnato al dolore. Ciascuna esperienza dell'uomo che ambisce di entrare a far parte di una comunità acquista valore, se relazionata con il sacrificio fisico e morale. In tal modo, l'individuo affronta con coscienza ciascuno stadio di evoluzione, approvandone il significato per la crescita personale.

In un contesto culturale estraneo all'apporto di dioscuroi come i numi o i *kami* – in grado di mediare tra la realtà umana e la realtà divina –, la ricerca di soluzioni è affidata alla volontà e all'operato del singolo. Costui deve trarsi d'impaccio e affrontare singolarmente le sfide sul suo cammino, senza ricorrere a coppie o alleanze paritetiche. Nel confronto con i romanzi in cui lo scambio simbiotico tra coppie omotetiche rileva ai fini degli esiti diegetici (cfr.: *Un'esperienza personale*), la 'narrativa della periferia' aggira queste strutture, confinando l'attenzione alla capacità del singolo di operare per la buona riuscita di un progetto esistenziale.

Ciò produce nella scrittura dell'anticentrismo una parabola narrativa esiziale. La vicenda personale di Gii e Takashi assume l'accezione masochista di un fallimento annunciato, una lesione ulteriore inflitta al proprio orgoglio. Peraltro, merita rilevare, ai fini della trattazione dell'insuccesso, la divaricazione tra le azioni condotte da giovani come Rana e le avventure intraprese da Gii e Takashi.

L'età dei protagonisti riporta la scelta di Ōe di segnare il passo rispetto all'infanzia perduta. Dopo aver attraversato questa fase della vita, il vuoto viene colmato dalla

⁵¹² Massimo Raveri, *Itinerari del sacro*, Venezia, Cafoscarina, 2006. Si consulti p. 97.

⁵¹³ David Le Breton, *Antropologia del dolore*, Roma, Meltemi, 1995.

maturità. Ōe non idealizza un prototipo di uomo ovvero di intellettuale riconducibile ad una stagione ‘intermedia’ della vita. I bambini diventano adulti o vengono esautorati dalla narrazione. Affrontando molteplici riti di iniziazione ed eventi luttuosi come la perdita del padre e il *remake* identitario, smarriscono i tratti dell’essere reificato per assumere quelli di un Io dotato di sostanza vitale, degno di condividere lo spazio collettivo.

Passando alla stagione della vita adulta, Ōe allestisce sulla vicenda personale di Gii la storia fallimentare dell’anticonformista. Gii crede di avere séguito presso gli abitanti e i giovani, gettando nel villaggio il seme del cambiamento. L’azione, che in un primo momento è in grado di riunire attorno al Guru una folta schiera di accoliti, riporta esiti infausti. Il villaggio è impreparato al cambiamento, vittima delle superstizioni e dei segnali subliminali che giungono da più parti. Gii finisce per smarrire miseramente lo smalto di un tempo e la capacità di porsi alla guida autorevole dei proseliti. Il dubbio e la superstizione fanno la propria parte, distorcendo l’immagine pubblica di Gii, al punto da scorgere nel corpo emaciato e nello spirito non più carismatico del Guru una presenza occulta venuta da fuori per disintegrare l’ordine e la quiete del “bel villaggio” (*utsukushii mura*)⁵¹⁴. In questo *endroit* prevale, al pari di *Shiiku*, la “circolarità” del potere e delle leggi del villaggio (Tachibana:45). In altre parole, gli eventi modificano solo in apparenza l’assetto iniziale, confermando l’inalterabilità delle strutture del potere. Visione condivisa anche dal filosofo e critico letterario Karatani Kojin.

Karatani riporta alla sfera del giudizio storico-filosofico la descrizione dei processi in atto nella narrativa ōeiana. I soggetti ritratti dallo scrittore dello Shikoku sarebbero delle monadi, in grado di preservare l’equilibrio personale, prescindendo da qualunque apporto esterno. In essi si ritrova un grado di “saggezza”, uno stato di perfetta “autocoscienza” ed equilibrio che prescinde dall’unità e dal senso stesso della storia. Karatani si mostra critico nei confronti dell’applicazione di categorie come linearità e circolarità all’opera ōeiana. Piuttosto, lo studioso trova più congruente definire gli eventi narrativi esito di una letteratura privata della (originaria) funzione estetico-morale, dunque (ridotta a) letteratura di intrattenimento (*entertainment*). Conclusione, quest’ultima, cui Karatani deve pervenire sviluppando la sua teoria della “fine della storia”. Ridotte ai punti essenziali, le formulazioni del filosofo e critico

⁵¹⁴ Kenzaburō Ōe, *Marginal Arcadias*, *op. cit.*, p. 56.

letterario muovono dal presupposto che la letteratura abbia smarrito il ruolo di istanza morale di riferimento, in quanto forma d'arte eccelsa nei secoli. L'avvento della letteratura popolare (*junbungaku*) si accompagnerebbe alla peregrinazione della storia, giunta al punto più basso della parabola. L'individuo ritratto dalla narrativa contemporanea disdegna il valore del confronto, riducendosi ad una condizione di "animalità". Un animale "felice", recluso nel suo ristretto spazio culturale, determinato da secoli di isolamento del Giappone.

Karatani, da un lato, definisce i personaggi di Ōe maturi al punto da vantare un'autocoscienza e un Io 'evoluto'; dall'altro, rimanda l'astensione dal confronto e dalla socializzazione al profilarsi di una "psicologia di massa" tipica del consumatore seriale. Al suo cospetto, la fruizione del testo letterario presenta le medesime caratteristiche dei beni di largo consumo.

Oltre al degrado dell'arte, il filosofo critica gli esiti più recenti della società nipponica definendola: "una società di esseri umani "etero diretti", individui che "fluttuano liberamente senza alcuna soggettività"⁵¹⁵. Nel quadro prospettato da Karatani, la società è attraversata da un'autentica crisi di valori, la cui soluzione risiede nell'accompagnare la loro transizione verso una *pars construens*, un grado di socialità che faccia i conti con le tracce depositate nell'individuo moderno dal progresso e dall'avanzamento (*risshin-shusseï*). Nella giustapposizione tra il conformismo di massa, conseguente all'industrializzazione e al capitalismo e l'affermazione dell'Io, risiede il nodo che le forme contemporanee dell'arte sono chiamate a sciogliere. Peraltro, l'arte ha in dono la capacità di rendersi autonoma dalle convenzioni imposte dalla società. Ingaggiando un percorso di evoluzione genuino, interessato a deviare dalla direzione artificiosa e "snobista" presa nell'ultimo secolo, l'arte riceverebbe in dote la capacità di liberarsi da categorie del pensiero integralmente mutate dall'Occidente, perniciose per uno sviluppo autonomo della coscienza moderna. Sull'evoluzione dell'arte nella storia, Karatani mutua il concetto di "fine della storia" dal filosofo di origine russa Alexandre Kojève (1902-1968)⁵¹⁶ e la nozione di "conoscenza assoluta" dall'opus major di Hegel, "Fenomenologia dello Spirito" (1807).

Nel definire i personaggi di Ōe uomini in grado di dispiegare la propria coscienza – non da ultimo politica –, invocando la storia giapponese nella sua "totalità", Karatani

⁵¹⁵ Kojin Karatani, *Kindai bungaku no owari* (The End of Modern Literature), Tokyo, Insukuriputo, 2005, p. 70

⁵¹⁶ Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 5-12.

ritiene che Ōe abbia consumato tutte le possibilità offerte dalla letteratura moderna del Giappone: “[...] Yet, by doing so, quite unexpectedly, the end of ‘modern literature’ in Japan was declared”⁵¹⁷.

Pur ritenendo interessante la tesi formulata dal filosofo Karatani, ciò che più contraddistingue l’opera dello scrittore dello Shikoku coincide con il senso della ‘parcellizzazione’ della verità, frazionata in punti di vista molteplici e inconciliabili. Appare poco verosimile in Ōe la cristallizzazione attorno a categorie assolute, che Karatani deve aver ereditato applicando quelle hegeliane alla filosofia dell’arte giapponese. Le opere di Ōe si espongono a punti di vista suscettibili di un’alterazione continua, anche a seconda dell’angolatura da cui si descrive e analizza un dato fenomeno. Nel racconto del 1957, la prospettiva di autodifesa del villaggio nei confronti del nemico trova una giustificazione morale nel senso dell’umiliazione e della disfatta recentemente subita dal giapponese medio. Dalla prospettiva del villaggio, umiliato e violentato nei suoi valori tradizionali dall’americanismo imperante al tempo, la lotta contro il nemico assume i contorni di una difesa del proprio ‘spazio naturale’. Per contro, la prospettiva del giovane Rana rimanda al tentativo di quella frangia di intellettuali – e giovani – per natura più inclini ad ammettere l’importanza dell’apertura e della collaborazione con sistemi di pensiero eterogenei. La verità può essere, infine, narrata dal punto di vista dello spettatore esterno, il quale riconosce nell’esito della vicenda un duplice fallimento: personale e collettivo. La comunità si mostra poco incline al cambiamento, celando un istinto di violenza e segregazione primordiale dietro gesti amicali e di deferenza. Peraltro, l’istinto rimane insopprimibile e si traduce nella ‘cattura’ (Catch è peraltro la traduzione inglese del titolo originale *Shiiku*) e nell’esecuzione del soldato nero. A fallire in maniera eclatante è anche il tentativo dei giovani come Rana di proiettare un’immagine diversa del villaggio segregato e avulso dal dinamismo del centro. L’apertura al significato della democrazia e la rottura con gli schemi di accentramento del potere ereditati dal passato rappresentano la grande conquista che gli *outsider* come Rana possono apportare all’interno di un *endroit* ingessato e monolitico. Inoltre, la prospettiva più inquietante giunge con il fallimento di coloro su cui Ōe e le società non autarchiche puntano di

⁵¹⁷ Hwang Jongyon, *After the Apocalypse of Literature: A Critique of Karatani Kojin’s Thesis of the End of Modern Literature*. Disponibile su: https://www.researchgate.net/publication/299025436_After_the_apocalypse_of_literature_A_critique_of_Karatani_Kojin's_thesis_of_the_end_of_modern_literature. Consultato in data 10 giugno 2017.

più: i giovani. Lo scrittore mette nelle mani dei bambini la chiave di volta del cambiamento, conscio del fatto che le strutture del Giappone vengano oleate da una classe intellettualmente incapace di produrre il cambiamento sperato. I bambini, più che i giovani intellettuali, rappresentano l'unica componente sociale tenuta a latere del progresso materiale, dell'istituzionalizzazione e dello sviluppo culturale del primo Novecento. La loro struttura ideologica è in divenire, il loro mondo "evanescente" (Susan Napier). Impegnati a categorizzare nozioni come la felicità, che sfuggono alla psiche del fanciullo perché ignote, perdiamo di vista che il loro è un microcosmo alieno dalle leggi naturali dominanti. I bambini sono ridotti a piccoli Pan, "animali felici" – per mutuare l'epiteto di Kojève – di vagare nella foresta. Vittime sacrificali, ignare del destino e del *plot* che l'uomo ha macchinato a loro discapito, essi seguivano a vivere i giorni che li separano dalla maturità nella calma apparente del villaggio pastorale. Anche per loro l'idillio non è destinato a durare.

3. *Man'en Gannen no Futtoru*: Il Grido Silenzioso (1967). La ricerca della verità nel villaggio

Nel 1967 la fatica letteraria di Ōe viene premiata dall'uscita del romanzo "Il Grido Silenzioso", storia di due giovani fratelli, Mitsusaburo e Takashi, in fuga dalla *urbanitas* e dalla piega che la loro vita ha preso in questi luoghi. Mitsu è il nuovo *alter ego* di Ōe, critico nei confronti dell'esistenza fino a quel momento condotta a Tōkyō, ostaggio di un reale isterilito, non da ultimo, dalla società coeva. All'inerzia di Mitsu fa da contraltare l'idealismo fallace di Takashi, personaggio controverso, nel cui vissuto si trovano radicate esperienze tanto paradossali da consegnare la versione di un *outsider* dannato. Un violento idealista, dal carisma in grado di polarizzare l'attenzione dell'intera comunità soggiogata dal 'moderno' verso la propria persona.

Al di là delle inconciliabili differenze caratteriali, i due protagonisti figurano quali degni rappresentanti delle istanze 'decostruzioniste' vigenti al tempo. La loro fuga dal centro manifesta il disincanto inarrestabile, restituendo al contempo l'idiosincrasia nei confronti del sistema di potere in auge. Ad unire i due fratelli è la 'progettualità' collegata al significato della fuga. Takashi induce Mitsu a seguirlo, convinto che nel villaggio ritroveranno vigore e la chiave di lettura degli eventi che hanno intaccato lo sviluppo regolare della loro esistenza. Mitsu si lascia trasportare dal progetto del fratello, convinto che il ritorno al "grado zero" dell'umanità servirà a riproiettarsi nel magma della quotidianità, superando la stasi e i suoi effetti deleteri per la vita di

coppia. Filtrata dalla violenza e dal carattere pervasivo del male, la narrazione sembra collocare il lettore di fronte ad una suggestiva storia di ‘comunione’ spirituale tra due fratelli, in combutta per affermare la parte migliore di sé.

Perché fuggire nel villaggio? Per rispondere a questo interrogativo Ōe invita i suoi personaggi a scavare nell’inconscio della civiltà contemporanea, perché affiori il valore autentico di una esistenza assorbita dal progresso e refrattaria alla spontaneità. Ritornando nel vivo del villaggio, l’uomo di Ōe si concede l’opportunità di regredire alle origini – cuore e psiche –, supponendo di trovare in esse lo strumento più idoneo a scandagliare la genesi delle nevrosi.

Intentando un’analisi più approfondita sul significato che i due protagonisti accordano all’esistenza, si scopre che i fratelli indulgono in obiettivi e ragioni più che mai inconciliabili. Mitsu è l’antitesi dell’ ‘intellettuale impegnato’, poco incline al contraddittorio come all’indagine speculativa del reale, stretto nella zona buia che tiene la propria anima in ostaggio. Al cospetto delle ombre che insistono sulla personalità del giovane, il villaggio assolve la funzione di una sinecura. La trama dimostra che il ritorno alle origini non equivarrà alla rielaborazione del male e al superamento del dolore. Rispetto al valore psicologico accordato da Le Breton all’attraversamento della soglia del dolore, Mitsu si colloca in una posizione diametralmente opposta, rifuggendo il confronto e la transizione verso la liberazione definitiva dal male.

Nei panni del giovane pressato da molteplici incertitudini, Ōe ripropone un Tori-Bird più maturo, di cui conferma il ruolo di spettatore passivo della realtà che sfilava sotto i suoi occhi. Il percorso di formazione (*Bildung*), da Ōe aborrito nei termini del *Bildungsroman* convenzionale, in grado di narrare il processo di vita e “conversione” del protagonista ad un’*ars vivendi* conciliabile con la collettività, si sviluppa seguendo linee meno programmatiche. D’altronde, Ōe ha costantemente avversato ogni tentativo di ricondurre il carattere complesso e spettrale dei suoi personaggi entro i limiti di un’esistenza borghese predefinita. Date queste premesse, lo scrittore apre ad un *montage* diacronico dell’evoluzione esistenziale dei suoi personaggi. Tentativo con cui Ōe assurge a depositare una traccia narrativa delle tappe fondamentali del cammino evolutivo, come uomo e scrittore.

Con riferimento alla tendenza ad eleggere il testo quale luogo di origine e confronto del pensiero e dei motivi associati all’opera di un autore, il critico giapponese Maeda Ai (1932-1987) sostiene la necessità di astenersi dal ritrovare nell’autore il ‘depositario’ assoluto della rete di significati raccolti in un’epoca ovvero

in una data corrente culturale o filosofica⁵¹⁸. Il testo diviene un «campo aperto», si sottrae alle logiche del «perché» delle azioni e concorre a convogliare l'attenzione del lettore dall'individuo – quale *locus* fondativo di ogni riflessione attorno all'agire umano – all'interrelazione fra l'opera e l'*encadrement* storico-culturale di riferimento.

Applicando tali formulazioni agli scritti di Ōe, l'appello rivolto dallo scrittore ad inquadrare la sua produzione in una 'visione d'insieme', assume un fondamento più pratico. Ne "Il grido silenzioso" come negli altri romanzi non è inusuale il ricorso a *flashback* o prolessi (salti in avanti), con cui Ōe ambisce ad istituire un raccordo tra le esperienze passate, presenti e future. Non è raro trovare anticipazioni di *tòpoi* (violenza, escapismo) o azioni (protesta, vendetta, ritorsione), il cui complessivo dispiegamento va rintracciato all'interno della saggistica o della produzione romanzesca più tarda. A titolo di confronto, si può osservare come il tema dell'ascesi e dell'ostensione dello spirito e la redenzione della carne, timidamente presente fin dalle prime opere, si consolidi e assurga a tema d'elezione ne "L'eco del paradiso" (1989). Il tema della violenza e dell'aberrazione umana si rinnova nel tempo, assumendo una connotazione meno vincolata alla narrazione esistenzialista dell'*hibakusha* in cammino verso la morte. Del pari, l'attribuzione di significato si realizza, finalizzando all'interno dell'opera il ricorso agli eventi coevi più significativi (cfr.: il rinnovo del Trattato USA/Giappone sulla Sicurezza; il corso politico; l'assetto internazionale del Giappone; il nucleare e l'utilizzo dell'atomica; la guerra in Corea, ecc.), in grado di toccare le corde dell'anima e scorgere nell'opera il proprio *locus electus*.

La figura attorno alla quale si polarizzano le attenzioni sugli esiti del cambiamento è Takashi. Dopo due decenni la transizione in atto giunge a compimento, forgiando lo spirito di un combattente lungi dalla «nobiltà d'animo» dell'uomo di Hiroshima. Nel personaggio di Takashi Ōe trasferisce le ansie e le frustrazioni generate dalla società pre-sessantottina. Il *vulnus* personale sul quale si concentra la tensione del protagonista, si accompagna all'incapacità di ammettere a se stesso la verità.

I motivi che spingono i due a rischiarare la parte dell'Io sottoposta ad un cono d'ombra divergono visibilmente. La *recherche* di Mitsu risponde al bisogno di respirare un'aria diversa, onde ricomporre un quadro familiare e personale compromesso. Il villaggio, con le proprie leggi e le dinamiche interne corroborate da

⁵¹⁸ Ai Maeda, *Kindai dokusha no seiritsu* (The birth of the modern reader), Tokyo, Iwanami Shoten, 2001. Si confronti anche: Maeda Ai, *Text and the city*, Duke University Press, 2014.

anni di trasformazione, non potrà rivelarsi d'aiuto per la condizione di precarietà in cui versa l'esistenza di Takashi. Il suo equilibrio, appeso ad un filo, rischia di provocare la caduta libera dell'uomo in una spirale di angoscia e annichilimento.

L'esistenza del giovane uomo è sottoposta ad una precarietà, le cui radici affondano nel vissuto personale. La sorella di Takashi e Mitsu è stata vittima di un incesto protrattosi sino al suicidio della fanciulla. Soggiogata dal fratello e depredata da una forma di schiavitù sessuale fondata sulla menzogna – Takashi induce la giovane a credere nella natura sana del loro rapporto –, la violenza costituisce il grande segreto con cui il giovane ribelle si accompagna da anni.

Ma Takashi non fa eccezione, rientrando a pieno titolo nella folta schiera di protagonisti fiaccati dalla nevrosi. Infingardo e violento come il giovane *Seventeen*, Takashi ne rappresenta l'attualizzazione. Uomo in preda alla schizofrenia stimolata dal vortice della menzogna e dei misfatti compiuti nel *tour* tra un'America vittimizzata e un Giappone molestatore, Bechler ricostruisce l'identikit approfondendo la flebilità del profilo psicologico: “le «j'ai dit la vérité» de Taka répond ainsi au «sept vies pour servir la patrie, gloire à sa Majesté Impériale» de son tristement célèbre prédécesseur torturé par la honte d'un péché véniel (sexuel, encore) qui n'était que la manifestation compensatoire d'un complexe d'infériorité [...]”⁵¹⁹.

Il quadro di un uomo angustiato da un equilibrio psicologico compromesso, viene ricondotto dallo studioso Kasai Kiyoshi alla sfera della “contraddizione”⁵²⁰. Takashi, al pari di *Seventeen*, risolve nella coercizione l'angoscia e la frustrazione generata dal ‘non-detto’. Pertanto, la debolezza si trasforma in una forza apparente, gestualizzata da atti e scontri verbali violenti. Tali risvolti dissimulano lo scompenso, rendendo Takashi un'icona di virilità e *leadership* socialmente apprezzabile. Ciò non muta, tuttavia, il quadro di partenza. La contraddizione degenera al punto da attanagliare il cuore e i pensieri del protagonista, risoluto a rendere la sua persona l'effigie, nei secoli, del «capo» in grado di mutare le sorti del villaggio. Takashi riporta il proprio squilibrio lungi da un percorso di ‘socializzazione’ della sofferenza. Sino alla fine Mitsu ed i personaggi che hanno condiviso con lui esperienze di vita significative, come Natsumi, vengono tenuti all'oscuro dei piani che il condottiero tiene in serbo per sé e per il

⁵¹⁹ Antonin Bechler, *op. cit.*, p. 416.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 416. Sul tema della contrapposizione tra centro del mondo e spazio privato – che genera un conflitto insanabile, il motivo della crisi del mondo (*seikaikei*) – è interessante il riferimento al testo: Kasai Kiyoshi, *Sekaikei to reigai jōtai* (Sekaikei and the Exceptional Condition) in *Shakaiwa sonzai shinai:sekaikei bunkaron* (There is no society: the Theory of Sekaikei Culture), ed. Genkai shōsetsu kenkyūjo, Tokyo, Nan' undō, 2009.

villaggio.

Con questo romanzo Ōe ci consegna un altro prototipo di virilità tormentata, prodotta dalla cultura del tardo Novecento. Lo scrittore crea occasioni continue per esaltare il contrasto tra l'animo nobile di Takashi, pronto a battersi e sacrificare la propria vita per liberare il villaggio posto sotto assedio dal nuovo imperatore (il titolare coreano di una catena di supermercati che ha spazzato via le attività commerciali nipponiche) e Mitsu, modello di una virilità sbiadita e remissiva, per nulla in grado di raccogliere l'approvazione femminile e affascinare la comunità.

Il progetto di irrompere nelle altrui vite, trasformando dall'interno l'assetto del villaggio avvezzo a uniformarsi alle regole imposte da un'autorità lontana e noncurante dell'individuo medio, riporta il desiderio di infrangere gli schemi di uno stoicismo apatico e lesivo. Missione eseguita da Takashi senza l'intervento di comprimari. Il giovane ripone tutte le energie fisiche e mentali nel disegno sedizioso, auspicando di ricomporre, attraverso il *transfert* nel villaggio, lo squilibrio psicologico cui subdolamente cerca di sfuggire.

Veniamo ai sudditi di Takashi. Essi perpetuano la loro esistenza misera in un villaggio succube di una crisi economica senza precedenti. A difettare nelle loro mediocri vite è la volontà individuale di esistere, produrre e svilupparsi (*Lebenswille*). Il tema caro ad Ōe – lavoro e dolore –, ripreso con vivo interesse attraverso lo studio della poetica blakeiana, si trova ridotto all'esatto contrario: apatia e immobilismo.

Esseri privi della capacità di determinare il proprio destino, gli abitanti del villaggio attendono inerti l'avvento del condottiero. Nella virilità e nell'apparente scelleratezza di Takashi ripongono la propria fiducia. Il giovane è l'antitesi dell'uomo del villaggio, dotato di qualità presto venerate da tutti. Come Gii, è in grado di fare proselitismo, ammaliare le donne e accendere la fiducia globale nel cambiamento delle proprie sorti. Inoltre, Takashi è il leader più ambito per chiunque agogni il cambiamento, rifiutando un coinvolgimento personale diretto. Il giovane dispone della forza e della volontà necessaria ad esautorare il nemico coreano, ripristinando l'ordine secolare del villaggio. Senza speculare sui termini dell'apporto personale alla rivolta, Takashi non scompone la psiche degli abitanti, lasciando inalterata l'ambiguità e la doppiezza morale, metro di giudizio dell'esistenza.

Mitsu è la voce critica della narrazione, la sola a disapprovare l'esasperato delirio di onnipotenza del fratello a servizio di un villaggio irriconoscibile, svuotato della

tempra morale e della carica di onorabilità e rispetto, posta a sigillo dell'anticentrismo. Rifiutando il ruolo di comprimario per assurgere ad istanza morale della vicenda narrativa, Mitsu riporta in prima persona le impressioni di Ōe, senza impegnarsi in un atto formale di condanna all'azione: “[...] Qualsiasi problema debba affrontare, la gente del villaggio non ha una visione lungimirante. [...] Sprecano tutto il loro tempo in piccolezze e alla fine, quando non riescono più a controllare la situazione, sono tanto irresponsabili da pensare che qualche forza esterna risolverà le cose al posto loro” (Ōe:Il grido:73).

La “forza” venuta dall'esterno per salvare il villaggio dalle sventure e dalla miseria è Takashi Nedokoro. A dieci anni di distanza da *Shiiku*, Ōe provoca con la stessa mordacia l'incapacità del villaggio di assurgere ad entità autonoma, in grado di prescindere dal centro. Mitsu osserva la parabola discendente del villaggio, chiedendosi che fine abbia fatto l'orgoglio e l'operosità del *vir bonus* della periferia. Al suo posto, Mitsu rinviene esseri parassitari, svuotati di ogni capacità di sintonizzarsi con la vita politica della comunità di appartenenza. Il rimando ōeiano non cela messaggi subliminali, consegnando una critica severa alla logica ‘strisciante’ del consenso. Nella gente del villaggio Ōe scorge la ‘personificazione’ del giapponese medio, storicamente avvezzo ad accordare il proprio consenso all'eroe in grado di vaticinare soluzioni miracolose. A venti anni dalla democratizzazione e dalla liberalizzazione della società nipponica, Ōe si ritrova con questo romanzo a biasimare il negazionismo e la condotta di chi avversa il cambiamento per l'incapacità di sintonizzarsi con il nuovo corso sociale e politico.

Tali premesse testimoniano l'involuzione di una comunità. D'altronde, tra le prime impressioni che i fratelli Nedokoro ricevono all'arrivo nel paesino immerso nella valle, a balzare all'occhio è l'arretratezza del villaggio e il lassismo in cui da anni versa la sua gente. Il paesaggio pare essersi deteriorato, la foresta incupita, le sembianze del villaggio alterate dalla gente che lo popola. Con grandi divergenze rispetto all'*utsukushii mura* (il bel villaggio), ambientazione arcadica eletta a sfondo del racconto *Shiiku*, il lettore fronteggia, insieme ai protagonisti, il degrado di una valle isolata dal resto del mondo – con ponti e infrastrutture logorati dall'incuria – e in pieno disfacimento. Mentre Mitsu imputa il cambiamento alla condizione di “uprooted” (sradicatezza), in cui sente di essere finito rispetto al centro e al villaggio dell'infanzia, l'abate nel capitolo “L'imperatore dei supermercati” traccia un quadro

variopinto dei cambiamenti intercorsi nella valle. Dalle tradizioni come il *mochi*⁵²¹ ai costumi locali, il villaggio ha smarrito buona parte dei suoi tratti distintivi: Il giovane abate: “[...] È un esempio tipico di come gli elementi fondamentali della vita nella valle vadano decomponendosi a uno a uno” (Ōe:92).

La scelta di eleggere il villaggio a spazio narrativo idoneo alla ‘messa in scena’ della morte di Takashi non è da tributare a coincidenze casuali. Tale posizione trova il plauso di Watanabe H., il quale rinviene in molte sequenze descritte da *Il grido* una connotazione psicologica in senso spaziale del dolore e del disagio. Quasi ad indicare che la morte non può avvenire prima di aver individuato il *locus electus*, Takashi invoca nel villaggio il punto di approdo⁵²².

Al simbolismo mistico che aleggia sul rapporto di Takashi con la foresta si oppone il ‘modernismo’ post-romantico di Mitsu. Suga Hidemi riconduce l’approccio dell’intellettuale apatico nell’alveo di un’indipendenza – e di un riscatto psicologico – dai luoghi e dalle icone a lui contemporanee⁵²³. Non passa molto tempo perché Mitsu prenda ad estraniarsi dall’ambiente circostante, presago che i segnali funesti pervenuti dalla natura non porteranno il soddisfacimento delle attese iniziali. Mitsu non partecipa al languire lento ma inesorabile della foresta; ne prende semplicemente atto, stimolato, al progredire della narrazione, dalla sola idea di ultimare le trattative per la vendita del *kura yashiki*⁵²⁴ e tornare a casa. Ma, come in ogni esperienza diegetica somministrata da Ōe, la natura e la storia debbono fare il proprio corso. E nessuna deviazione è consentita. In particolare, è Takashi a voler soddisfare le azioni prescritte dal programma antecedente la morte. In esso sono contemplate la redenzione del villaggio e la cura delle vicende familiari. Takashi, al pari del musicista nel racconto *Aghwee*, osserva un piano definito nei dettagli. La morte segnerà il riscatto personale dal dolore e la liberazione della famiglia dall’onta gettata dall’incestuoso sull’onore della sorella. Con la verità divulgata a Mitsu, la missione di Takashi nel luogo eletto può spingersi verso la conclusione.

⁵²¹ Si tratta di un tipico dolce giapponese a base di riso glutinoso.

⁵²² Hiroshi Watanabe, Oe Kenzaburo (On Oe Kenzaburo), Tokyo, Shinbisha, 1994.

⁵²³ Sul nuovo rapporto che definisce l’interazione dell’uomo con la vita, si confronti: Suga Hidemi, Kakumeitekina, Amarini Kakumeitekina: “1968 nen no Kakumei” Shiron, Tokyo: Sakuhinsha, 2003.

⁵²⁴ Una sorta di magazzino attiguo all’abitazione principale appartenuta alla famiglia Nedokoro.

3.1. *Man'en Gannen no Futtoboru. Takashi e la carnevalizzazione della vita*

La filosofia di vita di Takashi, con i suoi riti e la sua prammatica da attore, mette in luce il piano con cui quest'uomo intende procedere in direzione della morte. Ciascuna delle sue azioni si dispiega all'interno di una ritualistica e di una deificazione dell'io, poco approssimabile alla spontaneità dei protagonisti creati nella prima stagione. Vittima sacrificale alla ricerca del perdono e della redenzione collettiva, la caratterizzazione di Takashi evidenzia una frattura profonda con la dignità dell'uomo di Hiroshima e con la secolare tradizione narrativa della "nobiltà nella sconfitta" (Ivan Morris)⁵²⁵.

Con il diciassettenne *Seventeen* e Takashi Nedokoro lo scrittore prende a tratteggiare un identikit diverso del personaggio psicologicamente debole e instabile. I contenuti della vita e la reazione alla morte enfatizzano la genesi di un modello di eroismo antitetico rispetto a quello propinato dalla narrativa nipponica nei secoli. Alla sincerità e all'onore con cui l'eroe debole si procura la morte, Ōe oppone la codardia di *Seventeen* e Takashi, le cui asperità fronteggiate in vita sono ben lontane dall'eivarli a martiri educati a vivere con stoicismo e serena rassegnazione il calvario della morte. Con questi personaggi Ōe marca il passaggio verso una nuova fase della storia globale.

L'uomo ha ritrovato fiducia nei confronti della propria capacità di agire. Tuttavia, tale dinamismo, lungi dall'essere posto al servizio della collettività e del bene sociale, viene declinato sotto forma di un egocentrismo e di esaltazione della virilità fino a quel momento posta sotto assedio. In tal senso Takashi chiede di leggere la parabola della propria esistenza nel centro e nella periferia. In ogni tappa del suo agire terreno, il giovane avverte il bisogno di affermare le proprie pulsioni. Nella sequenza narrativa destinata all'incontro di Takashi con la prostituta, la conferma della maschilità e la liberazione foucaultiana dell'istinto violento confliggono, per un attimo, con il bisogno di umanità e di confessione del tormento interiore. Anche gli esordi della relazione con Natsumi (moglie di Mitsu) muovono da una necessità di compartecipazione, cui viene ad affiancarsi lo squilibrio patologico dell'egocentrico, in cerca di un coro emotivamente coinvolto nell'azione del protagonista principale. Tale preambolo accompagna il rapporto di Takashi con i personaggi che con lui entrano in contatto.

Nell'apologia del male declamato da Takashi nessuno può dire con certezza di

⁵²⁵ Ivan Morris, *La nobiltà della sconfitta*, *op. cit.*, p. 9-11.

avere appreso la verità. Il racconto viene strumentalizzato e asservito a ciò che il giovane visionario intende lasciar trapelare. La morte della giovane del villaggio uccisa da Takashi è un altro tema trattato con irrisione, a significare che la verità è un processo arduo, in continua evoluzione. Nel contraddittorio con Mitsu, intento a salvare l'immagine costruitasi del fratello – e la rispettabilità al cospetto del villaggio –, emerge una volta di più il bisogno spasmodico di 'carnevalizzare' la vita, mettendo gli altri in una posizione di subalternità.

Tutti desiderano conoscere la verità ma Takashi, il solo depositario, seguita a lanciare messaggi discordanti tra loro. Al processo di 'ridicolizzazione' del reale non sfugge neanche il passato. Sul dato oggettivo prevale la finzione. Tale *modus operandi* consente a Ōe di suggestionare il lettore, aprendo due percorsi di lettura sulla vita di Takashi. Da una parte, ci si spinge a pensare che tutte le vicende narrate dal giovane siano il frutto di una mente menzognera e segnata dal grave squilibrio patologico. Dall'altra, si fa strada l'ipotesi che Takashi sia un autentico criminale, in preda alla nevrosi e alla necessità del riscatto morale.

Nel tratteggiare un profilo siffatto del giovane ambivalente, Ōe deve essersi ispirato alla lezione di Dostoevskij, creatore del romanzo polifonico. Ne *Il grido* traspare la necessità di trasferire la verità nel campo minato della pluralità e della contraddizione. Ōe riporta a nuova vita una procedura sperimentata nella narrativa degli esordi, cui aggiunge – vero elemento di innovazione – una polifonia di voci pronte ad invocare il soccorso o la condanna morale di Takashi.

Con il ricorso alla condivisione, Ōe intende spezzare il sigillo per anni apposto sull'esistenza dei protagonisti dalla solitudine e dall'isolamento. Con la storia dei due fratelli lo scrittore mira a sondare un nuovo terreno – non meno impervio – della *recherche*. La verità continua ad annidarsi nei gesti, nelle piccole cose, nell'analisi psicanalitica dello squilibrio emotivo. La differenza sostanziale risiede nella qualità di *images* proiettate dalla periferia. Qui l'uomo ōeiano apre ad un processo di ricostruzione del senso della propria esistenza, conscio di ambientarlo in un luogo pregno di vissuto personale, il luogo dell'infanzia. Ōe mira a psicanalizzare i protagonisti, affinché giungano a dispiegare il senso ultimo dello scompimento da cui sono attraversati.

Dalla verità siamo ancora lontani. D'altronde, lo scrittore non orienta il senso dell'opera e il percorso di *Bildung* del singolo protagonista alla ricerca del *factum*, un dato oggettivo e universalmente riconoscibile. Ōe segna il passo rispetto al processo

millantato dal realismo di pervenire alla verità nell'analisi profonda delle cose. Inoltre, prende le distanze dalla *Lebensphilosophie* coeva. Partecipa agli squilibri del tempo, Ōe marca il territorio rispetto alle false promesse formulate dalla scienza e dalla politica di rendere la verità esperibile alle masse illuminate dai circuiti del potere. Per lo scrittore, il raggiungimento della verità si configura quale esito ultimo di un «processo maieutico», rivolto anzitutto alle proprie possibilità conoscitive. Pur ricorrendo ad un coro di voci polarizzate intorno alla moralizzazione liberatrice di un Io nevrotico, nessuno ha in dono la capacità di condividere il *pathos* e renderlo più sostenibile. A ciò si aggiunga l'impossibilità di sopportare una verità inconciliabile con quella coltivata nell'alveo dei pensieri e del proprio immaginario. In tal senso va letto l'accurato appello di Mitsu ad abbracciare una versione meno provocatoria dei fatti.

Con il suo intento di 'decostruire' il reale fondato dall'uomo su basi empiriche, Ōe mette in scena la secolare vocazione umana a non varcare e disperdere i confini della propria morale (*sensus efferendus*) in favore di una verità scomoda, da ricercare con fervore nei meandri più recessi di una psiche disturbata (*sensus inferendus*): “[...] È tutto frutto del tuo senso di colpa – desideri solo autopunirti con una morte atroce per l'incesto e il suicidio di un'innocente che hai causato” (Ōe:239).

Takashi espone l'uomo al sovvertimento del reale e dell'unità dell'opera, ricorrendo ad una pluralità di toni. Se a primo acchito l'effetto generato concorre ad enfatizzare la carica nevrotica e lo scompenso emotivo, in un secondo momento Takashi confessa la sua natura di narratore inattendibile, uso alla mescolanza di stili ed emblemi, con contenuti ora sublimi, ora effimeri e contraddittori. Tale *modus operandi* consente allo scrittore di affrontare l'oggetto della rappresentazione – la vita e il tormento esistenziale di un uomo in preda alla nevrosi – da una prospettiva multifocale.

La 'carnevalizzazione' della vita si traduce nella perdita di punti di riferimento autoreferenziali. Alla verità ciascuno aspira, senza abdicare alla posizione da cui scruta il mondo. Natsumi crede di aver trovato in Takashi l'uomo dinamico e virile, mai incontrato nel rapporto con Mitsu. Il giovane intellettuale, pur non confidando nella natura ideale delle aspirazioni di Takashi al cambiamento, apprende un lato totalmente sommerso della personalità del fratello: la natura violenta e criminale.

Il contrappeso della sfera intima – presenze legate a Takashi da vincoli affettivi favoriti dal giovane – è dato dall'estraneità del villaggio. Qui la vita trascorre

nell'ineluttabilità del suo moto lento e immodificabile. L'avvento di Takashi è giudicato come un'opportunità per cambiare le sorti economiche del villaggio, senza metter mano ai costumi e all'indolenza degli abitanti. Di questo avviso sembra essere il narratore, che si serve di Mitsu per trasferire il suo approccio critico nei confronti di gente ritenuta subdola e inetta alla vita. Donde, il timore che il villaggio possa strumentalizzare Takashi rendendolo capro espiatorio di una rivoluzione culturale, fin dalle premesse destinata al fallimento. La metafora del villaggio ripropone *mutatis mutandis* l'equazione:

villaggio Vs centro = Giappone, periferia Vs centro del mondo.

Altro aspetto innovativo nel romanzo della periferia consiste nell'aver declinato in senso 'dialogico' le relazioni tra i personaggi. Lo strumento del contrasto tra coppie antitetiche e paritetiche viene gradualmente accantonato in favore della prospettiva multifocale. Per onorare il precetto della *veritas in fieri*, Ōe si avvicina a due categorie presumibilmente desunte dal dialogo socratico: sincrisi e anacrisi⁵²⁶. Con la prima lo scrittore mette in relazione i protagonisti, li invita a dialogare, superando il tema dell'incomunicabilità assoluta, *Leitmotiv* di tutta la prima stagione.

Nella prima fase i personaggi difettano della 'dialogicità' necessaria a forgiare un'intesa ovvero alleanze autentiche (padre-figlio; moglie-marito; fratello-sorella). Le relazioni non pervengono ad un grado di intimità tanto pervasivo da inculcare il senso della cooperazione per una giusta causa ovvero un fine comune. Nel rapporto padre-figlio la comunione si fonda sull'illusione malsana di ricevere tutte le attenzioni del bambino handicappato, completando l'autoisolamento dal resto del mondo. In verità, ciascuno rimane estraneo all'Altro, marcando il non-superamento della soglia dell'indifferenza e del qualunquismo. Il caso più eclatante preso in esame – la figura di Seventeen – pare corroborare i risultati di quest'analisi. La parabola discendente, conclusasi con il suicidio all'interno di una cella, non interseca in nessun punto o luogo dell'esistenza terrena ovvero della socialità – la scuola, la famiglia, le istituzioni – l'interesse autentico del genere umano.

All'abbandono dell'uomo alle angustie di una vita misera Ōe intende metter fine attraverso il ravvedimento. Con il dialogo e la ripresa della comunicazione tra i familiari, gli amici e gli estranei, lo scrittore auspica il superamento del paradigma

⁵²⁶ Stefano Ercolino, *Il romanzo-saggio*, Milano, Bompiani, 2017.

dell'incomunicabilità. Tuttavia, l'effetto prodotto approda ad un risultato lontano dalle attese. La comunicazione non smarrisce il marchio dell'estraneità all'agire comune. La vita di ciascuno è uno *storytelling*, la cui lettura è impedita da un codice crittografato. Nondimeno, la scala di valori è troppo eterogenea per riscuotere il successo e la condivisione sociale. Limitandosi al nucleo Takashi-Mitsu-Natsumi, esso evidenzia quanto gli obiettivi e la filosofia di vita perseguita da ciascuno dei tre siano idiosincratici rispetto all'Altro. Takashi si rivela un pericoloso individualista, affannato a procurarsi un piacere perverso e sovrumano. La sua lotta origina da un idealismo distorto, una megalomania convulsa, che lo spinge ad esautorare gli altri dal progetto di autoaffermazione quale spirito eletto della foresta. Il fine di Mitsu è votato ad un semplicismo primordiale: riscattarsi dallo stato di inerzia in cui è da tempo precipitato e infondere nuova linfa all'attività di scrittore.

Nel tratteggiare il profilo di donna coinvolta in una struggente passione per l'uomo da cui dipende spiritualmente, Ōe traccia con grandi difficoltà il percorso di liberazione della donna dal giogo maschile. Mantenendo un *fil rouge* con la narrativa nipponica impegnata a disseminare figure di donne spettrali, Ōe ne esalta la passività, ricorrendo a profili poco carismatici e sbiaditi, nel *decision-making*, dall'imperiosità del maschio. Se Günter Grass sacralizza l'apporto apollineo alla vita – riducendo in opere come “La ratta” il binomio uomo-donna allo scontro fra morte e distruzione virile da un lato, rinascita ed equilibrio femminile dall'altro –, Ōe riconduce l'assoggettamento della donna alla sfera d'azione maschile. L'equilibrio cromatico invocato dalla convivenza taoista dello *yin* e dello *yang* non trova nella narrativa di Ōe un posto privilegiato. Nel tema dell'incesto Ōe elegge la sottomissione psicologica della sorella alle *avance* sessuali di Takashi a riflessione universale sulla natura subordinata della donna. Vittima delle pulsioni maschili, l'identikit di donna cara ad Ōe consegna una figura instabile, psicotizzata e priva della forza necessaria a riscattarsi o opporsi al destino inflitto dall'uomo. Lo stesso vale per Natsumi, di cui l'autore esalta la passività e la vana attesa del cambiamento nell'uomo da cui è moralmente asservita, per mezzo di un *giri* sacro e inviolabile. La narrativa della periferia non fa eccezione, propinando *image* di donne, più simili a simulacri dell'uomo che a individui dotati di personalità ben strutturate. Come il figlio handicappato si trova in un regime di dipendenza fastidiosa dal padre, così la donna è *Doppelgänger*, impegnata a coartare la volontà degli altri ricorrendo a meccanismi subdoli e perversi oppure si presenta come *geisha*, affranta dal calo di passione per

l'uomo da cui spiritualmente dipende.

Quanto al villaggio, la percezione dello scrittore di una massa informe priva di empatia e senso di condivisione rispetto alle «umane cose» riporta forti soluzioni di continuità con la narrativa della prima stagione. A ricadere tra le critiche più appuntite è l'atteggiamento «gattopardesco» con cui la gente del villaggio affronta la vita e il senso del cambiamento. Con loro decade anche il procedimento maieutico di sincrisi. Con i giovani che hanno smarrito la propria identità, la possibilità di un confronto dialettico si fa remota. Ancorati a ideologie passate, essi credono che il solo avvento e la fedeltà al nuovo capo possa bastare a capovolgere le sorti del villaggio. In più, in questo *endroit* si staglia un immobilismo gattopardesco ammantato dell'inconcludenza di chi non osa agire, mimetizzandosi e rimettendo ogni intervento risolutivo alla trascendenza del capo – metafora del nuovo Imperatore spodestato dell'aura di sacralità derivante dall'affiliazione celeste – o di forze superiori non meglio identificate. La condotta ortodossa con cui il villaggio osserva e difende questo credo è sintomatica della simbiosi in atto, con un manicheismo che ha permeato di sé le strutture ideologiche preesistenti e le forme esteriori canonizzate dal tempo.

Con gente priva dell'educazione necessaria a comprendere il senso della rivolta, Takashi non è in grado di instaurare il dialogo, né erge l'incomunicabilità a problema relazionale. Questo nodo delicato spiega il fervore con cui Ōe, servendosi di Mitsu, lancia i suoi strali contro l'inefficienza della massa informe. L'ignavia di individui tenuti all'oscuro – con gravi complicità del sistema educativo – dell'apporto centrale del singolo al benessere collettivo, esalta la fragilità e il pericolo di sottomissione cui uno spirito primigenio, o incolto, può soccombere. Takashi è il primo a servirsi della remissività del villaggio per portare a segno il suo obiettivo di sconvolgere l'ordine preesistente e affermarsi come nuovo leader. Ricorrendo al *plot* della rivolta e alla figura del capro espiatorio (Takashi), Ōe lancia un messaggio subliminale. Il Giappone subisce ancora il fascino di personalità carismatiche, mitizzando l'avvento di Colui che si porrà al comando autoritario di cittadini impreparati all'esercizio della democrazia.

La carnevalizzazione della vita e la sovversione dei rapporti gerarchici è la via più semplice per abbattere le frontiere e arrivare al cuore del popolo dimesso e ignaro del cambiamento. Dalla capacità di interpretare gli umori della gente del villaggio emerge il profilo di un astuto ideatore, pronto a strumentalizzare gli animi e le loro esigenze materiali per il soddisfacimento del proprio obiettivo. A questo punto, la strada dei due

fratelli si divide, segnando direzioni inconciliabili. Takashi prende ad impegnarsi in attività addestrative e ludiche, esercitando la sua pressione persuasiva volta ad estorcere il “consenso” (altro tema ricorrente nell’opera di Ōe). All’*image* proiettata da un villaggio che lentamente va ricomponendo il suo equilibrio interno, lo scrittore oppone sfiducia e incredulità attraverso il suo *alter ego* segnatamente anti idealista. Mitsu non fa mistero della sua avversità allo spettacolo cui assiste, un rituale sincretistico atto a piegare la volontà del villaggio al piano strategico di un individuo instabile, avvezzo a risolvere con la fuga il paradosso umano: “Questo è il tuo stile. Anche le tue esperienze violente in America non sono state che una *falsa* autorinuncia: tu avevi già programmato che, una volta superate quelle esperienze, avresti avuto il pretesto per continuare a vivere libero per un po’ da ricordi dolorosi” (Ōe:239).

Al novero dei tratti carnevaleschi riconducibili a Takashi, Mitsu aggiunge l’eccentricità e l’egotizzazione del fratello. In tale direzione muove il rapporto con Natsumi e la fuga dalle responsabilità relative all’omicidio della giovane nel villaggio. Nella natura di Takashi è impresso il marchio dell’instabilità che, presto o tardi, lo condurrà a trasformare il connubio con il villaggio in *mésalliance* pronte a rimettere tutto nel turbinio della storia, distruggendo per ricreare secondo le forme autentiche – e austere – della comunità. All’incoronazione seguirà la deposizione dello scettro, atto con cui Takashi formalmente abbandona il villaggio alle sue sorti.

3.2. *Man’en Gannen no Futtoboru. Genesi dello scompensamento*

Dal vortice del passato non ci si svincola facilmente. Mitsu, come Takashi, combattono, con mezzi e armi diverse, un’esistenza segnata dalla perpetua attualizzazione del proprio passato. A ciascun tentativo segnatamente liberatorio, si oppone la genesi di un presente invalidato dalla diversità. A ogni piè sospinto, il personaggio ōeiano è costretto ad avviare un dibattito intorno alla sua identità. La ‘decostruzione’ della realtà, frutto del tempo in cui i romanzi ōeiani vedono il concepimento, tiene malcelata la ricerca di soluzioni al sincretismo di allora. Nella psiche dei personaggi si affastellano pensieri e torsioni di natura dichiaratamente nevrotica. Il senso di colpa di Takashi confligge con il complesso edipico dell’autore, l’alienazione di Mitsu con i malumori della coeva generazione.

Lo scontro dialogico tra i due fratelli giapponesi evidenzia similitudini con la coppia grassiana Walter Matern-Eddie Amsel (*Anni di cani*), a significare che il

disagio è divenuto un tratto distintivo del Novecento. Volgendo uno sguardo più attento ai motivi alla base dell'inquietudine esistenziale e della nevrosi, si scoprono percorsi di vita diversi ma ineluttabilmente assorbiti dalla prospettiva dell'insuccesso. Takashi ha vissuto appieno la sua esistenza, abbracciando esperienze alternative, segnate ora dalla violenza ora da uno stato di profondo squilibrio emotivo (dal presunto omoerotismo al sesso fugace, dall'incesto all'omicidio). Mitsu ha esperito un reale confinato alla ricerca dell'Io. Chiuso per natura alle insidie della vita, Mitsu si oppone, fino all'arrivo di Takashi, al paradigma del cambiamento, mentre il giovane scapestrato fa della vita un agone, simulando scontri per conquistarsi il fregio dell'immortalità.

Ai fini della trattazione del *mal de vivre*, rileva l'indagine sul complesso del padre, per certi versi non estraneo al mito di Edipo. La narrativa di Ōe, nelle diverse tappe, chiede di essere letta (anche) come costante *recherche* del figlio mai trovato (amore filiale) o del padre per sempre perduto. Si tratta di un equilibrio scomposto dalla nascita, impossibile da ripristinare, simulato artificialmente dalla coppia asincrona padre grasso-figlio malato, proiettata nel sentiero tempestoso della vita. Da un lato, rileva la ricerca della simmetria tipica della rigenerazione nella linea retta padre-figlio, in cui la trasmissione ereditaria non si riconduce alla sola carne. I tratti somatici e lo spirito accompagnano la profilazione psicologica e l'istinto alla vita ricevuto dal padre. Dall'altro, figura la dissociazione. Vi è un punto di disgiunzione nell'anima (la sofferenza impartita dal figlio resosi autonomo o, più semplicemente, l'incapacità di comprendersi con l'empatia e l'innatismo invocato da Ōe), a partire dal quale padre e figlio smarriscono la propria capacità interattiva.

Nel pensiero e nell'opera di Ōe, è comune che il padre subentri alle funzioni materne, rilevandone lo spirito e le qualità. Ne "Insegnaci a superare la nostra pazzia" è il padre a dormire accanto al figlio, nutrirlo e assisterlo nei momenti di sconforto dovuti alla malattia. In tale sfocata esistenza, ove i tratti del padre finiscono per confondersi con lo spirito femminile, la simmetria nelle relazioni verticali cede allo sbilanciamento. Si prende atto dell'impossibilità a costruire, a distanza di anni, un surrogato di padre, proprio come non è possibile proiettare un'*image* di figlio perfetto. Tema, peraltro, poco incline ad aggiustamenti, nel centro come nel *milieu* periferico.

L'imperfezione – pronunciata dal marchio della deformità – e la contestazione dell'uomo di Ōe denotano l'interesse a stravolgere le forme dell'esistenza attuale, attraverso un confronto trasferito nella sfera dell'ideale. Così, la periferia intesa quale

luogo d'elezione in cui l'uomo auspica di ritrovarsi dopo un'affannosa *recherche*, tradisce l'aspettativa della catarsi dal peccato e dell'affrancamento dal mondo animale. Il percorso dei due fratelli si consuma, all'interno della periferia, in una 'circularità' non difforme dalla genesi narrativa di *Öe*. Il punto di partenza e di arrivo fungono da severa testimonianza sull'inconcludenza della parabola umana. Nutrito da una folta serie di sviluppi diegetici, il *redde rationem* della ricerca dell'io nella periferia si conclude con il medesimo sgomento riportato nella cultura dell'*urbanitas*. Non la ricerca del luogo perfetto ma un'indagine segnatamente analitica, volta ad arginare i disturbi provocati dalla modernità, è ciò da cui l'uomo di *Öe* devia in molte opere, lasciando incompiuto il suo percorso di crescita e redenzione dal marchio della violenza e dell'animalità.

In bilico tra situazioni disperate e squilibri al limite della nevrosi, il romanzo della periferia sconfessa in molti punti il valore universale dell'amore e dell'apporto umano. Prima di avviare l'indagine sulle radici del complesso che vede soccombere gran parte degli eroi di *Öe*, è d'uopo intendersi sulla concezione di amore nella periferia. Come *Öe*, Günter Grass ha riportato nelle retrovie casciube i moti di un amore flaccido e imperfetto, alimentati dalla stessa foga distruttrice del centro. Il potenziale della rigenerazione umana e della discendenza in linea retta viene affrontato dalla cultura del Novecento con grave ambiguità. Mentre *Öe* nutre difficoltà di carattere biografico a svincolarsi dal verticalismo nipponico, restituendo una figura di padre corrotta dal germe dell'imperialismo, lo scrittore tedesco ammette la sincerità dell'apporto femminile – incoronando la figura di Anna Koljaczek (la nonna) e la madre a icone di "donne della ricostruzione", in grado di salvare la Germania dallo sfacelo postbellico – ma non riesce a coniugare la femminilità con forme plastiche e incorrotte di amore universale.

Il sesso diventa un'attività torbida, coperta dallo stigma collettivo. Si pensi a Tulla Pokriefke, strana figura a metà tra la "donna nera" – spauracchio e simbolo del terrore imperituro di cui l'uomo non riesce a disfarsi – e un essere femminile amorfo. Priva di sobrietà e sottoposta ad un processo di androgenizzazione, con questo prototipo Grass riduce nell'alveo di una femminilità emaciata e ridotta all'osso il percorso di degenerazione cui la donna – e l'uomo quale commensale al banchetto dell'amore – viene indirizzata dalla scrittura del XX secolo. Tulla è l'iperbole di una femminilità sospinta agli estremi, al punto da smarrire i tratti stessi della delicatezza muliebre. Tulla è sintesi della confusione di genere, dello scontro fra dionisiaco e apollineo,

come della fortificazione in atto delle strutture ideologiche in rotta con la virilità. In questo quadro – che in Europa riassume il lento ma inarrestabile declino della sessualità morbida e piacevole – si innestano forme di amore e piacere ben lungi dalla redenzione promessa dalla narrativa e dalla psicologia. In Ōe la donna è persino meno presente che nella narrativa grassiana. Intorno alla femminilità lo scrittore non riesce a generare un’imagologia promettente, né a renderla viatico del riequilibrio sociale. La donna di Ōe è posta sul cammino dell’uomo a testimoniare la natura violenta e l’esigenza della conversione. Quanto di concreto la donna di Ōe faccia per accompagnare l’uomo lungo questo cammino, rimane avvolto da enigma. Con una presenza spettrale, la muliebrità disegnata da Ōe non devia dal ruolo secondario demandato dalla narrativa nipponica. Rispetto alle *image*, esse non si nutrono di quella iconografia di chiaro rimando cristiano, cui Grass pare ricorrere con assidua frequenza. All’immagine della Madonna ne “Trilogia di Danzica”, pronta ad effondere di spirito materno l’operato della donna di là da venire, fa da contraltare l’austera madre, attenta a sorvegliare l’uomo nei suoi passi verso la crescita e il riscatto morale, o la proiezione della figlia sprovveduta nei panni di moglie inadatta al ruolo di guida familiare. Tale doppietà è un’etichetta da cui non sfugge neanche l’uomo, nella condizione di «medium» tra due mondi.

La condizione di cattività, in cui l’uomo rimane sospeso nell’arco della sua esistenza diegetica, contribuisce a definire lo stato in cui versano i personaggi di Ōe⁵²⁷. Tale origine dell’uomo è sintomatica della natura conflittuale interna al *vir bonus*. Posto che per lo scrittore l’uomo nasce buono onde soccombere, sin dai primi anni dell’infanzia, ai colpi inferti dalla società adulta, la sua natura ineluttabilmente viene alterata dal confronto con il male.

L’uomo di Ōe impara a vivere facendo affidamento ai propri mezzi. Come un naufrago, approda nella città e persegue il suo obiettivo di restare in vita rinunciando all’ausilio genitoriale. Come Edipo entra in Tebe per essere riconosciuto come il “tiranno”, colui che può aspirare al potere supremo, l’eroe di Ōe è esposto a continue prove di iniziazione. In questa eterna lotta per la sopravvivenza e l’affermazione, lo scrittore deve aver rivolto il suo interesse anche alla mitologia classica, mutuandone taluni *tòpoi*. A cominciare dalla nascita, molti protagonisti ōeiani vedono la luce dopo innumerevoli peripezie e un incontro ravvicinato con la morte.

⁵²⁷ La presa in ostaggio e la condizione di cattività ricorrono nell’opera di Ōe, testimoniando l’impossibilità di pervenire ad una condizione di libertà assoluta.

L'eterna battaglia di Eros contro Thanatos è segnata dal momento del parto. Ōe ritrae la nascita come il primo atto di affermazione dell'uomo sulla morte e su una vita ingrata. Ogni individuo porta seco il marchio delle prime difficoltà – la deformità o l'handicap rappresentano l'eredità ricevuta dalla vita – fronteggiate venendo al mondo. La seconda prova iniziatica sopraggiunge con l'età dell'adolescenza. I racconti della periferia ritraggono eroi deboli non del tutto sopraffatti dal mondo adulto. Pronti allo scontro pur di affermare la sacralità della propria *raison d'être*, essi ritraggono la natura più autentica dell'uomo: l'essere in continuo divenire⁵²⁸. Takashi, Mitsu e la folta schiera di personaggi generati dalla fantasia di Ōe hanno tutti affrontato le prove iniziatiche, con modalità e soluzioni differenti. Mitsu, diversamente da Rana e Takashi, ha fatto ricorso ad una *Lebensphilosophie* autoctona, tentando di resistere al cambiamento. L'impronta deposta dal creatore – e condivisa da tutti – è l'estraneità al padre. Superata la fase simbiotica del padre grasso e del figlio handicappato, Ōe non ricorre favorevolmente al tema del padre spirituale, smettendo di interrogarsi sulla sua vera natura.

Ne “Il grido silenzioso” l'interprete del testo si trova di fronte ad un *self-made man*, un uomo originatosi grazie alle sue forze, iniziatore di una nuova dialettica della vita. Emblematica in tal senso è la figura di Takashi, individuo privo di origini – tratto estensibile a molti eroi partoriti dalla mente di Ōe –, in lotta perenne per l'affermazione (prima) e il superamento di sé (poi). La dinamica del “disconoscimento” – *nucleus* autentico della psicanalisi, che Sigmund Freud avrebbe risolto con l'ammissione di uno squilibrio emotivo superabile con il ricorso a figure sostitutive – prende una piega diversa nel romanzo di Ōe, riconducendo le motivazioni del *mal de vivre* non all'inadeguatezza paterna ma alla propria natura di *homo terribilis*. Nella celebrazione dell'eroismo titanico di Takashi, Ōe specula sulla possibilità che il giovane ponga la propria esistenza al servizio del villaggio, salvando se stesso e la foresta dalla deriva anarchica.

Come nella tragedia di Sofocle, il ripiegamento di Takashi su sé stesso consegna diverse ipotesi interpretative. Per un verso, predomina la volontà di genuflettersi alla verità. Estinguendo la natura delittuosa del proprio operato, l'Edipo nipponico può

⁵²⁸ Lo scrittore dello Shikoku vanta una conoscenza molto approfondita dell'antichità greco-romana, benché non ponga *expressis verbis* filosofi come Parmenide o Eraclito a fondamento delle sue tesi sull'uomo o della sua genuina *Weltanschauung*. Molto interessante è invece l'influenza che riceve da Mircea Eliade (1907-1986) e dalla stretta correlazione da questi prefigurata tra l'essere umano e il divino (“il mito dell'eterno ritorno”).

anelare alla *salvatio* eterna. Un tentativo somnesso di redimersi dal peccato intraprendendo la via della catarsi, Takashi prova ad esperirlo: “Mitsu, ho qualcosa da dirti. Voglio dire la verità [...]” (Ōe:233). Tuttavia, l’edonismo e la natura autocelebrativa di Takashi hanno distorto la sua immagine agli occhi della comunità, al punto da fomentare incredulità nei confronti della sua struttura mentale. Il primo a non riporre fiducia nel *modus operandi* di Takashi è il fratello: “Non voglio ascoltare. Non cercare di parlarmi [...]” (Ōe:233). Per l’altro verso, il rifiuto del confronto con la propria coscienza avvia Takashi alla *peregrinatio* eterna. Incapace di estinguere il marchio della colpevolezza, Takashi lascia l’indole violenta libera di perpetuarsi, dettando i ritmi dell’azione futura nella foresta.

Sottoposto al giudizio della propria coscienza – momento cruciale in cui, come nel teatro, tutti i riflettori sono puntati sulla scelta che il personaggio compirà – Takashi soccombe al peso della reità. Con la scelta di deviare dal percorso intrapreso da Edipo – il re ammette la natura omicida e la grave colpa di aver sovvertito l’ordine naturale degli eventi –, il male seguita ad invocare altro male e la sete di violenza non si placa in poche sequenze narrative. L’atto della morte autoindotta si colloca quale momento conclusivo di uno spirito irredento. Incapace di piegare la natura anarchica del suo spirito alla realtà del tempo, Takashi suggella il destino dell’uomo costretto ad occultare la verità, dissociandosi dal passato. Deviando dal percorso edipico – nel quale il segreto è destinato a rimanere tale per volontà di Giocasta (madre di Edipo) – arriva il momento in cui Takashi avverte il bisogno di dichiarare la sua vera natura, scuotendo l’Io fin nelle sue fondamenta e il potere conquistato attraverso l’esercizio di una personalità all’apparenza forte.

Per mezzo di un personaggio tanto controverso, Ōe mette in scena la complessità del genere umano, i cui tormenti non trovano risoluzione abbracciando la dialogicità ovvero la “polifonia” di voci carnevalesche che irrompono sulla scena⁵²⁹. Il confronto diviene una volta di più un mezzo ostativo, per il semplice fatto che ciascun personaggio disegnato da Ōe si rende portatore di un “ideologema” incompatibile con la prospettiva dell’autore o del suo *alter ego*⁵³⁰. Una ridda di voci che, allorquando

⁵²⁹ Per il concetto di polifonia, si consulti l’opera: Mikhail Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

⁵³⁰ Per definire l’ideologema, si riprendono le formulazioni bachtiniane, secondo cui il personaggio è responsabile della propria parola, non solo per l’intenzionalità ad essa sottesa, ma anche per l’orientamento ideologico e l’orientamento emotivo-volitivo che spinge il personaggio ad agire in autonomia. Si confronti: Bachtin, op. cit., pp. 83-108.

trovano espressione, non accompagnano la genealogia del romanzo postbellico verso una dimensione risolutiva del *mal de vivre*.

Il cambiamento non rimane intentato. La fuga nella periferia origina dallo scopo di scardinare la concezione di esistenza propinata dal blocco di forze (sociali, intellettuali) schierate per il centro. Il vero assente nella narrativa della periferia è l'effetto prodotto dal tabù di vita infranto. Quando i destini degli uomini tenuti insieme da un sottile *fil rouge* si sollevano dal giogo del segreto, quale forza viene loro incontro per redimerli? A questi interrogativi Ōe trova risposte frammentarie, lasciando inevaso il potenziale di una periferia impegnata a sganciarsi dalle ombre del passato. *In primis*, la forza del romanzo – il riscatto da una cultura millenaria succube di un'organizzazione statale guidata dal centro, a dispetto del decentramento amministrativo introdotto dalle prefetture – si perde nella dicotomia fra la natura polifonica del romanzo e l'assetto "monologico" seguito da Ōe nel corso della prima stagione narrativa (cfr.: M. Bachtin).

Una liberazione catartica non è interamente perseguibile in un contesto in cui si sancisca la prevalenza dell'impianto "assiologico" dell'autore, non del protagonista. Nell'esegesi delle istanze critiche formulate dai singoli personaggi, si percepisce l'assenza di condivisione di un'idea di fondo. Se da una parte va argomentato che la condivisione non è il fine ultimo cui Ōe ambisca pedissequamente, altrettanto interessante è l'osservazione formulata dallo scrittore russo Dostoevskij: "[...] L'idea è un fatto vivo, che si crea nel punto di incontro dialogico di due o più coscienze. L'idea è per sua natura dialogica"⁵³¹. È tale sinergia tra il personaggio e l'autore a rendere possibile ciò che Dostoevskij definisce "comunione dialogica tra le coscienze" (Dostoevskij:1968:116).

L'assenza di sinergia conduce al secondo punto relativo alla trattazione del *déluge* nella periferia. Nella narrativa di Ōe risalta la continuità con cui l'autore tesse il tema dello stigma, evocando una "degenerazione filogenetica" cui nessun uomo, sin dalla nascita, parrebbe nella condizione di sottrarsi. Formulazione non del tutto inconciliabile con la regressione dell'individuo ad uno stato di "polimorfismo perverso" ipotizzata da Sigmund Freud⁵³². La riduzione psicoanalitica del malessere di Takashi allo stato infantile lascia emergere una disposizione all'attività sessuale che,

⁵³¹ Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002.

⁵³² Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, a cura di Mazzino Montinari, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

avvalorando l'apporto maschile, contesta il primato della figura femminile. Preso atto del primato genitale, Takashi proietta nell'esperienza del singolo alle prese con l'Altro simboli culturali del "fallocentrismo".

La genuflessione al potere del maschio (Padre/Imperatore/Stato) – che Freud descrive come sottomissione e identificazione con il padre – sconfessa nella narrativa ōeiana l'apporto apollineo, riducendolo allo sfogo di istinti sessuali, con conseguente estirpazione delle tensioni nevrotiche. In questa ottica viene raffigurato il rapporto di Takashi con le donne. La proiezione della figura materna nella sorella, con cui Takashi intrattiene una relazione incestuosa, riporta alla condizione edipica del primato genitale sul padre, esponendo l'opera a significati reconditi. Declinando l'esistenza terrena di ogni eroe debole secondo le forme di un percorso regressivo, Ōe pare applicare l'etichetta freudiana della "degenerazione ereditaria" a gran parte dei personaggi di sesso maschile. D'altronde, anche Mitsu enfatizza un approccio al genere femminile improntato all'indifferenza, senza contare che in molte opere della narrativa precedente la donna viene privata di ogni funzione socialmente rilevante.

Nel racconto di ogni personaggio, che si dipana tra due poli fondamentali, la vita e la morte, alla presenza femminile viene sottratto ogni rilievo estetico e morale. Deduzione, da un lato, equivalente a sollevare la donna da ogni responsabilità pedagogica nella *Bildung* dell'uomo; dall'altro, Ōe pare negare allo spirito femminile la costruzione di significati edificanti. *Reductio ad absurdum* da cui lo scrittore emerge, invocando la superiorità del caso che tutto muove nell'opera ōeiana. Convergenza che riporta una volta di più alle teorie freudiane, impegnate a contestare ogni addebito morale all'azione dell'uomo, fragile essere in balia del destino.

Nel narrare le gesta dei suoi uomini alla prese con un percorso di riconversione spirituale nella foresta, Ōe lascia scoperto il campo della finalità dell'opera, a suggerire che ogni verità enunciata al suo interno può essere ritrattata o ricondotta nell'alveo di una morale interna, inesprimibile mediante il verbo umano. Nel definire la manifestazione della verità nelle sue molteplici forme, Ōe deve essersi richiamato ancora una volta alla classicità. Tra i primi a riconoscere l'incapacità del *factum* di lasciarsi racchiudere in forme certe e non cangianti figura Aristofane, il quale si serve di "Le rane" (commedia del 405 a.C.) per lanciare un monito all'uomo⁵³³: "la verità umana della persona non è una condizione di partenza, ma un punto di arrivo, un faticoso

⁵³³ Aristofane, *Le rane*, Milano, Bur Rizzoli, 1996.

approdo dell'arte e del teatro"⁵³⁴. A guisa della verità concepita in età classica⁵³⁵, da ricercare scavando nel senso ultimo delle umane cose senza escludere la partecipazione attiva dell'arte, Ōe riabilita il romanzo, forma rappresentativa della vita e della creazione artistica, il cui potenziale pare inesplorato nel XX secolo giapponese⁵³⁶. Lo scrittore nipponico apprezza l'*intentio lectoris*, invitando il lettore ad enunciare la propria concezione di libertà in accordo con le premesse ideologiche e morali coeve, e con i fatti diegetici che fungono da *endroit* al libero dispiegarsi dell'azione nell'opera. Pur apprezzando il ruolo di guida morale dello scrittore, attento alla scena politica e alle istanze sociali coeve, Ōe concede all'interprete del testo la libertà di formulare il *dénouement* secondo il proprio giudizio estetico e morale, che si tratti di elogio (*épainos*) o biasimo (*psògos*).

Con la narrativa della provincia Ōe ha ricercato nuove modalità per introdurre all'interno della letteratura mondiale un nuovo canone di romanzo. Come Günter Grass riabilita il picaresco in marcia verso una formula identitaria affrancata dal disagio e dagli orrori della guerra, la via donchisciottesca tracciata da Ōe espone l'uomo ad un viaggio, le cui tappe sono il continuo rovescio dell'Io, la mèta il rinnovamento di sé⁵³⁷. In questo luogo moderno dell'Io, ove l'*imago* archetipica dell'uomo, animale sofferente, si confonde con la bellezza di una natura ancestrale, si colloca il punto zero della scrittura sull'uomo della contemporaneità. Ōe ha cercato di fornire un apporto notevole, aprendo alla genesi di un romanzo sull'uomo dal respiro mondiale. Il suo tentativo di richiamare l'attenzione della teoria e della critica letteraria internazionale – più che giapponese –, invitandola a rinnovarsi dal suo interno, è un traguardo della *Weltliteratur*, una letteratura senza più confini.

⁵³⁴ Renato Palazzi, Scavare nelle coscienze in *Linus* XLVI/10, 2010, pp. 94-96.

⁵³⁵ Martina Treu, *Diceopoli e il 'Falso-Giusto'*. *Gli Acaresni di Aristofane tra verità e finzione*, in *Dyonisus Ex Machina*, 2, 2011, pp. 357-371.

⁵³⁶ Ōe prende le difese del romanzo, genere narrativo moderno, lungi dalla definizione di strumento semiserio di *entertainment* sociale. Lo scrittore riconosce la forza espressiva dello *shōsetsu*, forma di romanzo autoctono, in grado di immortalare il reale, senza rinunciare all'apporto dell'arte e degli strumenti da essa dispiegati per ritrarre la vita.

⁵³⁷ Seiro Bantarō, Franz Prichard, Modern Japanese Literature and "Don Quixote" in *Review of Japanese Culture and Society*, 2006, vol. 18, University of Hawai's Press.

CAPITOLO SESTO

DEN ICH WIEDERAUFBAUEN: RICOSTRUIRE L'IO. DALLA KOINE' MAIEUTICA ALLA CONTESTAZIONE POLITICA NELL'OPERA DI GÜNTER GRASS

La nostra incapacità di trovare pace stato accanto a stato, cioè Germania accanto a Germania, finirà se non oggi domani, a mettere a dura prova la pazienza dei nostri vicini⁵³⁸.

Introduzione: parabola dell'uomo. Vivere e morire per la Germania

Voce autorevole di una letteratura affrancata dal *limes* nazionale, la penna di Grass accompagna la fioritura di un genere narrativo scomodo nella sua licenziosità. In perenne contrasto con la morale borghese – il “tanfo stantio” che esala dalla provincia⁵³⁹ –, lo scrittore apre la letteratura allo scontro con il centrismo, declinato come forma e luogo del potere invisibile al picaro, l'outsider imbronciato usato a concepire la scrittura al di fuori dei circuiti ufficiali della cultura. Da tale spirito caustico trae origine l'affondo maieutico grassiano, un invito a rischiarare la coscienza, liberandola dalla profezia di una Germania *invicta et aeterna*. Lo scrittore di Danzica sfida il suono di tromba ammaliatore da cui milioni di tedeschi si sono lasciati scolgere cuore e mente. Attraverso la rinuncia formale a svilire oltremodo l'io tedesco, Grass antepone alla critica inquisitrice un processo di ricostruzione collettiva, una *recherche* dai tempi e modi più consoni al superamento di una grave crisi identitaria. Sin dal primo volume della Trilogia (*Die Blechtrommel*:1959) prende corpo un sofferto tentativo di riabilitare la ‘tedeschità’, bilanciando l'aberrante esperienza nazionalsocialista con la ripresa della *humanitas*, miglior frutto dell'Illuminismo germanico. Nel formulare tali premesse, Grass concede alla scrittura lo status di attività intellettuale favorevole alla *Selbstbewusstsein* (piena consapevolezza di sé), base di ogni indagine conoscitiva sull'uomo contemporaneo.

Grass sogna la conquista di uno spazio della *germanitas* in grado di rimettere al

⁵³⁸ Günter Grass, *Viaggio elettorale*, *op. cit.*, p.119.

⁵³⁹ L'atteggiamento che lo scrittore assume nei confronti della provincia è duplice. Da un lato, apprezza appieno l'anti-centrismo; dall'altro, ne critica la ristrettezza degli orizzonti ideologico-culturali. Ad onta delle critiche, Grass ambienta quasi esclusivamente nel *milieu* della provincia gran parte della produzione narrativa.

centro la ragione (*Vernunft*) e l'intelletto (*Verstand*), rinunciando alle etichette coniate dal XIX secolo. Al bersaglio hegeliano lo scrittore di Danzica contrappone l'apporto di una filosofia della vita in cui l'uomo, con le sue istanze, torni ad essere fulcro di ogni processo conoscitivo. Senza idealizzare la nozione di Uomo e Nazione, Grass definisce la Germania una grande patria in grado di accogliere nel suo grembo tutti i figli, deboli e forti, vincitori e vinti. Evocando l'immagine materna, il casciubo si schiera dalla parte degli ultimi, coloro che la guerra ha privato di vigore per esprimersi e di una patria ove coltivare l'illusione della normalità. Walter Matern (*Anni di cani*) è l'espressione meglio riuscita del transfuga *à la recherche* di una nuova patria, una *Heimat* più matura. Messo nella condizione di non riconoscere più i vecchi confini, Walter si interroga sul declivio che la Germania percorre dopo la furia distruttrice della guerra. Un'immagine sbiadita è quella in cui si riflette a fatica ogni uomo comune.

Il sacrificio del tedesco è vanificato dall'imperativo della divisione. Ché migliaia di cittadini al di là della linea Oder-Neisse si vedano sottratto ogni diritto di appartenenza alla *Gemeinschaft* per cui, a torto o ragione, hanno lottato, diviene per Grass una violazione inconcepibile del precetto di Nazione. Quel "forziere" di sentimenti, lingua comune e immagini (Herder) alimentate dal senso di appartenenza ad un popolo, di colpo trasformato in serbatoio di nuove frizioni.

Grass figura tra i primi ad accarezzare il sogno di una Europa diversa, una "confederazione" che, sulla falsariga di quella disegnata per la Germania riunita, si sveli pronta a forgiare una *Bruderschaft* (fratellanza) tra popoli a lungo divisi da lingue e culture diverse. In questa Europa, non asservita al capitalismo e ai poteri oligarchici, lo scrittore ripone speranze, troppo presto tradite dal vilipendio della libertà e della democrazia. Tale lo spirito che essuda dal componimento *Europas Schande* (2012)⁵⁴⁰:

Dem Chaos nah, weil dem Markt nicht
gerecht, bist fern Du dem Land, das die
Wiege Dir lieh.

Prossima al caos, perché non all'altezza dei
mercati, lontana sei dalla terra che a te
prestò la culla.

Was mit der Seele gesucht, gefunden Dir
galt, wird abgetan nun, unter Schrottwert
taxiert [...]

Quello che, con l'anima hai cercato e
consideravi tuo retaggio, ora viene tolto di
mezzo, alla stregua di un rottame.

⁵⁴⁰ La poesia viene tradotta in lingua italiana con il titolo "Ignominia d'Europa". La traduzione proposta è di Letizia Pascale, in <http://www.eunews.it/2015/04/14/ignominia-deuropa-il-poema-condanna-di-gunter-grass-contro-lue/33463> . Consultato in data 16 aprile 2016.

La legge del profitto in grado di elidere l'uomo e la sua patria ripropone – nella poesia come nella narrativa – la tribolazione di chi mai smette di sognare un'esistenza decorosa. Anelare (*Sehnsucht*) fino al punto di perdere ogni contatto col reale, smarrendo la ragione. Il *tòpos* della follia diviene l'etichetta del presente, il “grado zero” della vita, in cui ogni certezza si fa relativa. Sarà la *Trilogia* ad esaltare il dissidio fra un'anima vagante in preda al caos e il sogno di una classicità perduta di cui permane il ricordo scolpito in paesaggi arcadici.

La terra casciuba si presta nell'opera di Grass ad assolvere una funzione, per alcuni versi, affine al villaggio dello Shikoku. Terra d'elezione, equidistante dal centro del potere come dalla Germania che conta, il trasporto per la Casciubia ben si sposa con i personaggi che popolano queste aree rurali. Dalla nonna Anna ai contadini, dai costumi alle specialità polacche, Grass trova in terra casciuba un porto sicuro per un'anima votata alla *recherche*. Il misticismo della periferia è in grado di forgiare un'unione spirituale tra le genti, un cerchio magico del tutto estraneo alle culture del centro. In questi luoghi si instaurano “affinità elettive” che Grass e i suoi personaggi non potranno mai più comporre in *endroit* lontani dalla Casciubia. La familiarità contrasta con il senso di alienazione cui sono esposti coloro che (Walter, Mahlke), allontanandosi dalla periferia, fronteggiano un orizzonte dai contorni incerti. Lo scrittore italiano Sebastiano Vassalli (1941-2015) compendia con queste parole il senso di scoramento sperimentato ai tempi di Grass: “abbiamo perso il futuro e abbiamo perso anche la direzione del futuro. La perdita del futuro è dentro di noi [...]”⁵⁴¹.

Gli uomini in fuga dall'ambiente stantio della provincia non sono più i giovani ideologizzati in cerca di una progettualità complice delle aspettative della società post-industriale. Il fine dell'agire di Mahlke, Walter e Oskar spezza la continuità con le dinamiche della *bourgeoisie* ottocentesca. Il *Bürgertum* con cui lo scrittore Theodor Fontane, nemesis del cambiamento invocata a più riprese dalla narrativa grassiana, si confronta, è attraversato da un processo di profonda crisi. I figli di una cultura incentrata sull'oblio intentano un processo di fuga all'interno di un orizzonte culturale demarcato da una nuova forma di realismo. Benché il percorso di vita riproduca una circolarità aperta, ove il punto di partenza viene a coincidere con quello di arrivo, l'azione dei personaggi grassiani disvela una natura pragmatica e, in taluni casi,

⁵⁴¹ Sebastiano Vassalli, Il futuro in cui non crediamo più, in *Il Sole 24 Ore*, 02 agosto 2015.

reazionaria.

Come nella narrativa di Öe, ad orientare l'azione dei protagonisti non è il fine in sé, bensì la volontà di alterare lo *status quo*, minare alla base le premesse ideologiche su cui si fondano blocchi di potere ereditati dal passato e dalle ideologie tradizionali. Tale è la ragione per cui Oskar, protagonista de "Il tamburo di latta", si diverte ad irridere ogni uomo che incontra sul suo cammino, stigmatizzando la doppiezza riconducibile alla morale cristiana e i sistemi politici più ostili alla tensione (*Sehnsucht*) verso il cambiamento. La polemica al doppio registro riconducibile alla sfera pubblica e spirituale si riverbera nella scelta degli 'eroi deboli' come Walter di collocarsi ai margini della società coeva. Volontà condivisa da Mahlke nell'opera *Katz und Maus* (GT), intento a partire, lasciandosi alle spalle la provincia per votare la propria esistenza al mito di una Germania diversa.

Grass ricorre alla distorsione delle *image*, proiettando una Germania velleitaria, pasciuta dai poteri forti e in cerca di altre vittime da immolare alla causa della magnificenza. Ancorché inclini – all'apparenza – a questa forma di cooperazione, gli eroi di Grass non camuffano la propria dissidenza, intraprendendo iniziative volte a boicottare i sistemi al potere. Dal tentativo del tamburino di schernire le espressioni esteriori del nazionalsocialismo alla strategia di Mahlke di addestrarsi alla guerra per comprendere i meccanismi alla base del potere militare, in ciascun protagonista esiste uno slancio sincero, uno spirito di iniziativa estraneo al frangente narrativo preso in esame nella periferia di Kenzaburō Öe.

Nell'opera di Grass è raro trovare animi disposti a proiettarsi in un viaggio nobile verso la morte ovvero a incoronare il mito di una morte "autentica". Piuttosto, le loro energie vengono convogliate intorno al ribaltamento di sistemi avversi al libero dispiegarsi di uno spirito pratico, impegnato in una pacifica convivenza con il nuovo corso democratico. L'opera di Grass, in ciascuna delle sue fasi, è segnata dall'esaltazione del valore taumaturgico della scrittura, il cui fulcro è la vita, non la morte. Cesare Giacobazzi riconosce nell'approccio alle umane cose e alla follia ordinaria dell'uomo su questa terra un apprezzamento incondizionato dell'essere-qui e dell'essere-ora, un "grande sì" alla vita⁵⁴². Chi intendesse reperire l'atto di

⁵⁴² Cesare Giacobazzi sostiene che, sin dal ciclo di poesie apparse nel 1960 sulla rivista *Merkur*, Grass abbia declinato – con forme e modalità diverse - l'impegno sisifico nei confronti della vita e della sua crudezza. Si confronti: Günter Grass, Mein Radiergummi, in *Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, n. 149, pp. 620 e ss..

accettazione della vita in tutte le sue forme – *Lebensformen* non di rado costruite sul grottesco e in una oscurità disarmante – da una visione estatica dell’eden in terra, rimarrebbe fortemente deluso. Una lettura estesa ai tre volumi della *Trilogia* consegna immagini di una “lacerazione” (Giacobazzi:112) estrema del senso della vita, lungi dalla riconciliazione.

Con la rinuncia ad un nucleo centrale e alla presunta unità dell’opera⁵⁴³, lo scrittore intende replicare l’incertezza del vivere odierno, e delle sue forme. La prospettiva di vita di ogni individuo è trasferita in un labirinto, dal quale potrà uscire ponendosi all’ascolto della propria coscienza. In Grass, come nella narrativa di *Öe*, l’uomo confida nella capacità di non perdere l’equilibrio e tenersi in vita. Attanagliato dalle istanze cui la storia coeva lo espone e dalle sfide della quotidianità, il picaro riesce a non soccombere grazie alla capacità innata di fronteggiare la vita con il sorriso beffardo che gli è connaturale. L’ironia è l’altra arma cui Grass fa più frequente ricorso.

La scelta di trasferire questi tratti in ogni personaggio risponde alla necessità di aiutare l’uomo a non soccombere, dotandolo di un meccanismo di autodifesa. Esposto al pericolo della morte, il personaggio grassiano affronta questa sfida con la consapevolezza di essere stato il solo giudice della propria coscienza, e di dover pronunciare, in tal guisa, anche il verdetto finale.

Lo scrittore di Danzica riconduce lo slancio vitale dell’uomo nell’alveo di una concezione della storia e del tempo generale soggetti al perpetuo rinnovamento. Rispetto al moto incessante della vita, l’uomo è chiamato all’interazione con forme cangianti, certezze che sbiadiscono con l’accelerazione del tempo.

In un quadro dell’esistenza terrena, ove ogni cosa perisce per mutare forma e ricomparire con un diverso spirito, non è insolito recuperare rimandi cristiani. Tra questi la forza: vera trazione dell’uomo grassiano. Virtù che Grass eleva a tratto distintivo dei suoi protagonisti. Oskar, Mahlke e Walter dispongono il proprio animo al coraggio, respingendo ogni deriva nichilista. La loro ascesi è molto più di una migrazione dell’anima lontano dalle nefandezze belliche, la dimostrazione che

⁵⁴³ Il giudizio sull’opera di Grass divide non poco la critica. Da una parte figurano studiosi come Stacey Olster, i quali non stentano a ritrovare una generale armonia (*inconstant harmony*) in tutta la narrativa grassiana; dall’altra, l’opera è sottoposta ad una completa demolizione, espressione di una incoerenza strutturale e di un’ironia inquietante. Si confrontino: (1) Stacey Olster, *Inconstant Harmony in the Tin Drum*, 1982, in *Studies in the Novel*, The John Hopkins University Press; (2) Marcel Reich-Ranicki, *Auf gut Glück trommelt*, in *Die Zeit*, 1. Januar 1960.

un'alternativa al presente non è un'opzione remota. All'ipostatizzazione della vita occidentale, incentrata su *Grundwerte* inalterabili, Grass oppone una Germania più incline all'alterità. L'ex RDT diviene un campo aperto – *weites Feld* è anche il nome del romanzo sulla riunificazione –, un luogo non soltanto spaziale, in grado di rendere la convivenza pacifica tra i popoli testamento spirituale della nuova *germanitas*. Con spirito di abnegazione, Grass investe nel ruolo sociale della scrittura e nell'impegno dell'intellettuale ad abbattere le distanze nei confronti della comunità. Per Grass il poeta e lo scrittore svolgono un compito socialmente rilevante, instaurando sinergie tra popoli e genti lontane.

Lo scrittore invita al confronto reciproco, in cui ciascuno, mettendo da parte la supremazia dell'Io, riceve dall'altro una chiave di lettura della storia. Guardando alla zona orientale, Grass non smette di apprezzare il valore che i tedeschi ripongono nelle piccole cose. Qui la vita si svolge secondo ritmi più lenti, ponendo l'uomo di fronte alla possibilità di pensare e disegnare la propria evoluzione. Grass interroga i concittadini su ciò che essi sognano per il proprio avvenire, traendo dalle loro risposte il grande scoramento di chi auspica, attraverso il superamento della frontiera orientale, di pervenire a quella dignità sottratta dalla guerra.

Il concetto di frontiera introduce un elemento di discontinuità spaziale, con cui i *blouson noir* e gli eroi deboli sono chiamati a confrontarsi in diversi momenti della loro esistenza. Grass mira a sdoganare l'idea di frontiera veicolata nelle culture pre-novecentesche, procedendo all'attribuzione di significati edificanti. Alla connotazione geografica che rende il *limes* avamposto privilegiato da cui vigilare sui pericoli provenienti dall'esterno (Proietti:19)⁵⁴⁴, Grass contrappone l'immagine di uno spazio dai contorni indefinibili. Da intellettuale impegnato ad estirpare dalla Germania la radice dell'autoritarismo, Grass invoca un precetto di chiara matrice illuminista: la fratellanza (*Bruderschaft*) e la comunione tra anime spiritualmente legate alla stessa Madre (*Mutter*), alla stessa Patria (*Heimat*).

Nel tracciare il quadro di una nuova *germanitas*, priva del “dolore” che una riunificazione più monetaria che politica le infliggerebbe, Grass assume una posizione indiscutibile nei confronti della frontiera eretta nel 1953, il Muro di Berlino. Nella sua attività di scrittore e intellettuale impegnato nelle fila della SPD, Grass stigmatizza la censura soffocante praticata dagli organi della SED – in questi anni è ancora vivo il

⁵⁴⁴ Paolo Proietti, *Le frontiere dell'alterità*, *op. cit.*, p. 19.

ricordo delle proteste operaie brutalmente soffocate dall'esercito russo (cfr.: *I plebei provano la rivolta*)⁵⁴⁵ –, pur senza deviare dal precetto ricorrente nel romanzo sulla riunificazione *Ein weites Feld* – per il quale non è possibile tenere insieme le “due parti” (le due Germanie) scisse da gravi divisioni ideologiche e culturali.

Come rimarcato nel Capitolo III, Grass non invoca l'apertura incondizionata della frontiera. La sua riflessione ha ben altro tenore. Ne “Il discorso di un senzapatria”, Grass sancisce i punti fondamentali da contemplare, affinché un paese possa dirsi affrancato dalla barbarie del nazionalismo e risorgere unito. La *Einheit* tanto invocata nei discorsi altisonanti della politica ufficiale non mette radici nello spirito dei tedeschi. Essi anelano piuttosto la libertà di varcare la frontiera spaziale e attraversare i confini politici tracciati dalle forze di occupazione.

La convivenza con lo straniero devia dal senso di costrizione fisica (cfr.: *hitsuji no ningen*: la pecora dell'uomo) e morale (il complesso di inferiorità) narrato da Ōe Kenzaburō. Nella città ormai estranea all'*homo nipponicus*, l'uomo medio è tenuto a latere del processo decisionale, deriso dalle truppe americane di stanza in Giappone. Rispetto al quadro frastagliato della provincia nipponica, in cui una parte della comunità reagisce ripiegando su se stessa, l'altra aprendosi incondizionatamente allo straniero, Günter Grass traccia un quadro dai contorni nitidi identificando nel socialismo una pratica del vivere e delle piccole cose, apprezzata nella DDR. D'altronde, la *Ostalgie* segnerà il richiamo nostalgico a stili, oggetti e forme del vivere ai tempi della divisione territoriale. Anche la convivenza con il nemico non è stigmatizzata, né problematizzata con la stessa enfasi della narrativa ōeiana.

Il nodo cruciale delle opere coeve è riposto nella ricerca di equilibri e soluzioni alternative alle *imago mortis* che affollano la scrittura del dopoguerra. La critica letteraria Cepl-Kaufmann sottolinea la necessità di estendere il giudizio ben oltre il momento politico dell'opera grassiana⁵⁴⁶. Ciò che l'uomo rinviene al di là della frontiera è un monumento alla cultura (*Kulturdenkmal*), cui né lo straniero né la barbarie del tempo potranno apportare cambiamenti. Nel formulare tali premesse, Grass deve aver condiviso il richiamo herderiano alla lingua e alle tradizioni comuni. Avanzando da questa sinergia, che dopo secoli tiene uniti i tedeschi – come *Volk* svuotato di significati politici –, Grass intende valicare la frontiera.

⁵⁴⁵ Günter Grass, *I plebei provano la rivolta* in *Tutto il teatro*, Milano, Feltrinelli, 1968.

⁵⁴⁶ Gertrude Cepl-Kaufmann, Günter Grass, *Eine Analyse des Gesamtwerkes unter dem Aspekt von Literatur und Politik*, Kronberg, Scriptor Verlag, 1975.

Il primo a varcare il muro dell'indifferenza è Oskar. Il tamburino sconfessa le basi ideologiche su cui la società adulta ha impostato la crescita culturale. Oskar non solo si propone di mettere a nudo le *defaillance* di un sistema eretto a immagine e somiglianza dell'uomo prima dell'Apocalisse, ma critica l'indottrinamento di una morale borghese ancorata a suggestioni e forme del vivere ottocentesche. Il tanfo della provincia viene contrastato da un 'fuori casta', pronto a cogliere le storture e i mali del tempo. La capacità di Oskar di restituire immagini diverse della borghesia cristiana ne fa l'autentico eroe del dopoguerra, l'unico in grado di sezionare il reale e mettere a fuoco, da prospettive sempre cangianti, lo stato delle cose. Al di là della inverosimiglianza del personaggio, Oskar rappresenta la voce fuori campo, il bambino cui è dato narrare con libertà assoluta. Eleggendo questa voce in rappresentanza del reale, Grass marca la frattura tra l'età della verità e l'età della menzogna.

Dopo il clamore de "Il tamburo di latta", la narrativa della maturità segna la transizione dalla *veritas* del bambino – oppugnabile a causa del labile equilibrio psicologico del protagonista – alla ricerca convulsa del perché. Segno della precarietà del tempo e della prevaricazione delle sue storture. Oskar, pur nella condizione di esule fuori dal tempo, riesce a conservare i tratti della sua personalità, aborrendo il compromesso sociale. Gli altri vanno incontro al proprio destino di vittime sacrificali. L'artificio e la sofisticazione prevalgono sulla sfera dei sentimenti e degli affetti familiari.

La parabola della vita – di cui Grass riprende i momenti più salienti in racconti autobiografici come "Camera Oscura" (*Die Box*) o "Anestesia locale" (*Örtlich betäubt*) – porta sulla deviazione dell'uomo dell'Est, sacrificato all'altare del capitalismo. Il paradigma è dettato dal ritmo spedito del cambiamento. La corsa dell'auto dell'imprenditore Grundmann nel romanzo "È una lunga storia" è il simbolo di un capitalismo che soppianta la famiglia, un consumismo estenuante in grado di assorbire la cultura secolare delle 'piccole cose'. In questa stagione Grass marca in maniera più profonda la frontiera tra adulti e bambini, uomini illuminati e qualunque alla ricerca del sensazionale, politici democratici e nostalgici del potere autarchico.

Il romanzo in cui Grass riporta con grande profondità la frattura insanabile tra i due mondi, "Il passo del gambero", è un invito a tornare alla genesi del modello familiare, per evitare uno scontro generazionale dagli esiti imponderabili e le scaturigini violente di un mondo dominato dal mito dell'autoaffermazione. Il rapido susseguirsi di eventi infausti – spesso tratti dalla cronaca del tempo –, unito alla

complessità dei rapporti di genere, dispone Grass alla rivalutazione dello scambio intergenerazionale, avulso dallo sperimentalismo della prima stagione (*Trilogia di Danzica*). La frattura rispetto alla sgradevolezza di un reale estraneo e defamiliarizzato – già presente ai tempi del tamburino – apre ad un'escalation di odio e frustrazione rispetto ad una modernità *contra hominem*. A livello narrativo, il malessere si traduce nel ritratto di adolescenti inquieti, la cui ira ribollisce trasformandoli in autori di azioni efferate.

Il capovolgimento dei *Grundwerte* è il tema ricorrente della nuova stagione narrativa. La scena si trasforma in un palco ove a contendersi il protagonista sono la vita e la morte. Gli enigmi del passato tornano a bussare alla porta del tedesco medio. A partire dalla fine degli anni Sessanta, Grass tocca un altro punto della parabola discendente dell'uomo. I figli cominciano ad interrogarsi sulla vita dei padri, scavando nel loro passato per meglio definire la propria identità. Anche la rispettabilità borghese – pilastro della società tedesca invocato da Thomas Mann – viene passata a setaccio fino al momento della *découverte*.

In Germania, la questione del passato, *Vergangenheitsbewältigung*, si trasforma in un fenomeno sociale e letterario. Partecipando al Gruppo 47 con Heinrich Böll, Siegfried Lenz ed altri scrittori, Grass figura tra i primi a perseguire l'obiettivo della verità. A livello collettivo, l'instabilità della coscienza tedesca dimostra che, per la società, è giunto il momento di avviare un confronto analitico con il passato. La procrastinazione viene denunciata da più parti. Voci singole, unite alla frangia liberale dell'intelligenza tedesca, invocano il confronto con i padri. Nell'opera coeva Grass riprende l'immobilismo delle giovani generazioni, il senso di inconcludenza procurato dai molteplici interrogativi inevasi.

Nel suo saggio "Weimar Culture", Peter Gay riconduce l'avvento del nazionalsocialismo alla recrudescenza di una società tenuta a lungo in uno stato di subalternità al padre⁵⁴⁷. La rivolta sancisce il momento del riscatto, la sovversione dell'ordine precostituito. Opere come "Il passo del gambero" e "Anestesia locale" aggiungono al *tòpos* della rivolta individuato da Gay una componente ulteriore: la violenza reazionaria. Rispetto a scritti come "Vati" dello scrittore Peter Schneider⁵⁴⁸, in cui l'io è incapace di svincolarsi dalla guida e dalla rigida dottrina paterna, i romanzi grassiani declinano la reazione nel senso di uno scontro inevitabile. Riscatto con cui,

⁵⁴⁷ Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, 1968, New York, Harper & Row, 1968.

⁵⁴⁸ Peter Schneider, *Vati*, Darmstadt, Luchterhand, 1987.

oltre a regolare i conti con il proprio passato, si dimostra al padre la superiorità fisica. Grass affida ai romanzi coevi una funzione moralizzatrice, oltre a riconoscere alla scrittura – e alle arti più in generale – il merito di “socializzare” la sofferenza, *Leitmotiv* della narrativa mondiale postbellica.

Lo scrittore sollecita le coscienze con il fine di estorcere una confessione sulla posizione intrattenuta rispetto al nazionalsocialismo. Operazione che condurrà Grass alla gogna mediatica nel 2006, anno in cui darà alle stampe, in circostanze che destano tuttora dubbi e sospetti, il diario confessione “Sbucciando la cipolla”. Il testo, che rivela la partecipazione di Grass alla guerra mondiale nelle fila dell’esercito nazista, è calato in una temperie culturalmente lontana (il XXI secolo) dagli orrori che fanno da *endroit* alle azioni belliche. Per Grass esso diviene l’atto conclusivo della propria opera, l’ultimo appello della coscienza a saldare il conto con la vasta zona grigia del proprio Io, per decenni inesplorata. Al di là degli strali indirizzati alla narrativa anticonvenzionale dai liberali di sinistra, come dai conservatori e dai cattolici più intransigenti, l’autore deve aver trovato in *Sbucciando* il proprio mezzo personale per varcare la frontiera, dopo anni di stasi in un limbo tra una vita deprezzata e il lento stillicidio di un’anima sofferente.

1. L’assurdo grassiano: circolarità, inconcludenza e ironia nella *Trilogia di Danzica*

La critica letteraria ha spesso ricondotto la circolarità dell’opera grassiana nell’alveo dell’inconcludenza autoriale e della bizzarria caratterizzante lo stile di scrittura. Gli studi su forme e contenuti di derivazione barocca – tra cui si annoverano quelli di Richard Alewyn⁵⁴⁹ e Wolfgang Kayser – rimandano la struttura aperta e apparentemente confusionaria del romanzo ad una formulazione tematica tipicamente barocca, nella quale rileva non tanto la logicità della sequenza narrativa quanto il potere della rappresentazione. Non l’oggetto in sé quanto ciò che interviene in sua sostituzione, non il *factum* ma il simbolo⁵⁵⁰. Per lo stesso principio, la precarietà della vita smarrisce il senso di sconsideratezza individuato dalla stampa più ideologizzata o dal critico Marcel Reich-Ranicki.

⁵⁴⁹ Richard Alewyn, *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, Köln-Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1966.

⁵⁵⁰ Wolfgang Kayser, *Der rhetorische Grundzug von Harsdörffers Zeit und die gattungsgebundene Haltung in Richard Alewyn, Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, Köln-Berlin, 1966.

Attraverso il ricorso all'ironia e la messa in rilievo dell'egocentrismo umano, Grass evita di soccombere all'orrore riprovevole inscritto nelle pagine della storia. Operazione per certi versi prossima alla narrativa di Kenzaburō Ōe, con il ricorso al realismo grottesco e alla deformazione dell'uomo. Lo sguardo disincantato e il sorriso beffardo consentono all'autore di dissimulare la tragicità della condizione umana, disattivando la memoria di chi vive una costrizione fisica e morale legata all'intervento di una *force majeure*. Ciò malgrado, Grass rifugge processi di vittimizzazione dei personaggi, veicolando l'idea di un eroe fiaccato più dalle circostanze che dalla morale del tempo, impreparato all'eterogeneità del reale. In tal guisa, Grass organizza la struttura del romanzo intorno a ciò che Gustav René Hocke definisce "abnorme", costruzione di "un gioco disorganico"⁵⁵¹ nel quale il senso non è mai dato, veicolato da forme artificiose, "esorbitanti o minimizzanti" (Hocke:301). Adottando un processo di lettura più prossimo allo scavo introspettivo invocato dall'autore, si scopre un principio ermeneutico incentrato sulla volontà genuina di rifondare il senso. Questo processo si svolge osservando un tempo interno più dilatato rispetto al tempo reale. Caratterizzato da ritmi narrativi lenti e sofferti, il *dénouement* risponde all'invito dell'autore di estraniarsi dal tempo presente per convergere verso il tempo della narrazione, abbracciandone lo *Zeitgeist*. Il significato dell'azione è riposto nell'operazione maieutica della ricerca, prescindendo dall'evenienza di reperire un senso ultimo nelle cose. La narrazione, pur assurgendo a riflesso della realtà, deve abbandonare l'assurda pretesa di replicare, seguendo dettami manieristici, forme cristallizzate, svuotate di vita e della tensione che, secondo Hocke, problematizza ogni "apporto conoscitivo"⁵⁵². In tal senso si spiega la scelta grassiana di tracciare un *continuum* tra la vita e la morte, trasferendo i personaggi in un immaginario fluttuante nel quale ogni cosa è in funzione del suo contrario. Riflessione che aiuta a contestualizzare il processo di attribuzione dei significati di vita e morte, ben lontani da quelli conati – o convalidati – dal nipponico Ōe.

La morte non è il mezzo attraverso cui pervenire alla *Befreiung* dell'uomo (liberazione), né serve a dar sfogo a istanze deterministiche insite nei personaggi più maturi e pronti al sacrificio individuale in funzione del bene collettivo (cfr.: l'uomo di Hiroshima). Nella narrativa di Grass la morte "ricercata" è un'ineluttabile ammissione

⁵⁵¹ Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg, Rowohlt, 1959.

⁵⁵² Ivi, p. 43.

del fallimento umano e della parzialità di ogni tentativo di sganciarsi da un reale tanto complesso ed eterogeneo. Alla morte non viene anteposto alcun atto preparatorio. Essa irrompe con fare ingannevole, per portare a termine il compito di mietere vittime, prescindendo da condizionamenti esterni, dettati ora dalla singolarità del destino ora da logiche fideiste di riscatto cristiano. L'individualità e la qualità dell'agire umano non sortiscono alcun effetto sulla morte, la cui scure si abbatte indiscriminatamente su coloro che incontra sul suo sentiero: suore (figure ricorrenti nella narrativa grassiana), giovani soldati ringalluzziti dal sogno della gloria eterna, uomini ordinari, bambini, familiari (lo zio polacco). Emblematico è il caso materno. In molte opere Grass riprende il *tòpos* della morte ineluttabile. Dal tumore che falcia la vita della madre – escrescenza originata dal dolore represso, in conseguenza della violenza subita dall'esercito russo – all'intossicazione di sardine ingerite da Agnes Matzerath ne "Il tamburo di latta", Grass si serve di singoli fatti diegetici, peraltro pregni di simbolismo, per dimostrare l'inaffidabilità del destino e l'incontrovertibilità delle leggi naturali.

Un tratto comune alla scrittura della resistenza è la furia che si abbatte sui personaggi e sulla loro ostinazione alle leggi naturali. Il tentativo dello zio di Oskar di lottare per l'indipendenza della patria polacca si conclude con la disfatta, allo stesso modo con cui falliscono i tentativi del Signor Matzerath di sfuggire alla morte per mano russa o dei coniugi Alexander e Alexandra ne "Il richiamo dell'ululone". Sotto lo sguardo impassibile del narratore onnisciente – ma inaffidabile – si spengono le vite dei familiari, rimarcando l'impossibilità di sottrarsi alla disfatta finale. A mietere la vita del personaggio è un atto violento: un incidente, l'invasione nemica, una violenza fisica o psicologica ovvero un atto silente di allontanamento dalla comunità.

Nella visione di una vita labirintica riprodotta da Grass e di una lotta impari per la sopravvivenza, il caso delle morti violente finisce per non causare più sgomento nel lettore, avvezzo al susseguirsi di azioni cruente, atti di affermazione velleitaria dell'Io. Alla violenza degli uni, replicano gli altri con un'efferatezza di rimando. A porre rimedio e ripristinare l'ordine circolare subentra la morte (Mahlke), la stasi (Oskar) o il vagare all'infinito (Walter) senza mèta. La circolarità della trama riconduce la narrazione sullo stesso binario della genesi. Limitando la trattazione di questo punto alla *Trilogia*, si osservi come la morte di Mahlke lascia la comunità in uno stato di torpore e di immobilismo al pari della condizione in cui versa la periferia, ripiegata su stessa, con l'infrangersi del sogno di una vittoria lampo. Non diverso il caso di Walter destinato a vagabondare in una Germania anonima e ormai irriconoscibile dopo anni

di conflitti e alienazione collettiva. Da ultimo, il caso di Oskar emblemizza come una fine della storia non sia mai concepibile. Con la morte dei familiari e l'allontanamento dalla provincia, Oskar si ritrova a percorrere il medesimo cammino di esclusione e instabilità psicologica affrontato agli esordi della malattia. Grass dimostra l'impossibilità che un singolo atto possa mutare gli equilibri e le condizioni dell'esistenza umana, disponendo gli animi alla catarsi collettiva.

Un altro tratto comune ai volumi della *Trilogia* risiede nella reazione alle forze centripete in grado di portare i personaggi lontano dalla periferia. Con notevoli affinità rispetto al nesso centro-periferia stabilito dalla narrativa nipponica, gli eroi di Grass non incontrano il successo dopo aver varcato la frontiera. Il movimento dei personaggi è inverso. Ōe raffigura le torsioni psicologiche causate dalla vita nel cuore pulsante del centrismo culturale, allestendo su di esse la scelta di spezzare il moto convulso del centro, riportando i personaggi nei luoghi di origine; la narrativa di Grass allestisce il *déplacement* del personaggio nel centro pulsante di vita e progresso materiale sconosciuto al villaggio. In tal senso, lo scrittore assegna alla *Bildung* e alla scelta di edificare un senso della vita lontano da tradizioni e affetti familiari un'importanza cardinale per forgiare lo sviluppo psicologico del personaggio.

Quando la stagione della prova volge al termine, la narrativa arresta il moto circolare, sancendo il ritorno al punto di origine. Le esperienze fuori dal contesto casciubo si concludono senza un autentico apporto morale o generatore di senso. Operazione dagli esiti affini alla narrativa allestita da Ōe su *images* periferiche. A cambiare non è l'effetto quanto la direzione assegnata al moto di ritorno. I personaggi di Ōe concludono il viaggio nella periferia, concependo l'impossibilità di ritrovare nel luogo di origine i tasselli fondamentali a ricomporre il quadro della propria esistenza. Dal confronto con una periferia che ha smarrito la purezza e l'ingenuità primordiale, non si evincono soluzioni edificanti. Prima di concludere questo punto, rileva ai fini di una più completa trattazione del nesso centro-periferia, formulare un'ultima osservazione sulle ragioni dell'allontanamento volontario dal "tanfo" della provincia. Oltre alla *Bildung*, nella narrativa grassiana si rileva l'esigenza di riscattare il personaggio dalla condizione buffonesca – un *Narr* privo di credibilità – e dal *persiflage* cui deve sottostare rimanendo confinato all'ambiente della provincia. Se il *déplacement* non può sortire effetti risolutivi rispetto alla crisi di valori in atto, esso può sottrarre al buffonesco la materia prima e il tessuto sociale di cui si alimenta. Spingendo il *Narr* a trasferire l'azione sul piano della concretezza, Grass mira ad

assegnare funzioni operative al 'fuori casta', affinché egli si scrolli di dosso l'etichetta del mero 'buffonesco', rendendosi in grado di portare a termine azioni rilevanti per l'intera collettività.

Se si sposta l'indagine fuori dal campo della *hybris* – la tracotanza con cui personaggi come Oskar ostentano la diversità dal genere umano –, si scopre nella densità delle sequenze narrative congegnate da Grass l'obiettivo di catturare evidenze che troppo facilmente sfuggono all'occhio dell'uomo ordinario. Procedendo in tal modo, Grass declina la *hybris* nel senso di un apporto concreto al cambiamento della società e dell'ordine preconstituito. Il significato dell'itinerario senza sosta di Oskar e di Walter attraverso le due Germanie risiede nella volontà di potenziare i sensi dei tedeschi e la loro capacità di disporsi all'ascolto del cambiamento invocato dal tempo presente. Per cambiamento, Grass non intende il progresso smodato né il capitalismo, bensì la scala di valori introdotta con l'assetto postbellico. In questo senso chiede di essere letta la vicenda di Mahlke, essere abnorme e oggetto di derisione da parte di chi non riesce a vedere in lui altro che un ambiguo individuo con evidenti deformità fisiche. La dipartita di Mahlke segna l'abbandono della comunità a sé stessa dopo aver mediato significati importanti sul valore della vita.

La circolarità non si esaurisce, in nessun volume della *Trilogia*, in un vuoto astratto. Il lascito di Mahlke nasconde un intento teleologico che, ancorché non espressamente dichiarato nell'opera, si traduce in un appello ad interrogarsi sulla complicità con la logica della guerra e del furore (*Wahnsinn*) ad essa associato. Il narratore, che anni dopo l'ultimo tuffo di Mahlke si mette alla ricerca dei significati riposti nell'azione del bizzarro giovane, attesta come la ricerca della verità non conosca mai una fine, perseguendo la medesima circolarità inscritta nell'azione diegetica. Cesare Giacobazzi ritiene che l'istanza morale si dischiuda solo attraverso una riflessione colta sui rimandi allegorici e la simbologia in uso presso lo scrittore. D'altronde, Grass ha sempre reso manifesta l'idea che una volontà superiore si ponga alla guida dell'uomo e delle sue azioni in terra. Forza o entità che Grass preferisce non ricondurre nell'alveo della volontà divina né della mistica cristiana. Le *image* del cristianesimo propinate nei tre volumi riconducono, all'apparenza, a pratiche di derisione nei confronti di ogni riflesso divino. A rimarcare la propria posizione di assertore di un meccanicismo estraneo alla sfera del sensibile, in grado di dettare equilibri personali e collettivi, interviene la definizione grassiana di storia. Detentrica di una moralità e di un ordine superiore a quello che l'uomo è nella condizione di

imporre, essa lascia prevalere le sue logiche rispetto agli interessi e ai bisogni umani.

In un testamento che raccoglie il credo grassiano sulla vita (“Il torto del più forte”)⁵⁵³, lo scrittore pone l’accento sulla condizione di totale asservimento al “gioco” della storia. Grass lascia intendere la riduzione dell’essere umano a cifra, soggetta alle ondulazioni del tempo. Concezione che aiuta a ricomporre il senso dell’assurdo, annettendolo ad una visione più generale della vita privata, schiva dell’illusione come della nozione di “sacro” (Grass:51). Lo scrittore eleva il picaro, l’*outsider* che assiste e giudica la storia “dal basso”, a individuo capace, nonostante e grazie alla sua bizzarria, di formulare il senso ultimo latente nelle umane cose. Grass dichiara l’inidoneità di ogni pratica intenta a restituire le vicende umane da una prospettiva dissimile.

Anche il cristianesimo e la moralità cattolica vengono sottoposti ad una operazione di relativizzazione, finalizzata a ridimensionare il valore assoluto riconosciuto dai più intransigenti cultori della fede cristiana. Lo sguardo beffardo e schernitore risponde all’obiettivo di spodestare ogni certezza, riconfigurando l’assioma della vita su una posizione di minore intransigenza. Per tale ragione, Oskar e Mahlke fingono di osservare le leggi cristiane, salvo metterle in discussione alla prima occasione di interscambio con un reale impostato su una rigidità dogmatica, a tratti persecutoria e avversa all’uomo comune. Tale la lettura critica da destinare all’affronto più volte lanciato da Grass ovvero dai suoi personaggi all’iconografia cristiana o alle pratiche ritualizzate cui essa soggiace.

Il tema dell’assurdo nella narrativa di Grass viene accostato non di rado all’oscenità, con il rischio conseguente di tacciare l’intera opera di un’immoralità disdicevole. In questa direzione va il giudizio della stampa conservatrice e del critico letterario che più di altri ha demolito la produzione grassiana: Marcel Reich-Ranicki. *Der Spiegel*, giornale di informazione a maggior tiratura in Germania, si è resa portavoce, in svariate edizioni, del giudizio massacrante con cui Ranicki riunisce sotto l’epiteto “Unsinn” (fandonie) la produzione in prosa e poesia⁵⁵⁴. Il lancio di accuse e strali contro l’incapacità di produrre buona letteratura (Grass) e, dall’altra parte, giudicare una buona opera d’arte (Reinicki) si protrae per lunghi anni, al punto da

⁵⁵³ Grass, *ivi*, p. 49.

⁵⁵⁴ Controverta è la posizione di Grass rispetto alla questione israeliana. Il componimento che più di altri suscita riprovazione e biasimo da parte dell’establishment culturale coevo si intitola *Was gesagt werden muss*. Cfr.: Marcel Reich Ranicki, *Es ist ein ekelhaftes Gedicht*, 08.04.2012, Frankfurter Allgemeine Zeitung.

rendere la tensione tra i due un *sequel* in grado di affascinare e coinvolgere il panorama culturale tedesco⁵⁵⁵. A onor del vero, va ribadito che la posizione di Grass nella cultura di espressione germanica è stata oggetto di spietate contestazioni per il presunto opportunismo dello scrittore rispetto a temi come la guerra e la politica. Dall'altra parte, gli va tributato il merito di non aver piegato lo stile e i temi distintivi della narrativa alle pretese del panorama culturale sempre più ipostatizzato. Grass esprime pubblicamente la propria insofferenza nei confronti dell'establishment, avviando in maniera graduale la propria diaspora dagli ambienti culturali ingessati della nazione. Parimenti, Grass prende le distanze dalla categoria degli *Schriftsteller*, avvezzi a perorare la causa dell'editore o dell'orizzonte culturale più in voga in luogo del giusto e del vero. Grass si rende una figura scomoda anche agli occhi del blocco di potere orientale, sostenendo l'apertura culturale e lo scambio dialogico tra scrittori delle due Germanie.

Lo spirito ribelle dell'autore non spaventa la linea editoriale della Luchterhand Verlag, casa editrice pronta a riconoscere il talento grassiano e investire nella tiratura di diversi romanzi, a cominciare dalla *Trilogia*.

Il fenomeno Grass nella letteratura della contemporaneità va interpretato alla stregua di un astro capace di brillare di luce propria, un talento cui il pubblico e la temperie culturale coeva è pronto a perdonare qualche sbavatura o la deviazione dal quadro ideologico in via di composizione in questi anni. Walter Jens invita a leggere la letteratura prodotta nel dopoguerra come voce del dissenso, espressione di un distacco necessario rispetto agli eventi del recente passato⁵⁵⁶.

Queste premesse storico-ideologiche aiutano a contestualizzare una riflessione sul tema dell'oscuro e dell'ambiguo nell'opera grassiana. Tra i contemporanei pronti ad ammettere l'impervietà di ogni generalizzazione sull'oscuro figura George Orwell (1903-1950). Lo scrittore britannico ricorre a questo giudizio: "obscenity is a very difficult question to discuss honestly. People are too frightened either of seeming to be shocked or of seeming not to be shocked"⁵⁵⁷.

Un simbolismo dalle tinte forti è il *fil rouge* che attraversa la produzione in lingua tedesca negli anni 1950-1959. La scrittura, impegnata a contrastare i pericoli collegati

⁵⁵⁵ Uwe Wittstock, *Günter Grass und Marcel Reich-Ranicki. Rückblicke auf eine nicht immer freundschaftliche Beziehung* – in einer neuen Biographie, in *Literaturkritik.de*, April 2015.

⁵⁵⁶ Walter Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, München Piper, 1961, p. 150.

⁵⁵⁷ George Orwell, *Collected Essays*, London, Mercury Books, 1961, p. 214.

alla cultura dell'oblio, codifica forme e modalità per riaffermare la forza propulsiva, l'effetto rigeneratore della parola. Il germanista Ladislao Mittner (1902-1975) ravvisa negli scrittori come Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) – in forte opposizione con l'eredità culturale e ideologica primonovecentesca – un teleologismo in grado di disporre gli animi all'ascolto delle istanze morali di cambiamento⁵⁵⁸. Il giudizio dell'autorevole germanista, nel tacciare Grass di un infantilismo per natura estraneo a postulati ideologici di qualche spessore, pare dimentico del ruolo salvifico accordato alla scrittura: “È lo sciamano che è nell'autore che si guadagna una scappatella coniugale, scrive contro lo scorrere del tempo, con una menzogna racconta verità plausibili. E tutti credono alla sua tacita promessa [...]”⁵⁵⁹.

Ad assicurare all'opera di Grass il medesimo “temperamento e gusto” riconosciuto al contemporaneo Dürrenmatt (Mittner:1773), interviene la volontà di infrangere gli schemi, scardinando l'unità degli opposti propagandata sin dalla dialettica nietzschiana. Il presupposto da cui muovono le riflessioni di Grass sul ruolo dell'intellettuale *après le déluge* si fonda sulla contestazione delle ambivalenze insorte con l'abbandono del sistema di pensiero di matrice illuminista. Lo scrittore tematizza nell'orrore e nella deformità dei protagonisti gli effetti della devianza. Oskar si cala perfettamente nei panni dell'individuo incapace di uniformarsi all'etica distorta del tempo. Respingendo scaturigini morali di una società iniziata al culto del potere e del capitale, Oskar non teme di infrangere le regole. Anzi, rivendica pienamente l'agentività di tutte le azioni che la società percepisce come scabrose e immorali.

La nostalgia di quella condizione preedipica in cui a risaltare è la purezza e l'uguaglianza padre-figlio, non può scendere a patti con una società contorta, nella quale a dominare è il potere massonico dei padri, contestato nella sua inveterata rigidità. Tale paternalismo, che nessuno osa scardinare, viene contrastato dall'autore ricorrendo a molteplici *image* di esplicita natura sessuale, selezionate con l'intento di trasgredire e mettere in circolo il germe della eterogeneità. Alla base di queste *images* figurano individui che reclamano il diritto di uscire dal 'cono d'ombra' in cui si trovano a causa di una cultura miope rispetto alla possibilità di una piena *Entwicklung* individuale.

Il primo ad invocare la presenza di un cambiamento nel modo di concepire l'universo maschile e femminile è Karl Kraus (1874-1936). Lo scrittore viennese avvia

⁵⁵⁸ Ladislao Mittner, *op. cit.*, p. 1773.

⁵⁵⁹ Günter Grass, *Scrivere dopo Auschwitz*, *op. cit.*, p. 14.

un processo di rilettura dei ruoli, ponendo in discussione i vecchi cliché europei dell'uomo conquistatore e della donna diafana⁵⁶⁰. Nell'Europa del primo Novecento – in cui interviene l'apporto della psicoanalisi freudiana – la divisione netta dei ruoli subisce una rivisitazione radicale. La seduzione e l'erotismo coronano la concezione più liberale dei rapporti amorosi, annettendoli alla sfera del libero dispiegarsi dei sensi. La *découverte* della polvere dal gusto di arancia in grado di stimolare la libido di Oskar e della sua amante (TL:287) – al pari di altri espliciti riferimenti a pratiche sessuali – sgombra il campo da ogni residuo di apparente cripticità sul ruolo del sesso e delle attitudini sentimentali dello spirito femminile.

Al di là dei riferimenti biografici al ruolo dell'uomo come *viveur* ed escapista impegnato a cadere tra le braccia dell'amante di turno, Grass dà libero sfogo a *image* poste a presidio di una società transeunte. Per lo scrittore, l'orrore non risiede nelle effusioni tra Oskar e Raguna, Oskar e Anna, nei rapporti sessuali con l'insoddisfatta Signora Greff, tantomeno nelle *image* con cui riporta la scena della masturbazione di Mahlke e dei ragazzi della provincia. Diversamente dal contemporaneo Öe, Grass schiva ogni distorsione applicata al sesso, non meno delle sinonimie legate alla sfera del torbido e del perverso. Emblematica è la sequenza in cui Oskar intreccia la scena del coito con uno *stream of consciousness* nel quale le identità paterne si prestano a *flashback* serrati:

“[...] difatti anche mamma aveva sempre detto togliti, a Jan togliti, a Matzerath togliti. Dopodiché il viluppo si sfasciava e il moccio lo facevano atterrare da qualche parte, su un panno messo lì apposta oppure, se a portata non ce n'erano, sulla dormeuse, magari sul tappeto. Ma di ciò non sopportavo la vista. Dopotutto neppur io m'ero tolto. Inoltre ero stato il primo a non togliermi, cosicché il padre sono io e non quel Matzerath che sempre e fino alla fine si è creduto mio padre. Che invece era Jan Bronski” (TL:289)

Lo scrittore riflette nei comportamenti e nell'attività sessuale dei personaggi il malessere di una società problematica, avvezza a declinare l'amore nel novero dei doveri imposti al *Bürgertum*. Contrastando logiche di chiaro rimando ottocentesco in cui il piacere viene sacrificato in nome del dovere, Grass offre lo spaccato di una borghesia di provincia carica di tristezza. A cominciare dalla madre, sfilano sotto gli occhi del lettore numerose figure inclini al tradimento. Ciò che rileva ai fini di una

⁵⁶⁰ Karl Kraus, *Morale e criminalità*, Milano, Editore Es, 2005.

morale sottratta allo stigma sociale, è la liberalizzazione dei costumi e il senso di indipendenza con cui i personaggi codificano la propria vita. Mentre nel romanzo dell'Io a firma di Ōe Kenzaburō le esplicitazioni relative all'attività sessuale vengono ricondotte nella sfera del torbido e dell'impuro, contaminazione di un male in grado di infestare in egual misura la società dei padri e dei figli, lo scrittore Grass, pur affrontando una collettività che affoga nell'ambiguo il diverso, si diverte a sollevare dubbi e fungere da *vivisecteur* della sessualità. È il turno del Signor Greff. Una cornucopia di *image* aderenti al culto della perfetta forma mascolina consegna il quadro di un uomo accorto nel celare il proprio omoerotismo: “[...] la Greff si lasciava andare perché il verduraio e ausiliario civile della contraerea non aveva l'occhio giusto per la sua opulenza incurante e un po' ottusa. Greff amava il sodo, il muscoloso, il temprato” (TL:296).

In un siffatto contesto, lo scrittore traduce in parole una moralità figlia del dubbio e della costrizione sociale, ciò che Kraus avrebbe definito con il perfetto stile invettivo della *Fackel* un “esornativo e deleterio impedimento all'affermazione di un'etica erotica libera”⁵⁶¹. Di Greff non si rivela apertamente la natura sessuale, come della madre di Oskar ci si limita a tradurre le visite in chiesa in un correlativo della sofferenza e di un *mal de vivre* iniziato con un matrimonio sbagliato.

Intorno ad un'azione o un oggetto si snodano ricordi, scene compulsive di cui l'autore si serve per anticipare elementi che, nel corso della narrazione, rivestiranno centralità diegetica. Si pensi al grembiule verde di Greff. Attraverso ironici rimandi all'eccentricità dell'oggetto in parola, Oskar antepone un giudizio sulla sessualità controversa dell'uomo. Klaus Wagenbach descrive il focus compulsivo dell'autore su un oggetto come espressione di un “Objektzwang”, una concatenazione di fattualità innescate da un elemento reale/irreale⁵⁶².

La sessualità nell'opera di Grass entra nel turbinio di eventi che regolano le vite dei protagonisti, riflettendo le loro ambizioni, le pulsioni nascoste, le insoddisfazioni da cui scaturisce un *mal de vivre* più angosciante di quello che l'ironia del narratore inaffidabile lascia trasparire. Il caso della Signora Greff testimonia l'impossibilità della donna di costruire un percorso di vita svincolato dalle prescrizioni della rigida morale di matrice prussiana. L'atto di congiunzione tra il tamburino e la “sciattona sempre più maleodorante” (TL:299), nel secondo livello della narrazione, veicola

⁵⁶¹ S. Moretto, Karl Kraus ovvero la critica della seduzione, in *Atti della Accademia roveretana degli Agiati* (2007), ser. VIII, vol. VII, A.

⁵⁶² Klaus Wagenbach, Gunter Grass, in *Schriftsteller der Gegenwart*, ed. Klaus Nonnemann (Olten and Freiburg, 1963), p. 124.

immagini sganciate dalla sfera del torbido. Nella relazione il lettore è persuaso a riconoscere non più un atto lussurioso, quanto l'estrinsecarsi del bisogno di compiacersi, amare e soddisfare le pulsioni più intime. Grass si astiene dal lanciarsi in giudizi critici, evidenziando, con il puntuale ricorso all'ironia, la necessità di ogni uomo e donna di realizzare pienamente il proprio Io, prescindendo dalla scala di valori codificati dalla società patriarcale.

In una comunità i cui individui conservano il tratto dell'estraneità reciproca – incapaci di varcare la soglia della superficialità – lo scrittore evidenzia quanto ogni tentativo di moralizzazione o edificazione morale sia destinato a ripiegare su se stesso, incapace di ergersi oltre la relatività. L'interrogativo inevaso in ogni opera grassiana lascia scoperta la possibilità di esperire un giudizio riconducibile alla sfera della moralità, ivi incluse le implicazioni di natura sessuale, etica. Come nel Giappone di Ōe Kenzaburō, il vuoto istituzionale e di potere conseguente alla caduta dei regimi e dei sistemi ideologici ad essi correlati trova il suo *apex* nel malessere e nella sfiducia generale. In un reale privo di vincitori e vinti, giudici e imputati, Grass sintetizza nell'interrogativo formulato dal Signor Greff l'impossibilità di emettere un giudizio di condanna: “Ma tu e io siamo forse senza macchia?” (TL: 299).

La destabilizzazione psicologica viene mutuata dall'atto stesso del nascere privi di una paternità ben definita. Come il bambino deforme di Ōe è figlio di un Giappone contorto, infestato dal germe dell'irrazionale e dall'inquinamento atomico, anche Oskar e Mahlke non possono vantare un'identità certa. Il tamburino fluttua tra la convinzione di essere figlio di Jan Bronski, lo zio polacco – “[...] un uomo buonissimo, ecco. E non sapeva far male a una mosca. Chi poteva pensarlo che avrebbe fatto quella brutta fine, lui che era così pauroso e se la faceva addosso per gnente” (TL:305) – e il dubbio che nelle sue vene scorra il sangue di quel Matzerath, prototipo di una borghesia incline ad anteporre il valore materiale delle cose alla sfera del giudizio estetico e morale.

Una società che ha smarrito il marchio del dualismo platonizzante è costretta ad aprire un confronto con la dicotomia tra la spiritualità maschile e l'evanescenza dell'eterno femminile. A questo tema il giovane ebreo Otto Weininger (1880-1903) dedica la trattazione *Geschlecht und Character*⁵⁶³, riducendolo ad un edonismo spregiudicato, mentre l'interesse di Grass si appunta nel tentativo farraginoso di smascherare i meccanismi sottesi all'ambiguo. Le incertezze sull'identità di Oskar

⁵⁶³ Otto Weininger, *Sesso e carattere*, 2012, Mimesis Edizioni.

vengono replicate da quelle relative alla paternità di Kurt: “Solo la prospettiva che il frutto da me generato dovesse un giorno portare il nome di Matzerath mi avvelenava la gioiosa aspettativa dell’erede maschio. Così, quando Maria fu al quinto mese, intrapresi, d’altronde troppo tardi, il primo tentativo di aborto” (TL:300).

Nell’opera di Grass l’incerto, alla cui pressione i personaggi sono costantemente esposti, fomenta odio e ricorso alla violenza. Il vizio, l’ossessione e l’atto osceno si attivano in risposta all’intemperanza della madre (la società) dimentica dei suoi figli. Il ricorso al sesso come palliativo al corto circuito della vita personale e collettiva innesca nella *Trilogia* un meccanismo parallelo di *recherche* identitaria non molto dissimile da quello allestito da Öe.

Il transfert psicologico nei luoghi dell’infanzia ovvero lontano dal punto generatore dello squilibrio psicoemotivo, figura fra i tratti ricorrenti nella narrativa della prima stagione. Come Oskar, Waltern Matern si dispone alla ricerca del piacere. Contratta la blenorragia, si illude di infettare con il suo “scolo” tutte le donne con cui ha intrattenuto rapporti amorosi. Il giro simbolico attraverso le due Germanie si accompagna *de facto* alla volontà di ricomporre il senso della vita smarritosi con lo sfaldamento del modello sociale preesistente.

Nei romanzi di questa stagione la donna assume ad un ruolo di primaria importanza nella riconfigurazione degli equilibri personali e collettivi. Più che in direzione di Weininger, Grass deve aver guardato alle formulazioni krausiane sull’apporto femminile. Al giovane ebreo morto suicida all’età di ventitré anni, che compendia nella donna la fonte (*Ursprung*) di un piacere estatico asservito ai bisogni affettivi e sessuali dell’uomo, fa da contraltare la “forza eversiva e palingenetica” del femminile (Moretto:4). Con questa manifestazione dell’universo femminile lo scrittore presenta una certa familiarità. La narrativa, se da un lato mortifica la partecipazione sociale della donna, dall’altro è pronta a riconoscerle una premialità estranea alla coeva produzione nipponica.

Nel romanzo grassiano la donna si vede riconosciuto un ruolo sociale divergente dallo status esclusivo di moglie/madre. Lo scrittore esaurisce nella sfera estatica l’apporto di Kraus o Franz Wedekind (1864-1918)⁵⁶⁴, intellettuali in grado di segnare la rivoluzione di genere nel mondo a cavallo tra due secoli. A partire dagli anni

⁵⁶⁴ Franz Wedekind ingaggia una disamina molto severa – ancorché non priva di ironia - sulla crisi che investe la moralità borghese del *fin de siècle*. L’intreccio tra morale e sessualità figura tra i motivi ricorrenti nella sua opera di scrittore e drammaturgo.

Sessanta, la donna ritratta nei romanzi prende a conquistarsi un ruolo pubblico e far sentire la propria voce, fatto tutt'altro che esecrabile per Grass. Accusato di parteggiare per una cultura 'maschia' non propriamente in rotta con il passato, lo scrittore non ha aperto le porte al femminismo, ma neanche ha boicottato la partecipazione della donna al coevo dibattito culturale sulla ricostruzione dell'anima della nazione. Il rapporto con le scrittrici Anna Seghers e Christa Wolf è una testimonianza inequivocabile di stima – peraltro mai affievolitasi negli anni – nei confronti di donne 'impegnate' a combattere il pregiudizio culturale, onde affermare la crescita intellettuale di un nuovo tipo di *Bürgertum* e di proletariato urbano.

Tulla Pokriefke diventa nella *Trilogia* il prototipo della nuova donna tedesca, le cui scelte di vita si rendono indipendenti dal giudizio morale e dall'asservimento al canone di famiglia tradizionale. Al pari dell'uomo, Tulla si dedica al soddisfacimento del piacere e dei sensi, contrastando l'angusta mentalità della provincia, il cui attacco provocatore non si fa attendere. Grass enfatizza in due romanzi (GT e AC) le caratteristiche di una donna per nulla arrendevole, descritta in tutta la sua pericolosità.

Tulla è protagonista di atti osceni, non meno dell'uomo. La giovane non si flette alle prescrizioni del tempo in fatto di sessualità. Quanto all'interpretazione delle azioni riconducibili alla sfera del singolo protagonista, vale il precetto illustrato in precedenza. L'osceno e le sequenze ardite rientrano nel campo di una reattività spontanea ai divieti morali imposti nel tempo.

Con la liberazione dai vincoli introdotti dalla società patriarcale, Tulla è divenuta libera di scegliere. Posto che non a tutte le donne è dato vantare tale acutezza, quella ritratta da Grass è una donna il cui agire trova applicazione all'interno di un contesto, in cui il nesso di causalità e gli effetti prodotti dalle proprie azioni risultano ben ponderati. A tal fine, si consideri la sequenza tratta da "Anni di cani" ove il personaggio di Tulla risalta per l'estrema caparbia rispetto alla giovane e composta Jenny Brunies. Chiusa da giorni nella cuccia del cane in seguito alla morte accidentale del fratello Konrad, Tulla viene descritta con fare mascolino: "Di fiato e senza interruzioni, Tulla bevve il brodo di milza cuore fegato e rognone senza grasso e con tutti i suoi ingredienti e le sue sorprese a grumi, con le minuscole cartilagini depositate sul fondo, con la maggiorana koschnavina e l'orina coagulata" (*Anni di cani*:150).

A dispetto del carattere luciferino, del volto triangolare e delle esalazioni di colla emanate dal suo corpo, Tulla diviene l'oggetto proibito "della ragazzaglia di mezzo quartiere" (AC:126), con cui si contende la sfera diegetica. Dal cugino Harry ai

passaggeri che salgono sul tram dove Tulla presta servizio come controllore, in molti ambiscono a guadagnarsi i suoi favori. Anche nel romanzo “Gatto e topo”, la caratterizzazione della donna libera di amare, in accordo con le pulsioni e l’istinto, non devia dal ritratto precedente. In questo romanzo a focalizzazione interna, il narratore onnisciente dirà: “[...] e siccome avevo quindici giorni buoni, per arrivare a una qualche conclusione a parte la maturità, cercai di finire con chi, se non con Tulla Pokriefke, che aveva circa sedici anni o di più e che la dava quasi a tutti, ma non ebbi fortuna e non combinai niente neanche con la sorella di Hotten Sonntag” (GT:127).

A rilevare, ai fini della psicologia femminile, non è la sola determinazione – che rende Tulla una *self-made woman* – ovvero la volontà di confinare la dimensione del reale alla sfera del piacere estetico e del peccato. Dal processo descrittivo grassiano, in cui della donna non viene svilita la natura di essere dotato di coscienza, cuore e ragione, emerge la deviazione assoluta dalle formulazioni di Otto Weininger e Franz Wedekind. Con riferimento al giovane ebreo, Grass dirà in *Anni di cani* (172):

“Weininger aveva cercato per dodici lunghi capitoli di dimostrare che la donna non aveva l’anima, per poi speculare, nel tredicesimo, che si intitolava Gli ebrei, che quella ebraica era una razza femminile e quindi priva d’anima e che soltanto per l’ebreo che riusciva a superare l’ebraismo dentro di sé ci si poteva aspettare una sua redenzione dall’ebraismo”.

La degenerazione della donna, assimilata all’ebraismo, consegna, nei romanzi *Erdgeist* (“Lo spirito della terra”) e “Lulu” dello scrittore Franz Wedekind (1864-1918), con la caratterizzazione di uno spirito sacrilego, un essere “leggero”, capace di raggirare l’uomo nei modi e nelle condizioni più abiette⁵⁶⁵:

“[...] Creata per diffondere sventura
per sedurre, adescare, avvelenare ...
per uccidere senza dare nell’occhio [...]

Tu non hai il diritto di storcere, sbuffando
e miagolando, la forza primigenia della
femmina, di rovinare con sberleffi e smorfie
il volto ingenuo, infantile del vizio! [...] ⁵⁶⁶

Günter Grass fa un passo in avanti rispetto alla contraddizione primo novecentesca puro/impuro, uomo/donna, conferendo a Tulla Pokriefke il carattere di una donna determinata ad affrontare le insidie della vita, rinunciando all’apporto maschile. Essere completo, con ambizioni, preferenze materiali e, non da ultimo sessuali, Tulla è in

⁵⁶⁵ Franz Wedekind, *Lo spirito della terra, Lulu, Il vaso di pandora*, 1972, Adelphi, Milano.

⁵⁶⁶ *Ivi*, p. 29.

grado di discernere l'uomo cui concedere i propri favori dall'uomo utile a procreare.

Più che centro propulsore di piacere (*Ursprung*), Tulla entra a far parte della schiera dei personaggi *self-made*, il cui obiettivo converge con una concezione democratica e libertaria della vita.

Il *tòpos* della *Trümmerfrau* (donna delle macerie) apre ad una metaforizzazione dello spirito femminile indipendente, svincolato dall'autorità paterna e virile. La ricostruzione del senso identitario nella Germania postbellica si genera, non da ultimo, grazie al contributo di tante donne, monadi isolate nella struttura del romanzo in voga negli anni Cinquanta e Sessanta, potenzialmente in grado di unire i propri sforzi per mutare il corso della storia e la propria posizione all'interno delle società democratiche. Pur figurando tra gli "eroi deboli" della storia⁵⁶⁷, le donne hanno un potenziale straordinario nell'opera di Grass, non sempre esplorato. Pronte a stravolgere la morale pubblica, si servono della spinta della democrazia e del superamento del *limes* tradizionale per inaugurare un nuovo corso nei rapporti sociali e intergenerazionali. Tulla non fatica a mettere in discussione l'autorità dei *Väter* e dei padri *in pectore*.

Le donne grassiane non bilanciano con il puritanesimo le sconsideratezze degli uomini. Rendendosi protagoniste di atti che la morale pubblica percepisce inappropriati, ne rivendicano la piena autorialità, obbligando la società ad assumere contezza dei cambiamenti intervenuti nella concezione dei rapporti di genere. A partire dal "Tamburo di latta", le azioni luciferine di Oskar trovano nelle donne che sfilano nel romanzo – Anna, Raguna, la madre, la suora – degne rappresentanti di una cultura femminile che osa sfidare il pregiudizio. Anna cede a Oskar, concependo Kurt. La madre di Oskar si dedica alla ricerca del piacere intrattenendo una relazione con Jan Bronski, mentre la suora non sfugge ai rimandi erotici del gioco architettato dal tamburino.

Nessuna fra le donne citate – né fra quelle che Grass mette a capo della narrativa della 'maturità' – intenta giudizi critici sul proprio operato. Il romanzo "La ratta" (1993) anticipa l'estinzione dell'uomo cedendo a cinque donne superstiti, in viaggio a bordo della nave *Ilsebill* per salvare i mari dalle meduse – e a ratti compiaciuti del fallimento umano –, il pieno controllo dell'universo. In questo consesso femminile la pace è lontana da venire, dal momento che la sparizione del genere maschile non

⁵⁶⁷ Cesare Jacobazzi, *op. cit.*, pp. 112-113.

facilita la vita nel mondo 'rattizzato'. Ne "La ratta" è compendiato il pensiero e la riprovazione morale dello scrittore che osserva dalla sua prospettiva il degrado delle società sviluppate:

"Quando stavate per finire, voi uomini non sapevate più chi fosse il maschio, chi la femmina. Confusi dai vostri parti mentali volevate essere le due cose insieme, mammiferi partorienti che cercavano di accontentarsi autonomamente col proprio personale pistolino nella propria passera personale" (173).

Grass sfida la morale del tempo, indicando come la sovversione o l'indifferenziazione dei ruoli si accompagni a effetti altrettanto dannosi per la tenuta sociale. Tema che l'autore ripropone con incauta leggerezza in "Anestesia locale" (1969) e crescente preoccupazione ne "Il passo del gambero" (2002).

Nei panni del professore Eberhard Starusch, Grass proietta la storia convulsa dell'uomo, inibito dall'indipendenza della donna (l'ex fidanzata Linde) ad instaurare un rapporto dialogico con essa. Mentre la nuova generazione riflette nei diciassettenni Philip Scherbaum e Vero Lewand la determinazione a liberare il mondo dall'iniquità e dal triste fardello del passato, Eberhard e Irmgard Seifert, sua collega al Liceo di Berlino ovest, incarnano rispettivamente il prototipo dell'uomo che si nega alla memoria del passato e della donna idealista e rivoluzionaria nelle parvenze esteriori, per natura incapace – come l'uomo – di agire per scagionare la coscienza dalle colpe del passato (la presunta partecipazione all'ideologia e alle vicende del regime nazista).

Ricorrendo al *camouflage* del dolore, Grass dimostra le mille asperità in cui l'uomo e la donna incappano nel tentativo, simulato e mai realmente concepito, di raccontarsi al pubblico e trovare un'adeguata collocazione nella società coeva. La crescita dei ruoli istituzionali non si accompagna ad un'auto-esplorazione. Ogni affondo rimane superficiale, per tema che ricordi scomodi possano lasciare affiorare contraddizioni tra la genesi spirituale dell'uomo e della donna nella società del *pre* e il ruolo di educatori ai tempi del *post*.

Grass obnubila le menti, sovrapponendo, con una cronologia incerta, le voci ed i piani della narrazione. La pratica di 'anestetizzare' le coscienze può riuscire sul piano superficiale, ma non aiuta i personaggi a superare lo scompenso psichico, irrigidendoli nei rispettivi ruoli di filistei alle prese con l'ipocrisia del presente e gli orrori del passato. In tale direzione porta l'inconcludenza dell'uomo e della donna, impantanati in un limbo tra passato e presente – tra inconsapevolezza dell'essere e certificato di

buona condotta morale – e la circolarità aperta della trama nella quale, dopo un *dénouement* intriso di fantasticherie e convulsa azione, l'effetto prodotto si accosta all'*input* iniziale:

“[...] Irmgard Seifert è ancora fidanzata. E a me, in basso a sinistra, si formò un focolaio. [...] Il focolaio fu raschiato via. Il mio dentista mi mostrò un sacchetto appeso all'apice della radice: materia siero-purulenta. Niente dura. Sempre nuovi dolori” (Grass: *Anestesia locale*:267).

Gli esiti della mancata auto-esplorazione sono alla base della deriva familiare e sociale, circostanziata da Grass nell'opera “Il passo del gambero”. A prevalere è la drammatizzazione delle vicende familiari, in cui un padre conosce poco il figlio, ignorando le torsioni psicologiche e gli istinti omicidi che da tempo ne angustiano la mente. Il testo è farcito di interrogativi che, intrinsecamente, mortificano il ruolo genitoriale: “[...] Mi è sembrata strana fin dall'inizio, la storia. Come mai, mi sono chiesto, ragazzi del giorno d'oggi perdono la testa dietro a quel Gustloff e a tutto quanto lo riguarda?” (PG:43).

Se l'apporto paterno viene problematizzato nel quadro più ampio delle difficili dinamiche familiari, non meno fecondo risulta il contributo della donna-madre. Ben trenta anni dopo la pubblicazione di “Anestesia locale”, lo scrittore ripropone i filoni dominanti nella prima stagione narrativa, accentuando la decomposizione dei ruoli e il tramonto definitivo di una guida morale per le giovani generazioni.

La mediocrità degli adulti, il passato che torna in auge attraverso figure nostalgiche come la nonna e il rigurgito di odi xenofobi si assommano, consegnando l'epitaffio di un secolo che si spegne, lasciando molti interrogativi irrisolti. In un romanzo intriso di ansia e timore autentico per i figli di una nazione “che comincia a preoccupare”, Grass propone la lotta perenne tra i due sessi. Da un lato, l'uomo che procrastina il dialogo e il confronto diretto col proprio figlio, limitando le fantasticherie alle possibilità per cui Konny non debba aderire alle destre reazionarie che tanto disturbano l'immaginario collettivo della borghesia benpensante:

“Tento di immaginare mio figlio, alto e sottile, con gli occhiali e la testa ricciuta, che si muove tra le teste pelate nel suo maglione norvegese. Lui, il consumatore di succhi di frutta, circondato da montagne di carne armate di bottiglie di birra. Lui, con la sua voce da ragazzo, chiara e sempre sdruciolante, soverchiato dagli smargiassi. Lui, il solitario, al sicuro tra il tanfo saturo di sudore. No, non si è adeguato, è rimasto un corpo estraneo in quello scenario

che per consuetudine respingeva ogni elemento estraneo. Da lui non si potevano esigere l'odio per i turchi, le botte ai negri come attività del tempo libero, le ingiurie indistinte verso gli extracomunitari. Il suo intervento non conteneva nessun appello alla violenza" (PG:74).

Alla morale piccolo-borghese dell'uomo fa da contraltare l'invettiva e il temperamento audace della donna, *esprit* indipendente dopo l'affrancamento dal giogo maschile. In queste sagome di borghesia cresciuta "al sicuro tra il tanfo" della periferia, Grass proietta l'evoluzione dei generi, lo stato cui essi pervengono all'epoca del *post*. Se l'uomo, pur manchevole del coraggio e della responsabilità richiesta dal ruolo di padre ed educatore, consente al germe del dubbio di insinuarsi nella sua mente, la donna preferisce isolare Konny e farne una monade perfetta in uno stadio di esistenza artificiale, un iperuranio nel quale i figli crescono coltivando idee superiori, scollegate dal mondo sensibile. L'approdo finale di questo romanzo – e delle vite dei protagonisti – non può che essere infausto.

La lotta per la liberazione dei sessi non si consuma in un gioco di potere confinato all'uomo e alla donna. Grass paventa le drammatiche conseguenze per le generazioni istruite al suono della fanfara di guerra. In un intreccio intergenerazionale senza precedenti, i giovani prendono a condividere il *furor bellicus* dei nonni mentre la classe intermedia, quella dei 'padri' silenti, rimane cristallizzata in uno scontro circoscritto alle false ideologie.

Nella terza stagione Grass riprende, al pari di Kenzaburō Ōe, *tòpoi* con cui ha avuto modo di misurarsi sin dai tempi della "Trilogia di Danzica". Dall'elaborazione del passato alla convivenza con strutture di potere e blocchi ideologici ardui da abbattere, lo scrittore procede verso il punto più basso della parabola storica dei generi, quello in cui il problema stesso della conoscenza e di una verità intelligibile passa in primo piano.

Nella struttura dei testi, Grass ricorre a due strumenti per segnalare l'eclissi dell'uomo contemporaneo. Sul piano narratologico, è l'alternarsi delle voci narranti ad esemplificare lo svilimento della verità. In seguito alla critica appuntita alla posizione dell'uomo rispetto al tema della conoscenza nella filosofia heideggeriana, Grass sposta altrove i termini del confronto. L'oggetto stesso (*Gegenstand*) della conoscenza viene messo in discussione, dal momento che l'uomo e la donna non costituiscono più strumento di "agnizione".

La critica dei mezzi della conoscenza offerti dalla filosofia idealista, accompagnata alla negazione della fede nel progresso e in ogni teosofia predicata

dall'uomo, è il punto di arrivo di una letteratura incentrata sull'empirismo. Grass scrive soltanto di ciò che vede ed è passibile di miglioramento, tacitando altre sfere del mondo extrasensibile.

Se ai tempi del tamburino Grass intercetta in alcune manifestazioni del reale il richiamo della fede – pur eleggendo Störtebecker e la sua banda di teppistelli a “primi discepoli” di Oskar (TL:365) –, nella narrativa della maturità le illusioni sono scemate in entrambe le direzioni. La violenza degli Störtebecker viene condannata nella sua pericolosità sociale – assimilata peraltro alle scorribande della destra radicale – mentre l'antropomorfizzazione dell'assoluto sgombra il campo narrativo da ogni dubbio sulla trascendenza divina.

In un clima segnato dal relativismo culturale – si consulti il messaggio promosso da opere come “Mostrare la lingua” – e dall'agnosticismo, le porte della conoscenza si dischiudono al solo Messia. Entità «provocatoria» invocata a partire da “Gatto e topo”, viene identificata ora nel ‘fuori casta’ (Oskar, Mahlke, Walter) in cammino tra la gente per portare il messaggio della catarsi collettiva, ora in un semidio pronto a scontrarsi con forze sociali e ideologie avverse al cambiamento.

L'avvento del Messia origina dalla sfiducia verso un mondo a conduzione umana. Se la storia travolge l'uomo con i suoi ingranaggi, il Messia è il solo a rivendicare la genesi di una trasformazione in senso materiale e spirituale della collettività.

2. Genesi e sviluppi del messianico nell'opera di Günter Grass

La tradizione letteraria di espressione germanica non è estranea al concetto di messianismo. Sin dalla *GoetheZeit*, nozioni come *Ursprungsphänomen* ovvero il “fenomeno originario” passano a designare l'idea di storia in grado di racchiudere in sé immagini e rappresentazioni del passato e futuro⁵⁶⁸. *Leitmotiv* che, con forme ed espressioni diverse, interviene nella poesia della *Romantik* – con rappresentanti del tenore di Novalis⁵⁶⁹ – e nella *Sprachphilosophie* di Walter Benjamin⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ Tamara Tagliacozzo, Messianismo e teologia politica in Walter Benjamin, in *Il messianismo ebraico*, Firenze, Giuntina, 2009.

⁵⁶⁹ Novalis (1772-1801) anima la poetica romantica, infondendo nel tema del viaggio e del sogno la sua più grande *vis* espressiva. Di significativo interesse è la raccolta di poesie, *Hymnen an die Nacht* (“Inni alla notte”), pubblicate nel 1800 all'interno della rivista *Athenäum*.

⁵⁷⁰ Manuel Disegni, La ricerca dell'origine della lingua. Messianismo e materialismo storico nella riflessione linguistica di Benjamin. Un confronto con Platone, in *RIFL* (2014), 2: pp. 85-98. Sugli studi condotti da Benjamin in materia di origine della lingua, si consulti: Giovanna Bruno, Trasparenza e riflessione in Walter Benjamin, in <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/idee/issue/view/590>. Consultato in data 02 agosto 2017.

Nel tentativo di far convivere gli opposti, Günter Grass cattura con lo strumento dell'ironia l'Epifania del Signore, colui che è prossimo a venire, per assumere il controllo di una società senza guida, redimere il mondo dall'impuro.

La "Trilogia di Danzica" – al pari di opere delle stagioni successive come "Anestesia locale" o "Il passo del gambero" – è attraversata dalla profezia di un *homo novus* al timone di un universo di giorno in giorno più instabile. Con l'eccezione di romanzi come "La Ratta", in cui a guidare un mondo in frantumi intervengono le donne, il filo rosso che corre lungo la produzione grassiana evidenzia l'estraneità dell'uomo al corso ciclico della storia. Nei capitoli introduttivi si è osservato come la riflessione sulla storia dell'umanità abbia impegnato filosofi e scrittori come Giambattista Vico (1668-1744) e il positivista Auguste Comte (1798-1857)⁵⁷¹.

Pur ricorrendo a formulazioni diverse del senso della storia, i due intellettuali condividono l'impronta irriducibile della ciclicità, ricondotta in tre stadi fondamentali.

In un universo che, ora come allora, difetta dei principali punti di riferimento, le pratiche religiose cessano di essere un porto sicuro per l'uomo in cerca di modelli consolidati e verità assolute. La sfida che Oskar lancia alla statua di Gesù, affinché gli dia risposte immediate, va nel senso di una critica estesa ai riti di una religione preoccupata a preservare le forme esteriori a scapito dell'ontologizzazione dell'essere. Come la religione, la filosofia coeva non è più ritenuta in grado di ricostruire il dibattito intorno all'uomo. Le formulazioni heideggeriane vengono ricondotte nell'alveo di una propaganda tesa ad infarcire le menti di categorie temporali in disaccordo con la ricostruzione lineare e finalistica della storia rivendicata dagli uomini.

Nel quadro impervio della ricostruzione, si colloca la scelta grassiana di ricorrere a figure simboliche come Mahlke, Oskar, il diciassettenne Scherbaum e il liceale Konny, intente a scomporre la continuità tra passato e presente, mettendo in risalto le frizioni nella società del tempo.

Ne "L'etica dello scrittore" (2007:11), Cesare Jacobazzi circoscrive l'impegno dell'intellettuale Grass all' "orizzonte storico, epocale e sociale" in cui l'opera prende forma. Lo scrittore esce dalla *turris eburnea* per tornare a trattare, in mezzo alla gente, i temi più scottanti del tempo. Senza alienare l'apporto della tradizione illuminista, lo scrittore si schiera contro le degenerazioni eudemoniche, che troppi problemi hanno cagionato in una società impegnata a ricercare il piacere e l'affermazione assoluta

⁵⁷¹ Auguste Comte, *Corso di filosofia positiva*, (a cura di F. Ferrarotti), Torino, Utet, 1979.

dell'uomo. In particolare, Grass mette in discussione gli individui e le strutture sociali in cui il germe del dubbio non è in grado di attecchire, e la ragione viene scalzata da un surrogato di "illuminismo emancipatore"⁵⁷².

Nello scontro tra la corsa del progresso e la ponderatezza di chi prefigura il cambiamento 'al passo della lumaca', Grass siede alla destra del Dubbio.

Hermann Ott, protagonista del romanzo "Dal diario di una lumaca" (1972) diviene l'emblema dell'uomo che riconosce nel progresso una giustificazione al ristagno:

"Una parola stupida, che fin troppe volte ha accelerato il regresso. Una parola gonfiata – e perciò pronta ad afflosciarsi – con l'entusiasmo per aria e la fede per pompa. [...] Vediamo un momento se per caso l'avanti sia già dietro di noi. Interrogare i tacchi delle scarpe consumati obliquamente. Decisioni univoche, ma gli indicatori stradali si contraddicono. Nel bel mezzo del progresso ci sorprendiamo in fase di ristagno. Il futuro dissepolto. La mistica della statistica. Chiavette d'accensione in stile gotico. Automobili avvolte intorno ad alberi ..."

(1972:23).

Da questo sepolcro lasciato troppo a lungo senza un presidio, l'uomo di Grass attende l'avvento di un Messia in grado di rischiarare le coscienze e indicare la via da intraprendere in direzione di un futuro e un progresso più sostenibile. Nella prima stagione, lo scrittore ricorre ad una distorsione del messianico, lasciando prevalere lo strumento dell'ironia e il tratto beffardo e inattendibile di Oskar.

Con "Gatto e topo" e le opere successive la caratterizzazione del messianico non soccombe al «carnevalesco», assumendo contorni più definiti. Mahlke, Hermann, Scherbaum sono 'eroi deboli', estrapolati da gruppi e classi sociali collocati in basso nella gerarchia del potere tradizionale. La loro vita evidenzia il disagio rispetto alla scala di valori e la temperie culturale. Limitando la trattazione ai personaggi citati, in ciascuno di essi si riconosce *in primis* il tratto dell'alienazione, la dicotomia alterità-identità, la giustapposizione tra l'eletto e la massa informe. *In secundis*, prevale la bizzarria e l'eterogeneità degli eroi. Esseri strampalati e astratti dall'ordine naturale degli eventi, essi rinfocolano le proprie ideologie senza cedere al proselitismo. Dal suo canto, la collettività matura un'idea degli esseri ambigui congruente al prototipo dell'uomo debole e incapace di chiamare a raccolta le masse. Il caso di Mahlke e del suo ritrarsi dal mondo e dalla vita adolescenziale è emblematico:

⁵⁷² Gunter Grass, *Il torto del più forte*, op. cit., p. 127.

“Mahlke era figlio unico.

Mahlke era orfano.

Il padre di Mahlke era morto.

Mahlke, in estate come in inverno, portava scarpe alte fuori moda che doveva aver ereditato da suo padre. Mahlke portava il cacciavite appeso al collo con una stringa per scarpe alte nere” (GT:13-14).

Il mondo e la gente che circonda Mahlke si interroga sulle stranezze del giovane, pur non manifestando, con la sola eccezione del narratore onnisciente, interesse a svelare le fattezze di questo universo bizzarro. Occorre attendere sino agli esiti diegetici ultimi – il tuffo nel vuoto – perché la collettività che popola la stantia provincia tedesca sia in grado di cogliere il sigillo della raggiunta libertà di Mahlke. Un concetto di *Freiheit* che si estrinseca attraverso un atto formale di rinuncia, di sacrificio di sé in favore della collettività.

Tratti affini vengono riconosciuti – questa volta non *ex nihilo* – al diciassettenne Philip Scherbaum, figura principale ne “Anestesia locale”. Rispetto alla *Trilogia*, il giovane Messia risulta integrato nella società di appartenenza, pur conservando i tratti dell’*esprit libre*, lontano da gerarchie e poteri consolidati. Scherbaum ha il coraggio e la possibilità di esprimersi liberamente, condizione che tutti gli altri hanno smarrito nel tempo, accettando di uniformarsi alla società con le sue leggi.

A differenza del profilo basso di Mahlke, ritratto in tutta la sua mestizia e deformità, Scherbaum incarna il prototipo del messianico in una società catapultata negli ingranaggi della globalizzazione, di una Germania che ambisce alla *Vereinigung*, ad un posto nell’Europa *in fieri*. La caratterizzazione del messianico smarrisce il provincialismo e supera il *limes* spaziale definito dalla “Trilogia di Danzica”.

Scherbaum, nella veste di giovane Messia, è un ragazzo brillante, in grado di assumere – e giustificare – una posizione netta nei confronti delle grandi ideologie in procinto di esplodere, onde sfociare nel *clash of civilization*, ascritto da Samuel P. Huntington all’ordine mondiale conseguente alla Guerra fredda⁵⁷³.

L’evoluzione del messianico si desume anche dalle pratiche di idealizzazione del giovane allestite dalla voce narrante e dai personaggi secondari:

⁵⁷³ Samuel P. Huntington, *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale. Il futuro geopolitico del pianeta*, Milano, Garzanti, 2000.

“[...] «il ragazzo non ha la minima idea della grandezza che c'è in lui. Vede solo il suo proposito, il suo gesto, e non l'ombra che il suo gesto proietterà: la redenzione».
[...] «Davvero, Eberhard, da quando c'è il giovane Scherbaum ho ricominciato a sperare. Lui ha la forza e la purezza necessarie per – sì, lo dico ! – per redimerci. Dovremmo fargli coraggio»” (AL:201).

Attorno a Scherbaum si annidano suggestioni, polarità opposte, ideali, antitesi tra apollineo e dionisiaco, amore e odio, Eros e Thanatos. Una diatriba accorata su ciò che moralmente può essere accettabile o riprovevole si accende intorno al 'redentore'. Nel ritratto del messianico consegnato dai due romanzi in esame si giunge al *climax*, smarrendo ogni traccia del qualunquismo e della bigotteria piccolo borghese radicata nel *milieu* della provincia. Lo scontro è in grado di infervorare gli animi e riportarli alla ragione, ad esprimere pubblicamente umori, ansie ed inquietudini:

“ «[...] In definitiva Scherbaum non è un Messia. La redenzione – semplicemente ridicolo. Si tratta solo di un ragazzino senza il minimo pelo sullo stomaco, che sente sulla sua pelle non solo l'ingiustizia vicina, ma anche quella lontana. Per noi il Vietnam è al massimo il risultato di una politica sbagliata o l'espressione necessaria di un sistema sociale corrotto; lui non chiede le ragioni, lui vede uomini che bruciano e vuole fare qualcosa contro, fare qualcosa a qualunque costo»” (AL:201).

La reazione di Eberhard Starusch enfatizza l'irriducibilità di un sistema socio-culturale ancorato ai vecchi cliché della borghesia e alle leggi di un mondo imperituro. Impreparata all'avvento di un nuovo paradigma culturale e alla prospettiva di una *Wechsel* (svolta) in senso democratico o liberale, la generazione degli Starusch si irrigidisce sulle sue posizioni, mostrando un certo distacco rispetto a temi – la corruzione e le nefandezze politiche – in grado di coinvolgere tutti grazie ai mezzi di informazione di più recente introduzione.

L'avvento del Messia interviene in un mondo polarizzato intorno a ideali di segno opposto. Da un lato, la concezione di vita piccolo borghese, residuo di un credo coltivato all'ombra della rivoluzione industriale e della crescente stratificazione sociale, non più in grado di concepirsi lungi dal precetto della proprietà privata o dell'affermazione individuale; dall'altro, un mondo che avanza a grande velocità, stretto dalla tensione tra i vecchi blocchi del potere, l'economia di mercato e le forze interne contrarie ad una nuova restaurazione.

Con il tentativo di sdoganare la paura del cambiamento, Scherbaum si rende latore di un messaggio di rinnovamento sociale. Il giovane tipizza la condizione di libertà morale, di indipendenza dall'establishment, aliena alla generazione dei *Väter* e

Grossväter, dei padri e dei nonni. Il giovane non occupa, al pari di Oskar o Mahlke, alcun posto all'interno della società ed è nella condizione di libertà assoluta per ammonire i borghesi a prendere una posizione rispetto ai mali e alle disfunzioni sociali, superando il timore di schierarsi contro chi detiene il potere ovvero l'opinione pubblica. Inoltre, l'appello di Scherbaum è volto nella direzione della *Befreiung*, la liberazione della coscienza dal peso di un passato irrisolto. Per Irmgard Seifert, il giovane messia è un astro che prende a brillare nella sua vita, invitandola alla confessione e a psicoanalizzare la propria mente addestrata negli anni del dopoguerra al silenzio e alle 'comode verità'. Mentre Starusch è incapace di piegarsi al messaggio di redenzione avanzato dal giovane – compiacendosi della sicurezza piccolo borghese consolidata negli anni –, la donna (Seifert) è il personaggio che, ancora una volta, recepisce l'input del cambiamento ma soffre per l'incapacità di abbracciare il credo libertario. Le forze sociali, per natura stantie e avverse al cambiamento, sortiscono un effetto inibitorio, ritardando la confessione e la presa di coscienza del vero Io. Pur non portando a compimento la transizione, rileva il fatto che Seifert sia riuscita a pronunciare il proprio atto di fede, evidenziando una capacità di discernimento e una volontà di contrastare l'indifferenza e il *mal de vivre* del tutto assente nella coeva società tedesca:

“[...] «Mi creda, Eberhard. Dovrò presentarmi alla classe, dovrò palesarmi. Perché come posso continuare a insegnare con questa menzogna esistenziale dietro la fronte. Ho ancora bisogno di una spinta. Riconosco di essere debole. Ma quando il giovane Scherbaum darà il suo esempio, io seguirò, lo seguirò sicuramente. Bisogna pure che questo finisca»” (AL:225).

Irmgard Seifert è il prototipo di una femminilità in continua evoluzione nel periodo postbellico. A differenza di Tulla Pokriefke, Seifert ha intercettato tutte le istanze di cambiamento, rendendosi autonoma sul piano personale e collettivo. Seifert ha imparato ad amare, mettendo in discussione se stessa. Il riscatto della donna dalla cultura patriarcale e dal timore reverenziale nei confronti dell'uomo avviene, non da ultimo, in conseguenza del ruolo propulsivo giocato nella ricostruzione della Nazione.

Ne *Il mio secolo* (1999), Grass celebra – nei racconti dedicati al tentativo della Germania di compiere piccoli passi per risorgere dalle macerie – la presenza insostituibile della donna, presidio di una società in cammino verso la rinascita, motore dell'economia domestica e collettiva:

“[...] Certo che Lotte e io avevamo tutto un altro spirito. Bisognava pure andare avanti, in qualche modo. Ed è andata, un po' alla volta ...” (1999:132).

“Ma me lo ricordo ancora come Reuter, che era il sindaco di allora, ci ha elogiato tutte. E di solito ci vado, quando le donne delle macerie si incontrano di nuovo da *Schilling* nella Tauentzienstraße, per un caffè e la torta. Si sta sempre in allegria” (132).

Con la sua decisione di amare e seguire il proprio istinto, Irmgard Seifert riflette la graduale apertura nell'ex DDR ad una sessualità più libera, in netto anticipo rispetto ai condizionamenti di un Occidente frenato dall'ortodossia e dai tabù ereditati dal cristianesimo. Il combattentismo della donna, avvezza a lottare per contemperare le esigenze della famiglia e del lavoro, la spinge a rivendicare il pieno diritto a soddisfare i propri desideri e seguire il proprio istinto.

La libertà di Seifert non irrompe quale novità assoluta nel quadro storico di riferimento, né può essere letta come esito anarchico di una vita priva di regole. Nella società della DDR molti cambiamenti sono entrati in vigore sul fronte della parità di genere, anticipando le legislazioni europee. Tra questi si annovera il Codice del Diritto di Famiglia – che accorda alla donna pari dignità sul posto di lavoro e nella società socialista –, il Nuovo Libro del Matrimonio con le istruzioni volte ad incentrare i rapporti coniugali su una base di parità e rispetto dei ruoli⁵⁷⁴.

Il divorzio, l'aborto e la liberalizzazione dei costumi sessuali, se da un lato spongono la società a cambiamenti vorticosi, dall'altro riverberano le contraddizioni di uno stato di repressione liberticida sul fronte della politica e della cultura nazionale. Libertà e soffocamento sono due tendenze onnipresenti, declinazioni di un Io incapace di risolversi per la direzione giusta:

“[...] «Se fossi più giovane, e se come pedagoga non sapessi niente di questa barriera, se fossi libera e molto più giovane, mi creda, Eberhard, mi prenderei il Philipp, gli farei coraggio nell'amplesso, lo amerei, lo amerei ardentemente! – Ahimè, se avessi la sua fede intemerata, come vorrei proclamare ai quattro venti la nuda verità” (AL:225).

Prestare ascolto alla voce messianica diviene un modo per affrancare lo spirito incerto dell'uomo e della donna impantanati in una vita in cui non è possibile riconoscersi integralmente. A prevalere è, infatti, il dualismo: ciò che i due vorrebbero

⁵⁷⁴ Familiengesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik vom 20. Dezember 1965 [Family Code of the German Democratic Republic of December 20, 1965], Gesetzblatt, I 1966, no. 1, p. 1, traduzione di Allison Brown su http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/docpage.cfm?docpage_id=1864. Consultato in data 03 marzo 2017.

essere, se solo riuscissero a raccontare tutta la verità sul proprio passato e ciò che sono diventati uniformandosi alle logiche di una società che non ammette libertà di opinione ovvero il contrasto pubblico all'ideologia dominante.

Il Messia giunge per affrancare il loro Io da una concezione di temporalità ridotta ad un presente imperituro, cui gli esseri risultano vincolati in ragione della propria concezione di esistenza terrena. Scherbaum ha in dote la capacità di infrangere le barriere del tempo presente, proiettando le loro menti in una temporalità senza confini. Eberhard e Irmgard osservano gli eventi, grazie alla guida messianica entrata a far parte delle loro vite, da un prisma in grado di proiettare sequenze del passato, senza rinunciare a costruire nessi di causalità con il futuro. Effetto simile a quello prodotto da Mahlke, la cui dipartita instilla nelle menti dei giovani e degli abitanti della provincia il germe del cambiamento, al punto da indurre il narratore onnisciente a rivalutare “in retrospettiva”, anni dopo la scomparsa del buffo giovane, il senso della vita inscritto nelle *image* di un'adolescenza sospesa tra presente – borghi della cittadina – e passato, tuffi dal dragamine affondato.

Il tentativo di rischiarare le coscienze offrendo alla dimensione della conoscenza oggettiva le aree torbide occultate dall'oblio offre un rimando plausibile alla tesi benjaminiana della “conoscenza come redenzione del passato”⁵⁷⁵. In una dimensione temporale in grado di arrestare il divenire, le immagini del passato si rendono leggibili sospendendo la progressione lineare del tempo, il confluire del passato nel presente. Questo precetto della conoscenza – che Walter Benjamin apostrofa come l' “adesso della conoscibilità” (*Jetzt der Erkennbarkeit*)⁵⁷⁶ – trova un riscontro pratico nell'opera grassiana allestendo intorno alla figura messianica pratiche di confronto con il reale, scollegate dalla dialettica tradizionale tra fenomeno e idea, ambito della “rappresentazione ideale” (*Vorstellung*) e raffronto con il “passato” (*Vergangenheit*).

Un'applicazione concreta del confronto dialogico tra l'oggetto della rappresentazione e la sua idealizzazione riporta alla terza opera messianica di Grass, “Il passo del gambero” (2002). Il giovane Konny, protagonista di un romanzo incentrato sul riscatto della memoria e su una vicenda di terribile violenza ai danni di un ebreo è, nell'indifferenza generale delle nuove e vecchie generazioni, il solo a

⁵⁷⁵ Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, (a cura di G. Bonola e M. Ranchetti), Torino, Einaudi, 1997, p. 123.

⁵⁷⁶ Walter Benjamin, *Das PassagenWerk in Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, 1974-1989, vol.2, pp. 591-592.

richiamare costantemente il passato nel presente, superando la dicotomia tradizionale più sopra evocata. Konny conosce il passato attraverso i libri e la narrazione. Tuttavia, coltiva la cultura della *Vergangenheit*, nutrendola di ricostruzioni fattuali orientate alla *Objektivierung*, la richiama costantemente a sé, al punto di trasferire un pezzo dell'Io nel fenomeno oggettivo. L'ideale – un passato immaginato e non materialmente vissuto – arriva a confondersi con l'oggetto della rappresentazione.

Il passo successivo è la confusione dei piani temporali. Konny rivive il passato nel presente, trasferendo la sua azione di contrasto all'ebreo, colpevole di aver infangato l'onore e la memoria bellica dei tedeschi, dal piano della narrazione alla sfera della realtà oggettiva. Konny libera, mediante un gesto efferato, la comunità tedesca ancorata ai precetti della vittoria sull'Altro e, in modo particolare, sull'ebreo.

A “Il passo del gambero” va riconosciuto anche il merito di creare un raccordo fra problematiche eterogenee. La dissoluzione del modello tradizionale di famiglia, tema ripreso ancora una volta dallo scrittore a testimonianza del timore crescente per la riformulazione dei ruoli di uomo e donna nella società del XXI secolo, unita al tema della memoria infangata dagli eventi bellici e ai rigurgiti preoccupanti del nazionalsocialismo, fanno del romanzo del 2002 una delle testimonianze più interessanti dell'attenzione di Grass ai temi sociali. In essa si trova anche il riflesso di una società le cui problematiche vanno intensificandosi assumendo forme e manifestazioni aggressive e inarrestabili. L'omicidio dell'adolescente ebreo per mano di Konny, un diciassettenne dedito alla frequentazione di *chatroom* di ambientazione storica, apre, ancorché in maniera trasversale, ad un tema di riflessione per le società contemporanee in cui l'uomo abdica alla comunicazione reale in favore degli spazi virtuali offerti dalla rete.

Alla sovrapposizione dei piani della narrazione viene ad aggiungersi il trasferimento e l'alternarsi nell'opera di contenuti molteplici, di natura eterogenea: diversità generazionale, violenza, indifferenza dei *Väter* (padri), spirito nostalgico e belligerante dei *Grossväter* (nonni), alienazione dell'individuo nella società moderna, violenza e xenofobia crescente.

Per quanto attiene gli esiti dell'irruzione messianica nelle vite ordinarie, rileva la carenza di compensazione tra il sacrificio compiuto dai giovani Scherbaum, Mahlke o Konny – chiamati ad effondere sul tedesco medio lo spirito del riscatto da un presente

subdolo, “inconcluso, imperfetto e transitorio” (Benjamin)⁵⁷⁷ – e l’effetto reale della *Wechsel*, se di ‘svolta’ può parlarsi.

Partendo dal romanzo “Gatto e topo”, la redenzione, peraltro circoscritta alla voce narrante, non converge con il tempo interno della narrazione. Mahlke esce di scena con il suo ultimo tuffo, lasciando una moltitudine di interrogativi aperti, a cominciare dall’identità del giovane. Infine, un’accelerazione diegetica inattesa priva il romanzo di un finale vero e proprio, aprendo a quella inconcludente circolarità tanto frequente nella narrativa grassiana:

“Chi mi scrive un buon finale? Perché ciò che era iniziato col gatto e col topo, oggi mi tormenta sotto forma di svasso maggiore su stagni circondati di canneti. Anche se evito la natura, i documentari mi mostrano quegli abili uccelli acquatici. Oppure il cinegiornale ha ripreso come attualità le operazioni di ricupero di battelli da trasporto affondati nel Reno [...]” (GT:172-3).

Il romanzo – perfettamente integrato nel genere dell’Anti-Bildungsroman – lascia gli enigmi sull’uomo e sulla sua funzione all’interno della collettività irrisolti, in un orizzonte critico e interpretativo fin troppo vasto – e impervio – per formulare ipotesi. Come una scia nel cielo, l’impavido Mahlke scompare incitando i superstiti, al pari di Aghwee nell’omonima opera di Öe, a tenersi vigili sulla degenerazione insensata cui la società e l’Uomo possono incombere, seguitando a mitizzare l’Uno che salverà la terra germanica. Il Messia ha in dote la capacità di conferire a ciascun uomo un frammento della sua chiaroveggenza. Se l’uomo è in grado di raccogliere questa eredità, si troverà nella condizione di concepire la vita senza l’intervento e l’ausilio di una forza esterna chiamata ad indicare la via. In tal modo, Grass rivendica l’estraneità della presenza messianica al frangente della parola cristiana e del verbo divino.

Il terreno su cui si muove il Messia grassiano è la contemporaneità di una riflessione – per lo più agnostica – sganciata dall’edonismo e dal diktat della guerra ‘a tutti i costi’, dietro il cui messaggio è velata una critica al capitalismo occidentale e all’americanismo imperante nella vita e nella propaganda pubblicitaria di tutti i giorni. Dopo la *Trilogia*, l’incapacità di concepire aree della personalità estranee al dubbio prende a farsi strada nell’opera grassiana. Anche la funzione del messianismo viene ritoccata per entrare in sintonia con le esigenze della società post-sessantottina. Al centro della critica non figurano più i linguaggi heideggeriani applicati all’essenza (*das Wesen*) dell’uomo e all’empietà di una vita assolutizzata nella costante ricerca

⁵⁷⁷ Walter Benjamin, *Sul concetto*, p. 53.

dell'essere e del suo fondamento⁵⁷⁸ – bersaglio della mordacità e dell'invettiva ricorrente nell'opera del primo Grass (cfr.: *Hundejahre*) –, bensì la cultura nichilista che si staglia all'orizzonte con il superamento di un socialismo democratico ovvero dal “volto umano” (“Discorso di un senza patria”).

Nella stagione successiva agli anni Sessanta, Grass declina l'impegno politico e quello filogenetico nel verso di un paradigma identitario in grado di difendere l'uomo contro ogni cultura improntata all'indifferenza e all'oblio.

Nel romanzo “Anestesia locale”, lo scontro principale tra la bigottaria borghese avvezza a preservare gli interessi del ‘focolare’ domestico e il messaggio apologetico lanciato dal giovane Messia non trova applicazione nella sfera della *Lebensphilosophie* di retaggio ottocentesco o di un fideismo di matrice cristiana, bensì conduce nell'ambito del sincretismo culturale. L'uomo deve imparare a conciliare gli opposti, traendo insegnamenti dalla storia, dal presente e dalle minacce provenienti da un futuro incentrato sull'idolatria del danaro, del potere e della guerra. Il Vietnam e il napalm, esclusi dall'universo piccolo borghese di Starusch – in cui le donne passeggiano e seguitano a degustare tranquillamente i propri dolci mentre il mondo si infiamma di odio e ira – assurgono a emblemi di una contemporaneità contro cui si staglia costante il pericolo del nucleare e di un militarismo dal volto disumano. La critica al capitalismo si stempera per fare spazio alle altre tensioni che tengono il mondo col fiato sospeso. L'esito finale del romanzo non è dei più promettenti, dal momento che Scherbaum rinuncerà sì all'idea iniziale di sacrificare un cane davanti all'Hotel Kempinski per richiamare l'attenzione pubblica su quanto avviene in Vietnam, ma le motivazioni non vanno nella direzione sperata. Il giovane Scherbaum cede ai richiami incessanti di una moralità borghese angustiata più dal riflesso mediatico che dall'azione in sé.

Il vero tema è proprio il decadimento della borghesia, sconfitta da tutti i punti di vista, ma in lizza per dettare i ritmi del progresso e del cambiamento: “[...] «Questi sono gli adulti. Questo era il loro scopo. Adesso l'hanno raggiunto. Diritto di voto e ordinare una seconda porzione, questa è per loro la democrazia»” (AL:177-8).

Se il monito del giovane è servito a scuotere le coscienze dei piccolo-borghesi, inculcando in loro il senso della disfatta e dello sgretolamento del loro mondo insulso,

⁵⁷⁸ Emanuele Severino, *La filosofia contemporanea*, Milano, Rizzoli, edizione aggiornata 2004.

il Messia lascia la scena sopraffatto, nelle aspettative e intenzioni originarie, dalla moltitudine di *exempla ficta* in cui a prevalere è la mediocrità e la finzione borghese:

“«Dica Scherbaum, non è contento di non essere arrivato a farlo?»»

«Non lo so».

«Ma se oggi dovesse chiedersi: Devo?»»

«Non lo so».

«E invece qualcosa d’altro in un altro posto?»»

«Non ho la minima idea».

«E se io, forse non questo, ma un’altra azione?»»

«Lei? Lei non fa mai niente»”(AL:253).

Negli anni Settanta, con l’uscita del romanzo “Dal diario di una lumaca” il dibattito pubblico si estende al ruolo dell’intellettuale moderno – ridotto a “cercare, dare un nome al cadavere della propria cantina” (Grass:DL:186) – e al progresso rivisitato alla luce dei risvolti post-sessantottini nel mondo in perenne transizione. Il concetto di cultura viene sdoganato, unitamente al *Leitmotiv* di evoluzione materiale della società. Superata la mitizzazione del progresso come antidoto alla povertà nelle società impegnate nella ricostruzione, Günter Grass si scontra con due accezioni diverse della parola “benessere”. Nella Germania orientale a dominare è, ora come allora, il precetto della sussistenza, mentre in quella federazione che prende a contare nei rapporti come negli scambi internazionali, il progresso si afferma come il nuovo mantra del capitalismo borghese.

Con l’opera del 1972 e la proposizione di una nuova figura messianica – Hermann Ott detto Dubbio – Grass si pone l’obiettivo di ingaggiare un dibattito pubblico con i tedeschi, così da rischiarare le coscienze dei lavoratori e dei borghesi più inclini a realizzare un processo di rilettura dell’identità germanica.

Da “Discorso di un senza patria” all’intervento nella vita politica al seguito dello stato maggiore della socialdemocrazia, lo scrittore rivolge al suo interlocutore – un *Volk* assai eterogeneo e incapace di esperire il suo potenziale sociale – il medesimo interrogativo: “Che significa essere tedeschi?”⁵⁷⁹. Grazie al proprio *engagement* di intellettuale illuminato ‘dal basso’, Grass è libero di dare una spinta propulsiva al dibattito sulla coscienza. Lo scrittore si scaglia contro la dialettica dell’*aut aut* praticata in seno al cattolicesimo più intransigente e distaccato dalle “cose di questo mondo” (Viaggio elettorale:1973:31).

⁵⁷⁹ Gunter Grass, *Viaggio elettorale*, *op. cit.*, p. 106-119.

Con il Messia Hermann Ott, Grass intende riscattare le coscienze di chi in Germania è ormai avvezzo a “scegliere tra il bianco e il nero” escludendo le “molte gradazioni di grigio” (1973:31). Seguendo tale declinazione dell’*engagement* e dell’impegno etico e morale, l’intellettuale non può più ridursi “ad amare il tanfo per potergli dare un nome” (DL:186), ma deve abbandonare l’esilio forzato apostrofato dalla condizione di Ott, chiuso nei sotterranei in compagnia della famiglia Stomma, in attesa che l’onda barbarica della destra nazista si sia placata.

Con Hermann Ott, Grass porta ad espressione la gradualità della lumaca – animale che ha in dote una calma vittoriosa – unitamente al disdegno nei confronti di una concezione distorta del Messia, profeta uso alle ovvietà del giorno dopo.

A partire dagli anni Settanta, il Grass scrittore e intellettuale va riflettendo su un *identikit* del Messia che non escluda l’impegno politico nell’opera di riscatto sociale. Con grande fatica Grass supera e sdogana la dicotomia – peraltro pubblicamente sostenuta da una schiera di intellettuali di fazioni politiche diverse – tra letteratura e confronto sul terreno della politica e collettività, prefigurando un impegno più consistente dell’intelligenza ai fini del superamento della divisione politica e culturale tra le due Germanie. Tale fattore, unito all’apertura della letteratura a questioni più mondane, giustifica il ruolo del Grass bastiancontrario ad una separazione rigida della sfera privata dall’impegno pubblico dello scrittore.

Romanzi della stagione successiva, come “Camera oscura” e “Mostrare la lingua”, tematizzano l’affondo sulla conciliazione delle due sfere, ribadendo l’impossibilità di incorporare la dimensione pubblica e collettiva della scrittura – e dei temi ad essa collegati – dalle esperienze vissute dall’Io narrante. Esempio della crescente aderenza della scrittura al quotidiano è la produzione biografica e diaristica degli anni Novanta e del nuovo secolo. “Da una Germania all’altra. Diario 1990” tematizza la complessità dello scrittore, la cui vita privata si fonde interamente con la propaganda politica e il compito spirituale di redimere l’anima della Nazione. Grass, avvezzo a sovrapporre i piani e i tempi della narrazione, sposta l’alternanza sul piano del materiale narrativo. Non più figure messianiche, né personaggi in (de)formazione, ma la vita con le sue molteplici sfaccettature.

In tale prospettiva si iscrive l’emanazione della violenza adolescenziale consegnata da “Il passo del gambero”. Ogni traccia dell’idealismo prospettato dalla narrativa degli anni Sessanta e Settanta si perde in un realismo soffocante svuotato dell’armonia klopstockiana come del senso di umanità e fiducia universale, da

ricomporre seguendo dettami della tradizione illuminista e della *Romantik* tedesca.

Sul piano formale, le virtù precedentemente ascritte al messianico mutano nella loro sostanza. Al ravvedimento e all'inerzia di Scherbaum – peraltro estensibile a buona parte dei personaggi grassiani della prima stagione – subentra la pericolosità sociale dell'*homo novus* prodotto dal nuovo millennio. In tal senso, Grass vede infranta la promessa dell'avvento di un uomo in grado di riscattarsi da un passato segnato da molteplici manifestazioni di violenza e autorità.

La figura di Konny prospetta il riaffacciarsi nella società tedesca della dicotomia ordine Vs caos, armonia Vs sfida, che l'Illuminismo ha cercato di riassorbire ricorrendo ad una concettualizzazione dell'Io funzionale alla collettività. La scala di valori borghesi su cui l'odierna società si regge viene ripudiata in favore del dinamismo di un mondo, in cui lo scambio rapido e massiccio di dati prevale sulla staticità antecedente il digitale. Il dato più inquietante è, come riferito, lo sbocco della crisi in una violenza inaudita. Non più un momento catartico riservato alla collettività, ma il confronto brutale con i primi effetti di una cultura del progresso fondata, in entrambe le Germanie, sulla liberalizzazione dei costumi e dei rapporti interpersonali.

Tali riflessioni consentono di aggiungere ulteriori elementi alla difficoltà di reperire nella produzione della maturità *image* di una dialettica della comunicazione della verità fondata sul “buon senso” (*gesundener Menschenverstand*) e sulla storicizzazione di dati raccolti e trattenuti in un presente “fulmineo e caduco”⁵⁸⁰.

La consultazione della saggistica e degli scritti a margine delle conferenze cui Grass partecipa con crescente assiduità conferma il timore nei confronti di una società globale, incapace di predisporre al dialogo e alla ricerca di risposte autentiche. Nell'epistolario con lo scrittore Öe, Grass dirà:

“Nel mio paese la sordità aumenta. L'arte ha valore soltanto quando si dimostra mezzo di intrattenimento e fonte di pubblicità. [...] Anche le nostre lettere, quindi, dovranno imporsi su un'ignoranza tipica della nostra società: non si ascolta più; ci si atteggia a persone annoiate; si vive in modo cinicamente corretto. [...] Ciascuno vede solo il pericolo che lo minaccia più da vicino”⁵⁸¹.

3. La seconda stagione: tra letteratura e *engagement*

⁵⁸⁰ Walter Benjamin, *ivi*, pp. 123.

⁵⁸¹ Günter Grass, Kenzaburō Öe, *op. cit.*, pp. 37-38.

Con la “Trilogia di Danzica” si completa la rappresentazione e l’oggettivazione di un mondo circoscritto alla periferia e al *casus belli* – le scaturigini della Seconda Guerra mondiale. Negli anni Cinquanta e nella prima parte del successivo decennio Grass si interroga sugli effetti devastanti che la guerra ha prodotto, lasciando dietro di sé un paradigma identitario incompleto, di chiara matrice ottocentesca. I temi della *Trilogia* riportano in superficie, oltre ai fantasmi della guerra, la profonda inquietudine per un passato che torna, sotto mentite spoglie, a riverberarsi sugli ingranaggi della società odierna. Lo sgomento che attraversa lo scrittore imprime un marchio indelebile sulla produzione narrativa, ancorata a temi come l’angoscia e il disagio esistenziale affrontati da angolature diverse. Rispetto alla prima stagione, Grass popola la narrativa di figure meno esili rispetto a Oskar e Mahlke, e più reali.

In romanzi come “Anestesia locale” lo scrittore trasferisce il *setting* in territori lungi dalla Casciubia e dallo scontro con le forze centrifughe. Spinto dalla passione e dal richiamo per l’opera di Alfred Döblin (1878-1957), Grass elegge Berlino a luogo dell’azione, della vita spasmodica e del richiamo unitario. Dal maestro Döblin e dalla sua opera lo scrittore casciuo apprende la straordinaria versatilità rispetto al cambiamento, celebrandone la capacità di reagire alle vessazioni cui la società del tempo, con i suoi poteri precostituiti, lo espone. Döblin diviene il pilastro di una moralità affatto incline al compromesso e alla critica, concresciuta con una letteratura intesa sempre più come strumento di indagine e conoscenza sociale a scapito della tradizionale funzione di *entertainment*:

“[...] Daß Literatur überhaupt noch lebt, daß sie immer wieder und weiter überlebt, ist vielleicht ihr Geheimnis, ein Rätsel unbewußter, unzerstörbarer Fähigkeiten; bloß, wenn das so ist, bedarf es unserer Energie, unserer Kraft, diese Fähigkeiten zu aktivieren, mit ihnen zu arbeiten und sie ständig zu erneuern. In diesem Sinne kann sich die Literatur immer nur selber helfen, kann sie nur aus eigenen Selbstbewußtsein ihre ewig bedrohte Autonomie verteidigen, kann sie einen Stolz sich leisten, der sie unabhängig macht von allen Dienstleistungen, Anpassungen, Nutzbarkeiten und Gebrauchsanweisungen”⁵⁸².

⁵⁸² Jürgen Becker, Rede zum Döblin-Preis 1979 in *Die Zeit*, 16. November 1979. Si riporta traduzione realizzata dallo scrivente: “ché la letteratura viva ancora, sopravviva e riesca ad andare avanti è forse un segreto, un enigma collegato alle sue capacità inconsce e indistruttibili; se è così, può bastare perché la nostra energia, la nostra forza e le nostre capacità si attivino per collaborare con lei e rinnovarla incessantemente. In questo senso, la letteratura è sempre in grado di venire in soccorso di se stessa, difendere grazie alla conoscenza di sé la sua autonomia costantemente posta sotto assedio. Può anche concedersi un pizzico di orgoglio dal momento che ha saputo rendersi indipendente da tutti i servizi, adattamenti, finalità e istruzioni per l’uso”.

Rivendicando l'indipendenza dell'intellettuale e la libertà della letteratura, Döblin apre la strada ad uno dei precetti fondamentali nell'etica grassiana dello scrivere. Scorrendo romanzi a sfondo politico come "È Una lunga storia" o "Il richiamo dell'ululone", si scorge la centralità di un nucleo narrativo scollegato dall'unità politica come *factum* di ovvia imprescindibilità. A tenere occupato lo scrittore è piuttosto l'esodo, unitamente agli scompensi affettivi causati dal disgiungimento familiare. Questo tema, sin dai primi anni Settanta, impegnerà la Germania in un confronto identitario serrato, con le aspirazioni legittime da una parte e il fervore propagandistico dall'altra:

"[...] l'obiettivo è la felicità? I cittadini devono essere felici! Per questo non sorprende che tanti popoli, in nome di una particolare felicità, siano finiti nella generale infelicità, condotti verso strade senza uscite dai continui appelli alla ragione. [...] Ogniqualvolta la pura virtù è stata innalzata a luce del popolo è emersa la barbarie a proiettare le sue ombre"⁵⁸³.

Gli "apprendisti stregoni" rappresentano, con la loro utopia di una felicità realizzabile, ciò che un epigono della ragione come Grass contrasta con fervida lucidità. Un realismo – in alcuni casi grottesco – che non manca di produrre effetti sul piano narrativo. La conquista di un obiettivo sociale – e individuale – sfocia in un'operazione sofferta, frutto di un complesso travaglio interiore, inevitabile perché il cambiamento possa prodursi.

Rispetto alla mitizzazione dell'eroe dal basso, spesso incapace di porsi a capo di azioni prodromiche della *Wende* (svolta) prefigurata dall'autore, Grass mira a ricondurre la sfera dell'agire umano e la tenuta sociale nell'ambito di una collettività non viziata dall'ideologizzazione di questioni di interesse corale "come la sicurezza" (Grass: *L'etica*:53). A rilevare, in questa fase, è la possibilità concreta di generare il cambiamento.

Grass, pur conservando l'usuale *vis* polemica e lo strumento dell'ironia, prefigura soluzioni di più rapido impatto per il cambiamento sociale, insoddisfatto delle azioni eterodirette di Walter o dei personaggi degli esordi. Tale lo spirito che infonde in romanzi come "La ratta" o "Il rombo", tentativi narratologicamente poco felici, ma in grado di tematizzare l'inquinamento morale e materiale di un cosmo calpestato dal genere umano.

Al di là del successo poco eclatante riscosso presso il grande pubblico, la narrativa

⁵⁸³ Gunter Grass, *L'etica dello scrittore*, op. cit., pp. 50-51.

della seconda stagione segna l'avvilente bisogno di generare una svolta nello stile descrittivo. La natura e lo spessore dei temi trattati non possono esigere come contropartita una trama circolare o inconcludente. Grass è interessato a mostrare gli effetti irreversibili che lo squilibrio geopolitico ed ecologico sta producendo sulla terra e sull'essere umano. Concretamente ciò si traduce nella 'bestializzazione' dell'uomo da una parte, nell'antropomorfizzazione dell'animalesco dall'altra. La scelta di ricorrere al grottesco, sovvertendo i ruoli e le funzioni che gli esseri umani sono tradizionalmente chiamati ad assolvere, risponde al bisogno di ritrarre – con fluidità e straripante verve dissacratoria – il caos che investe il pianeta terra. Evocativa in tal senso è l'immagine dell'uomo esautorato dalla terra a seguito di un recente *Big Bang* prodotto dalla degenerazione ambientale (*La Ratta*). Costretto a scrutare il pianeta - adesso popolato dai ratti - a bordo di una navicella spaziale, sull'uomo ritratto da Grass pesa il marchio della specie destinata ad estinguersi:

“ In verità vi dico, voi non ci siete più!: tale il proclama che sento. Come un tempo parlò il Cristo morto dal sommo dell'edificio del mondo, così, con vasta eco, tuona la Ratta dalla montagna di spazzatura: niente parlerebbe di voi se non ci fossimo noialtri. Quanto è rimasto del genere umano noi lo enumeriamo a futura memoria. [...] il fu genere umano” (*La ratta*:9).

Con uno sguardo retrospettivo sull'uomo che fu, Grass intende chiarificare gli enigmi sulla natura umana partendo dalla sua definizione. In tale prospettiva, lo scrittore ricorre all'utilizzo di molteplici figure animalesche. Dal gallo alla chiocciola, dalla ratta al rombo, è chiara la tendenza – secondo Giulio Schiavoni – di riportare la produzione letteraria “verso il basso, verso le cose” (Schiavoni:34). Ciò non esclude ambizioni poetiche ed estetologiche più raffinate, come il tentativo di conciliare la spinta verso il basso con il moto diretto alla sfera del “collettivo e pubblico” (Cusatelli:10)⁵⁸⁴. Grass cerca di raccordare la dimensione delle ‘piccole cose’ al soffio vitale che le penetra, animandole di una energia positiva. Tra la sfera privata e il sublime si crea un circolo nel quale ogni piccola cosa diviene parte integrante del Tutto.

Giova rilevare che, nella concettualizzazione della vita allestita per gradi, l'opera di Grass mira a ristabilire l'ordine accordando una funzione precipua alle figure animalesche. La chiocciola assurge a simbolo di una maternità protettrice, in grado di tenere al caldo il piccolo e preservarlo dalle intemperie del mondo. La lumaca, al

⁵⁸⁴ Günter Grass, *Ventisette poesie*, traduzione italiana di Giorgio Cusatelli, *op. cit.*, pp. 9-10.

contrario, profetizza il progresso in un universo chiamato a conciliare l'equilibrio spirituale con l'evoluzione materiale. Ancora una volta Grass ricorre alla gradualità, estrinsecata attraverso la logica dei 'piccoli passi'. Nella gallina e nell'uovo – altra *image* ricorrente nella produzione grassiana – insiste l'immagine della vita, del venire al mondo in uno spirito di condivisione corale.

Il destino dell'uomo si gioca nell'*élan*, lo slancio vitale con cui il genere umano è chiamato a concretere con un modello di vita opprimente, contrastando il dominatore e il "torto del più forte". Nella poesia degli anni Settanta Grass riesce a raggiungere picchi di umanesimo e un'empatia con i pari estranea alla narrativa coeva. Donde il grido accorato, affinché l'umanità bistrattata si stringa in difesa dei propri valori:

"[...] Pulcini senili,
embrioni con nozioni di lingua,
parlano tutto il giorno
e discutono persino i loro sogni"

[...] Cosa facciamo allora fratelli nell'uovo?
(Grass: Nell'uovo:43)

Studiando l'algoritmo della natura Grass perviene ad una mappa concettuale dell'uomo aderente ai meccanismi evolutivi del mondo vegetale. Al pari di Öe, lo scrittore tedesco invoca nella poesia il ritorno allo stadio primordiale, un "grado zero" della vita diverso dalla regressione. Non si tratta, infatti, di involuzione né dello stato barbarico, che Grass ascrive al diniego della ragione. Se per Öe tornare all'età della purezza infantile significa prima o poi abdicare alla corruzione e alla violenza disarmante del mondo adulto, per Grass ripercorrere all'indietro la storia dell'uomo diviene l'unico strumento con cui tornare ad essere tutt'uno con l'universo senza macchia che ci ha generato. Nell'escatologia grassiana il senso ultimo dell'essere viene messo in discussione in ragione del suo spirito instabile e precario. Lo scrittore non invoca alcun Dio redentore, incitando l'uomo a percorrere la propria strada verso il riscatto dalla precarietà e dal vuoto di valori in cui si trova confinato nel tempo presente. Del pari, diffida dalle facili promesse formulate da avventori della politica conservatrice ovvero dalla retorica stucchevole dei vincitori del giorno dopo.

I due temi cui la scrittura grassiana aderisce fin dagli esordi – la ricostruzione di un nuovo paradigma identitario e l'appello ad una coscienza civile come tale percepita

– viaggiano parallelamente. Oltre ad occupare la scena – e in taluni momenti lo *show business* –, ogni romanzo di Grass è intriso dello spirito del tempo (*Zeitgeist*), rifiutando la scissione perentoria dai temi che dominano il dibattito politico-culturale tedesco. Venti anni dopo la pubblicazione del romanzo rivelazione “Il Tamburo di latta”, Grass riferirà che il movimento liberatorio della sua opera è da addurre in parte all’interesse di arrestare il tempo che scorre, in parte all’esigenza di consegnare alla scrittura una riproduzione – con una commistione di immaginazione e realismo – della temperie culturale in cui i personaggi sono calati:

“[...] Das liegt sicher auch daran, dass alle meine Bücher, die Prosabücher insbesondere, ein Klima mit sich bringen, dass von der jeweiligen Zeit, in der es geschrieben wurde, mitbestimmt wird. Die Blechtrommel ist ein typisches Buch der 50er Jahre. Das liegt sicher auch daran, dass ich mich als Schriftsteller immer auch als Zeitgenosse empfunden habe”⁵⁸⁵.

Con il volgere del tempo verso una nuova epoca, i cui toni sono segnati dalla dissidenza e dalla contestazione politica, Grass si sente spiritualmente lontano dalla ricerca di un nuovo ordine cosmologico intentata con la “Trilogia di Danzica”. Non si tratta di dissacrare la ritualità del Cristianesimo imprigionata nel plasticismo delle forme, né di riabilitare figure e miti del passato. D’altronde, in questi anni la promessa di un avvento messianico stride con gli esiti della politica internazionale e con la progettualità sottostante l’idea di futuro che le nazioni moderne coltivano. In uno studio sulla figura di Mahlke ne “Il gatto e il topo”, Karl Ruhleder sostiene che il giovane chiude idealmente la serie delle figure messianiche che si alternano nella storia millenaria: “[...] Mahlke turned out to be just another false messiah in the history of millennial thought”⁵⁸⁶.

Del Messia rimane *de facto* l’emanazione dello spirito e l’effetto di rimando che esso è in grado di sortire sulla collettività: “Yet the prophecy itself remains potent and can be activated by anyone, most likely in different surroundings, with new trademarks, and with

⁵⁸⁵ Katja Lückert, Die Wurzeln der engagierten Literatur, in *Kultur heute*, 13.4.2015. Disponibile anche su: http://www.deutschlandfunk.de/erinnerung-an-guenter-grass-die-wurzeln-der-engagierten.691.de.html?dram:article_id=316913. Consultato in data 16 giugno 2017.

Segue proposta di traduzione in lingua italiana ad opera dello scrivente: “si può ascrivere certamente anche al fatto che tutti i miei libri, in particolare i testi in prosa, sono intrisi di un clima segnato dal tempo in cui vedono la genesi. Il tamburo di latta è un libro tipico degli anni Cinquanta. Ciò dipende, non da ultimo, dal fatto di concepire la mia attività di scrittore al pari del cronista”.

⁵⁸⁶ Karl H. Ruhleder, A Pattern of Messianic Thought in Günter Grass’ Cat and Mouse in *The German Quarterly*, 1966, p. 611. Segue traduzione dello scrivente: “Mahlke si è rivelato un altro dei falsi profeti nella storia del pensiero millenario”.

a more recent set of symbols, mechanical analogies, and euphemisms” (Ruhleder:611)⁵⁸⁷. Un effetto di incanto incapace di alterare la sfiducia che lo scrittore, il cui sguardo si posa in proiezione sulle vicende del socialismo e della DDR, ripone nella società coeva. Nel suo contributo relativo alla produzione letteraria ai tempi della DDR, Michele Sisto incalza sulla necessità – che scrittori come Grass avvertono – di sciogliere il nodo drammatico di temi come la fuga, l’immigrazione e la permanenza coatta all’interno di un territorio percepito in tutta la sua estraneità⁵⁸⁸.

Nella seconda stagione Grass è pronto a sconfessare ogni dottrina volta ad idolatrare la ragion di stato. Vestendo i panni prima dello scrittore Theodor Fontane, poi di Fonty nel romanzo “È una lunga storia” (1995), Grass ammette l’esigenza – dopo secoli di irreggimentazione della libertà e delle dottrine eterodosse entro i confini del dicibile e del verosimile – di sopprimere apparati repressivi come la Stasi, lasciando il cittadino e l’intellettuale liberi di esprimersi.

Negli anni Settanta l’autore fantastica la possibilità che il terreno del confronto politico si dischiuda integralmente ai valori della socialdemocrazia, prefigurando un universo equidistante dal modello di capitalismo americano e socialismo orientale. Grass figura tra i primi intellettuali a incalzare il dibattito politico perché si mostri più sensibile ai temi ecologisti. L’inchiesta ambientalista si traduce in uno sperimentalismo estraneo alla vena dissacratoria e ironica dell’immediato dopoguerra.

A prevalere è un *mélange* narrativo che ruota, da un lato, intorno al recupero del tema della colpa e della responsabilità collettiva, dall’altro intorno alla degenerazione ambientale. Lo scrittore affronta la definizione di un nuovo paradigma identitario come un obbligo morale. Tale è la ragione per cui prende a fantasticare storie diverse della Germania, talvolta narrate dalle città del progresso, talaltra direttamente dal baratro di miseria e povertà in cui sprofondano i paesi del Terzo Mondo.

Nel “decennio di Orwell” – declinazione degli anni Ottanta suggerita a Grass dal romanzo “1984” – il dovere morale dell’intellettuale converge con il tentativo di scalfire la rigidità concettuale che marca la storia dell’umanità. Grass riavvolge il nastro della storia, coinvolgendo gli affetti e la dimensione familiare. La sovrapposizione del piano intimo con i grandi temi della collettività è in grado di

⁵⁸⁷ Traduzione dello scrivente: “Tuttavia, la profezia conserva il suo potere persuasivo e può essere attivata da chiunque, verosimilmente in contesti diversi, ricorrendo a marchi distintivi diversi dal solito, oltre ad un insieme di simboli, analogie meccaniche ed eufemismi”.

⁵⁸⁸ Michele Sisto, *op. cit.*, p. 181.

infondere fiducia nello scrittore, per il quale la Germania ha la responsabilità, dopo aver “smacchiato” la propria coscienza, di condividere una *leadership* mondiale, invertendo le sorti di un universo corrotto dagli stessi abitanti.

Grass apre la letteratura – e i suoi temi – al confronto interraziale. Per comprendere meglio la Germania e la tensione sociale che una politica di omologazione mondiale sta producendo, lo scrittore apre al dialogo tra le culture. La narrativa è attenta a cogliere la deriva del potere mondiale in un sistema che confonde il volto dei paesi. A un tratto, le storie di povertà riportate dagli slam di Nuova Delhi sembrano assottigliare le distanze culturali rispetto al degrado nel continente europeo. *Totes Holz* – “Rami secchi” è il titolo non soltanto di un racconto di grave degenerazione, bensì è la *summa* di un’epoca avvolta dal torpore e dalla perdita delle certezze prospettate dal materialismo.

È nella poesia che Grass riesce a spingere la penna oltre i toni celebrativi del ciclo morte-rinascita. Invero, lo scrittore invita l’uomo ad impegnarsi per vincere sul moto convulso della vita. Il pessimismo, che pure traspare dalle pagine della narrativa grassiana, viene declinato nella poesia in forme diverse. L’uomo viene invitato ad uscire dal cono d’ombra in cui le opere in prosa coeve – *Parti mentali o I tedeschi sono in via di estinzione* (1980) e *Mostrare la lingua* (1988) – lo proiettano.

Pur senza praticare incisioni esornative nell’*endroit* che si staglia all’orizzonte, Grass torna ad infondere nella parola il potere della magia, creando suggestioni figurative, giochi di parole e piacevoli allitterazioni.

Alla narrativa assorbita dalle due questioni fondamentali – riscatto dalla colpa generazionale e ricostruzione di un nuovo paradigma identitario – fa da contraltare l’immagine di un Io sempre più estranea ai blocchi alabastri e granitici consegnati dal Grass poeta e scultore del dopoguerra.

Anche il cromatismo diviene più definito. Il bianco designa gli spazi di un’immaginazione in grado di riempire il vuoto; il verde non più lussureggiante delle foreste casciube ritrae la purezza inscritta nel moto di ritorno alla natura; il blu è il colore che meglio pronuncia le forti emozioni, come l’angoscia che assale l’uomo dinanzi al *véritable miroir* di sé e dell’epoca in cui vive. Il gioco dei colori si estende alla vita, ora allentando ora esacerbandone le tensioni:

“[...] È grigia la fiera.
Perché tra nero e bianco
sempre più intimidite,

s'ingrigiscono le sfumature.
Il mio grande sì
forma frasi con un piccolo no:
questa casa ha due uscite;
io prendo la terza.
Come nel bianco e nero di una vedova,
il mio no sta seppellito nel mio sì”⁵⁸⁹.

Cessati i rancori nei confronti di una politica interessata alla speculazione e all'affare (*ein Schnäppchen*)⁵⁹⁰ – e un universo umano che ancora una volta pare disattendere le lezioni del passato –, si profila in questa fase un graduale avvicinamento agli affetti familiari, il cui punto di confluenza è dato dalla produzione diaristica, con “Sbucciando la cipolla” nel 2006 e “Camera oscura” nel 2008. Grass apprende non solo a differenziare gli umori collettivi dall'esperienza personale, ma anche a riporli su un piano di convergenza. Come la sofferenza e la povertà interessano tutti gli uomini, nel sud come nel nord del mondo, anche il degrado e l'inquinamento atmosferico finiscono per esercitare grande impatto emotivo sull'esistenza dello scrittore che, oltre a produrre cultura, non perde l'etichetta umana di padre in ansia per il futuro dei figli e della progenie.

3.1 La seconda stagione: focus sulla produzione letteraria. Analisi degli scritti politici

La presente sezione passa in rassegna l'analisi dei motivi ricorrenti nella saggistica e all'interno della letteratura *engagée*. Nella fattispecie, l'indagine prende spunto da un percorso di lettura critica delle opere “Viaggio elettorale” e “Da una Germania all'altra. Diario 1990”, correlate a eventi e motivi conduttori localizzati nel ventennio 1970-1990.

A partire dagli anni Settanta, Günter Grass affronta con grande enfasi, all'interno di un'opera narrativamente meno complessa della *Trilogia*, il dibattito politico in corso in Germania. Lo scrittore mette in chiaro la propria posizione rispetto alla politica e alla SPD attraverso due azioni significative: il tesseramento al partito e l'impegno ad appoggiare, sul fronte culturale e ideologico, il candidato alla Cancelleria Willy

⁵⁸⁹ Gunter Grass, *Il mio grande sì*, op. cit., p. 11.

⁵⁹⁰ Questo anche il titolo di un intervento – *Ein Schnäppchen namens DDR* – che l'autore pronuncia al Berliner Reichstag. Per indicazioni bibliografiche si rimanda a: Günter Grass, *Als der Zug abfuhr*, Göttingen, Steidl Verlag, 2009.

Brandt. La storia di Grass scrittore *engagé* è segnata dall'intreccio affettivo con i principi della socialdemocrazia e con quell'uomo che incarna precipuamente lo spirito del cambiamento e della crescita nazionale.

Per il futuro Cancelliere della Germania occidentale Grass profonderà grandi energie ed entusiasmo, correndo peraltro il rischio di intaccare la propria immagine pubblica di letterato finora attivo sul fronte della ricostruzione identitaria. Un attivismo ben radicato nel pensiero dello scrittore, le cui motivazioni riconducono a due ordini di idee. *In primis*, Grass ritrova in Brandt la propria condizione di alterità rispetto al centrismo germanico, *trait d'union* in grado di saldare il legame tra due 'uomini della periferia'. A Brandt sovente finito sotto accusa – si ricordi lo scontro plateale con Konrad Adenauer – per la mancanza del requisito di germanità, fa eco Grass, scrittore casciubo in precario equilibrio tra lingue e tradizioni diverse. *In secundis*, il binomio Brandt-Grass rispecchia la maturità della temperie culturale, pronta ad assolvere il canone di germanità dal pesante fardello che grava sulla storia contemporanea.

Se “Discorso di un senza patria” può essere definito il manifesto grassiano del socialismo dal volto buono, il discorso del 1973 “Lo scrittore come cittadino” consegna il testamento intellettuale del letterato moderno⁵⁹¹. Al pari di Öe, Grass tematizza le angosce e le inquietudini sociali riconducibili al momento storico, con una produzione e un impegno intellettuale improntati al realismo. Prescindendo dallo stile che assorbe il carattere insubordinato e provocatorio dello scrittore, è la gente comune a segnare l'interesse e il materiale diegetico. Dal proletariato (si veda “I plebei provano la rivolta”) al borghese medio (si confronti: AL), Grass adatta spazi e ritmi della narrazione a cittadini ordinari alle prese con le affezioni del tempo presente. D'altronde, ne “L'etica dello scrittore”, la penna dell'autore presta la sponda ad un'analisi precipua del significato di *schreiben* (scrivere) al servizio della comunità, accompagnata da un'apologia dell'uomo comune:

“[...] C'è poco da scherzare con la gente comune, lo sa bene il povero Robespierre! Sono le persone normali che devono sporcarsi le mani per fare pulizia, che devono ubbidire e compiere quotidiani gesti di eroismo. E gli intellettuali devono anche sapere che le rivoluzioni, nella loro rapida corsa verso l'utopia, non solo inghiottono i loro stessi figli ma al momento del dessert ingurgitano volentieri anche gli intellettuali, meglio ancora se sono in gruppo” (Grass:52).

⁵⁹¹ Si tratta di un discorso tenuto nel 1973 allo Hofburg di Vienna. Il discorso – “Lo scrittore come cittadino. Bilancio di sette anni” - è anche contenuto in: Gunter Grass, *Viaggio elettorale*, *op. cit.*, pp. 3-22.

In Grass è implacabile l'appello a chiarire il nesso tra letteratura e politica nella sua vita, oltre al dovere morale di definire al meglio la propria posizione rispetto a due attività ritenute compatibili e al servizio del cittadino. Come la letteratura trae il suo materiale di ispirazione – l'humus – dall'uomo, la politica ha l'obbligo di non distanziarsi dal cittadino né di frapporre muri divisorii tra il terreno del dibattito e la sfera dell'agire. Precetti che dimostrano straordinaria adesione alla riflessione illuminista sull'uomo.

Engagement e *citoyen* invadono il campo semantico dell'intellettuale negli anni Settanta. L'impegno va declinato nel senso ricostruito da Denis Benoit, intendendo per *engagement* il rifiuto della passività e il coinvolgimento nelle attività che attengono il mondo e la sfera del quotidiano⁵⁹². Nell'affermare l'impegno a favore della collettività e della "propria epoca" (Benoit), Grass statuisce la propria adesione alla forza propulsiva della letteratura, in grado di apportare emendamenti alle strutture precostituite della società.

Quanto al *citoyen*, posto che lo scrittore altro non è che un cittadino chiamato a portare all'attenzione temi sociali di un certo impatto sulla cittadinanza, Grass definisce il coinvolgimento politico del cittadino un «fatto ovvio»⁵⁹³. Per contro, lo scrittore esclude che la militanza politica attiva sposti l'asse narrativo verso esperienze, come la propaganda, estranee allo spirito della narrativa. Nel dettaglio, è il presunto ruolo di superiorità e istanza morale dell'intellettuale contemporaneo – secondo Giulio Schiavoni – ad infastidire Grass⁵⁹⁴.

Nel definire ruolo e identikit dello scrittore, Grass ricorre all'immagine del buffone affrancato dai servigi della corte, ad essa totalmente estraneo: un uomo la cui vita si gioca tra la «tensione» della verità e il tentativo di sfuggire al «compromesso»⁵⁹⁵. Definito il profilo dello scrittore e del cittadino, Grass si sente libero di fiancheggiare la concezione alternativa di giustizia e liberalismo promossa dal partito della lumaca (l'animale eletto a simbolo della SPD). Estraneo alle destre reazionarie e alla «sinistra da libro di lettura», Grass commenta con queste parole

⁵⁹² Denis Benoit, *Littérature et Engagement: De Pascal à Sartre*, Paris: Editions du Seuil Paris, 2001.

⁵⁹³ L. Gatteschi, Intervista a Gunter Grass in *Il Mondo*, 11 aprile 1971.

⁵⁹⁴ Giulio Schiavoni, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁹⁵ Günter Grass, *Sulla scarsa autostima degli scrittori buffoni che scrivono per corti che non esistono*. Questo discorso è stato tenuto in occasione del convegno "Lo scrittore nella società del benessere", Princeton (USA), 22-24 aprile 1966.

l'avversità alla retorica stucchevole di una sinistra che guarda al cittadino – e ai suoi problemi – dall'alto verso il basso:

“[...] la società viene chiamata con disprezzo società borghese (*bürgerlich*), si parla arricciando il naso di letteratura borghese; ma a parlare così è soprattutto la sinistra benestante, la sinistra da libro di lettura, il cui desiderio di una restaurazione del proletariato ignora il desiderio storicamente, socialmente, politicamente determinato degli operai di trasformarsi finalmente, dopo una meschina esistenza piccoloborghese, in cittadini (*Bürger*) illuminati e con uguali diritti” (Grass:VE:11).

Grass punta a trasformare il rapporto 'eteronomo' tra cultura e potere – regolato dagli intellettuali più in vista ovvero dalla statalizzazione della cultura – in una convivenza pacifica proiettata alla crescita delle società. Il messaggio più emblematico di sottrazione della *Kulturpolitik* alla normalizzazione sancita dall'apparato statale è compendiato all'interno di “Le nuove vesti dell'imperatore”. In questa invettiva, che mira a serrare i ranghi tra le fila degli intellettuali e contrastare le dichiarazioni pubbliche pronunciate da Ludwig Erhard (1897-1977) sul ruolo dell'intelligenza, Grass si rende capofila di un *j'accuse* storicamente interessante per la prontezza con cui si scaglia contro l'inefficienza dei circoli culturali e la voracità di una politica eterodiretta che tutto assorbe, tutto trasforma.

Il quadro, corroso dalla *sképsis* nei confronti del vecchio e dalla ritrosia verso il nuovo che avanza, non lascia indenne il cittadino, di cui lo scrittore condanna l'incapacità di concepirsi come soggetto attivo del cambiamento. Il *vulnus* più evidente è lo sbarramento del processo decisionale al *Bürger* (il cittadino medio). Tale stortura va corretta disegnando un processo inclusivo, all'interno del quale la libertà di parola e la codecisione (*Mitbestimmung*) tornino ad essere principi costitutivi della democrazia. Il cittadino, nutrito alla fonte di un sistema educativo rispettoso della tradizione culturale di espressione tedesca, torna – dopo secoli – al posto che gli spetta.

Oltre al compito di rischiarare le coscienze dal torpore, l'intellettuale ha il dovere di giocare in anticipo sulla politica per plasmare il processo di definizione graduale del cittadino medio.

La via per riscattare l'uomo è scevra della “unidimensionalità”, nei cui spazi, secondo “L'uomo a una dimensione” (1964) di Herbert Marcuse (1898-1979), la natura e l'azione dell'uomo vengono ad appalesarsi⁵⁹⁶. In particolare, se è legittimo asserire che i sistemi politici e la massificazione dell'uomo contemporaneo ne limitano

⁵⁹⁶ Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, traduzione di Pier Carlo Bontempelli, Torino, Einaudi, 1967, p. 309.

pesantemente il raggio d'azione, rendendo arduo ogni tentativo di scrollarsi di dosso il conformismo e le sue idee, dall'altra parte ciò non può intaccare la capacità individuale di affermare se stesso e, in forma più plateale, il precetto della libertà collettiva. È per difendere questa tesi fino in fondo che Grass dà alle stampe nel 1969 il romanzo "Anestesia locale". Il potenziale enorme presente nell'uomo è pronto ad esplodere da un momento all'altro in difesa dei suoi diritti e della collettività. Una volta di più Grass si convince che la funzione dell'intellettuale non può ridursi alla componente esornativa riconosciuta in pubblico da scrittori del calibro di Thomas Mann: "non esiste derisione più subalterna di quella rivolta al poeta che scende nell'arena politica" (VG:52-3). Grass è pronto a ribattere a coloro che declassano la natura dell'uomo, servendosi della sua subalternità al potere per avanzare i diritti del «più forte». Bersaglio della protesta è *in primis* la politica dei «fanfaroni», la quale tutto e tutti bypassa, per conseguire risultati raramente in linea con le istanze sociali avanzate dal *Volk*. Tale espressione, carica di sdegno, torna nel registro di Grass a distanza di molti anni dalla *Vereinigung*, per designare statisti come Helmuth Kohl (1930-2017), artefice di una riunificazione strappata «in modo sbrigativo e andando contro la costituzione»⁵⁹⁷.

Nel contesto oggetto della trattazione, sono le parole impiegate dal Cancelliere Erhard per descrivere l'inconsistenza degli intellettuali tedeschi a scatenare un'invettiva carica di livore:

"E se il nostro cancelliere continua a pensare che lo scrittore deve servire esclusivamente la dolce poesia e deve tenersi lontano da quella scienza occulta che sarebbe la politica, io sono pronto a impartire a Ludwig Erhard un breve corso di recupero in storia tedesca. Chi ha orecchie per intendere, intenda: Prima che esistesse una nazione tedesca, ci fu, a partire da Klopstock e Lessing, una letteratura tedesca. [...] Perché la Germania è stata unita in forza della lingua, cent'anni prima di Bismarck, da scrittori e filosofi tedeschi che fecero soffiare su questo paese lo spirito dell'illuminismo" (VE:52-3).

Ciò che Grass irride è la politica delle "promesse elettorali" (VG:57), ignara delle reali esigenze dell'uomo e dei territori orientali separati dal resto della Germania. Il semplice motto della «riunificazione e riconquista» non può servire a fare breccia né propaganda sulla questione identitaria e del confine Oder-Neisse. Come la sottrazione di risorse destinate alla cultura non può risolvere la scollatura tra il tema della

⁵⁹⁷ Intervista a Günter Grass, *Beckenbauer e Kohl due grandi fanfaroni*, a cura di Alberto Sinigaglia, La Stampa, 8 giugno 2010.

conoscenza – richiesta all'uomo contemporaneo da un mondo in rapida evoluzione – e l'impegno politico effettivo. Osservazione che intreccia l'astiosa polemica grassiana indirizzata alle spese militari e all'enfasi sulla difesa posta da «spiriti meschini» che «portano una troppo grande responsabilità» come Franz Josef Strauss (1915-1988), Ministro della difesa e presidente della CSU.

Linee politiche in stile straussiano ricevono il biasimo dell'autore per il semplice fatto che allontanano il dibattito e la percezione pubblica dalla logica del confronto e della “distensione” appoggiata da Willy Brandt. Per Grass la perequazione e lo sgravio degli oneri, unitamente al sostegno economico dei più deboli, rappresentano il terreno ideologico su cui la politica e le sue forze dovrebbero ingaggiare un confronto dialettico. Nella categoria dei deboli ricadono quanti – come i cittadini dell'Est, della DDR – soffrono il «torto del più forte» e la subalternità a regimi dispotici.

Rispetto al clima esiziale in cui individui e paesi si sfidano risolvendo sul campo di battaglia la conquista del potere mondiale, Grass cerca di formulare soluzioni concrete, scrollandosi di dosso l'etichetta di scrittore inconcludente, colui che «deve servire esclusivamente la dolce poesia e deve tenersi lontano da quella scienza occulta che sarebbe la politica, (...)». Dichiaratamente vicino alle formulazioni orwelliane sul confronto Est-Ovest, Grass adatta la teoria della «convergenza» tra il blocco orientale e la sfera d'influenza occidentale, le cui ideologie di riferimento – comunismo e capitalismo – figurano come etichette, peraltro destinate a svanire, al servizio dello stato egemonico che USA e URSS mirano a preservare.

In questo frangente giova riprendere le riflessioni utopiche sul futuro della Germania, demandate alle voci narranti dell'opera *Kopfgeburten (Parti mentali)*. In questo testo – *summa* delle ansie racchiuse in uno sguardo aperto al futuro – i due protagonisti, una coppia di docenti in viaggio e la loro guida, si interrogano sull'aspetto che la Germania e il mondo assumeranno nei decenni a venire, fantasticando su possibilità come lo scambio, tra i due stati tedeschi, degli eserciti e dei relativi sistemi di governo. Queste riflessioni hanno come punto di approdo una «giustizia compensativa»⁵⁹⁸, concetto parzialmente mutuato da Orwell. La soluzione volge nella direzione del confronto e della conoscenza reciproca, unico mezzo per abbattere diffidenze e preclusioni nei confronti dell'Altro, e guardare ben oltre i poteri e le ideologie convenzionali. Tale il monito che in questi anni giunge dal Club di Roma –

⁵⁹⁸ Günter Grass, Lastenausgleich, in *Als der Zug abfuhr*, op. cit., pp. 7-12.

organizzazione costituita da rappresentanti del mondo della cultura, della politica e degli affari –, seriamente preoccupato dai pericoli di una deriva autoritaria.

Per lo scrittore di Danzica l'autoritarismo è costantemente in agguato, parte della ciclicità inscritta nel senso della storia. Il riscatto dal passato non è operazione semplice, dal momento che forme di pensiero e di potere – incentrate sull'uso della forza e della minaccia – sono così radicate nella nazione da risultare inestirpabili. Alla prima occasione, fomentate dai circuiti più abietti della politica, si ripropongono con grande enfasi: “[...] perché ogni volta che viene proclamata la fine del periodo postbellico in Germania, com'è successo dieci anni fa, con la caduta del Muro e l'imminente unità, il passato ci raggiunge di nuovo”⁵⁹⁹.

La cultura autoritaria, con le sue forze, lascia decadere per l'uomo ogni forma di rappresentanza attiva e passiva. A rinverdire è nuovamente la cultura dell'oblio e dell'“annientamento” (*Vernichtung*) del genere umano. Questa espressione tematizza – a partire dalla “Trilogia di Danzica” – lo svilimento dell'essere racchiuso in un corpo e un'anima. Concezione dal sottile rimando cristiano cui fa eco l'impegno intellettuale, necessario perché l'uomo possa affrancarsi dalla schiavitù imposta dall'alto.

Al pari di Öe, lo scrittore di Danzica ritiene che l'uomo comune viva sotto assedio, con forze eterogenee che pressano la sua immagine, svilendone l'identità: “Zahlenkolonnen, die den Hungertod bilanzieren, die Statistik der Verelendung, die ökologische Katastrophe zur Tabelle verkürzt, der ausgezählte Wahnsinn, die Apokalypse als Ergebnis eines Geschäftsberichtes”⁶⁰⁰.

Grass non muta registro rispetto al potere (potenzialmente) distruttivo della politica e al ruolo salvifico della letteratura. Se un libro con funzione oracolare non è dato – “kein Buch [...] wird uns zum Orakel”⁶⁰¹ –, esiste tuttavia un potere veicolato dall'alto in grado di logorare l'uomo e metterlo fuori combattimento. Pur auspicando toni conciliatori e la distensione dei rapporti tra politica e letteratura, lo scrittore non si lascia sopraffare, rendendosi benemerito del «trionfo del libro sul censore».

Audace sostenitore dell'immortalità della letteratura e del potere intrinseco dell'informazione pubblica, Grass pronuncia i discorsi raccolti nella monografia “Viaggio elettorale” con l'intento di scardinare nell'immaginario collettivo la

⁵⁹⁹ Gunter Grass, *Prolusione alla consegna del Nobel 1999 di Günter Grass*, op. cit., p. 8.

⁶⁰⁰ Günter Grass, Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen in *Die Zeit*, 3. Dezember 1982. Segue proposta di traduzione: “colonne piene di cifre che fanno il bilancio delle morti da carestia, statistiche sulla povertà, catastrofe ecologica ridotta ad una tabella, follia logorata e apocalisse, risultato della gestione commerciale”.

⁶⁰¹ *Ivi*, p.1. Segue traduzione: “nessun libro potrà assolvere per noi la funzione di oracolo”.

prelazione esercitata da una politica, la cui *longa manus* agisce immolando l'uomo.

Lo scrittore adduce esempi concreti della disputa tra cultura e potere, con intellettuali come Grass da una parte – avamposto di una intelligenza pronta ad affrancarsi dal dogmatismo e dai confini demarcati da ideologie di destra o sinistra –, il settarismo e il lobbismo dall'altra.

La prima reazione alla libertà incondizionata dell'intellettuale è l'inasprimento dell'establishment, con grande sdegno per le verità da tempo sommerse che affiorano a galla:

“Vengo dalla terra del rogo dei libri. Sappiamo che il desiderio di distruggere un libro odiato fa ancora (o ancora di più) parte dello spirito dei nostri tempi e che, quando è necessario, trova adeguata espressione televisiva e, quindi, un grande pubblico. Ciò che è molto peggio, tuttavia, è che la persecuzione di scrittori, [...] è una tendenza crescente in tutto il mondo, nella stessa misura in cui il mondo è diventato avvezzo a questo terrore [...]”⁶⁰².

La metafora della ricchezza mutuata dalla fiaba “I vestiti nuovi dell'imperatore” del danese Hans Christian Andersen (1805-1875) si alterna alle massime di Theodor Fontane, concorrendo a saldare precetti morali come la nobiltà d'animo. Se Fontane fa risalire al prussianesimo e al suo rigido indottrinamento l'ascesa di una base silente che da tempo invoca l'affrancamento dell'io contemporaneo, Andersen rimarca l'esigenza, da più parti condivisa, di un nuovo paradigma identitario.

Alla manomissione della scala di valori borghesi – narrata con grande acribia da Karl Kraus e Arthur Schnitzler – Grass contrappone l'opera di riscatto di un popolo, educato, come il bambino della fiaba, a ricercare la sostanza oltre la sfera delle apparenze. Tale intervento formativo, autentico arricchimento dell'uomo, non incontra la visione didascalica della letteratura prefigurata dallo scrittore e drammaturgo Bertolt Brecht (1898-1956). Per Grass non si tratta di pedagogizzare la vita umana, ma estrarre ciò che in essa fluisce spontaneo e naturale. In altre parole, è la quotidianità, priva di qualunque manomissione artificiale, ad imporsi nella concezione di letteratura impegnata. È il realismo, quantunque grottesco, a prevalere sulla cristallizzazione del fatto narrativo. Queste forme catturano l'interesse dello scrittore, dando forma a racconti o saggi che originano dalla vita e in essa conducono ogni risvolto fittizio o caricaturale. Se di realismo grottesco può parlarsi, non va obliterato il forte nesso con l'uomo qualunque, punto di partenza di ogni riflessione. Che si tratti del politico

⁶⁰² Günter Grass, *Scrivere dopo Auschwitz*, p. 19.

«fanfarone» o del *Bürger* più sempliciotto, avvezzo a saltare sul carro del vincitore al suono della fanfara, Grass si serve della caricatura e della *fiction* per esaltare i tratti del deforme e le storture già impresse nella natura umana.

Dal teatro agli scritti politici, l'obiettivo dell'autore non risiede nel sezionare in maniera brechtiana la realtà, osservandola con lo sguardo freddo dello scienziato mentre essa fluisce inarrestabile. Lo scrittore casciubo dichiara la propria estraneità a tali procedure, definendole retaggio evidente di un passato naturalista e di una 'Neue Sachlichkeit' – la nuova oggettività⁶⁰³ – più incline al dato figurativo che all'uomo.

Con Grass la letteratura torna ad avere il suo *focus* sull'uomo, mentre la politica si ripropone di servire il cittadino. Lo scrittore riporta l'attività dell'intellettuale nel campo di questa equazione, disinteressato a spingersi oltre. A chi contesta la torsione continua intorno al medesimo tema, il decadimento umano (cfr: *Il rombo, La ratta, Rami secchi, I tedeschi si estinguono*, ecc.), Grass rincara la dose, suggerendo che «l'annichilimento dell'uomo è solo iniziato».

Un tema ricorrente negli scritti politici riguarda la distensione dei rapporti tra singole nazioni e il pacifismo, invocati molti anni prima della *perestrojka*, con il fine di ristrutturare l'ordine mondiale nel suo complesso.

Sin dal carteggio aperto con Willy Brandt (1966), pubblicato dal giornale *Die Zeit*, lo scrittore evidenzia una convergenza integrale con il "profilo basso" che Brandt suggerisce alla Germania di tenere nei rapporti con le altre nazioni. Posizione che l'ex borgomastro di Berlino ovest ribadisce a margine dell'Assemblea generale delle Nazioni Unite del 1973. Queste le parole del Cancelliere:

"[...] Ich denke, es hat sich inzwischen gezeigt: Nicht nur Spannung, sondern auch Entspannung kann ansteckend sein. [...] haben die beiden deutschen Staaten beschlossen, eine Politik der friedlichen Nachbarschaft, des Nebeneinander und – wie wir hoffen – des Miteinander – zu beginnen. [...] Ich predige kein konfliktloses, kein spannungsloses Dasein: Das wäre eine blutarme Illusion. Ich rede von den fruchtlosen und negativen Konflikten, die uns täglich bestätigen, dass der Mensch in Furcht vor dem Menschen fähig ist, sich selbst zu zerstören [...]"⁶⁰⁴

⁶⁰³ Si tratta di un movimento di avanguardia di ispirazione neorealista, giunto al suo apogeo nel primo ventennio del *nouveau siècle*. Le espressioni più pregnanti riportano al campo della grafica e delle arti figurative. Notevole è l'influenza che il movimento esercita nel campo della letteratura e della drammaturgia.

⁶⁰⁴ Rede von Willy Brandt vor der Vollversammlung der Vereinten Nationen, 26. September 1973, in www.cvce.eu. Segue proposta traduzione in lingua italiana: "Credo sia stato dimostrato che, non solo la tensione possa essere contagiosa, anche la distensione. I due stati tedeschi hanno concertato di voler intraprendere una politica del vicinato pacifica, di abbattere progressivamente le distanze e – come

Sono questi anni di grande fermento. Anche dopo le dimissioni di Brandt nel maggio 1974 a seguito dello scandalo Guillaume⁶⁰⁵, Grass fa rivivere lo spirito progressista di Eduard Bernstein – l'uomo cui va il merito di aver elaborato i principi di una dottrina socialdemocratica moderna, lungi dall'ortodossia marxista (VE:190) –, iscritto peraltro nel proclama di Erfurt 1891.

Più che agire da visionario, Grass rinsalda la matrice progressista del pensiero socialdemocratico. Intellettuale convinto che, mentre i due sistemi di potere perseguono la logica dello scontro – evidenziando grande anacronismo rispetto all'ordine mondiale che si staglia all'orizzonte –, il messaggio della democrazia, del «potere esercitato e amministrato dall'alto verso il basso», del progresso ponderato ovvero della lumaca (*Schnecke*), torna come alternativa unica e sostenibile per il futuro.

Con il graduale ritiro di Willy Brandt dalla scena politica, colui che ha gettato il seme della conciliazione tra padre e figlio educando milioni di famiglie (Anselm Weyer⁶⁰⁶: “Seine pädagogische Lektion steht auf der Gewinnseite meiner Bilanz”), Grass torna a tuonare sul difficile nesso tra società e progresso, letteratura e politica, una scollatura, da anni denunciata, tra mondo intellettuale e modello autoritario perseguito dallo Stato. È l'avvento del decennio orwelliano a marcare in senso negativo, se non l'atteggiamento nei confronti della socialdemocrazia, l'approccio confidente in una politica vicina alle istanze del mondo che produce cultura.

Nell'animo dello scrittore torna a mettere radici la collera nei confronti di un sistema distorto e all'apparenza immutabile. Con la medesima *vis* invettiva del 1967 – anno cui risale il celebre componimento *Zorn Ärger Wut* (Collera rabbia ira) – Grass indirizza la sua reprimenda a quel mondo insensibile alla cultura, animato dalla logica degli interessi di parte e delle coalizioni “malinconiche” (CSU/CDU).

Il vero cambiamento non risiede nel grado di attivismo di Grass, impegnato ora come allora nel sociale, bensì nella qualità della riflessione demandata ad una penna stanca di rimbrottare contro chi ha smesso di prestare ascolto. Con il consueto cipiglio

speriamo – di prefigurare una vita insieme. Non predico un'esistenza priva di conflitti e di tensioni: si tratterebbe di una magra illusione. Mi riferisco ai conflitti inutili e negativi, che ogni giorno confermano che l'uomo, quando ha paura dell'altro, arriva ad annientarsi”.

⁶⁰⁵ Fedele consigliere di Willy Brandt, Günter Guillaume finisce nel vortice dell'accusa, che gli addebita un'intensa azione di spionaggio – a favore della Stasi - di atti e affari di governo a firma Brandt e dell'Esecutivo della RFT, spingendo il Cancelliere alle dimissioni volontarie nel 1974.

⁶⁰⁶ Anselm Weyer, Grass' Lehrer Willy Brandt – Der Einfluss des Politikers auf die Literatur, in Norbert Honsza, *Zblizenia Interkulturowe. Interkulturelle Annäherungen*, 2/2007, pp. 19-25. Traduzione proposta dallo scrivente: “La sua lezione pedagogica si iscrive nella parte attiva del mio bilancio”.

accusatorio, Grass non risparmia neanche la SPD. Il logorio della penna sentenziosa produce uno dei componimenti più sofferti del poeta casciubo: *Ausverkauf* – Svendita (1979). Spogliato delle sue vesti di profeta e incapace di assolvere alla funzione oracolare, Grass consegna ai posteri una voce insolitamente cupa, le cui parole stentano a varcare la frontiera tra presente e futuro:

“Ich habe alles verkauft.	Ho venduto tutto.
Bei mir ist nichts mehr zu holen.	Non c'è più niente da me.
Selbst meinen letzten winzigsten Genitiv,	Persino l'ultima briciola di genitivo
den ich von früher her anhänglich aufbewahrte,	tenuta da parte un bel pezzo
habe ich günstig verkaufen können	ho potuto venderla bene.

La “svendita” metaforizza la perdita delle certezze residue e il sovvertimento generato dal decennio orwelliano. Lo sperimentalismo poetico degli anni Settanta, dispensatore di un irredentismo che confonde nel tratto caustico e picaresco il richiamo umano all'*askesis* e *catharsis*, contrasta con le *image* di un cosmo ferito da un essere egotizzato. Incapace di affrancarsi dalle logiche del profitto e dai condizionamenti di una società capitalista, l'uomo di Grass spinge le dinamiche del cosmo in cui vive oltre ogni limite consentito. Il risultato dello sfogo narrativo al pessimismo degli anni Settanta deposita il proprio marchio in opere come “Il rombo” (1977) e “L'incontro di Telgte” (1978). Con questi romanzi prende il via una stagione letteraria intrisa di un umorismo soffocato dalle preoccupazioni per il futuro politico e internazionale.

I frutti migliori del decennio orwelliano, “La ratta” (1986) e “Mostrare la lingua” (1988), pur tentando di scorporare il momento politico dai *tòpoi* caratterizzanti l'opera, non arrivano a colorare la trama del simbolismo materno ovvero del tratto speranzoso impresso nello sperimentalismo postbellico. Il focolare domestico (Il rombo)⁶⁰⁷, il tema della famiglia riunita e l'immagine del cenacolo (Telgte), ancorché oggetto di discussione per la liberalizzazione ardita dei costumi, costituiscono la pietra miliare su cui Grass fonda le proprie convinzioni sul senso della vita.

Gli anni Ottanta irrompono sottraendo linfa vitale all'umorismo con cui Grass è riuscito, nel recente passato, ad arginare conflitti esistenziali e vicende personali

⁶⁰⁷ Furio Jesi, Intervista a Günter Grass, La Stampa 1979, 27 ottobre 1979.

alquanto controverse. Si osservi che l'attività dello scrittore è incessantemente sottoposta agli strali della critica letteraria e alle accuse mosse da una certa stampa – schierata sul fronte Axel Springer – di fomentare l'anarchia e sobillare le masse contro lo stato. A tal fine, basti analizzare gli esiti narrativi di due opere composte a dieci anni di distanza l'una dall'altra.

In *Telgte*, che virtualmente riassume lo spirito sibillino degli anni Settanta, Grass si mostra in grado di pronunciare una sentenza favorevole all'uomo e alla capacità di sfruttare le risorse che la vita gli assegna per invertire il corso della storia e degli eventi. Al messaggio del cambiamento dal basso ad opera dell'uomo comune, Grass associa l'intervento irrefutabile dell'intellettuale. Con questo spirito nasce "L'incontro di Telgte", un cenacolo letterario chiamato nel Seicento a riabilitare la funzione sociale della letteratura, venendo in soccorso ad uno stato smembrato da lotte di potere e un'aristocrazia poco incline all'intellettuale "radicale". Trasferendo la politica dei "piccoli passi" all'interno della letteratura, il cenacolo riesce a convogliare l'idea che il cambiamento, ancorché soggetto agli spazi di manovra concessi dall'aristocrazia del tempo, può realizzarsi. A predominare sulla *Melancholie* è l'eredità dell'*Aufklärung*, la convinzione che da un'attenta opera di mediazione e confronto con le classi "superiori" – leggasi con chi detiene il potere – possa germinare il cambiamento. Un tale edificio, dall'impalcatura ideologicamente pesante, non sarebbe stato costruito in breve tempo. Grass riconosce che, dopo aver gettato le basi, seguiranno anni prima di assistere al cambiamento radicale della società e della posizione che un dato popolo intrattiene nei confronti della storia. Tuttavia, a prevalere è il tentativo antihegeliano di coartare la storia, coacervo di eventi slegati gli uni dagli altri e poco inclini a favorire le fortune dell'uomo, per accompagnarla nella direzione della *Wende*. Unitamente alla spinta dal basso, è il precetto dell'*Annäherung* (avvicinamento) e del dialogo distensivo a farsi strada, messaggio subliminale di un'apertura che Grass propone di estendere alle due entità statuali.

Ad anticipare la convulsa temperie culturale degli anni Ottanta interviene il fuoco appiccato alla Locanda, dove i letterati operano per intere settimane con l'obiettivo di stendere il manifesto della letteratura *engagée*. Il rogo trasforma ogni tentativo di sovvertire l'ordine naturale degli eventi, quindi della storia, in un'illusione che lascia l'amaro in bocca a chi, come Grass, con una punta di ingenuità, ha creduto nella possibilità di concordare progetti culturali rispondenti alle linee programmatiche fissate dai singoli governi.

Dieci anni dopo, l'ingenuità cede il passo ad un'immagine dissacratoria dell'Occidente visto dall'India e dal Pakistan. È la volta del racconto "Mostrare la lingua", diario in cui vengono compendiate le avventure di Grass e della consorte Ute in giro nei recessi più bui di un paese sopraffatto da miseria e splendore, antichi fasti e industrializzazione selvaggia.

Da questa prospettiva, i fatti che occupano la vita quotidiana in Germania appaiono tanto insignificanti:

"Da cosa volo via? Dalle ripetizioni che si spacciano per novità; da Germania a Germania, due nemici mortali armati fino ai denti che vanno sempre più rassomigliandosi; da saggezze acquisite troppo da vicino; dal mio smarrimento, confessato solo a mezza voce, che vola con me. Anche dai blateramenti, dalle pubbliche dichiarazioni, via dall'equilibrio, dalle cose-come-stanno [...]" (Grass:ML:1988:06).

"Mostrare la lingua" (ML) rientra tra le sperimentazioni letterarie più ardite di Günter Grass, non tanto per lo spessore narratologico dell'opera quanto per l'ampio respiro che dedica a temi di rilievo mondiale. *Zunge zeigen*, titolo originale di ML, è lo sforzo di chi travalica il confine tracciato dalla politica tedesca impantanata nelle lotte di potere e di affermazione egoistica dell'interesse privato. Le immagini che lo scrittore veicola dall'India chiedono di essere interpretate come un monito a cambiare rotta nel mondo industrializzato, additando le possibili conseguenze dello sfruttamento delle risorse ambientali e naturali. In tal modo, Grass si rende latore di un messaggio solidale e umanamente pregno di significato. L'intellettuale, colui che ha la possibilità di viaggiare e penetrare mondi e culture all'apparenza diverse, ha altresì il compito di denunciare le storture dell'universo in cui viviamo. Grass vive e interpreta questo onere non senza qualche disagio, avvertendo le interferenze – e i condizionamenti – della cultura di provenienza. La moglie Ute è particolarmente insofferente alla miseria di quei luoghi misteriosi, faticando a stabilire sinergie con la popolazione e i costumi locali. Grass ricorre nuovamente all'ausilio dello scrittore ottocentesco Theodor Fontane, che irrompe nei sogni e nella soffocante realtà indiana per apportare un contributo esplicativo ai tormenti interiori del casciubo – se stesso, il rapporto con la moglie, la decisione di allontanarsi per qualche tempo dalla Germania – e all'intermittenza culturale tra due mondi:

"Mi appare in sogno una coppia: Ute e il vecchio Fontane sotto il pero del nostro giardino. E sogno me stesso dietro la finestra chiusa, remoto ma abbastanza vicino da intendere: qui c'è sotto qualcosa, c'è in

ballo qualcosa, e da anni. Lei ha qualcosa in ballo con un tuo pluricitato collega, una relazione in cui tu non compari [...]” (ML:10).

Sogni, passioni e idealizzazione di un’India così diversa dalla realtà costringono lo scrittore a fare presto i conti con il disagio e il *mal de vivre* delle popolazioni locali. Disagio che, in forma subdola, prende ad acquartierarsi alterando le percezioni iniziali dello scrittore, pronto a ritrattare la decisione di abbandonare la Germania. D’altronde, l’entropia generata dalla sintonizzazione costante con quel paese ignaro del concetto di autentica democrazia – di cui continua a seguire le alterne fortune – e dalle interferenze di una realtà locale ove tutto appare difficile e contaminato, finirà per svilire lo scrittore, generalmente avvezzo a situazioni di tensione psichica al limite della nevrosi: “Frattanto i giorni si accavallano, senza che il singolo giorno trovi la sua fisionomia, amalgamati come sono dall’uniforme clima caldo-umido. Riesce sempre più arduo concepire pensieri che aboliscano la distanza [...]” (ML: 13).

“Mostrare la lingua” segue il filone dei romanzi dedicati al paradigma novecentesco del progresso. In esso Grass matura la concezione di evoluzione del genere umano introdotta ne “Dal diario di una lumaca” (1972) e approfondita, nei suoi risvolti più torvi all’interno de “La ratta” (1986). A fare ritorno è l’immagine della distesa di rifiuti, in una Calcutta avvolta dalle esalazioni dei gas di scarico e da esiti di riti ancestrali, mentre non fa più capolino, come nella narrativa degli anni Sessanta, l’insistente senso di vergogna e mortificazione denunciato dalla voce narrante.

La dialettica dello scontro e l’invettiva pungente del “ratto” – che invita l’uomo a non recriminare la distruzione cagionata dalla sua specie – trasferisce negli spazi angusti della narrazione un malessere proteiforme. La componente della finzione sbiadisce nella diaristica, sopprimendo ogni intenzione avulsa dalla registrazione istantanea del fatto o del reale che si consuma sotto gli occhi dello spettatore: “[...] l’India, quel paese dunque alla cui miseria viene attribuito tanto mistero, quel paese che passa per insondabile, imperscrutabile, ci pare meno misterioso (dice lui) della Danimarca [...]” (ML:15). Più volte Grass conferma come il senso del mistero non possa attecchire tra tanta sporcizia e miseria umana. Anche il progetto di educare bambini grazie all’organizzazione «Calcutta Social Project» non rassicura lo scrittore, incredulo e sgomento al pensiero che l’educazione culturale delle nuove leve debba avvenire attraverso il contatto ravvicinato con ingombranti discariche di rifiuti e «disfacimento» urbano. Giorno dopo giorno, la dimensione onirica svanisce, cedendo al dubbio e generando assuefazione alla miseria imm modificabile di questi luoghi: “[...] Le mosche, il puzzo, gli

avvoltoi che roteano sopra la scuola in mezzo alle montagne d'immondizia sono ormai consueti e naturali per noi" (ML:25).

Al pari del vecchio continente, miseria e ricchezza imparano a vivere «fianco a fianco», senza valicare il confine demarcato, sin dai tempi del colonialismo inglese, tra emarginazione e «circuiti del denaro». Sulla sperequazione sociale e sull'istituto delle caste cade lo sguardo biasimevole della dea Kali, ammonizione a superare lo *status quo*. Il gesto della dea – mostrare la lingua a chi si dispone in sua contemplazione – assume un significato precipuo: contrastare l'impudicizia dell'uomo, avvezzo ad eliminare dal campo visivo le sgradevolezze della vita – leggasi la miseria che gli sta accanto. La povertà, con fare dignitoso, si sottrae al pubblico ludibrio durante la giornata onde ricomparire alla sera, quando masse di «dormienti» – metafora dei senza casta – tornano ad affollare le strade avvolte dalla caligine e dalle «espettorazioni» urbane.

Dinanzi alla sofferenza umana taciuta, l'intellettuale sente il dovere di intervenire e prendere una posizione contro l'immobilismo. Nei colloqui con rappresentanti delle diplomazie locali ed europee di stanza in India, si evince la medesima enfasi – posta in patria – sulle istanze perequative e sugli investimenti in cultura reclamati sotto governi non socialdemocratici. Grass ricorre a parallelismi tra il comunismo di Gorbaciov – le cui scaturigini possono contribuire a smantellare sistemi di potere ideologizzato, che ha prodotto quale risultato la paralisi dell'economia e delle strutture statali – e le idee di Gandhi. Il viaggio in Oriente è uno sprone a disegnare un ordine mondiale diverso in cui, come rimarcato da Kenzaburō Ōe, gli uomini concregono, condividendo ansie e aspettative come il disarmo nucleare, il contrasto ai blocchi di potere e alle guerre. Senza rinunciare agli attributi dell'affiliazione culturale alla propria nazione – al pari di Ōe, il quale ribadisce che, da giapponese, intende scrivere per il suo popolo –, gli anni Ottanta predispongono Grass ad un mutamento di prospettiva. Lo sguardo sulle cose si posa sui cittadini di tutto il mondo, pur senza rinunciare al marchio della tedeschtà, e prima ancora dell'essere casciubo. A parlare non è il tedesco, bensì un *Weltbürger*: “[...] Lontani dal continente a noi familiare ci parliamo non come tedeschi federali e cittadini sovietici, piuttosto come europei ugualmente turbati dalle realtà indiane” (ML:65). Con la *summa* della cultura letteraria di espressione tedesca in valigia, Grass si propone di rileggere la tradizione della letteratura socialmente impegnata da lontano, onde scoprire che la rigidità del sistema e le storture denunciate da Theodor Fontane sono applicabili al resto del mondo, varcando i confini

del Nord e della Germania medesima. L'aristocrazia e l'elitarismo borghese tornano sotto diverse spoglie in India. Tra l'acredine di un cadavere che brucia nei pressi del Gange e il luccichio dei dipinti conservati nei musei della città, il vero divario risiede nel contesto e nei sistemi di pensiero che definiscono l'approccio del singolo e della comunità con le umane cose. Grass sposta solo le coordinate spaziali del suo credo, non la fede illuminista nel progresso e nella ragione, esaltando le potenzialità di una coscienza (*Geist*) interessata a sradicare il pregiudizio e formule di vita e di pensiero anacronistiche. Come sottolinea Dieter Zimmer in un articolo apparso nel 1972 sulla *Die Zeit*⁶⁰⁸, Grass si espone all'attivismo, dimostrando di non poterne fare a meno. L'illuminazione – professata poi con l'impegno politico – passa ineluttabilmente per l'impegno in prima persona, cosa che responsabilizza l'uomo e conferisce una missione autentica alla letteratura.

Posta la validità di tali precetti, Grass non riesce a fornire una spiegazione plausibile all'immobilismo del vecchio continente – al socialismo e al comunismo più esecrabile – e all'arretratezza sperimentata durante il viaggio in India. Il giudizio dello scrittore è perentorio: “[...] subito cade in pezzi ciò che è stato appena costruito: eseguiti a metà, tutti i progetti si risolvono nel caos” (ML:99). Alla base affiora la convinzione, coltivata nel corso degli anni Settanta e in esperimenti narrativi come “Dal diario di una lumaca”, che il progresso richiede una capacità di gestire e tirare le fila della storia. In questo giudizio, si ravvisa un'altra sostanziale convergenza con il contemporaneo *Öe*. Entrambi rifiutano di applicare al progresso l'etichetta di una crescita reboante, in grado di giustificare azioni depredatorie e scellerate a firma dell'uomo. Se *Öe* arriva a dirottare la narrativa, con i suoi personaggi, dal centro alla periferia, lo fa anche spinto dal desiderio di sottrarsi alla filosofia del “tutto è possibile”, che irrorava il tessuto sociale e intellettuale nel XX secolo. Grass conduce un'operazione affine. Stanco del capitalismo che avanza chiedendo di giustificare l'abnorme e l'assurdo in nome del profitto e del mattone, lo scrittore si dispone alla ricerca di una visuale diversa da cui osservare il mondo e l'evoluzione del genere umano. Inizialmente, il viaggio lungi dal vecchio continente è un toccasana, porge l'illusione di spingersi oltre il manicheismo occidentale e il filisteismo borghese. Qualche mese dopo, l'entusiasmo si placa e la fuga si risolve nell'amara constatazione che la rivoluzione *stricto sensu* non è prefigurabile. Ritorsioni del progresso cui Grass ha già assistito, interpretando i versi

⁶⁰⁸ Dieter E. Zimmer, *Kriechspur des Günter Grass*. Aus dem Tagebuch einer Schnecke, in *Die Zeit*, 29. September 1972.

altisonanti della rivoluzione socialista – naufragata nell’instabilità sociale e nel terrore – e l’etica del trionfo capitalismo:

“[...] Angesichts dessen, was aus den früheren sozialistischen Revolutionen geworden sein, angesichts auch der Verfassung der heutigen Gesellschaft sei es chimärenhaft, von Revolution zu reden; keine Schwärmereien von totalen Lösungen und Erlösungen, sondern geduldige Kleinarbeit für jene gesellschaftlichen Kräfte, denen man wenigstens einige reale Chancen einräumen kann, die Verhältnisse, wenn auch nur langsam und wenig, voranzubringen – ohne Begeisterungsräusche, dafür aber umso zäher” (Zimmer:5).

“Alla luce di ciò che abbiamo visto con le precedenti rivoluzioni socialiste, a fronte della costituzione vigente nella società moderna, parlare di rivoluzione è pura chimera. Non può esistere l’entusiasmo della sconfitta o della vittoria definitiva; al suo posto, occorre portare avanti, ancorché con lentezza e modestia, un paziente lavoro minuzioso in favore di quelle forze sociali, e dei rapporti interni alle cose, cui occorre concedere qualche chance concreta – rinunciando all’ebbrezza e all’incanto, ma non alla costanza”⁶⁰⁹.

3.2 Il ritorno all’angoscia occidentale: le questioni interne

Il ritorno a casa catapultò Grass nel vivo delle questioni politiche che infiammano la Germania sul finire degli anni Ottanta. La SED – Repubblica socialista – sta per crollare e il dibattito sulla riunificazione delle due Germanie acquista toni e direzioni insolite. Grass si stringe intorno alla sua teoria del socialismo dal volto buono e democratico, giudicando la riunificazione politica un grave errore. Due sono le ragioni pratiche ravvisate dallo scrittore. *In primis*, il passaggio estemporaneo allo stile di vita e ai costumi occidentali causerebbe grave disagio ai tedeschi orientali, obbligandoli a riempire di contenuti estranei la dimensione della vita sociale. Il timore dello scrittore – vedere i tedeschi dell’Est dismettere le proprie strutture e gli apparati dello Stato in favore del capitalismo dilagante e della promessa del benessere – non è infondato, se si analizzano le dichiarazioni in retrospettiva. *In secundis*, il malumore cresce all’idea che la Germania dell’Est possa diventare di colpo un’enclave occidentale, rinunciando alla sua cultura, alle istituzioni e alla storia degli ultimi decenni. Grass teme che il «ferrovecchio» venga liquidato con un «affaruccio» di Stato per far posto al progresso capitalista.

In questo momento storico, la voce di Grass scrittore e intellettuale rimane un flebile sussulto in mezzo a cuori che scalpitano al pensiero di ricongiungersi con i

⁶⁰⁹ La traduzione in lingua italiana è una proposta formulata dallo scrivente.

familiari fuggiti all'Ovest, reclamando un futuro migliore. Il casciubo ammonisce la SPD a non abdicare al controllo severo nei confronti della politica ufficiale. *Ein Schnäppchen namens DDR* ("Un affaruccio di nome DDR") giunge, nel clima convulso delle trattative, quale appello accorato a riconsiderare i termini della riunificazione politica⁶¹⁰. Grass non aggiunge ingredienti nuovi a quelli tradizionalmente impiegati contro la demagogia occidentale. Il suo obiettivo è rallentare un «treno» in corsa, invitando a riconsiderare effetti che il Cancelliere della riunificazione (Kohl) pare non aver ponderato. A sgomentare lo scrittore è, non da ultimo, il costo di questa operazione politica, che fa trasalire i tedeschi e rinfocolare vecchi «rancori nazionalistici». Nel saggio, a metà strada tra una paternale stizzita e un accorato appello all'ascolto dei principali rappresentanti politici e dell'industria culturale dei due stati, Grass procede ad argomentazioni *in abundantiam* contro l'unificazione. Tra queste la più sincera verte sull'impegno avverso la xenofobia e il crescente astio tra popoli:

“ [...] Dennoch fürchte ich, dass ökonomische Ost-West-Gefälle, gesteigert durch eingefleischten Nationalismus, Folgen bis zur Gewalttätigkeit haben wird, wenngleich die Freiräume für praktizierten Hass zwischen reichen und armen Deutschen sowie armen Deutschen und noch ärmeren Polen relativ klein sind im Vergleich zu Anlässen für Hass, die sich gegenwärtig zwischen den Industrienationen und den Völkern der Dritten Welt in komplexer Vielfalt bieten” (Ein Schnäppchen:05).

“Tuttavia temo che il divario tra Est e Ovest, accresciuto da un nazionalismo rimpolpato al suo interno, avrà conseguenze spiacevoli come la violenza, benché le possibilità che l'odio attecchisca tra tedeschi ricchi e poveri ovvero tra i tedeschi poveri e i polacchi poverissimi siano minori rispetto all'odio che, in diversi modi, si manifesta al giorno d'oggi tra nazioni industrializzate e popoli del Terzo Mondo”⁶¹¹.

Con l'appello al confronto reclamato nella produzione saggistica e nelle orazioni politiche che, a ritmo incalzante, si susseguono negli anni 1989-1990, Grass è intento a rinfocolare una produzione narrativa incentrata sul tema della riunificazione e sul presagio di una catastrofe imminente. Da “Il richiamo dell'ululone” a “È una lunga storia”, la narrativa assiste allo sfogo di un letterato prostrato dall'incapacità di stringere sinergie intellettuali con il ceto medio e con un partito sempre più avvezzo alle alleanze. Grass contesta la politica di forza intrapresa da Helmut Kohl – “Almeno i politici di una certa levatura dovrebbero sapere che una riunificazione rapida si può certo ottenere

⁶¹⁰ Günter Grass, *Ein Schnäppchen namens DDR* in *Die Zeit*, 5. Oktober 1990. Disponibile anche in *Als der Zug abfuhr*, *op. cit.*, pp. 51-56.

⁶¹¹ Proposta di traduzione realizzata dallo scrivente.

forzatamente, ma poi la si deve pagare con la diffidenza e una durevole divisione interna⁶¹² – e la flaccidità con cui il Cancelliere dell'Est cede il destino di milioni di tedeschi nelle mani di una politica raffazzonata a grande velocità col fine di servire la causa della speculazione capitalistica dell'Ovest.

Dalle riflessioni sull'unità nasce “Da una Germania all'altra” (d'ora innanzi GA), cronaca appassionata di un paese in procinto di unificare le tante anime dilaniate prima dalla guerra, poi dal confine divisorio. Con il consueto stile mordace, Grass circostanzia in un *Tagebuch* (diario) pregno di spunti ironici, le esperienze cui i tedeschi, «abbindolati» da una rivoluzione fedele ai suoi padroni, stanno per andare incontro.

L'idea che il cittadino debba essere guidato da un corifeo, incaricato di rischiarare una coscienza politica anestetizzata da un *vulnus* di democrazia, ricorre come un mantra nella produzione degli anni Settanta e Ottanta. Nella narrativa Grass è disposto a fare concessioni, in termini di libertà decisionale e grado di autonomia dell'uomo, del tutto estranee alla concezione di individuo suffragata dal dibattito politico. Nella *Trilogia* le azioni di Oskar, Walter e Mahlke si materializzano in una sfera diegetica avvezza ad esaltarne l'autonomia e una libertà d'azione fuori dal comune. Ciascun personaggio della *Trilogia* si dispone nei confronti del futuro e della vita con l'ostinazione di chi, *faber fortunae suae*, si dichiara disposto a perseguire con caparbia l'obiettivo prefissato. Limitando questo punto ai tre romanzi, si noti come Oskar reitera il suo atteggiamento scanzonato e burlesco sino alla follia; Mahlke persegue il suo presunto culto mariano sino al gesto del sacrificio di sé, mentre Walter si dedica alla missione di ritrovare – e purificare – la coscienza tedesca smarrita in un'ideologia ebraica di furore bellico. Questo magma incandescente che Grass riconduce, al pari di Öe, nell'alveo della forza virile, genera un'energia cosmica in grado di modificare la comunità. Emblematico è il culto della vita di Mahlke, la cui blasfemia – l'eiaculazione di gruppo e i giochi a sfondo sessuale – si iscrive in un tentativo di sprigionare energia positiva per il cosmo. Di tale avviso è Ruhleder, ammettendo che: “[...] The hero of *Cat and Mouse* breaks down the parallelism by attempting to procreate a *cosmic* organism with *human* sperm by ejaculating into the water” (603)⁶¹³. L'apporto

⁶¹² Günter Grass, *Da una Germania all'altra*, *op. cit.*, p. 26.

⁶¹³ Traduzione ad opera dello scrivente: “L'eroe di *Gatto e Topo* infrange il parallelismo tentando di procreare un organismo *cosmico*, eiaculando nell'acqua sperma *umano*”. Segue il riferimento bibliografico: Karl H. Ruhleder, A Pattern of Messianic Thought in Günter Grass' *Cat and Mouse*, in *The German Quarterly*, vol. 39, no. 4, November 1966, pp. 599-612.

della religione è declinato in forme meno stantie, pronte ad ammettere il diritto del singolo al piacere e al benessere. Sottraendo l'uomo al paradosso cristiano e all'equazione diretta piacere dei sensi = peccato, Grass compie nella stagione della *Trilogia* un'ulteriore prova di forza in favore dell'autonomia dell'uomo.

La scollatura più evidente con gli anni dell'*engagement* si ravvisa nella "percezione" della vita politica. L'uomo medio, ancorché destinatario della massima fiducia dello scrittore, non è più depositario di una «forza dal basso» capace di tirare le fila della storia – in tal senso, si operi un raffronto con le condizioni del cambiamento invocate *sic et simpliciter* dagli operai del dramma "I plebei provano la rivolta". Questa forza espressiva collegata alla saggezza popolare – e al senso del sacrificio quotidiano – sbiadisce nella produzione diaristica.

Grass seguita a ripetere il mantra della «confederazione», contrastando altre opzioni politiche, ivi comprese quelle generate dalla base, cui è solitamente propenso a riconoscere sovranità indiscussa. La confederazione – non lungi dal modello elvetico – potrà servire la causa dei tedeschi e unificarli gradualmente, preparando il terreno alla scelta della forma politica più idonea allo stato:

"[...] Da capo una situazione nuova. Quanto però si delinea è che tutti i progetti prevedono una confederazione che potrebbe durare alcuni anni. Questo darebbe alla DDR e ai suoi cittadini la possibilità di decidere sulla futura forma dell'«unità» in modo autonomo e partendo da una situazione economica migliore. Nel caso di maggioranza socialdemocratica in entrambi gli Stati, si potrebbe forse sviluppare davvero una nuova comprensione tra tedeschi e tedeschi" (GA:27).

Come più sopra anticipato, Grass non cela l'irrigidimento sulle proprie posizioni, esacerbando il malcontento rispetto a ipotesi come l'unione monetaria e investimenti tutt'altro che su «larga scala». L'Ovest si trasforma in un invasore pericoloso, che manda avanti i suoi «capitani d'industria» per rilevare tutto quanto è possibile espropriare nel territorio della DDR. Nello stereotipo coltivato dallo scrittore, l'Est consegna un popolo stanco e oppresso: "[...] È vergognoso quello che si pretende da questa gente impoverita e spaventata" (GA:43).

Nessuna tendenza bipartisan – l'opposizione deve rimanere tale –, né disponibilità al collaborazionismo tra sistemi e ordinamenti politici diversi. L'apertura di Walter Matern (AC) – predicatore di un messaggio di estrinsecazione delle differenze culturali – non ha più forza sufficiente a dissipare le ombre sull'imminente avvenire ad "una" velocità dettata dall'Ovest, "per aumentare il rendimento in una (omissis) società basata sul marco" (GA:51).

Se al malumore, esacerbato ogni giorno che passa dall'ululone si aggiunge la critica serrata nei confronti dello sbiadito prospettivismo di Brandt, avvezzo a sacrificare le proprie idee in favore di accordi "conciliatori", e la propaganda contro la SPD di Oskar Lafontaine, si comprende quanto Grass abbia rivisitato gli equilibri personali rispetto alla socialdemocrazia, infrangendo il sodalizio, la prospettiva di vita e di futuro politico propugnati appena dieci anni prima. Grass presagisce infatti la natura transeunte di un partito propenso a comprometersi con alleanze centriste. Qualche anno dopo, la critica pungente dello scrittore raggiungerà proprio quel Lafontaine con cui aveva cercato collaborazione nell'ambito della SPD. Oskar, warum hast du mich verlassen?, "Oskar, perché mi hai abbandonato?" sarà il grido di Grass contro l'ex compagno fuoriuscito dalla SPD per fondare un partito di sinistra autonomo⁶¹⁴.

Negli anni Novanta, si percepisce, oltre al lamento e al tono amareggiato di chi osserva una deviazione progressiva dalle linee politiche originarie, la ripresa di una *vis* polemica a tutto spiano, accompagnata da un pessimismo materiale e cosmico – *Schwarzseher* è il termine che lo scrittore si guadagna presso la stampa tedesca per la sua natura di visionario, impegnato a demolire il futuro della nazione. Il singolo caso viene passato in rassegna scrupolosamente onde essere destituito di ogni fondamento, se giudicato estraneo alla concezione libertaria o di progresso coltivata dallo scrittore. Anche per tale ragione, la stampa e i circoli letterari si serviranno della eco e del clamore mediatico suscitato dalla rivelazione del passato del diciassettenne Günter Grass nelle fila delle SS, per ripagare il fustigatore delle innumerevoli sentenze moralizzatrici pronunciate contro l'intelligenza e la classe politica tedesca. Nel caso in questione, lo scrittore eserciterà il dono della clemenza, affermando:

"È facile col senno di poi giudicare gli errori altrui. Molti scrittori, da Mario Vargas Llosa a Norman Mailer, hanno capito che per descrivere la propria vita servono decenni di maturazione: la memoria che ne abbiamo è proprio come sbucciare, strato dopo strato, una cipolla, un processo doloroso. Eravamo come trasportati da un'utopia radicale di salvezza, di redenzione assoluta della Germania. Solo dopo la guerra ho capito, leggendo Camus, che mai nessun Führer e nessuna utopia può sollevare e di colpo tutta la nostra esistenza: il sasso rotola sempre giù sulle spalle di Sisifo"⁶¹⁵.

L'indulgenza – verso gli altri – è un tratto sostanzialmente assente dalla produzione saggistica e narrativa degli anni Novanta. "Uno sguardo dalla Piazza degli

⁶¹⁴ Lenz Jacobsen, Oskar, warum hast du mich verlassen? in *Die Zeit*, 13. August 2013.

⁶¹⁵ Intervista a Günter Grass, Stefano Vastano in *L'Espresso*, 04 novembre 2009.

«Abbindolati» mette in risalto l'insofferenza nei confronti dei «partiti del blocco» – le costellazioni cui Grass rivolge il senso della sfida perenne – e la cocente delusione, di giovani e non, per la sconfitta del «partito della lumaca» alle elezioni del 18 marzo 1990. Gli «Abbindolati» passa a designare nel linguaggio grassiano la condizione di chi ha creduto nella possibilità di fare politica lontano dai consueti schieramenti. Resta il senso della delusione e la certezza che i prossimi «abbindolati» saranno i cittadini della DDR, esposti alla fiumana di «investitori» tedesco-occidentali, interessati esclusivamente alla rilevazione di aziende e apparati di proprietà dello Stato.

Al di là delle congetture e dell'impegno politico dello scrittore, «Da una Germania all'altra» marca la vena solidale del casciubo nei confronti dei popoli vicini e dei più deboli. La Polonia occupa una posizione di primo piano nel diario. Dalla riappacificazione – grande simbolismo riveste qualche anno prima la scena dell'inchino di Brandt al Presidente e alle vittime polacche della seconda guerra mondiale – al riconoscimento del confine occidentale della Polonia, Grass aspira che almeno il paese limitrofo si metta nella condizione di congegnare una politica estranea all'autorità e meno incline alle esigenze dell'economia di mercato: “[...] La Polonia, esperta di resistenza, troverà ora la forza di costruire uno Stato moderno, economicamente e socialmente stabile? E i tedeschi saranno in grado di tenere a freno la loro potenza economica e la loro volontà espansionistica? [...] (GA:100).

Una riflessione molto pregnante sul tema dell'odio giunge indirettamente dal resoconto della giornata (31 luglio 1990) trascorsa a Behlendorf. Lo scrittore, in preparazione per il convegno di Oslo incentrato sul tema dell'odio e del nazionalismo risorgente, circoscrive il dibattito sul «delirio razziale» alla correlazione con la miseria in cui versano le popolazioni. Il caso della Germania e dell'ascesa del nazionalsocialismo viene ricondotto nell'alveo di un «immiserimento sociale delle classi inferiori», il cui sbocco ultimo è nell'astio degli uni (i più poveri) nei confronti degli altri (i più abbienti). Tesi che, difesa al congresso di Oslo, verrà applicata a tutti i contesti del mondo caratterizzati da *apartheid* e arricchimento degli uni a scapito degli altri. Pur evitando di tracciare un parallelismo perfetto tra il caso della DDR – assimilata intanto alla RFT e alla sua ricchezza – e i paesi del Terzo Mondo, Grass impiega ed estende questa tesi a tutte le popolazioni che subiscono il sopruso del più forte. In linea generale, lo scrittore ha sempre sostenuto, ancorché con forme ed espressioni edulcorate, la visione darwiniana di un'umanità e di un'evoluzione tanto eterogenee da sancire la prevalenza del più forte. Tesi che Grass trasferisce senza

particolari riserve sul piano della politica internazionale, assegnando alla RFT il ruolo del carnefice prepotente e autoritario e alla RDT il ruolo della vittima, succuba del padrone di turno. Sul piano degli equilibri mondiali – e dei rapporti tra continenti –, Grass ritiene che a farla da padrone siano gli Stati Uniti da una parte, la Russia dall'altra.

Nello specifico, il casciubo sostiene che un cambiamento definitivo dello *status quo* non sia del tutto attuabile, dal momento che ciò si tradurrebbe nella perdita di peso politico ed economico del più forte. Ragion per cui i deboli sono destinati a rimanere tali e ad essere sostenuti da istanze morali – come quella dell'intellettuale impegnato nel sociale –, genuinamente interessate a portare i loro problemi alla luce del giorno.

Una timida riscrittura della nozione di “occidentalismo” e germanesimo, desunta da concettualizzazioni di varia natura, si affaccia nel pensiero grassiano sulla lotta tra dominatori e dominati. Nell'egemonia dell'occidentalismo è, prima di ogni altro fattore, la connotazione geografica a prevalere; segue una stortura evidente della capacità umana di interpretare la storia e reperire soluzioni ai problemi da essa sollevati. A ciò si aggiunga che l'uomo è venuto acquistando centralità nel dibattito sull'“egemonia culturale”.

Una formulazione meritoria di attenzione riporta al concetto di “egemonia” raccolto nell'opera di Antonio Gramsci “Quaderni dal carcere” (1929-1935)⁶¹⁶. Epurata dello stigma tirannico applicato dalla militanza anticomunista, la definizione è venuta arricchendosi di risvolti utili a circoscrivere il dibattito novecentesco intorno al dominio sull'Altro. Gramsci propone, con la «guerra di posizione» del movimento operaio, un tema caro alla *Lebensphilosophie* grassiana. Gli operai intentano una rivoluzione tesa non a sovvertire lo stato, bensì a migliorare condizioni di vita malsane. Il loro movimento necessita, peraltro, una contestualizzazione nella sfera della cultura popolare. La conoscenza delle classi subalterne passa per il confronto con la loro cultura, l'educazione «delle masse», la liberazione e la definizione di una cultura universale.

La visione gramsciana della “supremazia” si dispiega in due modi: da un canto vi è il dominio (la coazione), dall'altro il consenso inteso come «direzione intellettuale e morale». È su questo punto che Gramsci riesce a saldare le sue posizioni su quelle degli intellettuali che a lui succederanno nella seconda metà del Novecento. Grass, che

⁶¹⁶ Carla Ricchini, Eugenio Manca, Luisa Melagrani (a cura di), *Gramsci e le sue idee nel nostro tempo*, Roma, Editrice l'Unità, 1987.

pubblicamente pare non aver desunto la sua idea della “supremazia” dall’apporto gramsciano, nel formulare le sue tesi dei deboli schiacciati dal «torto del più forte», condivide con l’intellettuale italiano il pensiero che «lo Stato non è mai pura forza» e che «un gruppo dominante non è per ciò stesso dirigente e un gruppo dominato non è votato alla subalternità». Quanto alle cause dello scontro sociale, il dibattito grassiano riconduce di nuovo ad una politica gretta e interessata esclusivamente al suo tornaconto, contribuendo a radicare le frizioni nella società, e far cadere nell’oblio le forze produttive ed i loro interessi. Quando Grass menziona l’ascesa del nazionalsocialismo, quale più o meno diretta conseguenza di uno Stato incapace di porsi all’ascolto delle prerogative del popolo, è ad un concetto antidogmatico di storiana che intende far riferimento. Di qui al conflitto tra l’elitismo – di cui Gramsci riferisce nella sua opera – e la cultura popolare, il passo è breve. Ciò che Grass riferisce nel “Diario 1990” ovvero nel saggio “Ein Schnäppchen namens DDR”, dipingendo un capitanato industriale interessato a fare i conti in tasca ai poveri e sottrarre le risorse di cui questi dispongono, è precipuamente lo scotto della povertà pagato dal più debole, incapace di ribellarsi e costretto a subire le decisioni imposte «dall’alto».

A questa visione della supremazia, consolidata dal prevalere di una o più forze interne alla società di riferimento – la Chiesa, secondo Gramsci si annovera, almeno fino ad un certo punto della storia novecentesca, tra queste forze «universali, ispiratrici di valori» – si giustappone una costruzione dell’Occidente edificata su un complesso di pratiche volte ad enfatizzare, secondo il sociologo Toshio Miyake, “discorsi, emozioni, [...] e istituzioni che assegnano all’Occidente un ruolo cardinale nella definizione dei concetti di identità e alterità” (Miyake)⁶¹⁷. Nel tempo, tale differenziazione ha inasprito il divario tra una costruzione dell’Occidente intesa come concettualizzazione di valori e sistemi di pensiero – sempre più inclini ad immedesimarsi simmetricamente con questo paradigma identitario – e l’Alterità definita per esclusione. Ciò che è non-Occidente, non viene negato perentoriamente, bensì ricondotto nella categoria Altro, sulla cui interpretazione si è avviato un dibattito epistemologico interessato a definire se stessi sulla scorta di criteri imm modificabili: etnia, colore, ideologie politiche e fenomeni di natura economica. Su questa base si è giunti a porre in risalto la dicotomia tra Orientalismo, definibile secondo Edward Said (1978) a partire da ciò che esso non è, e Occidentalismo quale paradigma identitario

⁶¹⁷ Toshio Miyake, *op. cit.*, p. 94.

di riferimento.

Il pensiero di Günter Grass diverge dall'identificazione ad un paradigma identitario cristallizzato sul concetto di Occidente e Germanesimo. Nella fattispecie, Grass critica l'opzione dell'unità politica e di un solo popolo germanico, guardando alla declinazione negativa cui tale dogma è andato incontro negli ultimi due secoli di storia. Propugnato dall'idealismo, il concetto di una Nazione germanica è stato anticipatore di «sventure» e mali evitabili nella storia europea e mondiale. Donde l'appello accorato a fare delle due Germanie una confederazione di *Länder* sul modello svizzero. In più, ove a prevalere sia l'interesse economico, ciò rischia di trasformare ogni impresa in uno sciacallaggio ai danni del cittadino medio e, ancor di più, delle classi subalterne. Anche questo concetto risulta piuttosto caro a Grass, il quale, per tema che l'unificazione possa tradursi in una ripartizione dei tedeschi tra cittadini di serie A e cittadini di serie B, rinuncia *in toto* al progetto di unità prospettato dal Cancelliere Helmut Kohl.

Come richiamato in precedenti punti della trattazione (cfr.: Capitolo I, III), Grass è disposto ad ammettere, nella matrice storica e nel percorso della *germanitas*, pieghe evolutive poco edificanti. La minaccia principale nella storia del germanesimo sembra provenire dalla declinazione sempre più deforme assunta dal concetto di *Kultur*. Non più la *summa* dei valori autentici di un popolo e delle sue espressioni culturali, scientifiche e letterarie, bensì un complesso di «energie patriottiche» da liberare. *In primis*, la *Kultur* tedesca si accompagna all'idolatria delle manifestazioni di vita e cultura autoctona rispetto ad una francesità incalzante e propensa a fare ostruzionismo contro le istituzioni di matrice germanica (*Kultur Vs Zivilisation*).

La difesa del proprio modo di vivere e concepire l'esistenza acquista un significato esclusivo nell'opera di Wolfgang Menzel (1798-1873), poeta del XIX secolo e autore del volume *Die deutsche Literatur* (1828), per ritornare nell'opera di Jakob Grimm (1785-1863) ad un tono più composto e meno autocelebrativo. Grimm accentua la dimensione culturale del dibattito sulla lingua, percepita come strumento per determinare l'essenza di un popolo: «un popolo è la quintessenza di uomini che parlano la stessa lingua»⁶¹⁸. Definizione lungi da ogni etnocentrismo declinato in chiave tedesca. Peraltro, la modalità con cui Grimm propone di apprezzare le radici culturali del popolo tedesco si ispira ad un'esigenza di arricchimento e conoscenza identitaria,

⁶¹⁸ Jakob Grimm, Über die wechselseitigen Beziehungen und die Verbindung der drei in der Versammlung vertretenen Wissenschaften, in Pier Carlo Bontempelli, *Storia della Germanistica*, op. cit., p. 12.

entrata nella *vulgata* a partire dall'Illuminismo. Tale principio sancisce che, in assenza di una conoscenza autentica del passato e delle proprie radici, uno sviluppo completo della società è lungi da venire.

La visione di *germanitas*, elevata dai fratelli Grimm a inno della vita popolare tedesca e del suo spirito (*Volksgeist*), suscita l'interesse di Grass, al punto da comporre nel 2010 l'opera "Grimms Wörter" (*Le parole dei Grimm*), tributo narrativo agli iniziatori della tradizione fiabesca contemporanea. A richiamare l'attenzione di Grass è il valore universale accordato alla lingua dai fratelli Grimm. La lingua diviene a tutti gli effetti uno strumento in costante evoluzione, in grado di compendiare i tratti della fantasia, del simbolismo poetico e le peculiarità di un mondo germanico da intendersi come "organismo poetico-politico concluso in se stesso"⁶¹⁹. In tale visione della lingua e della fiaba proclamata dai fratelli Grimm, Grass ritrova, al pari di Öe nel suo «bel villaggio», la quintessenza del popolo e delle sue tradizioni più autentiche. In particolare, è il genere fiabesco a stimolare la curiosità narrativa del casciubo, al punto di trasferire alcuni lineamenti essenziali – e figure della saga popolare come la cuoca, le pietanze, il focolare – in romanzi come "La ratta", "Il rombo" e "Le parole dei Grimm". In essi la diegesi si piega al gioco degli specchi, la cui rifrazione proietta il lettore in un andirivieni tra presente e passato, con episodi dettati allo scrittore da una voce e una geografia della narrazione di volta in volta diverse. Grass rinfocola il desiderio, a lungo custodito dalla narrativa, di riabilitare la tradizione artistica e culturale del passato, elevandola a fondamento morale del presente. Nella concezione dell'oggi non è possibile ravvisare una linea di demarcazione netta con il passato, a testimonianza del valore didattico accordato alla tradizione narrativa, contro un clima di decadenza e corruzione morale, dal quale neppure il mondo intellettuale esce indenne (cfr.: "L'incontro di Telgte").

La fiaba può essere definita come il genere più adatto alla vena immaginifica della scrittura grassiana, interessata a ricavare spazi di espressione vasti, concentrici, in cui la parabola dell'eroe di turno si costella di una pletora di stazioni che il personaggio è chiamato ad attraversare prima di approdare al termine della *recherche* identitaria. La fiaba si presta altresì a restituire il tratto creativo e malizioso della penna casciuba, venendo incontro all'interesse autoriale di coniugare satira e *divertissement* linguistici, scavo all'interno di un vocabolario blasfemo e ornamentale e oggettività nel resoconto

⁶¹⁹ Grimm, *Le fiabe del focolare*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 17-18.

dei fenomeni che attraversano la contemporaneità tedesca.

La sola egemonia è sancita dalla penna, in grado di arricchire il testo di forme stilistiche – e figure retoriche – inusuali nella narrativa del XX secolo, ora barocche, ora inclini ad uno sperimentalismo originale, che trae le sue fondamenta dai temi e dai motivi più cari allo scrittore – la simbologia animale, il cibo come elemento connotato in senso prevalentemente culturale, la suora, la donna nera e il cane, rispettivi simboli del pericolo imminente e della fedeltà politica al padrone di turno.

Nella sinergia che Grass stringe con il testo letterario, lo scrittore non fa mistero della profonda devozione nutrita nei confronti della lingua tedesca. In tal modo, arriva a servirsi delle soluzioni più disparate offerte dalla polisemia e dalla rigida sintassi, per stravolgere lo stile descrittivo e dichiarativo. L'effetto conseguito è più simile ad un gioco senza tregua con una fucina di soluzioni messe in campo per divertire – e shockare il lettore –, al punto da piegare ai *diktat* della parola il fatto narrativo in sé e la rappresentazione allegorica.

Con notevoli affinità rispetto al genere romanzesco anticonvenzionale inaugurato dal contemporaneo Öe, Grass si serve dello strumento dell'ironia per schernire il bigottismo della morale dominante e dimostrare la relatività delle cose. A comprovare questo dato interviene il fatto che gli eventi, che di volta in volta finiscono nel mirino dell'opinione pubblica o dell'attenzione mediatica, vengono sottoposti ad un'operazione di *démontage*. Al fine di dimostrarne la transitorietà, Grass li fa passare attraverso un prisma multifocale, restituendoli al lettore privi delle colorazioni politiche e delle inquietudini generate dalle aspettative sociali.

Dalla narrativa non ci si attende un messaggio di edificazione morale del lettore. A quest'ultimo spetta costruire una visione e un giudizio sulle cose. Tale è il motivo per cui Grass ricorre alla forma del romanzo aperto, in cui i fatti diegetici paiono difettare di un principio e una fine ben delimitati. Ne “La Ratta” come nelle altre opere degli anni Settanta e Ottanta, Grass si serve della commistione tra genere fiabesco e realismo grottesco – applicato ai fatti della contemporaneità – per mettere in contropunto una visione edulcorata della vita cui l'uomo non ha più accesso.

L'unico messaggio morale che Grass sente di veicolare volge nella direzione del risveglio delle coscienze, *Aufklärung*, che insegni agli uomini del XX secolo (cfr.: *Mein Jahrhundert – Il mio secolo*) a deviare dalla condizione di scegliere tra una vita illuminata – che esclude la rappresentanza indiretta alla democrazia – e il filtro del più forte. Con questi auspici Grass porta a compimento la fase dell'impegno politico

attivo, ammettendo di temere, come espresso nel volume “Il mio secolo”, una nuova «avanzata di quella grandiosa fatalità» (1999:94), la cui veemenza è tale da non poterle più sbarrare il passo.

Le stagioni della vita di Grass, al pari dei romanzi, si concludono trasferendo in chi si impegna a ricostruirne il senso, il vuoto di un’epoca su cui pesa l’inversione di segno. Alle guerre seguiranno altre guerre, proprio come la miseria e la tragedia umana non conosceranno fine. Nelle ultime battute del diario “Da una Germania all’altra”, lo scrittore dirà: “E adesso anche questo diario deve trovare la sua conclusione. Iniziato qui più di un anno fa, in attesa del cambiamento tedesco che non ha portato nessun cambiamento reale, solo un’asserita unità (con divisioni sociali)” (Grass:212). Parole in cui si estrinseca tutta l’acredine nei confronti di un secolo incapace di affrontare il cambiamento di paradigma atteso, demandando ad altri la responsabilità di operare per il bene della collettività. Per scardinare tale visione di democrazia e libertà indiretta, particolarmente invisibile allo scrittore, Grass lavorerà con somma dedizione fino agli esiti più recenti della sua produzione *engagé*.

4. La terza stagione: il *dummer August* grassiano

Con l’avvento del XXI secolo e l’avverarsi di alcune profezie formulate qualche anno prima dallo scrittore, lo spirito di Grass comincia gradualmente a riassorbire la causticità e il tono sentenzioso comune a molte delle opere composte sino agli anni Novanta. La prosa prende una piega leggermente diversa, lasciando che a parlare e interrogarsi sul senso dell’esistenza sia una voce intima, le cui note sgorgano dal profondo del cuore. La vita, al pari dell’architettura del romanzo restituita dalla *Trilogia*, percorre le ultime stazioni di un percorso concentrico, destinato a chiudersi tra ombre malinconiche relative alle promesse non mantenute e ambizioni non del tutto realizzate.

Dalle emozioni rimaste troppo a lungo inesprese, traggono ispirazione opere come “Camera oscura” (2008), la raccolta di poesie “Dummer August” (2007) e il diario-confessione “Sbucciando la cipolla” (2006).

In tutte le opere di questa stagione è forte il desiderio di raccontarsi, rivelare la parte di sé ostaggio per lunghi anni di una zona grigia. Alla critica adirata contro lo scandalo di turno, si sostituisce la voglia di donarsi agli affetti familiari, foraggiata dal senso di colpa e dall’autocritica per essersi sottratto, in occasioni importanti, al ruolo

di padre e capofamiglia.

In questa fase Günter Grass si propone al pubblico e alla critica, chiedendo di rivisitare il giudizio sinora espresso nei suoi confronti. La decisione di rivelare nel 2006 la partecipazione alle SS risponde al bisogno di rendere il pubblico partecipe delle luci e delle ombre che avvolgono il suo contributo alla vita culturale tedesca. Pur accettando le conseguenze mediatiche del gesto plateale, Grass non recrimina la decisione presa, ritenendo di aver operato nel bene. La confessione acquista il senso di una maturità raggiunta, conferita solo dalla tarda età. La decisione non può intervenire che al concludersi di un processo di ricostruzione identitaria ben ponderato e spinto dalla necessità morale di riscattarsi. Si tratta, infatti, di un gesto simbolico atto a restituire alla propria immagine dignità letteraria, epurando ogni tratto riconducibile alla propaganda antisemita o xenofoba. In tale direzione va il messaggio raccolto ne “Il passo del gambero” (2003), denuncia tassativa delle forze disgregatrici e nichilistiche che serpeggiano nei meandri della società tedesca.

Sul piano prettamente letterario, il maggiore successo gli deriva dall’aver ritrovato l’equilibrio stilistico smarrito tra inquietudini del tempo e ricerca di effetti narrativi convincenti. È ancora la poesia a conferire un volto nuovo alla scrittura grassiana, proponendo una *vis* espressiva in grado di scomporre il flusso ordinario del reale e sezionarlo in soluzioni di assoluta originalità artistica.

Dummer August è una raccolta il cui valore letterario varia in funzione dell’interesse di chi legge a riconoscere il messaggio raccolto nel significante. È il non detto, unito ad una flebile *intentio auctoris* (svelare la colpa?) – mai dichiarata apertamente – a costituire la cifra distintiva della scrittura in versi.

Il testo grassiano non si propone al lettore nella sua funzione archetipica; piuttosto, esso sollecita un confronto ermeneutico serrato, in cui è l’interprete del testo a trascendere la forma e l’argomentazione, pena la comprensione parziale dell’opera. Più della parola è l’espressione della sofferenza e del *pathos* impresso nella lirica a carpire l’attenzione del lettore. Si confronti il seguente componimento con la lirica “Wanderers Gemütsruhe” di J.W. Goethe⁶²⁰:

⁶²⁰ Übers Niederträchtige

Niemand sich beklage;

Denn es ist das Mächtige,

“ [...] So mach ich mich stark
gegen den Andrang kommender Tage.
Mag doch das gleichgesinnte Pack
mir seine Ekelpakete
druckfrisch frei Haus liefern;
ich verweigere die Annahme⁶²¹.

Così mi faccio forza
contro il clamore dei prossimi giorni.
Se la marmaglia che la pensa allo stesso
modo vorrà farmi recapitare a casa
i suoi schifosi pacchetti appena fatti;
io non li accetterò.

In questi versi è compendiato il malessere di un intellettuale che, impassibile, assiste sotto i suoi occhi al rovesciamento completo del giudizio assegnato alla propria opera cinquantennale. Non è l'avversità al prodotto intellettuale o letterario in sé a ferire l'autore, quanto il ribaltamento, che non passa inosservato, della scala di valori che la critica assegna al Grass scrittore e intellettuale *engagé*.

Nelle quarantuno liriche di cui la raccolta si compone, è onnipresente lo scoramento e l'afflizione di colui al quale, a conclusione del lavoro di un'intera esistenza trascorsa nella veste di testimone (*Zeitgenoss*) e cronista del tempo presente, si prospetta infamia e il marchio dello stigma intergenerazionale. Per Grass il giudizio delle generazioni più giovani riveste un significato non secondario, dal momento che l'autore ha rivolto il suo impegno contro un'immagine elitaria della cultura e per avvalorare l'opera di chi, come Christa Wolf, si è battuto per una Germania

Was man dir auch sage.

In dem Schlechten waltet es
Sich zu Hochgewinne,
Und mit Rechtem schaltet es
Ganz nach seinem Sinne.

Wandrer! – Gegen solche Not
Wolltest du dich sträuben?
Wirbelwind und trocknen Kot,
Laß sie drehn und stäuben

Riferimento bibliografico: Johann Wolfgang von Goethe, *Poetische Werke*, (Band 3 von 16), Berlin: Berliner Ausgabe, 1960, S. 63-64.

⁶²¹ Gunter Grass, *Dummer August*, 2007, Steidl Verlag, Göttingen. La traduzione realizzata è una proposta dello scrivente.

(*Kulturnation*) culturalmente, prima che politicamente, solida ed unita. Tale il messaggio della lirica “Was Bleibt” (*Ciò che rimane*), in cui lo scrittore continua a rimuginare su come un grave errore – quale l’appartenenza alle SS durante la guerra – possa infangare la memoria e l’impegno profuso, lungo tutto l’arco dell’esistenza, nel senso della democrazia. *Ciò che rimane* traccia l’amarezza, unico lascito in dote a chi come Grass e Wolf – la cui opera è sottoposta al feroce attacco della critica per il coinvolgimento della scrittrice e del consorte nelle attività di spionaggio della Stasi – giunge a concludere la propria carriera letteraria senza giubilo né lode.

“[...] Dann aber schnitt ein Jemand, geschickt im Gewerbe der Niedertracht, einen Satz aus dem weitläufigen Gefüge und stellte ihn aufs Podest, gezimmert aus Lügen”.	Poi un Qualcuno, mandato a scavare nell’infamia, ha reciso una frase dal grande tronco e l’ha presentata sul podio, una struttura puntellata dalle menzogne ⁶²² .
---	--

Altro tema ricorrente nella scrittura di questi anni riguarda la celebrazione degli affetti familiari, al pari dell’esaltazione delle piccole cose di cui la vita quotidiana si compone. Nella fattispecie, il romanzo nel quale più traspare lo sguardo distaccato dalla politica (*Blickwinkel*) ed esclusivamente proiettato ai piaceri della vita familiare è “Camera oscura” (*Die Box*). La diaristica consegna, insieme a “Sbucciando la cipolla”, un ulteriore atto di forza – e coraggio – dell’uomo interessato a porre dei paletti tra la componente pubblica e privata della scrittura. Posizione che presto si riverbera sul piano dei contenuti, ove l’intellettuale *engagé* decide di accompagnare la narrazione verso questioni più prosaiche. Lo stato d’animo che più traspare dal diario non conserva alcun tratto dello spirito incollerito e caustico con cui, anni prima, Grass tuonava contro la gestione politica e degli affari interni. L’attenzione è proiettata sullo scavo autobiografico, sul quale gravano i colpi mediatici inflitti dal diario del 2006, e sulla *recherche* di un giudizio sul ruolo di capofamiglia.

Grass schernisce gli appunti mossi dalla critica e dalla stampa, limitando il proprio

⁶²² Proposta di traduzione formulata dallo scrivente.

interesse a dinamiche e rapporti familiari. Tali premesse si ritrovano nell'*incipit* del diario:

“C’era una volta un padre che, ormai vecchio, chiamò a raccolta figli e figlie – in numero di quattro, cinque, sei, otto – finché costoro, dopo aver esitato più o meno a lungo, appagarono il suo desiderio. Adesso sono seduti attorno a un tavolo e subito iniziano a chiacchierare: ognuno per sé, tutti insieme, nell’immaginazione del padre, certo, e con le sue parole [...]” (CO:03).

Il focolare e il tepore domestico, agognati nei lunghi viaggi lontano da casa, trovano in *CO* lo spazio narrativo degno di una “famiglia allargata”. Grass anticipa, infatti, i precetti della *Grossfamilie*, riunendo sotto un unico tetto i figli avuti dalle tre consorti. Frutto della consueta giustapposizione tra *fiction* e realtà, la narrazione si sviluppa tra immagini peccaminose di donne corteggiate da un uomo perennemente in ritardo e la convivenza con Mariechen (Maria Rama), amica e fedele accompagnatrice nel lungo viaggio tra ricordi, in apparenza scampati alla memoria, e disillusioni. *CO* diventa lo strumento per scandagliare i singoli territori della psiche grassiana, studiandone l’approccio e l’indole umana.

La presenza di Mariechen, più che definirsi un espediente narrativo, risponde alla scelta di monitorare l’uomo attraverso un Super Io, che incarna la ricerca perenne di una componente femminile. Questa istanza superiore ha il compito di scrutare l’uomo e indurlo alla risoluzione di un evidente complesso edipico. Grass si è sempre disposto, nella vita come nel romanzo, alla ricerca di figure in grado di richiamare le parvenze della madre o della nonna Anna. A Mariechen spetta il compito di ammonire lo scrittore e ricondurlo ai compiti di padre ed educatore assegnati dalla vita. La donna cerca di stemperare i tentativi dell’uomo di idealizzare la vita e disporsi alla ricerca del piacere dei sensi. Lo sguardo ammonitore e la scarsa loquacità della donna bastano a far rientrare nei ranghi il sognatore e amante incallito.

Mariechen enfatizza, ancorché in forma indiretta, un ideale di donna affatto estraneo alle pretese grassiane: “Alla vecchia Marie lui dava ascolto. Ma anche lei a lui. Erano sulla stessa lunghezza d’onda. Forse perché venivano entrambi dall’est ... [...]” (CO:72). Mariechen condivide la bizzarria del casciuo, oltre a riunire in sé i tratti della donna prodiga di consigli salvifici per un padre perennemente distratto e assente.

Nella prospettiva di un progressismo radicato, non da ultimo, nell’apporto femminile alla società, Mariechen simboleggia la versatilità proteiforme – e talvolta eclettica – che Grass è disposto a riconoscere alle donne, in netto anticipo rispetto alla

società del tempo.

Lo spazio narrativo viene equamente distribuito tra Mariechen e la folta prole grassiana. L'espedito della focalizzazione esterna permette all'autore di saldare un giudizio in retrospettiva sul suo operato di padre, evitando che la narrazione subisca condizionamenti personali. Un giudizio conciso e sentenzioso non viene mai espresso. Al suo posto, la libertà di approfondirsi in osservazioni concepite con il fine alternativo di denigrare o esaltare le qualità paterne. Nella logica multifocale adottata, a tutti è concesso divagare tra dolci ricordi d'infanzia e visite sporadiche del padre:

"[...] Perché il nostro paparino e nostra mamma ormai vivevano assieme solo per abitudine, ciascuno desiderando per sé assolutamente qualcosa di diverso. Lei si occupava del suo giovanotto, che faceva lo sprovveduto con un'espressione come se il mondo dovesse sprofondare domani, e il mio paparino arrivava in visita solo ogni quindici giorni, però non riusciva più a starsene per conto suo sotto il tetto ma girellava qua e là, persino in cucina, con un'aria da estraneo, perché in realtà viveva con un'altra donna [...]" (CO:76).

Nella diaristica Grass lascia che il lettore penetri il proprio modo di intendere la vita, la scrittura e i rapporti interpersonali. La liberalizzazione dei costumi nella società postbellica e lo sgretolamento del concetto tradizionale di famiglia attecchiscono in casa Grass, sfaldando il sistema di relazioni costruite nel tempo. È così che il modello di famiglia tradizionale esce di scena, aprendo alla *Grossfamilie*. Non senza qualche imbarazzo, Grass denuncia il senso di estraneità nel quale viene a trovarsi in molteplici occasioni, al punto da rendere i suoi soggiorni più brevi e fugaci.

Per quanto riguarda la scrittura, l'autore vive il processo di composizione delle sue opere come un fatto privato, squisitamente personale. Lungi dalla socializzazione della scrittura di Öe, avvezzo a produrre sotto lo sguardo della famiglia e del figlio Hikari, Grass sente di vivere il momento della produzione come un fatto personale, nel quale lasciar confluire le energie migliori derivanti dall'isolamento e dalla giustapposizione tra momento riflessivo e fase produttiva. Scindendo la vita privata dalla scrittura, Grass si rifugia in angoli remoti – separati dall'unità abitativa centrale – per gettarsi a capofitto nella sua attività professionale.

A metà strada fra l'instabilità dell'amore – descritto come una «fiamma perenne» – e la scrittura, un fatto troppo privato per aprire alla condivisione, si colloca il cibo, unico elemento in grado di saldare gli animi e disporli all'aggregazione ambita dallo scrittore. Grass proietta nella narrativa il proprio ossequio nei confronti di vivande più o meno pregiate. Improvvisando ricette e modalità di preparazione di piatti a base di

carne, Grass assegna al cibo la funzione che gli è storicamente più congeniale: nutrire, restituendo all'uomo il conforto e il benessere sottratto dalle attività quotidiane. Al momento del pasto viene assegnata la funzione di un rito sacrale. I partecipanti sono tenuti a condividere le regole, sacrificando l'etichetta e la formalità, ma non il rispetto per i prodotti che la terra assegna all'uomo per riscattarsi dalle fatiche del giorno. A tale messaggio di genesi cristiana Grass conferisce un significato di rigenerazione, approfondito nel diario "Sbucciando la cipolla". Nel contesto della guerra e della carestia assoluta, un cuoco insegna ai soldati ad apprezzare il cibo in tutte le sue forme. Strani «organi di animali» (Schiavoni:187) si trasformano, per l'uomo provato dalla guerra e addestrato alla scuola dell'indigenza, in prelibatezze dal sommo valore culinario:

“ [...] Era un maestro dell'evocazione. Con una sola mano costringeva sul banco del macellaio e sotto il coltello sogni rimpinzati. Ricavava sapori dal nulla. Rimestava l'aria trasformandola in dense minestre. Con tre parole nasali ammolava i sassi [...]” (SC:162).

Nel propinare descrizioni sui cambiamenti occorsi in seno alla società contemporanea, Grass non perde di vista le differenze intergenerazionali più marcate. Se *CO* consegna un diario fortemente sbilanciato verso la famiglia, accordando alla crescita di figli brillanti e indipendenti sommo valore, nel diario del 2006 Grass cerca di liberarsi di quella macchia (*Mein Makel*) che infanga il suo passato. "Sbucciando la cipolla" (SC) costituisce una vivida testimonianza storica delle prove della vita cui i giovani – rampolli e non – vengono sottoposti affinché la loro metamorfosi da ragazzi a servitori della patria si realizzi come da prassi. Adottando tale prospettiva, *SC* diviene l'ennesimo *anti-Bildungsroman* grassiano, teso a tracciare la parabola discendente dell'uomo, privato di validi punti di riferimento nella vita, a cominciare dalla famiglia.

In una dimensione surreale, a metà strada tra sogno e realtà, Grass lancia il suo appello all'indulgenza, descrivendo le tappe di un picaro in carne ed ossa. La sfera dell'agire in cui si proietta la vita del diciassette ritrae un contesto dai contorni meno evanescenti della Germania evocata dal tamburino Oskar. Dati e fatti storicamente appurabili rendono il diario una confessione a tutto campo sulla temperie ideologica coeva e le relative infiltrazioni nella "visione del mondo" che giovani – e non – vanno costruendo in questi anni.

Nei tre volumi della *Trilogia*, Grass si serve dello strumento dell'ironia per sconfessare i dogmi su cui si fonda l'ascesa del nazionalsocialismo. Le prospettive

formulate dalla narrativa per tradurre il dissenso in atti pratici sono piuttosto eterogenee. Oskar riesce ad epurare dalla sua vita ogni riferimento alla strumentalizzazione del nazismo, arrestando la sua crescita e inscenando uno stato di grave squilibrio mentale. Il *tòpos* della follia fornisce allo scrittore un mezzo importante per veicolare l'abbrutimento dell'uomo e la pervasività di strutture ideologiche improntate al consenso di massa. Intorno alla follia ruota l'opera di stigmatizzazione di una società avvezza ad idolatrare immagini della potenza fisica, virilità e perfezione. La narrativa offre a Grass uno strumento privilegiato per mettere a nudo una società malata, incapace di ricondurre i propri valori cardinali (*Grundwerte*) all'interno di un paradigma identitario sano e costruttivo. A dispetto della mutevolezza prospettica, Grass trasferisce nella scrittura il messaggio di una propaganda invasiva, al punto da sottrarre all'uomo ogni espressione libertaria. D'altronde, la morale inscritta in romanzi come "Gatto e topo" o "Anestesia locale" testimonia di un uomo che, ancorché in contesti storicamente diversi, abdica alle proprie convinzioni libertarie e al credo politico. Nell'un caso, il gesto del tuffo definitivo nel mare dell'oblio, se da una parte segna la sconfitta sul piano dei rapporti convenzionali con la comunità periferica piegata all'onda nazista, dall'altra restituisce un messaggio eloquente di discontinuità. Nell'altro, è il giovane Scherbaum ad emettere un grido sprezzante dell'ipocrisia filistea che lo circonda. Ma la società è cambiata. Negli anni Settanta l'allineamento politico è così serrato da ostacolare progetti utopici. Il fervore di Scherbaum è costretto ad estinguersi, soccombendo ai colpi proditori di una morale indispettita dal cambiamento.

Occorre attendere il 2006 perché lo scrittore consegni un'immagine della storia – e della guerra – descritta non dall'eroe picaresco ma dall'uomo in carne ed ossa. D'altronde, la scrittura della maturità si contraddistingue, a giudizio di Grass, per una incisività più obiettiva, un "concentrarsi sull'essenziale" (*Le parole dei Grimm*)⁶²³. Nel diario l'autore mette da parte lo strumento della parodia, ingaggiando un confronto serrato con se stesso. Al gioco di rifrazione degli specchi – in esito al quale il messaggio perviene al lettore filtrato dal confronto altalenante tra voce narrante, personaggio e autore – si sostituisce un interesse monologico a raccontarsi al pubblico.

Il primo dato con cui Grass si confronta riguarda la complessità ambivalente della

⁶²³ Günter Grass, *Grimms Wörter, eine Liebeserklärung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010. Di interesse è anche l'opera seguente: Jacob e Wilhelm Grimm, *Fiabe del focolare*, tra. ita di Clara Bovero, Torino, Einaudi, 1992.

natura umana. Scavando nel profondo dell'Io, lo scrittore realizza che accanto all'uomo maturo e incredulo vi è una presenza fastidiosa. Si tratta del ragazzo diciassettenne che, palesandosi nel presente, rivendica la parola. Grass è costretto a fare i conti con l'intermittenza del giovane, il quale appare e scompare, scruta il vecchio scrittore e pretende delle risposte. Pur in assenza di una dialogicità, il diario conserva il carattere convulso comune a molte opere grassiane. Il processo di scavo nell'anima mette in luce che l'uomo non è mai un essere univoco:

“Questo e molto di più [...] si è accumulato dentro di me come scorta per i momenti in cui al narratore di professione si esauriva il materiale, mancavano le parole. Dovevo soltanto far regredire il tempo, fiutare odori, selezionare puzze, salire e scendere di nuovo le scale, suonare campanelli o bussare, con particolare frequenza il venerdì sera” (SC:24).

L'indole dello scrittore viene plasmata dall'arte, non meno che dal commercio, dalla poesia come dalle armi. La natura transeunte dell'uomo è sottoposta ai condizionamenti del contesto storico e sociale. Per tale ragione, lo scrittore prende le distanze dai sogni eroici della gioventù, i quali escono scalfiti dal confronto con un presente coriaceo: “Un'ora scarsa di viaggio mi condusse alla meta dei miei desideri allenati al più schietto eroismo. Fu in marzo o con un tempo d'aprile? Probabilmente pioveva [...]”.

Il testo è nella sua interezza un dibattito sofferto con cui Grass cerca di convincere, se stesso prima degli altri, che non sono le alterne fortune né gli errori imprescindibili nella natura umana a determinare il corso degli eventi, bensì ciò che è depositato nel cuore e negli ideali dell'uomo. La dichiarazione di non colpevolezza con cui lo scrittore intende scagionarsi dalle accuse – che muovono dalla stampa come dall'establishment – mette in luce la profondità delle convinzioni e degli ideali per i quali ciascun uomo è disposto a battersi, salvo scoprire nel tempo della ragione (la maturità) il vuoto che avvolge il materialismo. È il dicotomico confronto tra le due realtà – idealismo giovanile e serena rassegnazione – a tenere ostaggio da anni lo scrittore, al punto da rendere il peso dell'infamia e dell'onta sul suo nome insostenibile:

“[...] Non si può mascherare
il torto sanzionato.
Mai troppo tardi ciò che fu ed è
viene chiamato per nome.

La macchia vincola”⁶²⁴.

Non tutti i rappresentanti del mondo della cultura si mostrano disposti a credere alla versione dell’espiazione personale narrata da Grass. Tra questi lo storico e biografo di Hitler, Joachim Fest (1926-2006), incline a tacciare di «opportunismo» furbesco la tarda ammissione grassiana, sancendo una continuità ideologica tra il pensiero anticapitalista del primo Grass e l’antiamericanismo dello scrittore ormai maturo e consapevole dei propri attacchi faziosi e al limite della licenziosità.

La critica che lo storico Fest muove nei confronti di Grass si regge sul punto forte – molto condiviso in Germania – della tempistica sbagliata. Posto che ciascuno necessita del proprio tempo per elaborare gli eventi spiacevoli della vita, Fest gli addebita il fatto di aver atteso ben sessanta anni prima di raccontarsi in pubblico e saldare il conto con la propria coscienza.

Nella biografia intitolata “Io no” (2006), lo storico tedesco riferisce come la scelta di arruolarsi come ausiliari della contraerea o della marina accomunasse al tempo molti adolescenti come lui, per aggirare la coscrizione forzata nelle temute SS o per sfuggire ad un destino ben peggiore⁶²⁵. Venendo alle differenze rispetto alla vicenda personale di Grass, Fest evidenzia la presenza di troppe ombre nel racconto del casciubo, invitandolo a fornire risposte meno evasive a domande come: Perché arruolarsi nelle SS? Perché posizioni marcatamente antiborghesi e antiliberali?

In assenza di risposte idonee da parte dello scrittore, Fest prende le distanze dalla visione di un destino comune a tutti i giovani di allora. Per contro, lo storico lascia intendere che soluzioni ardite e anticonvenzionali fossero prefigurabili anche in quel clima di caos ed orrore. Corroborare sulla base di tali spunti la «contiguità ideologica» tra il passato e il presente di Grass – posizione avanzata dal Wall Street Journal – è operazione assai imprecisa, volta a spostare il giudizio su Grass dal piano ideologico-evolutivo a quello politico. L’editoriale liquida in modo altrettanto perentorio la posizione di *praeceptor nationae* del casciubo: “Grass felt morally superior to those damn Yanks, and he still does sixty years later”⁶²⁶.

Mettendo tra parentesi l’apporto esclusivo fornito dalla narrativa e la curva

⁶²⁴ Günter Grass, *Dummer August*, op. cit., p. 83.

⁶²⁵ Joachim Fest, *Io no*, trad. it di U. Gandini, Milano, Garzanti, 2007.

⁶²⁶ Wall Street Journal editorial “Tin Moralist”, August 16, 2006. Si propone la traduzione: “Grass si sentiva moralmente superiore rispetto a quei dannati yankee, idea che continua a sostenere sessanta anni dopo”.

democratica intrapresa con l'indagine gnoseologica di Grass – scandagliando il tema della conoscenza autentica di Se stesso e dell'Altro –, il giudizio sullo scrittore non può che uscirne alterato, finendo per rimanere nell'area del *pre-iudicium* latente nella partecipazione bellica. Peraltro, Grass, al pari di Kenzaburō Ōe, pur appartenendo alla generazione degli sconfitti sul piano morale e nazionale, accoglie l'avvento della democrazia come l'unico autentico trionfo conseguente ad una inutile carneficina. Nel riconoscere tale apporto, Grass non mette in discussione – almeno nel diario (2006) - le ingerenze straniere, plaudendo all'iniziativa americana di importare la democrazia in una terra, attimi prima, dilaniata dall'odio xenofobo:

“Poi per noi ci fu il trattamento pedagogico. [...], non volevamo credere a quel che ci metteva sotto gli occhi: foto in bianco e nero, immagini dei campi di concentramento di Bergen-Belsen, di Ravensbrück ... Vedevo montagne di cadaveri, i forni. Vedevo gente affamata, morta di inedia, sopravvissuti ridotti a scheletri, incredibile. Le nostre frasi si ripetevano: «E questo l'avrebbero fatto i tedeschi?». «Impossibile che l'abbiano fatto i tedeschi». «I tedeschi non fanno queste cose». E tra noi dicevamo: «Propaganda. È tutto solo propaganda» (SC: 175-6)”.

L'atteggiamento misto a sorpresa e scetticismo viene denunciato anche negli scritti di Ōe. Da *Ningen no hitsuji* a *Hiroshima-noto* la narrativa consegna al lettore la tensione continua tra le forze di occupazione e la cittadinanza giapponese, in una convivenza osteggiata dall'incomprensione linguistica, dal pregiudizio e dalla possibilità di una recrudescenza dello spirito belligerante nelle popolazioni assoggettate alle forze straniere.

Se in Giappone la convivenza si traduce molto presto in un rapporto pacato tra dominatore e dominato, la Germania rende più difficile il compito agli americani, contando su un senso identitario oggettivamente più consolidato e l'ambizione di vivere all'interno di una *Nation* forte culturalmente, avanzata economicamente. Precetti cui la cittadinanza tedesca non si era mostrata insensibile negli ultimi decenni, “sostenuta”, quale importante leva per il consenso popolare, dal regime nazi-fascista.

Il concetto della «libertà offerta», al di là della sua straordinarietà, evidenzia anche un altro volto. Si rivela un «terreno accidentato» per chi non conosce la sua conformazione e non dispone di strumenti idonei a percorrerlo. Messaggio nel quale Ōe ripone preoccupazioni affini, guardando all'*homo nipponicus* alle prese con i rudimenti della democrazia sui banchi di scuola. Inoltre, la libertà è un bene che necessita tanta cura, va costantemente rinfocolato e condiviso con gli altri.

L'apparente scetticismo di Grass trova giustificazione nella rinuncia alla libertà e

alla democrazia come conquiste estemporanee dell'uomo, tanto meno come "norme" essenziali per il corretto funzionamento di una società. Per Grass la democratizzazione della società si configura come un processo graduale in grado di intersecare l'istruzione e le vite private in modi diversi. Grass sembra riprendere un vecchio *Motiv* di Öe legato alla difficoltà di dismettere i propri valori in funzione dei nuovi, tanto più quando si proviene da società i cui sistemi di riferimento rimandano a tradizioni di stampo antiliberalista o militarista. Ove né la politica né la fede offrono mezzi atti a ricostruire la propria vita dalle fondamenta, è l'uomo a dover sopperire al vuoto determinato dalla distruzione di massa.

Nelle società prese in esame, non tutti gli individui si mostrano disposti ad abbracciare i nuovi valori, né scorgono in essi la via per affrancarsi dalla schiavitù morale dettata dal regime. Analizzando il caso giapponese – peraltro uno dei più emblematici – si è assistito al fatto che la rinuncia ad un sistema millenario incentrato sul paternalismo imperiale desta grandi preoccupazioni, gettando una parte della popolazione nello sgomento.

Il caso tedesco illustrato da Grass non è molto difforme. Lo scrittore dimostra come il concetto di cambiamento in Germania sia frutto di una mistificazione *à la allemande*, dal momento che ad occupare gli scranni sono gli stessi uomini che hanno governato la nazione prima dell'«ora zero». La vera differenza rispetto al caso nipponico è che molti tedeschi dell'Ovest pervengono prima alla comprensione autentica della democrazia, apprezzando i benefici di un mondo privo di recinti o frontiere, di una società in cui si è liberi di esprimersi e contrastare opinioni divergenti. Evoluzione che per i tedeschi dell'Est non si annuncerà né semplice né automatica, dovendo attendere ben cinquanta anni prima di scavalcare le palizzate e i muri ideologici eretti dalla SED.

Dall'introduzione di concetti come «modernità» o tempo presente, dirà il filosofo Jürgen Habermas (1985), l'uomo si trova a fare i conti con un nuovo «cominciamento epocale», che «si ripete e si perpetua in ogni momento del presente». Tale movimento, inteso come "perpetuo" incedere in avanti, se da un lato genera novità, dall'altro apre all'esigenza di definire una propria «normatività», rinunciando a parametri di riferimento mutuati da epoche precedenti⁶²⁷. Per certi versi, Grass ha inteso dimostrare in tutta la sua produzione narrativa come ad una società in pieno cambiamento risulti

⁶²⁷ Jürgen Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

arduo reperire mezzi idonei ad esprimere il proprio potenziale e disporsi alla ricerca di un paradigma identitario non imposto dall'alto né dal retaggio del passato. Mentre Habermas evidenzia l'abitudine dell'uomo a concepirsi al di fuori dei «modelli di un'altra epoca», Grass sposta il *focus* sulla migliore eredità intellettuale tedesca e mondiale, avvalorando tesi illuministe, fautrici di società libere e impegnate contro il pregiudizio e lo stereotipo.

Da tale angolatura, “Sbucciando la cipolla” cessa di essere il romanzo *choc* di un giovane tedesco incappato nell'ideologia fascista, per trasformarsi nella denuncia di una collettività incapace di esprimere appieno categorie come “coscienza” e “individualità” e intraprendere una lettura del cambiamento non viziata da demagogie e furori nazionalistici. Volker Neuhaus rinviene nell'apatia e nella «fame» del giovane Grass un tratto comune a tutta la generazione coeva. Nella fattispecie è la “privazione” (*Mangel*) di cibo, di stimoli ovvero l'insoddisfazione dei bisogni essenziali (sesso, cibo e curiosità intellettuale) che i giovani – e gli adulti – si risolvono a colmare ricorrendo alle modalità più disparate:

“[...] An die Stelle eines Ziels, eines >telos< für die Goethe'sche Entelechie, tritt für Grass ein Mangel: So entspringt nicht nur Grass' Kunst, sondern auch sein Leben dem Verlust und dem Mangel. Grass strukturiert seinen Lebensbericht durch einen dreifachen Hunger⁶²⁸”.

“All'obiettivo, il telos convalidato dall'entelechia goethiana, subentra in Grass il concetto di privazione: dalla mancanza e dalla privazione traggono la propria origine l'arte e la vita. Grass articola il racconto della propria esistenza intorno al tema della fame, che si estrinseca in tre forme diverse”.

Nelle massime sulla libertà, Grass esprime tacitamente la differenza tra coloro che, al pari del giovane diciassettenne, traggono profitto da ciò che la libertà e l'indipendenza hanno di meglio da offrire, e chi attraversa il dopoguerra nell'incapacità di sollevarsi dal senso di «colpa collettiva dei tedeschi». Nel testo lo scrittore esplicita il fatto che, nella sua condizione di giovane alle prese con la fine della guerra, un passato da indagare (la famiglia sfollata) e un presente instabile, la redenzione non rientra tra le sue mire, disconoscendo nel rapporto con il nazismo qualsiasi partecipazione ideologica in senso stretto:

⁶²⁸ Volker Neuhaus, *Günter Grass*, Stuttgart, Metzler, 2010, p. 244. La traduzione è esito di una proposta formulata dallo scrivente.

“Il mio nazisteggiare giovanile sembrava essere stato eliminato a forza di sudate. Con quel passato che si trascinava litigiosamente non volevo avere niente a che fare. Nessuna delle vecchie idee riusciva ad attirarmi” (211).

Nel disegnare il clima e il *sentiment* che domina nel periodo postbellico, Grass opera un ricorso – del tutto personale – a immagini apocalittiche. Allo scrittore sta a cuore partecipare alle generazioni successive come, in un clima di totale rassegnazione e improvviso aborrimiento dei sistemi di valori radicati nella cultura tedesca, non si possa di colpo tornare a credere in qualcosa. L’incontro con la famiglia e con i reduci di guerra prende forma in un’atmosfera di incredulità disarmante, inasprita dalle intemperie, da un inverno «micidiale» e dallo scoramento di chi non è più disposto a interpretare la sopravvivenza come un «disegno del cielo» (Grass:215).

Mentre Grass liquida – in apparenza – la partecipazione alla guerra come un errore di gioventù, lo strumento onnipresente dell’ironia restituisce al lettore molte più informazioni di quante l’autore intenda convogliare. Il motivo per cui Grass ricorre ne “Trilogia di Danzica” ad un’ironia tanto dissacrante e sottile trova spiegazione cinquanta anni più tardi nel diario-confessione. A quella ferita profonda viene concesso il diritto di parola, consegnando un quadro del tutto privo di orpelli. La «paccottiglia intellettuale» o il «ciarpame» dei libri viene messo da parte, per restituire una testimonianza di vita estrapolata da quei giorni difficili, in cui tutto è messo in discussione. Le prove di resistenza al freddo, unite alle gravi sofferenze dovute all’indigenza, giustificano l’apparente senso di disumanità e cinismo con cui Grass proclama la vittoria della vita sulla morte. Volker Neuhaus condivide la scelta di etichettare la *Wende* postbellica come un successo dell’uomo, a condizione che venga epurata di ogni nota trionfalistica o autocelebrativa, restituendola alla condizione originaria, una vittoria in senso sartriano della vita:

“[...] Der Schüler der Existenzialisten Sartre und Camus kann >Sinn< im Leben bestenfalls im einzelnen Akt und nachträglich im Gesamt des Lebensvollzugs finden. Grass will Sartres Maxime >>faire et en faisant se faire<< nicht dadurch verfälschen, dass er ein nur progressiv zu findendes >>se<< bereits auf seine Anfänge zurückprojiziert [...], (Neuhaus:244).

“Il discepolo degli esistenzialisti Sartre e Camus riesce a dare un senso alla vita, nella migliore delle condizioni, nel singolo atto e successivamente nel dispiegarsi complessivo della vita. Grass non intende snaturare la massima di Sartre *faire et en faisant se faire*, catapultando un Sé che si ritrova solo progressivamente già ai suoi esordi”⁶²⁹.

⁶²⁹ Proposta di traduzione ad opera dello scrivente.

La ripartizione della vita in una congerie di momenti, talora disorganici, talaltra inseriti in un Tutto in perenne evoluzione, accosta le esperienze narrative di Grass e Oe. Se il nipponico pone enfasi sul cammino intrapreso con dignità dall'uomo "autentico" di Hiroshima verso la morte – il trapasso è disegnato nel romanzo nipponico come un atto simbolico, la conclusione di un cammino votato all'autoaffermazione –, la narrativa grassiana avanza un modello di vita e di politica ispirata al motto dei "piccoli passi", *kleine Schritte*. Con questa formula, Grass testimonia, a partire dagli anni Cinquanta, l'evoluzione cui l'uomo va incontro, seguendo un *pattern* narrativo di chiara ispirazione biografica. La vita convulsa dei personaggi avanza su un binario parallelo alle vicende biografiche del loro ispiratore. Lo scrittore si trasferisce di volta in volta nel romanzo per avanzare un messaggio progressista, ora di crescita identitaria, ora di libertà e di emancipazione femminile.

Avanzando all'interno della società del benessere, Grass abbraccia ne "Trilogia di Danzica" la sfida della democrazia nel dopoguerra, intimando alla comunità casciuba di cambiare rotta rispetto al passato, senza dismettere le usanze in favore di una tedeschizzazione dei propri costumi.

Negli anni cambia la portata dei problemi. Durante lo scontro sessantottino, Grass si trasferisce nel romanzo "Anestesia locale", vestendo i panni di Starusch e del giovane Scherbaum. Testimonianza di un confronto dialogico ambito dall'autore con il Sé, quest'opera rappresenta il superamento dello scontro perenne con la società e la prima operazione maieutica volta ad estorcere alla Signorina Irmgard Seifert – possibile *alter ego* femminile – la confessione del passato filo-reazionario:

"[...] «Mi creda Eberhard. Dovrò presentarmi alla classe, dovrò palesarmi. Perché come posso continuare a insegnare con questa menzogna esistenziale dietro la fronte. Ho ancora bisogno di una spinta. Riconosco di essere debole. Ma quando il giovane Scherbaum darà il suo esempio, io seguirò, lo seguirò sicuramente. Bisogna pure che questo finisca»" (Grass:1969:225).

Un'altra spinta alla confessione arriva con Hermann Otto detto «Dubbio», *alter ego* grassiano negli anni dell'impegno politico in seno alla SPD. Ne "Il diario di una lumaca", l'intellettuale non soltanto si rifugia a casa degli Stomma per scampare alla cattura degli ebrei per mano nazista, ma si rende portavoce di un messaggio di svolta negli scontri interraziali. Dubbio invita la storia a ripensarsi, interrogandosi sugli errori commessi. Posta l'impossibilità di riscrivere le pagine del passato, Dubbio lancia un monito alla società affinché si redima dalle colpe della guerra, assumendo piena responsabilità per quanto è accaduto:

“Auschwitz è diventata un museo, «l’incapacità di portare il lutto» un concetto citato volentieri. All’assuefazione al genocidio ha corrisposto la troppa pronta disponibilità a liquidare i crimini del nazionalsocialismo come accecamento momentaneo, come errore irrazionale, come qualcosa di inconcepibile, e perciò di scusabile [...]” (Grass:1972:251).

In seguito all’impegno politico, ulteriore “piccolo passo” e contributo personale a riformare la società, Grass sottrae al fardello della confessione un altro frammento, “Il passo del gambero” (2002). L’assoluzione del giovane omicida metaforizza il tentativo di riscattare dalla «colpa collettiva» i giovani perbene caduti nelle grinfie del nazismo.

Il romanzo sancisce un *continuum* evidente con “Sbucciando la cipolla”, affidando la confessione ad una ridda di voci e segnali contrastanti. Benché l’esecutore materiale del delitto sia il giovane Konrad, è la nonna – altro *alter ego* femminile – ad incarnare i rigurgiti di un passato reazionario che torna di moda nel nuovo secolo. L’anziana donna incarna non tanto lo scontro generazionale, quanto gli ultimi scampoli di un’ideologia in grado di turbare l’equilibrio e il livello di democrazia raggiunto nella società del XXI secolo:

“[...] negli ultimi tempi la mamma aveva riscoperto la fede della sua infanzia. Adesso faceva la cattolica, e in un angolo del soggiorno aveva allestito una specie di altarino, dove, tra candele e fiori di plastica – gigli bianchi -, aveva sistemato un’immaginetta della Madonna; accanto, però, la foto del compagno Stalin, vestito di bianco e che fumava simpaticamente la pipa, faceva uno strano effetto. Guardare quell’altarino e non dire niente riusciva difficile” (195).

Questa voce perniciosa deve essere la stessa che, da anni, Grass ausculta nel profondo della sua anima. Al pari di un miasma, questa esalazione tossica rischia di guastare la rilassatezza conseguita dopo anni di lavoro teso a riassorbire tensioni sociali e politiche. Poiché la natura e la storia devono compiere il loro corso e l’ora del risveglio, che giunge regolare a reclamare gli spazi finora sottratti all’espressione, non si può arrestare, Grass si piega ai *diktat* della coscienza morale. Lo scrittore, per lunghi decenni impegnato a risolvere il tema delle coscienze anestetizzate dal consenso politico o da logiche del progresso ad ogni costo, incede fino al momento del *climax*, biografico e narrativo. Nel 2006 la confessione marca la rottura definitiva con la logica e la politica dei “piccoli passi”, mettendo la parola fine allo scavo psicologico avviato anni prima – e mai ultimato – e alle illazioni su un presunto antisemitismo abilmente occultato.

ABBREVIAZIONI IMPIEGATE NEL TESTO

TL (Tamburo di latta)

GT (Gatto e topo)

AC (Anni di cani)

AL (Anestesia locale)

PG (Il passo del gambero)

ML (Mostrare la lingua)

VG (Viaggio elettorale)

DG (Da una Germania all'altra)

CO (Camera oscura)

SC (Sbucciando la cipolla)

IT (L'incontro di Telgte)

CAPITOLO VII

PROIEZIONE DELLE IMMAGINE GERMANICHE DALLA PROVINCIA

*Seien wir uns dessen bewusst:
Das Gedicht kennt keine
Kompromisse;
wir aber leben von Kompromissen.
Wer diese Spannung tätig aushält, ist
ein Narr und ändert die Welt⁶³⁰.*

1. La letteratura al servizio dei deboli: scrivere dalla periferia

Il presente capitolo si prefigge di elaborare un ulteriore aspetto della prolifica produzione narrativa di Grass, sollevando talune “affinità elettive” tra l’opera del casciubo e il racconto sull’uomo del Novecento restituito dal nipponico Kenzaburō Ōe. Entrambi manifestano, sin dagli esordi narrativi, la volontà di scrivere dalla periferia, restituendo una visione del mondo lungi da come appare dal centro ovvero dal punto di vista del più forte.

Nella periferia è depositato lo spirito autentico di un popolo e la cultura primordiale di una Nazione. È tra le strade sterrate di antichi villaggi a cavallo tra due culture che Grass si pone alla ricerca del senso di una vita priva di sofisticherie e artefazione culturali. Un processo di scrittura uso a rivisitare le molteplici forme in cui la periferia si consegna alla penna, contribuisce, sin dagli anni Cinquanta, a sedimentare un canone anticonvenzionale di romanzo. In sintesi, l’obiettivo prefissato dagli intellettuali del Gruppo 47.

Prendendo simboliche distanze da Uwe Johnson (1934-1984)⁶³¹ e Heinrich Böll

⁶³⁰ Günter Grass, *Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe*, Princeton, 1966. Si riporta una proposta di traduzione realizzata dallo scrivente: “Siamone consapevoli: la poesia non conosce compromessi; noi, però, viviamo di compromessi; chi è in grado di reggere questa tensione è un buffone di corte e può cambiare il mondo”.

⁶³¹ Uwe Johnson, scrittore poco conosciuto e apprezzato in Italia, contribuisce a definire un nuovo canone letterario in Germania. L’incertezza, la fuga e la ricostruzione identitaria affollano le pagine dei suoi romanzi. Tra i più celebri si annoverano: *Congetture su Jakob* (1959), *Il terzo libro su Achim* (1961), *Due punti di vista* (1965).

(1917-1985)⁶³², che parimenti intervengono sull'instabilità dell'uomo contemporaneo – l'uno operando “congetture”, l'altro esaltando l'infelice destino che si abbatte clownesco sul reduce di guerra –, Grass opta per uno stile narrativo scanzonato e dissacrante. Obiettivo del casciubo è mettersi in sintonia con lo *Zeitgeist*, ricorrendo a strumenti dissimili dalla narrativa convenzionale. D'altronde, Grass ritiene che i presupposti su cui la letteratura europea ha fondato negli ultimi decenni il processo di scrittura sull'uomo siano decaduti e irreversibili.

Rinunziando al tema dell'incomunicabilità e alla deformazione kafkiana dell'uomo, strumento nelle mani di un destino crudele e beffardo, Grass si apre un varco tra i «narratori della nuova generazione» (L. Mittner)⁶³³. Il suo intento è, tra i vari, dimostrare come un diverso modo di approcciare la narrativa sia attuabile anche in Germania, paese in cui, per lungo tempo, la tradizione del romanzo di “educazione” o di “formazione” ha dominato il panorama letterario.

Con la “Trilogia di Danzica” lo scrittore tedesco sovverte la scala di valori radicata nella collettività e nella *fiction* tedesca, aprendo le porte ad una stagione in cui il racconto sull'uomo viene affrontato da angolature e prospettive diverse. Non è Parigi, né Berlino a ispirare il materiale narrativo del “romanzo picaresco”. La Casciubia restituisce alla penna l'enfasi necessaria a scavare nell'animo romantico e nell'immaginario collettivo tedesco (Daniel Schiffer⁶³⁴). I suoni, la simbologia e i colori di queste terre conferiscono l'afflato per sciogliere enigmi e scrivere del volto più casto della Germania: il paese che fiorisce, plaudendo alla rinascita dalle macerie, alla rigenerazione dei talenti, delle arti e della cultura.

Grass trova nella provincia l'ardire per sdoganare il passato senza alterare la memoria. Essa continua a dolere, sollecitando risposte che la politica e i poteri forti hanno finora evaso. Nella natura descritta in “Anni di cani”, “Il richiamo dell'ululone” e “È una lunga storia”, l'uomo grassiano è in grado di immedesimarsi con l'ambiente naturale, “legato al ciclo della vita e della morte” (Schiffer).

In questi luoghi di riflessione, si presta attenzione al codice con cui la natura ci parla. Suoni laconici e immagini poco edulcorate si alternano a ritmi incessanti, finendo per articolarsi in un linguaggio ermetico, ai più incomprensibile. Nonostante i

⁶³² Con Heinrich Böll, si completa l'ingresso della letteratura tedesca in una nuova stagione. Come Grass, Böll ambisce ad essere la coscienza morale del suo paese, improntando la narrativa ad un realismo che Ladislao Mittner definisce “indefettibile”, temperato solo da un profondo senso di umanità e delicatezza.

⁶³³ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, tomo terzo, Torino, Einaudi, 1971, p. 1757.

⁶³⁴ Daniel Schiffer, *Vivere e morire per Danzica*, Corriere della Sera, 29 settembre 1992.

tentativi di prendere congedo dal villaggio, nevrosi e malessere psichico incalzano, invitando l'uomo a ritornare alle origini, lungi dal caos urbano e dalla politica dei «fanfaroni». Il vecchio Fonty, nel romanzo *È una lunga storia*, è preda di un grave stato di prostrazione fisica e mentale. L'aria mefitica degli uffici in cui si consuma la *Vereinigung* getta Fonty in uno stato di malessere generale, da cui solo un viaggio nella provincia potrà affrancarlo. La città ostracizza la liberazione dell'individuo, reclamando in forma tentacolare il favore e il consenso del cittadino medio.

Nella città si finisce per smarrire la libertà, diventando subalterni al padrone di turno. La spontaneità diviene costrizione, la libertà delle forme un blocco granitico che l'uomo rinuncia a plasmare. Esposto al moto convulso di una società *in fieri*, Grass non smette di paventare alternative, collocandosi a metà strada fra la tradizione settecentesca della *Wanderung* – in cui il borghese parte alla volta di un mondo tutto da scoprire – e la *Sehnsucht* romantica di un universo meritevole di attenzione gnoseologica. Il canto del “viandante” grassiano è un inno alla natura, alla vita che rinasce dalle ceneri, all'energia che sprigiona dalle crepe della terra. Mentre il classicismo goethiano iscritto nella *Wanderung* restituisce, secondo Giuliano Baioni, immagini intrise di «rinunzia», «sottomissione dell'individuo al principio oggettivo della socievolezza settecentesca»⁶³⁵, in Grass il problema del rapporto individuo-società si estrinseca capovolgendo i termini della sfida. Non è l'uomo ad indietreggiare dinanzi ad una nuova realtà post-rivoluzionaria, ma la società con le sue forze interne digregatrici. Il Prometeo grassiano non si dispone alla ricerca del favore divino, ammettendo *de facto* la condizione di inferiorità in cui giace. Cionondimeno, il suo percorso si iscrive in un messaggio di riscatto morale dal giogo dell'autoritarismo e dalla mistificazione del potere elitario.

Le condizioni della funzione restaurativa prefigurata da Grass debbono osservare lo stravolgimento delle premesse iniziali. A supportare il cambiamento non interviene alcun fideismo di matrice cristiana, né la classicità e il mito possono intendersi come surrogato di energie idonee a tracciare il percorso verso il futuro. Non lungi dal tentativo oëiano di ricomporre gli equilibri tornando alla sobrietà della foresta e ai miti ancestrali del Giappone grazie allo *storytelling* familiare, si colloca la percezione grassiana del villaggio: *milieu* ideale per il cambiamento. Nella periferia si avvertono le prime spinte di una *Wende*, una “svolta radicale” che potrebbe presto

⁶³⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Inni*, prefazione di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi Editore, 1967.

sferrare colpi decisivi contro l'urbanesimo del centro. Se Öe marca nella sua narrativa la frattura tra centro e periferia, Grass si rende capofila di una letteratura che, partendo dal villaggio, intende propagare gli effetti di un nuovo umanesimo verso il centro.

Spostando i termini del confronto identitario, Grass è persuaso che si possa incidere sull'immaginario collettivo, restituendo alla provincia l'autorevolezza sottratta dalla politica – come dalla *Kulturpolitik* – e dai primi timidi segnali della globalizzazione. La provincia casciuba vanta un ulteriore primato sul centro, esaltando le peculiarità linguistiche, culinarie, i costumi e le tradizioni estranee al resto della popolazione di lingua tedesca e polacca.

Grass è convinto che, per occuparsi del centro, occorra anzitutto indagare e fare leva sulle proprie origini. Scavando nelle tradizioni familiari, lo scrittore ricostruisce le vite degli zii e della nonna Anna per tenere viva la tradizione e consegnarla ai posteri. Come Öe, Grass avverte il bisogno di affidare alla penna ciò che a lui è giunto attraverso lo *storytelling* e la tradizione orale. L'esegesi delle fonti entra a far parte di un progetto di *découverte* delle origini, che lo scrittore affronta con apprensione. La comunità casciuba gli appare, infatti, sempre più sparuta, minacciata dall'annessione dei territori alla Polonia.

Rappresentante di una comunità minoritaria, Grass rivendica l'autonomia e il diritto delle popolazioni “senza patria” – come rom e sinti – a vedersi accolti nei territori in cui decidono di insediarsi, ponendo fine a pressioni governative e internazionali esercitate nei loro confronti. Sul tema della violenza e del ricatto, Grass traccia un parallelismo interessante tra la condizione dei nomadi e il disagio delle popolazioni – tra cui la DDR – piegate dal compromesso:

“Oggi in Germania gli zingari sono di nuovo classificati come elementi asociali e sono esposti costantemente alla violenza. Ma non c'è in vista nessuna forza politica che abbia la volontà o la capacità di arrestare questo crimine ripetuto”⁶³⁶.

A nessuno degli oppressi è dato scegliere il proprio destino. Dagli scranni del potere si liquidano gli “affari” di stato privilegiando le soluzioni del «più forte». In tal guisa, “persino il meraviglioso regalo di una possibile riunificazione” si trasforma in un “aborto mostruoso” (Grass:69).

Grass si risolve a fronteggiare l'esiguo potere di rappresentanza dei più deboli, dando voce a questa categoria e trasferendo la narrazione all'interno della periferia.

⁶³⁶ Günter Grass, La perdita in *Il torto del più forte*, op. cit., p. 68.

Sul fronte narratologico, il punto di vista si sposta dal piano autoriale alla sfera del singolo personaggio, alternando omodiegesi e *flashback* storici. Con notevoli affinità al romanzo di Öe, Grass sancisce la presenza attiva dell'autore all'interno del testo, rielaborando materiale biografico e istituendo collegamenti interni tra la vita dei singoli personaggi, la realtà della *fiction* e il dato storico.

Nel resoconto della vita trasmesso dalla provincia, la scrittura si attesta a mezzo idoneo a "recuperare quanto ho perduto". Parole che Grass pronuncia riferendosi alla necessità di "riconquistare la realtà smarrita" (Schiffer). La *fiction* concede allo scrittore la possibilità del riscatto, epurando il dato storico dell'oggettività e dei tratti più scabrosi.

Per Grass, intentare un processo di scrittura dalla periferia equivale a sprigionare energie e pulsioni frenate dalla staticità del centro. Se Öe si serve del tratto libero della sua penna per istituire collegamenti tra mondi paralleli, Grass concede al proprio vissuto biografico una seconda opportunità per riscattarsi e riscrivere la storia della collettività. In tale direzione vanno le opere "Anni di cani" e "È una lunga storia", che il presente capitolo si prefigge di analizzare. Grass non intende confondere il materiale narrativo ricorrendo al doppio registro, né fra i suoi interessi ricade la volontà di rendersi epigono di un revisionismo storico da più parti aborrito.

Lo scrittore ritiene che la conoscenza del passato e del fatto storico incida positivamente sulla *Selbstbewusstsein* di ogni tedesco, accompagnandolo in un percorso di rilettura identitaria in cui inscrivere la nazione germanica.

La Germania in quanto tale, epurata di ogni elevazione a ideale assoluto, è ciò che muove l'interesse narrativo di Grass. Con una prospettiva segnatamente antihegeliana, il cascubio invita i tedeschi a riscrivere personalmente il paradigma identitario, interrogandosi sulla partecipazione personale alle sorti della Germania unita. In ogni tappa del cammino identitario del Novecento, Grass è stato presente prediligendo la periferia come luogo di confronto. Rinunciando ad affabulare il cittadino medio, ha incarnato piuttosto il ruolo del "pessimista nazionale", senza risparmiarsi al pubblico ludibrio. Ciascuno dei suoi interventi si iscrive in una millenaria tradizione maieutica, volta non ad estorcere il consenso delle masse, bensì a sollecitare il raziocinio e il libero arbitrio del singolo.

Nel discorso *Der Verlust* Grass invoca la cultura della conoscenza del Sé e dell'Altro, quale naturale soluzione cui il destino di un popolo deve tendere spontaneamente:

“Cosa manca a noi tedeschi per comportarci umanamente, se non nei confronti degli stranieri, almeno in casa nostra? Di cosa scarseggiamo? Forse scarseggiamo di coloro dei quali abbiamo paura, perché sono stranieri e hanno l’aria da stranieri. C’è mancanza di coloro che, per paura, trattiamo con un odio che poi si trasforma in violenza, ormai giornalmente. E forse ci mancano soprattutto coloro che in una scala di valori negativi si trovano sul gradino più basso: rom e sinti, quelli che comunemente chiamiamo zingari” (Grass:81)⁶³⁷.

Il contrasto alla xenofobia e agli errori del passato danno l’abbrivio ad un processo di sgretolamento del pregiudizio antisemita, per il quale Grass ritiene applicabile il medesimo fondamento logico. La paura, conseguente alla scarsa conoscenza dell’Altro, ha partorito in terra germanica idee abnormi, cui né la politica né la gente comune ha saputo porre un freno. Nelle opere in esame Grass dimostra una volta di più come l’antisemitismo sia non di rado alimentato dalla politica israeliana – che lo scrittore condanna, attirandosi gli strali della critica più feroce – o confuso con la questione della diaspora. Lo scrittore sembra affrontare il tema dell’ebraismo sgombrando il campo da pregiudizi e fenomeni riconducibili al razzismo.

Nel manifestare il proprio dissenso nei confronti della difesa e delle scelte politiche israeliane, Grass non si ritrae dallo stile caustico e accusatorio che accompagna i suoi ditirambi. È il componimento poetico “Quello che deve essere detto” (2012) ad attirare pesanti accuse di antisemitismo, addebiti che poco collimano con la descrizione – e il coinvolgimento diretto – degli ebrei e del popolo di Israele affidata alla produzione in prosa e in versi. A scagionare il casciubo parlano opere come “Anni di cani” che, pur pronunciando il conflitto ai tempi esistente tra “razza” ariana ed ebraica, riflettono l’esigenza di riappacificazione e dell’armonia tra i popoli. Grass, peraltro, ascrive esclusivamente ai tedeschi il peso della colpa collettiva (*Schuldfrage*).

Il germanista Franco Fortini riconosce al casciubo il merito di “chi resiste nella ragione”, seguitando nella difesa delle proprie tesi⁶³⁸. In aggiunta, a Grass va riconosciuta la capacità di incitare, seppur nel miserrimo ambiente della provincia, genti e popoli alla convivenza. Nel romanzo *AC*, Amsel l’ebreo entra a far parte della comunità e vi rimane fino all’espulsione avvenuta per volontà della *Hitlerjugend*, la gioventù nazista. Finché la politica non entra nelle vite della gente comune, Grass ammette la convivenza pacifica tra i popoli. Niente di strano fino a questo punto,

⁶³⁷ Günter Grass, *Il torto del più forte*, *op. cit.*, p. 81.

⁶³⁸ Franco Fortini, Lettera agli ebrei italiani in *Il Manifesto*, 24 maggio 1989.

avrebbe detto Primo Levi, dal momento che “ognuno è l’ebreo di qualcuno”⁶³⁹. La funzione suppletiva all’ingegno e alla laboriosità tedesca rende l’ebraismo invisibile, estirpando dalla società il precetto della vita in comunione con gli altri. Sempre in *AC*, Grass rileva la duttilità dell’ebreo e il carattere compiacente, al punto da catechizzarne lo stile di vita e le “virtù cardinali”. Al cospetto delle quattro virtù accordate dalla teologia cristiana all’ “uomo buono”, Grass propone di rimando la gioia di vivere, la laboriosità, la perseveranza e la capacità dell’ebreo di integrarsi e farsi apprezzare rapidamente dalla comunità di riferimento. In Walter Matern, lo scrittore compendia i difetti della popolazione tedesca, la cui stabilità risulta compromessa dall’insorgere di una mentalità tipicamente capitalista e dall’impossibilità di spingersi oltre, in un rapporto di sana competizione con l’Altro. Le colpe di Walter, che presto divengono le colpe di tutti i tedeschi senza distinzione di sorta tra Est e Ovest, vengono espiate attraverso un cammino di redenzione in cui Walter, in veste di Messia dissoluto, è chiamato a spargere tra i peccatori il seme del verbo e della rinascita.

A completamento di tale *identikit* tracciato da Grass interviene la genuinità, virtù riconosciuta all’uomo della provincia, a intendere che solo dalla periferia si può auspicare l’avvento di un uomo che, spinto dall’indigenza e non del tutto agnostico, abbia a cuore le sorti della collettività. Con tali premesse, Grass lancia una fase nuova della narrativa prodotta nei sobborghi, conquistandosi, a pari merito con il nipponico Ōe, un posto speciale all’interno della *Weltliteratur*.

2. Anni di cani: indagine sulla società in transizione

Nel 1990 lo studioso George Mosse ripercorre in un saggio di grande interesse storico, “Le origini culturali del Terzo Reich”, le tappe di un movimento pericoloso sostenuto da gente «perbene», sostanzialmente estranea ai disvalori predicati dal nazismo⁶⁴⁰. Nel tracciare le motivazioni storiche, Mosse tiene malcelato lo stupore. Attraverso il collante dell’antisemitismo, nel tedesco medio si è radicata la convinzione che l’attacco alla libertà e ai diritti fondamentali dell’uomo possa servire a sgretolare le forze che tengono in ostaggio lo spirito autentico di un popolo. Una idealizzazione del *Volk* che, fin dal XVIII secolo, mette radici nella filosofia di una

⁶³⁹ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, prefazione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2014.

⁶⁴⁰ George Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano, Il Saggiatore, 1990.

nazione pura e di un passato mitologico meritevole di esaltazione.

Nella narrativa Grass mira a risolvere la tensione che determinate sovrastrutture ideologiche trasferiscono nella società del primo Novecento. Il primo punto su cui lo scrittore cerca di fare leva è la posizione favorevole da cui gli è consentito indagare il reale storico. La città di Danzica, crocevia di culture diverse, dispone il casciubo ad un'osservazione esente da stereotipi e dall'assolutizzazione dell'Io. Evidenziando il proprio distacco nei confronti di proposizioni ottocentesche che vertono sull'assolutizzazione dell'essere, Grass si risolve ad indagare l'Io sulla base di un confronto dialogico. L'antitesi con il non-Io, formulata dall'hegelismo e dal filosofo Johann Fichte (1762-1814) nella sua "Dottrina della scienza", è da ritenersi destituita di ogni fondamento pratico rispetto al fine della ricostruzione identitaria nel secondo Novecento⁶⁴¹.

Altro precetto che Grass osserva nel tratteggiare la propria visione della storia e dei popoli riguarda il contrasto alla linearità riconosciuta da Hegel all'oggettivismo storico. Per il casciubo, la storia conserva una episodicità determinata da un destino non direttamente riconducibile alla sfera dell'ontologia cristiana. Grass riconosce all'uomo la libertà di sottrarsi dai vincoli imposti dalla razionalità, dal meccanicismo naturale – ove per natura si intenda una forza in grado di agire in accordo con logiche estranee all'individuo comune – e dalla volontà divina. Solo negli ultimi anni lo scrittore piegherà verso il cristianesimo, riassorbendo il dissidio iniziale con il rito cristiano e le sue manifestazioni esteriori.

Sulla scorta di tali presupposti, Grass ritiene che individui liberi come Walter e Amsel possano cooperare, dando forma ad un reale diverso da quello prospettato dallo storicismo hegeliano o cristiano. Walter-Amsel rappresentano la disomogeneità, l'imperfezione chiamata a coesistere con le logiche residuali di una società perfetta e in continuità con il passato, anticipando la scelta dell'autore di snodare la narrazione intorno a coppie di protagonisti. Superato il monologismo de "Il tamburo di latta", Grass opera un ricorso continuo a coppie in grado di trascrivere la conflittualità vigente nelle società prese in esame. La coppia serve ad enfatizzare il contrasto tra visioni prospettiche della vita e dei *Grundwerte* (valori costitutivi) fissati a partire da una data comunità di riferimento. Il capitalismo si oppone al filisteismo, come i valori dell'amicizia e dell'integrità si oppongono alla miope ritrosia del tedesco. In ogni

⁶⁴¹ Johann Gottlieb Fichte, *Fondamento dell'intera dottrina della scienza*, a cura di G. Boffi, Milano, Bompiani, 2003.

impianto narrativo la coppia trasferisce il contrasto su piani diversi. Ne “Gatto e topo”, il binomio voce narrante-Mahlke enfatizza il confronto dialogico tra una psicologia umana che si lascia incardinare entro gli schemi fissati dalla piccola borghesia di provincia e l’idealismo di un giovane bizzarro avvezzo ad estrinsecare il suo operato al di fuori del raggio d’azione disegnato dalla società coeva.

Scherbaum-Starusch ne “Anestesia locale”, come Fonty-Hoftaller ne “È una lunga storia”, marcano un dialogismo estraneo alle relazioni del primo periodo. Alla richiesta dell’uomo maturo di rinunciare alle passioni e integrarsi con il resto della società fa da contraltare la *dynamis*, forza in grado di produrre un cambiamento rilevante per l’intera collettività. La giustapposizione tra *hybris* e volontà di alterare lo *status quo* attraversa la narrativa grassiana, fortemente sbilanciata nei confronti della *dynamis*. Lo scrittore ricorre a figure come Fonty o Walter, mettendo in luce come l’indottrinamento borghese coesista con un fondo irriducibile di umanità.

Uno dei due termini del binomio si distingue per la capacità di trascendere la miopia del provincialismo, plaudendo a soluzioni di riscatto collettivo. Di fronte all’immobilismo spicca l’impegno di uomini “eletti”, in perenne conflitto con le istituzioni e i poteri forti. Quanto all’esito delle loro azioni, raramente esso può essere acclamato come un grande successo. Al pari dell’esperienza oëiana, l’uomo “buono” e “autentico” vede pendere sul proprio operato la condanna dell’insuccesso. Inguaribile pessimista, viene spinto ai margini della collettività e costretto a ridimensionare l’entità del progetto iniziale di trasformazione sociale.

Il legame tra i due termini del binomio viene spogliato dell’univocità e dell’esclusività accordate da Ōe. Nessun cordone ombelicale sortisce nella narrativa di Grass il medesimo effetto vincolante istituito dall’uomo grasso con il figlio «gravemente handicappato». Nella scrittura del tedesco, la diversità dei protagonisti finisce per generare astio e idiosincrasia. L’umanesimo dell’uno non può convivere a lungo con il pungente realismo dell’altro. Mentre Ōe tende ad alienare dal contesto urbano e dal tessuto sociale i suoi protagonisti, Grass non ha alcun interesse a segnare il passo rispetto alla continuità della vita. Per contro, il senso di condivisione e la progettualità spingono l’uomo all’azione, godendo del diritto di sbagliare e riscattarsi dal peccato. I personaggi operano secondo un *telos*, un piano creatore che, ancorché lontano dal centrare l’obiettivo, segna la logica d’ispirazione grassiana. Così, quando Walter si mette in marcia in lungo e in largo per le due Germanie, opera nel pieno rispetto di un piano di umanesimo e affrancamento delle coscienze civili dal peccato

della guerra. In egual misura, Fonty scappa dalla Germania, non condividendo i presupposti antiliberali e autoritari della sua politica.

La fuga o il vittimismo dell'uno si scontra con il tentativo dell'altro di far rinsavire – ovvero incatenare – le coscienze affrancate. In questa logica, Hoftaller tenta di circuire Fonty e sottrarlo alla fuga dal destino riunificatore; il professore Starusch richiama il giovane Philip Scherbaum al senso del dovere e alla continuità ideologica con l'intellettuale della sinistra berlinese, invitandolo a rinunciare ad ogni azione lesiva del buon nome e del decoro borghese.

Nei romanzi di Grass il rapporto tra i protagonisti eguaglia i termini di una sfida, nella quale non vi sono né vinti né vincitori. La definizione di romanzo nichilista si rivela altrettanto inidonea, dal momento che l'*intentio auctoris* non si risolve nel ciclo vita-morte né declina il malessere in senso compulsivo. Il suicidio, soluzione al dissidio interiore insanabile paventata da Öe per molti suoi protagonisti, non figura tra le modalità grassiane con cui assorbire le asperità del mondo. L'intento del cascibu è recidere il cordone ombelicale che tiene il *blousson noir* di turno ancorato alla sfera degli affetti familiari e della cittadinanza amica. Affrancando ogni essere umano dalla condizione toccata in sorte e dal *milieu* di provenienza, Grass formalizza uno dei tratti distintivi dei romanzi di formazione e di educazione fioriti nell'Europa del XIX secolo.

Lo scrittore, tuttavia, non è interessato a ritagliare la diegesi intorno alla sfera quotidiana dell'agire, esaltando l'autonomia e il libero arbitrio dei personaggi. Ciascuno di essi concepisce la propria appartenenza alla società con grande responsabilità, riconoscendo molteplici diritti e doveri in capo al cittadino medio.

Discendente del *citoyen* illuminista, il personaggio grassiano concepisce per sé e per gli altri il diritto di esprimere in pubblico dissenso e approvazione, interesse per il cambiamento in chiave socialdemocratica e biasimo per le distorsioni ideologiche ereditate dal dopoguerra. Indifferente nei confronti dell'opinione pubblica, l'uomo grassiano indispettisce agendo secondo i suoi assiomi.

La grande conquista di un socialismo democratico e libertario è costretta a fare i conti con l'arretratezza della società coeva, impreparata al cambiamento prospettato dagli eroi grassiani. L'uomo medio è intimorito dal radicalismo e dalla lungimiranza, scrutando il contestatore con circospezione. Emblematica è la scena del confronto tra Walter e il padre Anton Matern. Il mugnaio, da anni impegnato a prevedere il futuro ascoltando ciò che i vermi rinchiusi nei sacchi di farina gli sussurrano all'orecchio, respinge l'invito di Walter a ripensare la propria esistenza. Nel lavoro di Anton, il

giovane riconosce gli ultimi scampoli di una mentalità fondata sulla speculazione e sull'utilitarismo. Con la scelta di rimanere connesso al passato, il mugnaio ritrova la propria *raison d'être* nella logica del profitto e dell'utile:

“Bisogna che ti fai utile anche tu. Da fare, per fare qualche cosa trovi sempre. E poi anche, prima o poi, bisogna che ci costruiamo sú ‘na qualche cosa” (Grass:418).

Se la generazione dei padri ha ancora un punto di appiglio nel sistema imperiale (in Giappone) o nel supporto dei “potentati, che ora sono intenti all'autoesaltazione” (Grass:AC:424), per i figli le speranze del cambiamento ne escono molto affievolite. Lo svanire delle coppie omotetiche si accompagna ad una condizione di isolamento più cupa di quella sofferta dai personaggi di *Öe*. Mentre il giapponese si occupa di saldare una strana alleanza tra padre e figlio, evidenziando l'incapacità di aprirsi ed essere compresi dal mondo esterno, il campo narrativo allestito da Grass è sgombro da qualsivoglia compromesso. Va rappresentato, infatti, che lo scrittore non è interessato a ricostruire il rapporto di fiducia o di reciproca subordinazione con cui *Öe* lega i destini dei personaggi.

Del resto, ogni tentativo di stringere rapporti amicali – o riconoscersi nell'Altro – è destinato, in Grass come in *Öe*, ad un miserrimo fallimento. Da Oskar a Mahlke, da Walter al giovane Konrad, la narrazione delle loro vite si risolve nell'incapacità di tradurre l'atto liberatorio dalla vessazione in una forma di edificazione morale. Così, se da un lato Grass si sforza di allestire un'impalcatura sociale in cui ciascuno agisce secondo il proprio istinto e un disegno di liberazione personale, dall'altro è pressoché impossibile sottrarsi alle maglie di un sistema feroce e implacabile.

La formula libertaria e il ricorso all'autodeterminazione si risolvono in un eclatante insuccesso. La diade fuga-colpa – *Leitmotiv* del romanzo “Anni di cani” – restituisce il personaggio, dopo innumerevoli peripezie, alla condizione di solitudine, concludendo che nessuna alleanza tra uomini è destinata a durare.

La seconda soluzione interpretativa al binomio Amsel-Walter enfatizza la sincerità dello sforzo conciliatore. La fuga di Walter è proiettata al ritrovamento dell'ebreo Amsel, momento epifanico in cui le colpe del passato verranno assolte. Peraltro, l'azione di Walter è intrisa di connotazioni metaforiche, dal momento che il giovane Messia invoca il riscatto di un'anima collettiva inficiata dal male.

La ricerca di Amsel è sospinta da un messaggio subliminale estrapolato dalle

prime battute del romanzo. I due giovani stringono un patto di sangue servendosi di un taglierino:

“[...] Inoltre la superficie interna della mano mostra i segni della pressione del medesimo temperino con cui Walter Matern e Eduard Amsel, quando avevano otto anni e avevano provato il bisogno di fondare una fratellanza del sangue, si erano praticati un’incisione nel braccio [...]” (Grass:18).

Il primo ad infrangere il patto è Walter, scagliando il taglierino nel fiume. Verso la conclusione del romanzo l’oggetto emblematico, divenuto nel frattempo un correlativo dell’infedeltà e delle promesse infrante, riemerge dalle acque del fiume e dalla coscienza intorbidita dall’antisemitismo. Il ritrovamento marca il punto d’arrivo di una *recherche* interminabile, in cui Grass fatica a mantenere fermo l’obiettivo di un’unità armonica del testo e di uno stile chiaro e asciutto. Il testo, nella sua ridondanza, lede la continuità della trama e della vicenda biografica intorno al binomio Walter-Amsel.

Sul piano filologico, lo studioso Walter Jens (1923-2013) si mostra indulgente verso il casciubo, disposto a perdonare il carattere torrenziale più che la staticità del testo, segno della fatica a saldare i temi del dopoguerra con lo stile e i moduli narrativi sperimentati nei precedenti volumi della *Trilogia*.

In un saggio del 2014, la studiosa Mary Cosgrove enfatizza il bisogno emotivo della generazione cresciuta a cavallo del dopoguerra di raccontarsi. Istituito un rapporto empatico con il pubblico, lo scrittore trova lo strumento per aiutare a sciogliere il groviglio di sentimenti convulsi tenuti a freno dalla coscienza. La malinconia è, per Cosgrove, il tratto più diffuso nella scrittura del dopoguerra. Elemento che, unito alla ricostruzione dell’ordine psichico, accompagna la *recherche* della “danzicità” perduta e il superamento dell’intimo bisogno di mettere tutto in discussione⁶⁴².

Con “Anni di cani” seguita la stagione del dissenso. Mentre negli stessi anni sono le vittime dello scempio bellico a prendere la parola nei romanzi della prima stagione oëiana (cfr.: *L’orgoglio dei morti; Uno strano lavoro*), nella narrativa di Grass il rifiuto dello *status quo* e dell’ordine antiliberal si traduce *ipso facto* in dissidenza, impiantando su questi *tòpoi* l’intera struttura testuale. Se da un lato lo scrittore contesta l’accelerazione con cui il tempo presente mette il bavaglio alla *Schuldfrage* fingendo

⁶⁴² Mary Cosgrove, *Born under Auschwitz: Melancholy Traditions in Postwar German Literature*, NED New Edition, Camden House, Boydell and Brewer, 2014

di risvegliare la coscienza pubblica, dall'altro lavora ad un'idea della letteratura come "forma di dissenso larvato"⁶⁴³. Con notevoli dissimilitudini dagli intellettuali italiani impegnati a "fare dell'antifascismo" anche quando commentano un "sonetto del Petrarca" (P. Battista), Grass affronta con ossessione la necessità di incentrare l'attuale modulo narrativo sui temi della guerra e del riscatto ideologico. Effetto della trascrizione letteraria dell'*engagement* è la struttura monologica del romanzo, nella quale è la sola voce narrante a conquistarsi spazi e libertà di espressione.

Per quanto attiene all'identità dei personaggi, Goetze richiama l'attenzione sulla pluralità di voci compendiate all'interno dello stesso carattere. Nella fattispecie, la bizzarria dei personaggi emerge con nitore, tanto più se si proiettano in un ambiente statico come la provincia, ove a risaltare è il loro amorfismo. Figure in perenne "decomposizione", questi uomini e donne si distinguono dagli altri per l'assenza di una personalità ben definita⁶⁴⁴.

Il trasformismo non risparmia nessuno. In un contesto ove tutto evolve rapidamente, i personaggi tendono a non cristallizzarsi in ruoli statici e definiti, lasciando che a plasmarli sia la vita. In tal modo, ciascuno può essere Se stesso o l'Altro da sé. Il caso più emblematico di trasformismo riguarda i rappresentanti della tedeschità. Da studente del realginnasio avvezzo a frequentare giovani di tutte le classi sociali, – "i figli di pezzenti, di nobili, di contadini e di parroci, non tutti contemporaneamente ma in genere subito dopo Pasqua, diventarono pensionati del convitto annesso al Conradinum" (Grass:93) – Walter si converte in un teppistello, iniziato alla violenza dalla gioventù hitleriana.

Stessa sorte tocca ai personaggi femminili. Tulla, l'adolescente rinsecchita e riconoscibile dal penetrante odore di colla che emana dalla sua persona, veste i panni della donna cresciuta prima del tempo, in grado di risvegliare negli uomini istinti sessuali repressi dalla guerra. Da misantropa costretta ad osservare la vita dallo spazio angusto riservato alle donne, Tulla si rende artefice di un movimento di rivoluzione sessuale – senz'altro prematuro nella RFT – costringendo la provincia a confrontarsi con temi come la parità di genere. Rifiutando istituzioni civili ed ecclesiastiche, Tulla desidera il mero congiungimento carnale con l'uomo, al solo fine di avere un figlio da crescere in totale autonomia.

Nella staticità della provincia, ciascuno trova la propria collocazione,

⁶⁴³ Pierluigi Battista, *op.cit.*, p. 84.

⁶⁴⁴ A. Goetze, *Pression und Deformation. Zehn Thesen zum Roman »Hundejahre« von Günter Grass*, Göppingen, Kümmerle, 1972.

disponendosi in maniera camaleontica al cambiamento. Tra i pochi che rifiutano di assecondare la trasformazione politica e sociale in atto figura l'ebreo Amsel. Incline alle passioni forti e apparentemente a proprio agio – nonostante la goffezza – in tutte le situazioni, Eddie Amsel è il solo a rifuggire l'apologia del trionfo e del successo facile, investendo nelle sue passioni per ottenerne un ritorno commerciale. La razionalità, unita alla contiguità ideologica nei confronti del pacifismo irenico della fanciullezza, fa di Amsel un personaggio di eccezione nel romanzo del 1963. L'ebreo subisce in silenzio la morte di entrambi i genitori, tollera la violenza e ogni sopruso esercitato dalla comunità da cui è stato naturalizzato. Ciononostante, Amsel è il solo a procedere con grande coerenza lungo il sentiero tracciato, evitando ogni distrazione.

In senso allegorico, la morale sottesa al romanzo predilige il rinnovamento dei rapporti interculturali, a significare che d'ora innanzi tra il tedesco e l'ebreo potrà esservi una pacifica convivenza. Grass si guarda bene dal livellare i rapporti o sancire la prevalenza di una delle due parti. Considerata l'assenza di un *telos* evidente nella struttura diegetica, è inopportuno argomentare la posizione dei protagonisti in termini di vittoria o sconfitta. D'altronde, è la trama stessa a chiudersi senza novità teleologicamente rilevanti. Come ne "Il tamburo", poco rileva, sul piano degli esiti, che il romanzo sia ambientato nella provincia tedesca. La sfera dell'agire concreto è così diluita da rendere la narrazione un moto convulso – talora – diretto al nulla. Senza contare l'assenza di linearità che contraddistingue le azioni intraprese da taluni personaggi, Grass sembra intenzionato a dismettere la funzione tradizionale accordata ai nessi di causalità.

Molte azioni rivestono un significato fintanto che ci si limita a collocarle nella sfera temporale e nella sequenza narrativa in cui sono calate. Con l'esaurirsi del momento topico, ogni cosa torna al posto iniziale, come in un "campo aperto", parafrasando il titolo scelto da Grass per affrontare il tema della riunificazione (cfr.: *È una lunga storia*). L'azione non muove necessariamente da un avvenimento, né è destinata ad anticiparlo. Del pari, la svolta, ammesso che avvenga, non è prodotta da un'azione specifica. Improbabilità, quest'ultima, connessa al fatto che la destituzione dei nessi di causalità si accompagna al venir meno della *consecutio temporum*.

A livello psicoanalitico, la scelta di disattendere le norme generali di costruzione del romanzo trova giustificazione nell'esigenza di entrare in sintonia con l'Io smarrito. Va osservato che, se non esiste una struttura teleologica interna al romanzo ben definita, Grass ha presente però l'esigenza di circoscrivere in termini identitari la

coscienza nazionale.

Anche il dibattito intellettuale coevo ruota intorno al quesito “che cosa significa essere tedeschi”. Habermas ritiene che, prima di portare il discorso sulla modernità, occorrerebbe indagare il rapporto che con essa instaura il mondo di espressione germanica, significando in tal modo la necessità di indagare a fondo prima il concetto di Io, poi di cultura moderna⁶⁴⁵. Nel rapporto ermeneutico con il testo scritto, fonte di spiegazione prima che di comprensione, un contributo interessante giunge dal filosofo Paul Ricoeur (1913-2005). Il pensatore sancisce l’esigenza di considerare il «momento metodico» del fenomeno interpretativo (*Verstehen*) e il «momento non metodico», che circonda, completa e precede la spiegazione⁶⁴⁶. Nel testo, testimonianza storica della tradizione, sono compendiate informazioni molteplici sull’oggetto che ci si accinge a conoscere.

L’idea che il testo possa trasformarsi in un campo d’azione e contribuire al sapere storico sul passato, non affascina in modo particolare Grass. Lo scrittore, ancorché sensibile al fascino della storia e alla necessità di trasporla in romanzo, predilige moduli narrativi estranei all’obiettivazione del testo. Grass non ha mai fatto mistero di voler recidere il legame tra storia e idealismo e dissociarsi dalla continuità sancita nell’Ottocento tra epistemologia e ontologia.

Per Grass il problema della conoscenza e l’indagine sull’Essere vanno di pari passo, ma non nei termini prospettati dalla scienza, ossia quale oggettivazione dello spirito in forme di conoscenza racchiuse dalla scrittura. Tale assunto viene negato con forza dallo scrittore, per il semplice fatto che i canoni vigenti all’epoca si rivelano inidonei a spiegare il cambiamento in atto nell’Essere.

Grass rifiuta categorie epistemologiche predeterminate, favorendo, al pari di Ōe, un’operazione maieutica in cui a decifrare la realtà intervenga l’uomo, ricorrendo a termini di confronto individuali con l’esperibile. Per questa e altre ragioni, non è data per il casciubo la possibilità di scrivere secondo i canoni fissati dalla coeva filosofia della conoscenza e dall’ermeneutica. Infatti, non è esclusivamente nel testo che il lettore riesce a trovare oggettivato lo spirito del tempo. Gli è richiesto, piuttosto, di valicare i termini della conoscenza tradizionale, servendosi della scrittura come ponte verso uno stadio epistemologico superiore. In tal modo, Grass sgancia il problema dell’identità ne “Anni di cani” dalla dicotomia tedesco-non tedesco sino ad allora

⁶⁴⁵ Jürgen Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, op. cit., I capitolo, pp. 1-23.

⁶⁴⁶ Paul Ricoeur, “Logica ermeneutica”?, trad. it, in *Aut Aut*, 217-18, 1987, pp. 64-100.

vigente.

Il riposizionamento dell'io serve allo scrittore per approcciare la costruzione narrativa dell'identità da una prospettiva estranea all'etnocentrismo e ad influenze di genesi esclusivamente illuminista. Nella fattispecie, l'identità viene declinata non soltanto quale prodotto di influenze storiche e sociali, un «forziere», avrebbe detto Herder, in grado di racchiudere i sentimenti e la voce di un popolo. Per Grass si tratta di allestire la definizione identitaria del tedesco su fattori ricavabili dal confronto dialettico con l'Altro, come pure da influenze esterne. Per tale ragione, lo scrittore incentra l'azione sulla disperata ricerca dell'ebreo cacciato dalla comunità nei pressi della Vistola.

Grass si impegna a riposizionare il paradigma identitario, servendosi di Walter, il Messia di turno. Costui, in rappresentanza dell'intera comunità tedesca, rende pubblica non soltanto l'ammissione di colpa, bensì anche l'impossibilità di sancire la vita in una collettività epurata dall'Altro. Vi è di più. Con la sua ricerca forsennata e il ritrovamento di Amsel, il personaggio grassiano tenta di statuire la superiorità morale dell'ebreo, l'unico che, grazie alla sua salda morale e ad una filosofia di vita ispirata a valori autentici e sane ambizioni, non ha perduto la ragione, andando a testa alta incontro alla storia e al tracollo dell'*ancien régime*.

Al di là della *Schuldfrage*, il cui riscatto è solo parziale, la novità ruota intorno al riequilibrio identitario offerto dalla narrativa. Infatti, la lunga *recherche* di Walter prevede il confronto con una polifonia di voci, pronte a stemperare i toni della propaganda xenofoba e allestire un confronto più moderato con la società multirazziale del dopoguerra.

Dopo la *doxa*, Grass sembra apprezzare l'apporto di una categoria aristotelica: l'*empeiria*, il primo passo della conoscenza in senso materiale⁶⁴⁷. Se si ammette il carattere relativistico della conoscenza, una verità in senso stretto non può mai essere data. Del resto, la conoscenza stessa si fonda per Aristotele su un insieme di esperienze riproducibili in infinite circostanze. Concezione che trova un fondamento pratico nella struttura a cerchi concentrici del romanzo grassiano. Partendo da una constatazione, lo scrittore riproduce in infinite sequenze il medesimo fatto narrativo. Lo *storytelling* della fuga di Walter, per esempio, non è incentrato su un percorso prestabilito. Non vi è un vero e proprio esordio, come non è ravvisabile un approdo finale dell'intera

⁶⁴⁷ Aristotele, *Metafisica*, a cura di A. Russo, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 4.

vicenda narrativa né un insegnamento morale. A rilevare è la circolarità della trama. Si comparino, a tal fine, l'*incipit* – nella sua prosa densa e confusa – e la conclusione del romanzo:

“Colui che qui regge la penna viene chiamato provvisoriamente Brauxel, dirige una miniera che non produce né potassio né minerali né carbone e tuttavia occupa centotrentaquattro operai e impiegati ai vari livelli [...]” (Grass:11).

“[...] Adesso entro anch'io nella vasca. L'acqua ci lava. Eddie fischieta qualcosa di indeterminato. Io tento di fischiare qualcosa di analogo. Ma è difficile. Siamo nudi tutti e due. Ci facciamo il bagno, ciascuno per conto suo” (Grass:561).

Il momento epifanico in cui Walter ed Eddie tornano alla luce da un'inquietante miniera di bauxite popolata da spaventapasseri – metafora dell'uomo ridotto a spettatore inerte della vita – coincide *de facto* con l'esordio narrativo. Persino la voce narrante del “Libro primo” si ripropone nel finale in veste di traghettatore delle anime. Brauxel, che ha inaugurato le “materniadi”, accompagna Matern nei meandri di una miniera infernale, grottesca caricatura del futuro e dell'evoluzione operaia negli anni a venire. A mutare non è il punto di vista, incentrato sulla miseria umana e sulla distorsione del concetto di storia e di progresso materiale, bensì l'enfasi posta sul problema della conoscenza dell'Io e dell'Altro. Il viaggio accidentato di Walter lo rende un naufrago al cospetto dell'incertezza tedesca. L'ultima tappa conferma soltanto che la realtà del dopoguerra è sguarnita di appigli al riscatto morale.

Se in *Öe* l'uomo medio demanda la propria esistenza al destino ineffabile, nell'opera di Grass prevale l'istinto vitale e la volontà – limitata ad alcuni protagonisti – di rendersi artefici del cambiamento.

Nei romanzi della *Trilogia* gli eroi rivoluzionari sono spiriti eletti, figure suppletive chiamate ad incidere sull'assenza di un ordine morale. Oskar, Mahlke e Walter sono interessati ad approfondire l'identità del tedesco medio, messa a tacere dalla fine della guerra. Ciascuno viene sottoposto ad una prova di iniziazione. La caduta di Oskar arresta la crescita del tamburino, riponendo nella deformità l'arma necessaria ad entrare nelle stanze del potere e sabotare gli accordi massonici che ivi si consumano. Quanto a Mahlke, il suo smisurato pomo d'Adamo trasla lo stigma della diversità fisica sulle azioni concrete compiute dal personaggio. La credibilità del ragazzo è perennemente al centro della discussione pubblica, con una parte della

comunità interessata più alle manifestazioni esteriori della natura umana che allo spirito vitale che da essa trasuda. Pertanto, l'indole costruttiva del ragazzo viene ridimensionata dalla deformità fisica e da una maschilità impressionante in grado di scandalizzare il perbenismo della provincia cattolica. Il *tòpos* della comunità, irretita dal retaggio di una pericolosa cultura della forma e della fisicità, fa capolino ne "Anni di cani". Nel racconto dell'esodo, il protagonista è chiamato a negoziare un'intesa tra la comunità cristallizzata sui valori del passato e l'esigenza del cambiamento.

Tratto comune alla narrativa della prima stagione è l'insuccesso dei personaggi nel centrare l'obiettivo della «conversione». Nessuno riesce nell'intento di fare proseliti. Rispetto allo spirito combattivo che alberga nei giovani della provincia giapponese (cfr.: *Il grido silenzioso*), gli abitanti della cattolicissima Casciubia e della Germania non protestante si mostrano meno tenaci. La loro motivazione nei confronti della rivoluzione culturale proposta dagli eroi messianici è fiaccata dal fardello del passato. La solitudine iniziale dell'eletto non sfocia in un movimento inquisitore di massa. I tedeschi sono schivi a formulare quesiti, né paiono interessati a ricercare risposte a ciò che nella storia passa in sordina.

Il trasferimento della rivoluzione culturale nell'ambiente della provincia non produce l'effetto di saldare alleanze con il popolo. Mentre Ōe opera la scelta di estrapolare dal qualunquismo imperante nella cultura urbana o nel villaggio personaggi della caratura di Mitsu o Marie ne "L'eco del paradiso", Grass ascrive l'impeto ad agire a eroi troppi deboli per portare a termine la propria missione. Parafrasando la scelta di Grass, si può dire che lo scrittore li esorti al fallimento. Ripercorrendo le azioni compiute dai protagonisti fino a romanzi più recenti come "Il grido dell'ululone" o "È una lunga storia", ogni loro intento fallisce miseramente. Mentre il rispetto patriarcale per il villaggio spinge i contadini giapponesi a lottare tutti per la medesima causa, nel romanzo di Grass non vi è un vero collante tra gli individui. A differenza della periferia nipponica, non vi è una potestà da cui essi si sentano "surrettiziamente" soggiogati. Per giunta, anche gli ultimi focolai del potere nazista sono stati repressi, sancendo una discontinuità "virtuale" nei confronti del passato; né la popolazione autoctona sembra nutrire il senso di rivalsea verso il nemico, finemente descritto dalla narrativa di Kenzaburō Ōe. Posto che il fine di Grass non consiste nel sobillare le masse, è inverosimile che ogni tentativo di modificare lo *status quo* regredisca allo stadio iniziale, onde scadere in un insuccesso totale. Giulio Schiavoni ritiene che alcune incongruenze di fondo pesino abbondantemente sul progetto di

«fregare via» le lordure morali del nazismo. *In primis*, il messaggio di denazificazione giunge da un uomo che si è macchiato di gravi «nefandezze» (Schiavoni:2011:83), pestando, insieme ad altre “camice bruno”, l’ebreo Amsel. A tal proposito, va riferito che nel romanzo del 1963, come in altri, sfugge alla penna dello scrittore ogni dettaglio sul momento epifanico della conversione.

Tra il “Libro secondo” e l’ultima sezione del volume matura la volontà del personaggio di redimersi. L’illuminazione si realizza come esito naturale di un vissuto turbolento. Anche la svolta verso la democrazia e la pacifica convivenza tra gli uomini non vengono narrate, bensì si attuano come progresso naturale dell’uomo illuminato, senza che l’intellettuale debba filosofeggiare sulle ragioni della conversione. Se Grass non dettaglia le cause della transizione, Walter non perde occasione per raccontarsi – e riflettere sul senso dell’esistenza e della sua missione lungo le tappe che lo conducono ad Amsel:

“[...] Inoltre la vendetta di Matern non è indirizzata in senso incendiario: «Sono venuto a giudicare, con un cane nero e una lista di nomi incisa nel cuore, nella milza e nei reni; QUESTI NOMI ANDRANNO RASCHIATI VIA»” (Grass:369).

Per tutto il tempo narrativo Walter non fa che confermare la volontà di giudicare le storture morali in una società che si è macchiata di gravi colpe. Tuttavia, la scelta di far ricadere su Walter, personaggio in cerca di assoluzione prima di tutto per se stesso, il compito di “rischiare” le coscienze, pare ricondursi tra gli effetti parodici costantemente ricercati da Grass. Walter reca l’onta del disdicevole e dell’immorale, accompagnandosi peraltro ad un cane appartenuto a Hitler.

Prinz-Pluto ha smarrito le qualità fondamentali del cane – la fedeltà e l’attaccamento al padrone – abbandonando Hitler nel momento in cui la sua ora stava per compiersi. A onta della mistificazione della verità, Walter ritiene di dover trascendere le apparenze. Ovunque impera il senso di continuità con il passato e l’ostilità della gente comune a recidere il cordone ombelicale con gli eventi più recenti.

Il “nuovo corso” decantato da Adenauer e da Erhard non desta sospetti nella cittadinanza, dal momento che ad una nuova gerarchia dei valori si predilige la ricostruzione economica. Rimangono fuori i precetti libertari, estranei ai più e ardui da gestire. Ad eccezione delle classi superiori e dell’intelligenza, il *Bürgertum* predilige la regola del «dimenticare», ignorando le istruzioni d’uso di un bene prezioso come la democrazia.

Al cospetto dell'intellettuale interessato a ricostruire pedissequamente la storia, spicca la volontà dell'uomo medio di trascendere il dato storico. Se ne *Il tamburo* Oskar ricorre allo stratagemma delle cipolle per insegnare ai tedeschi a raccontarsi senza omettere il misfatto, ne "Anni di cani" sono gli "occhiali del miracolo" a dissotterrare la verità. Questa trovata, il cui potenziale rivelatorio è incalcolabile, rischia di scuotere le coscienze e far saltare gli equilibri intergenerazionali faticosamente raggiunti:

"[...] Gli occhiali scoprono, riconoscono, peggio ancora: smascherano il padre e la madre, anzi più ancora: tutti gli adulti che abbiano compiuto i trent'anni. Soltanto chi nel cinquantacinque non ha ancora trent'anni o ha già superato i ventuno, rimane indifferente e non può né smascherare né venir smascherato dai fratelli e dalle sorelle minori" (Grass:453).

Sul gioco di rifrazione degli specchi si allestisce uno scomodo confronto tra presente e passato. Il materiale con cui Grass indaga lo scontro dialettico proviene dalle riflessioni sulla storia formulate dallo scrittore e giornalista Harscheidt Kurt Pritzkolet (1904-1965)⁶⁴⁸. L'intellettuale prussiano declina la contemporaneità tedesca secondo le tre emme: *Männer, Mächte, Monopole*. Gli uomini, i poteri e i monopoli – titolo del libro pubblicato dall'editore Karl Rauch Verlag – dettano le sorti della Germania contemporanea, esautorando dal discorso politico l'uomo medio.

L'impressione che Grass ricava dalla società di cui scrive è che in essa ogni cosa sia divenuta commerciabile, ogni verità ritrattabile. Anche la storia muta in funzione della prospettiva da cui si osserva il reale. Grass, pur rendendosi interprete di una concezione relativistica della storia, ammette l'esistenza di un sottile *fil rouge* tra le epoche e le vicende che più da vicino interessano l'uomo.

Piuttosto che un concitato susseguirsi di azioni, per il casciubo la *Zeit* (il tempo) è una dimensione oggettiva, nonché specchio dell'anima di un popolo, in grado di riflettere la sua capacità di rigenerarsi e attualizzarsi nel tempo presente. A tale visione si oppongono le *image* disforiche della vita consegnate da "Anni di cani". Nel romanzo il tempo oggettivo viene negato, ammettendo la sola esistenza del presente. Per tale ragione, Walter non è mai nella condizione di instaurare un rapporto simbiotico con la comunità di riferimento. I due interlocutori non condividono il medesimo codice interpretativo del tempo e della storia.

La logica dell'allineamento all'opinione pubblica dominante si reitera nel

⁶⁴⁸ Volker Neuhaus, *op. cit.*, p. 124.

modello sociale coniato nel dopoguerra. A prevalere è il consenso.

“Anni di cani” è il simbolo dello scontro ideologico dell’uno (Walter) contro tutti (la società). Il mistero della Trinità, desunto dalla teologia cristiana, viene sottoposto a pratiche mistificatorie. Svuotata di ogni contenuto spirituale, la Trinità viene condotta nell’ambito di un materialismo risibile. La milza, il cuore e i reni definiscono la natura triadica dell’uomo, la cui origine viene individuata in una sfera lontana dalla creazione divina. Un processo di svalutazione iniziato con “Il tamburo di latta” e “Gatto e topo”, teso ad abilitare la sfera terrena, escludendo il divino dall’ontologia dell’Essere.

Il romanzo “Anni di cani” segna la rinuncia a profanare immagini della Vergine Maria e del Bambino Gesù, sottoposte, negli altri volumi della *Trilogia*, ad allegorie a sfondo sessuale e alla feticizzazione del divino. La postura ideologica e le invettive contro la dottrina cristiana esaltano una genesi meccanicista del pensiero sull’uomo, che Grass non è in grado di declinare fino in fondo. Lo scrittore, non dimentico delle atroci sofferenze cagionate dalla guerra, deve aver trasferito la rigidità assegnata alla storia con i suoi schemi e il suo dogmatismo nella sfera della religione, salvo cadere in contraddizione ammettendo un filo sottile tra gli eventi e le stagioni della vita.

La condivisione della fede o del culto cristiano, che avrebbe potuto fungere da collante tra Walter e l’uomo medio, viene ripudiata come possibilità di non-coesistenza. Anche il fanatismo di Mahlke, intento a contemplare per ore le icone della Vergine, non riesce a spingersi oltre la caricaturizzazione di un personaggio bizzarro, incapace di polarizzare altrimenti l’attenzione.

La postura critica che lo scrittore adotta nei confronti del misticismo religioso evidenzia le numerose riserve che Grass deve sciogliere prima di instaurare un rapporto di sana convivenza con il Sé e l’Altro. Benché il cascubo si sforzi di isolare dal flusso del racconto il tema della spiritualità, essa sembra rincorrere il materiale narrativo. La Trinità viene designata in funzione di un materialismo che assegna esclusivamente all’uomo il potere di decidere sulla vita e sulla morte. Alla durezza della corteccia umana non fa da contraltare, come in *Öe*, l’avvento di una guida forte – autoctona o estranea al villaggio – in grado di dettare i nuovi equilibri della comunità. Grass propone in Walter un’altra figura messianica dalla personalità e dal carisma limitato. Rispetto ad una società attraversata da forti scosse interne e in piena transizione, l’azione di Walter vanta un raggio d’azione e un’incisività troppo delimitata.

Nell'opera di Ōe si è osservato come lo straniero o il capo villaggio riesca a rendersi portavoce degli interessi della collettività. Figura autoritaria e subalterna alla potestà imperiale, il leader garantisce la concordia e sintonizza gli animi sui valori inalienabili della comunità. Perfino nel momento dell'occupazione territoriale, il capo è in grado di preservare gli equilibri, invitando gli abitanti a rispettare l'autorità straniera e le forze dello SCALP.

In Grass determinate alleanze risultano improbabili. Tra la società e il singolo è venuto ad aprirsi un varco incolmabile sul quale incidono l'indifferenza reciproca e l'astrazione dalla cosa pubblica. In uno studio sulla relazione tra *fiction* e realtà ne "Anni di cani", Meretoja sostiene che l'alienazione dell'individuo moderno, unita al disinteresse per il sociale, si iscrive in una condotta ereditata dal recente passato, lentamente infiltratasi nella cultura familiare. Il piccolo focolare domestico – immagine di una famiglia riunita attorno al capostipite, rivendicato anche dalle culture nordiche –, ha ormai ceduto spazi e forme espressive ad una cultura fondata sull'individualismo. Nelle generazioni più giovani, tale postura morale rischia di tradursi in un *modus operandi* pernicioso:

"[...] With this *modus operandi*, he follows the model of his parents. He lives in a community in which no one wants to know what is happening around them. This wilful ignorance is shockingly exemplified by the mountain accumulated from the bones of the victims of the concentration camp Stutthof [...]"

"[...] Con questo *modus operandi*, (il personaggio) segue un modello fissato dai genitori. Vive in una comunità nella quale nessuno è interessato ad apprendere cosa stia accadendo. Tale atto di voluta indifferenza viene esemplificato dall'immagine della montagna di ossa appartenenti alle vittime del campo di concentramento di Stutthof [...]"⁶⁴⁹.

Pericolo che la generazione di Günter Grass e Uwe Johnson schiva coinvolgendo il lettore, la famiglia e i più piccoli nello *storytelling*. Tale postura critica si rifletterà nelle attenzioni rivolte – in romanzi posteriori come "Dal Diario di una lumaca" e "Camera oscura" - al "nido familiare". Nel volume "Anni di cani" toccherà a Walter, nella sequenza narrativa destinata agli "occhiali del miracolo", investigare le immagini del passato da essi propinate, provocando la fuga di una bambina terrorizzata dai carnefici:

"Tutti sperano che la bambina abbia dimenticato perché è diventata così seria e così aguzza, perché non è rimasta rotondetta e vivace. Perché a questo scopo Walli è stata all'ospedale: buone cure affinché

⁶⁴⁹ Hanna Meretoja, An Inquiry into Historical Experience and its Narration: The Case of Günter Grass in *Spiel* 30, 2011, H. 1, pp. 75-96.

Walleri possa dimenticare. Questo comportamento diventa sempre più la principale regola di vita di tutti gli interessati: dimenticare!” (Grass:459).

Il manifesto contro la cultura dell’indifferenza e dell’oblio risale al 1979. Nel saggio “Wie sagen wir es den Kindern” si esprime l’esigenza morale di sradicare il pregiudizio e raccontarsi apertamente⁶⁵⁰, sollevando strato dopo strato la memoria del male sepolto dagli «smacchiatori della coscienza nazionale».

Il luogo d’origine del malessere grassiano collegato alla memoria bellica rimane la *Trilogia*. È nei tre volumi che Grass prende a confrontarsi, con prostrazione e severità morale, con il tema del male e della sua genesi. Cristina Manzo riconduce parte della ricostruzione storica nel dibattito occidentale sul bene e sul male al ruolo che la teologia e la filosofia assegnano a Dio⁶⁵¹. Pertanto, se la sfera del bene si riconduce a Dio – “senza Dio non si spiega il bene” (Manzo:202) – e il male all’agire umano sulla terra – “senza l’uomo non si spiega il male morale” (202) –, Grass non ammette riduzioni della questione del bene e del male allo scontro ideologico o teologico tra l’uomo e Dio, ovvero tra l’uomo e la società. Piuttosto, è la sfera eidetica, il percepibile e il visibile, a sollecitare l’attività conoscitiva del casciubo. A risaltare ai suoi occhi è la deviazione del bene prodotta dall’azione coartatrice dell’uomo.

Rispetto alla guerra, Grass lascerà nell’ombra la propria colpevolezza, sostenendo il carattere ingannevole dell’ideologia nazista. Stemperandone gli aspetti più violenti con il ricorso all’idealismo e al mito della nazione, essa gioca sul senso del patriottismo e sulla puerilità di chi, come il giovane Grass, interpreta la guerra come mezzo per riscattarsi dalla provincia e dalla famiglia.

La storia di Walter ed Eddie rappresenta il corso naturale degli eventi, qui e lì sottoposti ad operazioni di *maquillage* storico. Mentre la narrativa propina la figura di un giovane ebreo cui è dato decidere, in stato di semilibertà, dell’evoluzione e della piega da dare alla propria esistenza, nella realtà della guerra la vita di Eddie non si sarebbe svolta con la medesima scioltezza narrativa.

Per trovare un commento storico alla realtà descritta ne “Anni di cani”, occorre attendere oltre quaranta anni. Nel diario “Sbucciando la cipolla”, Grass circoscrive la scelta dei giovani di arruolarsi come volontari nei corpi militari, definendola un

⁶⁵⁰ Frank Brunssen, Speak out! Günter Grass as an International Intellectual in *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol. 15, 2007, issue 3.

⁶⁵¹ Cristina Manzo, *Essenza del male e assenza di Dio nella Shoah*, Novoli (Lecce), Elison Publishing, 2015.

passaggio obbligato per il tedesco medio. Il commento alla vita reale dell'ebreo arriva da "Dal diario di una lumaca", strano ibrido tra un romanzo e un diario privato, in cui Grass descrive con dovizia di argomenti la sorte e il trattamento destinato agli ebrei della provincia – eleggendo ad epicentro ancora una volta Danzica con i suoi sobborghi (tra i quali risalta Langfuhr, oggi Wrzeszcz) – costretti alla deportazione volontaria e coatta in egual misura.

Il filo conduttore, nello *storytelling* e nella realtà, è l'assurdità del divenire storico. Ogni accadimento viene estratto – e isolato – dalla logica della subalternità ad un progetto ispirato e di ordine superiore. Per Grass la facoltà di giudizio dell'uomo è chiamata ad esperire il reale oggettivo, rinunciando a speculazioni di ordine epistemologico. Tale concetto di storia trascende i limiti della comprensione umana e del *Verstand* illuminato. Esso, infatti, non è chiamato a mettere ordine nel caos e nell'incertezza del fluire storico – posizione su cui deve aver pesato non poco il giudizio sulla storia del primo Novecento. Neanche dopo il protratto impegno civile e politico in favore di una società più emancipata e consapevole di sé (*selbstbewusst*) Grass intenderà ritrattare gli "equilibri" conseguiti dalla storia, nel frattempo proiettati nella *fiction*.

In quasi tutta la narrativa successiva alla *Trilogia*, il lettore assiste ad un intreccio fra reale e non-reale improntato ai dettami della contiguità e della simbiosi reciproca. La storia alimenta la narrazione, come il reale si nutre della finzione. A tale precetto Grass ha destinato grande attenzione, dal momento che la fiducia nei confronti delle istituzioni e degli apparati dello stato mantiene un tratto evanescente.

Lo scrittore ritiene che l'assenza di un ordine naturale degli eventi si accompagni ad una logica funzionale, assai carente, perseguita dallo Stato e dai suoi apparati politici. Se sul piano teoretico lo Stato si sforza di sancire, per la collettività, la prevalenza del Bene, sul piano operativo troppe forze irrompono sulla scena infrangendo schemi ed azioni intraprese a tutela del *citoyen*.

La concezione di Grass dello Stato, ancorché frammentaria e in difetto di una coerente elaborazione dottrinale, evidenzia configurazioni di pensiero diametralmente opposte alla figura di un "Principe" machiavelliano. *In primis*, lo scrittore di Danzica ritiene che, per l'esercizio corretto della democrazia, ogni cittadino debba prendere coscienza del suo ruolo e dell'obbligo a partecipare alla vita politica. La visione e l'apporto di ciascuno è fondamentale per sconfinare l'oligarchia, determinando una costruzione dell'apparato statale più incisiva delle strutture autoreferenziali messe in

campo dalla società pre e postbellica. Peraltro, tale visione consente un'integrazione fra Stato centrale e provincia in grado di coinvolgere tutti i cittadini indistintamente.

L'unificazione e la costruzione della Germania come Nazione moderna rende esecrabile il ritorno dell'esecutivo – e del potere in assoluto – ad una figura che agisca *iuxta propria principia*, secondo il principio dell'utile e dell'interesse evocato da Machiavelli⁶⁵². Grass, convinto che il clamore e la pericolosità sociale prodotta dalle tesi dell'idealismo tedesco non debbano ripetersi, si pronuncia in favore della lotta per ciò che è bene. Se lo Stato dimentica i propri cittadini – o una sola parte di essi –, finge di non occuparsi di quanto avviene dall'altra parte della Germania o getta nell'oblio la questione dei confini naturali, tradisce la sua stessa natura, attirandosi critiche e malumori.

La visione grassiana della storia e dello Stato si distingue per il suo carattere eterogeneo. *In primis*, Grass deve aver subito il fascino delle formulazioni illuministe. Escludendo Hobbes – che non deve aver entusiasmato il casciubo con la sua visione di uno Stato assolutista fondato sulla conservazione dell'uomo e sull'accentramento del potere politico⁶⁵³ –, lo scrittore rivendica la propria prossimità intellettuale alla temperie filosofica iniziata da illuministi del calibro di Rousseau (1712-1778) e Montesquieu (1689-1755). Nel primo caso, Grass sente di approvare la tesi della libertà assoluta dell'uomo e dello "stato secondo natura"⁶⁵⁴. Dissentendo dall'ipocrisia del moderno Stato politico, lo scrittore favorisce la tesi del «patto sociale», una forma di concordato in grado di vincolare Stato e cittadini affinché perseguano il bene collettivo e la custodia degli interessi dei cittadini, secondo «libertà» e «uguaglianza» con tutti gli altri.

Una lettura in chiave illuminista dell'azione perseguita da Mahlke o Walter denota un'assenza pressoché totale dello Stato e delle sue istituzioni. Oltre a contrastare ogni residuo apologetico del nazismo, il messaggio propinato da questi protagonisti predica il ritorno ad una concezione dello Stato nel quale il singolo investe le proprie energie, infondendo spirito e interesse personale. Mutuando tali categorie da Rousseau, Grass mira a scardinare nella narrativa – e nell'*engagement* socialdemocratico – la visione radicata nel cittadino medio, che impone allo Stato la

⁶⁵² Machiavelli, *Il principe in Il principe e altri scritti*, introduzione e commento di G. Sasso, 1963, Firenze, La Nuova Italia, 1963 pp. 7-10.

⁶⁵³ Hobbes, *Leviatano*, a cura di G. Micheli, Firenze, La Nuova Italia, 1976, pp. 163-168.

⁶⁵⁴ Jean Jacques Rousseau, *il discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza fra gli uomini*, a cura di V. Gerratana, Roma, Editori Riuniti, 2006.

presa di decisioni in grado di impattare sulla vita del singolo e della collettività. Mahlke e Walter muovono piccoli passi verso la liberazione del cittadino medio, invitandolo a prendere coscienza delle potenzialità inscritte nella natura umana. Il messaggio, ancorché provocatorio, mira a non confidare nello Stato le possibilità di un cambiamento onnicomprensivo. Inoltre, Mahlke e Walter danno, a quella che percepiscono più come una presenza materna che un'entità politica, più di quanto ricevano. Arruolandosi e decidendo di combattere in favore della madrepatria, mettono in chiaro la loro posizione nei confronti della *Heimat*, senza ricevere garanzie o privilegi per il proprio status.

A ciò si aggiunga la condanna pronunciata da Grass nei confronti di uno Stato in cui la suddivisione dei poteri tende con troppa facilità a deviare il Bene dalle azioni collettive. Ripercorrendo l'esperienza kafkiana, Grass deve aver percepito nella natura labirintica ed asfissiante delle strutture di potere in Germania l'attualizzazione di un precetto già contestato dagli illuministi. Da Montesquieu Grass avrebbe appreso l'importanza di darsi delle regole e seguire le "leggi" fissate da rappresentanti del popolo⁶⁵⁵. Una lettura non politicizzata delle opere del casciubo, d'altronde, rivela l'estraneità a qualsiasi spirito anarcoide, come all'esercizio della violenza. Piuttosto, Grass non riesce a dissimulare l'inquietudine nei confronti del potere smisurato dell'apparato politico.

La decentralizzazione del potere inscritta nello spirito del federalismo rimane la forma più riuscita di governo politico – e del territorio. Nel caso della DDR, Grass predica l'esperienza della confederazione – sul modello svizzero –, al fine di rendere i cittadini più liberi, senza rinunciare al messaggio politico dell'integrazione. Al contrario, ciò che Grass denuncia è l'affermazione incondizionata del potere statale, espressione di una tracotanza invisibile all'intellettuale. Tale messaggio lo pone in sintonia con talune considerazioni formulate dal giovane Karl Marx. Nella fattispecie, il casciubo riconosce la critica mossa da Marx all'abuso che lo Stato esercita nei confronti del cittadino, privandolo della possibilità di estrinsecare appieno la sua persona⁶⁵⁶. Grass non ammette nello Stato la presenza di uno spirito totalitario, una *Ganzheit* che preferisce riconoscere al genere umano. Alcuni personaggi (cfr.: Oskar,

⁶⁵⁵ Montesquieu, Lo spirito delle leggi, in *Grande Antologia Filosofica*, Milano, Marzorati, 1968, vol. XIV, pp. 508-509.

⁶⁵⁶ Karl Marx, Il Capitale, Critica dell'economia politica, a cura di D. Cantimori, Introduzione di M. Dobb, (Libro I), Roma, Editori Riuniti, 1989.

Mahlke) vivono come monadi isolate, capaci di coesistere con il magma della quotidianità indisciplinata ricorrendo alla propria capacità di giudizio – alla propria scala di valori –, evitando di snaturare la propria indole. Fatta eccezione per la misantropia di taluni personaggi (cfr.: Tulla Pokriefke) e l'assenza femminile dalle scene, Grass dichiara netta prossimità ideologica all'ideale di *humanitas* proclamato nel Settecento di Herder, ritirandosi presto dallo scontro tra Stato ideale e uomo-popolo-genere prefigurato da Marx. Anche la rilettura sessantottina di Marx non entusiasma Grass, convinto che il problema sia da ricondursi non allo Stato quale entità in sé, bensì ai poteri forti che attorno ad esso proliferano, ghettizzando l'uomo medio.

Lo scrittore e i suoi personaggi accettano lo Stato, sfruttando le modalità che la società contemporanea propina per vivere al suo interno coerentemente. Oskar mira a sovvertire l'ordine vigente, per scardinare lo Stato nazista non lo Stato ideale. Del pari, Walter riconosce quanto i cittadini ignorino le ragioni della sorte toccata al popolo tedesco. In definitiva, Grass rivela la propria estraneità alla politica borghese e antiproletaria perseguita in Germania, un'attività che, ignorando le vicissitudini e le esigenze dell'uomo comune, finisce per violare la dignità e l'essenza stessa dell'uomo. Prendendo la parola lungi dal centro e da una posizione scomoda – da intellettuale invisibile all'establishment –, Grass si rende portavoce di quanti difettano della eco mediatica necessaria a far pervenire il proprio appello accorato alle istituzioni. Come ne "I plebei provano la rivolta", il messaggio trasmesso nei circoli della politica e dell'intelligenza contemporanea mette in luce la loro incapacità di porsi all'ascolto di chi vive l'aberrazione e misconosce il senso di appartenenza ad una comunità o ad un dato sistema di valori. Nella *pièce* del 1966, Grass pone in discussione il valore dell'arte fine a se stessa o scollegata dalla realtà coeva. L'arte, ignara delle tensioni che attraversano il tempo, si rivela, non meno della politica, un prodotto edulcorato, attento alla sfera prettamente estetica.

Attraverso la componente interattiva garantita dal teatro, Grass mette in luce la scarsa attenzione che i contenuti di impatto sociale e politico ricevono nella società del tempo. La rabbia che ribollisce nei lavoratori maltrattati e privi di tutele sociali, unita *all'ésprit* rivoluzionario che alberga nella compagine operaia, viene relegata in secondo piano rispetto alla volontà di creare uno *Stück* teatrale pregno di originalità e realismo sociale. Il vero tema diviene l'ipocrisia dell'intellettuale che finge di non vedere, antepoendo alla realtà nuda e cruda un'effigie della società. Il teatro e il romanzo cessano di essere rappresentazioni autentiche della vita per assumere i tratti

della *fabula*. Grass non è interessato ad operare una suddivisione interna tra forme d'arte, tra narrativa e teatro, mostrando come l'interesse sia per lo più rivolto ad una lettura politica dei contenuti rappresentati. Con una svolta decisiva rispetto alla concezione brechtiana di "teatro didascalico", lo scrittore rileva le incongruenze collegate alla ricezione dell'opera d'arte, sottoposta ad un giudizio estetico attentamente scorporato da quello politico.

Grass ritiene che l'arte non debba suscitare soltanto uno stato di empatia con il lettore; piuttosto si tratta di sollecitare la ricerca di soluzioni personali al molteplice. Per lo scrittore, il reale non è un flusso in divenire, ancorato alle proprie regole di sussistenza. Al contrario, esso è per sua natura modificabile. All'uomo è dato interagire con il reale, ricorrendo a esperienze e modelli importati dall'*empeiria* o da altri contesti culturali. Grass mette in discussione l'idea che la verità risieda nelle istanze mosse dall'autore, sollecitando nel singolo un'attenta operazione di scavo e di introspezione psicologica. Tale espediente avrebbe fornito all'uomo medio uno strumento in più per percepirsi come entità autonoma, parte di un più ampio progetto culturale, socializzando gli apporti e le sofferenze patite negli anni della guerra. Quando Grass parla della ricerca di rappresentanti autentici del popolo-genere – parafrasando Marx –, pensa al rischio che la scollatura tra il cittadino comune e la società sfoci in populismi o regimi autoritari come il nazionalsocialismo.

Cosa fare per scongiurare il pericolo di rigurgiti nazionalisti e predisporre la società ad una sana crescita collettiva? La risposta risiede nella socialdemocrazia. Strumento in grado di dar voce ai deboli e ripianare le differenze nella suddivisione interna del potere, questa ideologia rappresenta la "terza via" (*dritter Weg*). Grass dirà nel 1966:

"[...] La mia affermazione è: esiste una terza via. Questa terza via non è per me un preciso programma politico e nemmeno un programma che possa essere fin d'ora fissato per via ideale e didascalica; la terza via è la facoltà e la possibilità di rimanere flessibili, disponibili alla contestazione, e specialmente di riuscire a rivedere, a vedere di nuovo, oggetti che sono stati cristallizzati ideologicamente"⁶⁵⁷.

La "terza via" rappresenta ciò per cui lo scrittore si batterà, in veste di letterato e *citoyen engagé*, nei prossimi quaranta anni. Si tratta di un ideale rigeneratore del concetto di nazione – che Egon Bahr (1922-2015), pioniere della *Ostpolitik*, scalfirà definendolo "un'illusione in più" – lungi dai vecchi cliché separatisti e unificatori.

⁶⁵⁷ Günter Grass, *Tutto il teatro*, op. cit., pp. 114-115.

Concepirsi come stato e nazione moderna è per Grass una questione ben più complessa dell'appartenenza ad un partito, che travalica la scelta tra un'entità politica (RFT) e l'altra (RDT). Motivo in più per respingere nozioni brechtiane di *Kulturpolitik* cristallizzate più intorno al genere – l'epico e didascalico – che al dato sensibile.

La realtà è magmatica e coinvolge tutti indistintamente, chiamando ad assumere piena consapevolezza e responsabilità per ciò che tange o meno le proprie vite.

3. La Trilogia: una società senza donne

Nella società ritratta da Grass nella *Trilogia*, a dispetto del coinvolgimento diretto di tutti gli individui, la definizione dei ruoli segue un ordinamento patriarcale. Le donne rivestono una funzione trasversale rispetto agli esiti diegetici e agli equilibri imposti dalla trama. Opere come “Anni di cani” marcano la frattura evidente tra la società della ricostruzione postbellica e la rivoluzione sessantottina esitata dal riequilibrio dei rapporti di genere e dalla liberalizzazione dei costumi. A tali sviluppi Grass assicura il proprio appoggio. È sufficiente spostare l'attenzione sulle opere concepite negli anni Settanta per trovare compendiate nella donna virtù morali e responsabilità di grande impatto sociale. In questi scritti della maturità, Grass non esita a celebrarne il ruolo di motore sociale e “timoniera” della famiglia.

L'altro frangente della rivoluzione riguarda i costumi. Si pensi al ruolo di Irmgard Seifert ne “Anestesia locale” (1969), donna emancipata e in grado di definire la propria identità sessuale e le priorità nella vita. Negli anni Settanta, la società dipinta da Grass smarrisce gli ultimi scampoli della polarizzazione tra uomini e donne, al punto da non eleggere lo scontro di genere a *tòpos* narrativo indipendente. Nonostante la rilevanza del femminile – prima come *Trümmerfrau*, poi come simbolo di stabilità ed emancipazione sociale nel secondo Novecento –, Grass non è pronto a riconoscerle preminenza sul piano narrativo. Al femminile è accordata una funzione ancillare rispetto alla virilità. Sul piano sessuale come su quello sociale, la donna ha il compito di coadiuvare l'uomo – e la collettività – nel raggiungimento della catarsi. La donna, pur contando su una posizione sociale privilegiata, non partecipa alla condivisione paritetica dei ruoli nello *storytelling*, né può vantare il potere decisionale conferito dalle alleanze omotetiche. Riservati agli uomini – Oskar/l'infermiere Marcus, Eddie/Walter, Pilenz/Mahlke –, i rapporti paritetici disegnano ancora una società a immagine e somiglianza dell'uomo. Anche le figure messianiche, portatrici del messaggio di cambiamento sociale, sono guidate da un coro maschile.

Grass assegna un volto nuovo alla società patriarcale a partire dagli anni Settanta, mostrandone i segni della decadenza e l'anacronismo. Mentre sull'esule del dopoguerra pesa la responsabilità della ricostruzione e del riequilibrio familiare, l'uomo post-sessantottino cede ai colpi del paradigma identitario uomo-donna in neocostruzione, prendendo le distanze dal ruolo apicale intrattenuto nella famiglia e dall'organizzazione verticistica della società. Nel momento in cui la donna avanza conquistando spazi e ruoli sociali, l'uomo cessa di essere motore propulsivo e vertice della piramide sociale.

Opere come "Il rombo" (1979) e "La ratta" (1987) scardinano definitivamente gli equilibri fissati dalla *Trilogia*. È la donna la nuova guida messianica della società. Grass si congeda da Tulla Pokriefke e dalle immagini di adolescenti asservite al bisogno virile di affermarsi ed esplicitare la propria vera identità.

Ne "Anni di cani", le donne non godono ancora di tale indipendenza. Estromesse dalla funzione narrativa del testo, entrano nella diegesi con un compito precipuo: accompagnare l'uomo verso l'obiettivo della rinascita. Le loro storie incontrano solo trasversalmente l'interesse narrativo di Grass. La figura dolce e remissiva di Jennie viene messa in controluce rispetto a Tulla, ragazza sghemba e in grado di competere con gli uomini. La proiezione di *image* femminili risponde al bisogno di temperare la sconclusionatezza di uomini come Walter – in giro senza una mèta – o l'inconcludenza degli adolescenti troppo timidi per dichiararsi all'amata (cfr.: la voce narrante del "Libro secondo" nel romanzo *Anni di cani*).

Nel processo di comparazione tra la sfera dell'agire maschile e l'interazione dello spirito femminile con la società, la narrazione grassiana aderisce ad un manierismo evidente nelle forme e nei contenuti. Ogni azione viene declinata o ricondotta all'interno di schemi manichei. L'uomo è talora confuso e miscredente, talora probo e risoluto a compiere opere socialmente rilevanti. L'agire della donna è demandato ad un campo circoscritto alla sfera sentimentale. Incapace di tenere a freno le sue pulsioni, lo spirito sanguigno e rivoluzionario della donna la spinge a battersi per l'emancipazione sociale e la liberazione sessuale.

L'azione della donna riesce a fatica a scrollarsi di dosso i tratti di un egoismo invasivo, declinato come mezzo per la realizzazione personale. Sono gli uomini, salvo sporadiche eccezioni (cfr.: Grass: *Il mio secolo*) a riscattare la famiglia e la nazione; essi ravvisano modi e tempi della ricostruzione, delineando la "via" migliore per la rinascita; sono figure di uomini più o meno assennate ad appoggiare o sventare i piani

di una “svolta” in senso culturale e ideologico.

Ad di là dell’aspra condanna giunta dal mondo cattolico, pare inconfutabile che Grass assegni ne “Trilogia di Danzica” ruoli specifici – e immutabili – all’uomo e alla donna. Cesare Giacobazzi, sposando la tesi di Wolf-Dieter Stempel sulla relazione implicazionale tra «emblematica barocca» e stilizzazione grottesca dei personaggi – estesa peraltro anche alla *Trilogia*⁶⁵⁸ –, sostiene che Grass non riesce a rifuggire la tentazione di ricorrere a determinati stilemi narrativi, sfociando in esiti allegorici o moralizzatori. Non si può negare il rischio che Grass possa ricadere nella stereotipizzazione dell’uomo e della donna, lasciando tramontare il “realismo grottesco” nel quale, al pari di Öe, ha riposto grande fiducia. Dall’altro canto, è pur vero che Grass dichiara *ab initio* intenti satirici nelle relazioni tra i generi e con il reale esperibile, rendendo Oskar artefice di un mondo strampalato, le cui strutture paiono estranee a qualsiasi sistema non artificiale. Ciò che i personaggi incarnano, spesso, non trova affiliazioni all’immaginario collettivo.

La sconnessione tra reale e fittizio si ascrive alla mancanza di una teleologia che accompagni la definizione dei compiti e delle funzioni da ricoprire all’interno del testo narrativo. Ciò che nel *Trauerspiel* riesce abbondantemente – il coro e la pluralità di voci si allineano ad un intento narrativo o un *Leitmotiv* che incalza il protagonista – nella narrativa traduce posizioni e *telòs* diversi dei personaggi nello smarrimento del filo diegetico. Se le figure maschili mantengono la loro centralità, e la donna una posizione ancillare rispetto al resto, ciò non è sufficiente ad assicurare un equilibrio interno.

L’isolamento estremo in cui sono tenuti i personaggi, privati di un *background* e di un vissuto familiare, concorre ad enfatizzare l’assenza di una continuità logica tra gli eventi e con il reale. L’azione diegetica degli eroi picareschi si svolge in totale autonomia dal contesto familiare di appartenenza. Reciso il cordone ombelicale, i personaggi prendono le distanze dalla ruralità casciuba, salvo ritornarvi dopo una lunga peregrinazione indirizzata alla *recherche* identitaria.

In ciascuno dei tre volumi Grass riprende il tema biografico della prematura scomparsa materna, lasciando che a (non) dialogare rimangano il padre e il figlio. Il rapporto con la famiglia, mediato dalla difficoltà a porsi in sintonia con il padre, viene risolto con la fuga. A raggiungere presto tale consapevolezza è il tamburino Oskar, che

⁶⁵⁸ Wolf-Dieter Stempel, *Mittelalterliche Obszönität als literaturästhetisches Problem in Die nicht mehr schönen Künste*, Poetik und Hermeneutik 3, München, Fink, 1968.

denuncia la propria estraneità al commerciante Matzerath. Non potendo più vivere sotto lo stesso tetto e anelando esperienze forti lontano dal villaggio, si risolve alla fuga in compagnia di due artisti circensi:

“Il congedo da Matzerath mi riuscì stranamente difficile. [...] Oskar lo precedette, prese il piccolo tagliere col prezzemolo tritato, glielo porse – e a tutt’oggi suppongo che Matzerath sia rimasto lì per un pezzo, anche dopo che ero uscito dalla cucina, stupefatto e confuso col piccolo tagliere del prezzemolo in mano; non era infatti mai avvenuto prima che Oskar porgesse, tenesse o raccattasse qualcosa al Matzerath”⁶⁵⁹ (TL).

Stessa sorte tocca a Mahlke cresciuto in un ambiente ovattato, tra il tepore casalingo e le attenzioni delle donne. Nessun riferimento affettivo, né empatia alcuna con la figura paterna, evocata solo per riportare ordine tra le donne di casa:

“Le due donne gli ubbidivano, o forse ubbidivano al defunto macchinista delle ferrovie, che lui con discrezione evocava facendo star zitte la zia o la madre appena si mettevano a chiacchierare troppo”⁶⁶⁰ (GT).

Ne “Anni di cani” è la volta di Walter, pronto ad abbandonare casa, denunciando, ancorché con tono velato e implicito, l’estraneità alla speculazione del mugnaio Matern. In ciascuno dei tre casi, Grass ripercorre la disgregazione che, esitata dalla perdita materna, attraversa l’Io narrativo. In queste anime lacerate, ripristinare l’ordine diventa operazione ardua. Da qui l’irreversibilità del processo di scomposizione identitaria. D’altronde, l’analisi dei tre romanzi rivela l’assenza di un punto di approdo, materiale e spirituale. Oskar non ripristina l’equilibrio, concludendo la sua esperienza diegetica in una casa di cura psichiatrica. Mahlke scompare per sempre con l’ultimo tuffo nei pressi del dragamine, il *locus belli* eletto a sfondo delle gesta di adolescenti – divenuti nel frattempo soldati – nell’austero ambiente della provincia. Quanto a Walter, il giovane fa ritorno al punto di partenza. Riesce sì a ritrovare il vecchio amico Eddie Amsel, ma ciò non produce un cambiamento di rotta nella sua vita. I vecchi equilibri, infranti con l’abbandono del nucleo originario, faticano a ricomporsi. Né l’eroe si rivelerà pronto a trasferirli nell’ambito di una propria vita familiare.

Rileva osservare, ai fini della trattazione delle influenze esercitate dall’ambiente domestico, come il tepore della comunità rurale – con i suoi riti, il culto del cibo e la

⁶⁵⁹ Günter Grass, *op. cit.*, p. 327.

⁶⁶⁰ Günter Grass, *op. cit.*, p. 119.

trasmissione orale delle leggende – unito alla capacità di coesione della donna, vada spegnendosi nel passaggio dal dato biografico al romanzo. A prevalere è un pungente realismo, dettato dai tempi e dall'austerità di una società in cui ciascuno agisce *pro domo sua*. L'altruismo e l'affetto trasmesso al giovane Grass dalle comunità casciube si estingue con la scomparsa degli antenati. Mentre Öe si sforza di rinfocolare la tradizione – conscio del grave ruolo che su di lui pesa come scrittore –, in Grass svanisce l'intransigenza. Basti contemplare come l'assorbirsi delle due anime nell'uomo coesistenti, l'apollineo e il dionisiaco, si rifletta a favore di un individuo autoritario da un lato, debole e inconcludente dall'altro. Nonostante l'apporto della *Trümmerfrau*, l'uomo del Novecento grassiano è privo di radici, culturali e familiari. Ripudiando il passato, dispone la propria esistenza ad un futuro altrettanto incerto, sottoponendosi a modelli e paradigmi culturali ancor più destabilizzanti.

Originati presso o lungi la terra patria (*Heimatland*), il capitalismo e il comunismo intervengono nella suddivisione mondiale tra le due principali sfere ideologiche, esacerbando il conflitto in atto. È così che l'uomo di Grass viene svuotato non solo del sostrato culturale ed affettivo di appartenenza, bensì anche della possibilità di concepirsi quale individuo libero e artefice del proprio destino.

Benché Grass prenda le distanze dal canone narrativo affermatosi nel primo Novecento, il suo anti *Bildungsroman* mostra, alla stessa stregua del labirintico romanzo kafkiano, le limitazioni cui l'uomo contemporaneo soggiace. Imposte da una società che non lascia scampo alla libera iniziativa o da sovrastrutture mentali irretite dalla tradizione prussiana, tali limitazioni rendono l'uomo grassiano insofferente rispetto ad una società non del tutto liberale e democratica.

La fuga nella provincia, benché segni una tappa utile a stemperare i toni della *debacle* politica degli anni Sessanta – nel 1965 la SPD riporta un insuccesso alle elezioni del *Bundestag* –, non esaurisce il tema dello scontro sociale e delle vicissitudini di milioni di tedeschi tuttora impegnati nel tema della ricostruzione identitaria. In questa prospettiva Grass chiede di leggere le opere della *Trilogia* come un disperato tuffo nel passato, privo delle mistificazioni filo/teosofiche intervenute negli ultimi secoli di storia tedesca. Al contempo, una *recherche* libera dai paradigmi imposti dalla contemporaneità, un processo di rifrazione dell'anima nel villaggio, finalizzato a ritrovare l'io sgretolato dall'accelerazione del progresso e dalla mitizzazione della grandezza nordica. Con tali premesse, non poco permeate dal senso della *Nation* illuminista e dal mito romantico di una terra tutta da scoprire, Grass si

rende non il disertore della patria – come la stampa nazionale suole definirlo⁶⁶¹ –, bensì un inguaribile sognatore invaghito della propria terra.

4. È una lunga storia: il romanzo della riunificazione narrata dalla periferia

Tra il 1995 e il 1999 Grass si impegna in due imponenti progetti letterari, esitati dall'editore Steidl. L'uno riguarda la *Vereinigung*, giunta ad attuazione definitiva con le forme e le modalità pronosticate dallo scrittore; l'altro, *Mein Jahrhundert* (“Il mio secolo”) è una *summa* dei principali eventi che hanno attraversato il XX secolo, depositando il marchio della nostalgia e la consueta irriverenza grassiana nei confronti di ciò che è eludibile ricorrendo alla ricetta del saggio e del lungimirante.

Il cambio di prospettiva è radicale. Grass guarda ormai con rassegnazione al “tempo che passa” (*die vertreichende Zeit*). In entrambi i progetti narrativi domina il peso della memoria e la volontà di restituire alla collettività un pezzo di storia patria, raccontato da una prospettiva estranea ai toni celebrativi e incensatori della politica e dell'intelligenza.

La presente sezione si occupa di percorrere l'analisi dei riferimenti storici e imagologici compendiate ne “È una lunga storia”. Il lungo romanzo marca la tappa finale di un percorso improntato alla ricerca della verità, dalla prospettiva più scomoda. A raccontare la *Vereinigung* è Fonty, un visionario che veste i panni del romanziere ottocentesco Theodor Fontane (1819-1898). Accompagnato da Hoftaller, *alter ego* ereditato dal romanzo di Hans Joachim Schädlich, alla cui trama Grass deve ispirarsi non poco, Fonty risulta un personaggio, all'apparenza debole e poco affidabile. Afflitto da persistenti crisi di nervi, il letterato in servizio presso il Ministero, ha imparato a destreggiarsi tra il *Kulturbund*⁶⁶² e le strutture ereditate dal prussianesimo prima, dal nazismo poi.

Il *tran tran* della storia va avanti. Adesso è la volta della riunificazione. Attraverso la voce di Fonty a parlare è lo scrittore Grass, l' “immarcescibile”, ormai stanco di assistere ai medesimi errori della storia. Donde il senso di rassegnazione, *limes* in grado di marcare una frattura evidente tra la stagione della *Trilogia* e la scrittura della

⁶⁶¹ Dalla liberale *Die Zeit* alla linea editoriale della Axel Springer, pare assistere ad una vera alleanza contro le *boutade* politiche e la polemica antisistema del casciubo.

⁶⁶² Il *Kulturbund* (1945) è un'organizzazione fondata nella DDR allo scopo di concertare, sulla base di valori antifascisti e improntati ad un nuovo “umanesimo”, lo sviluppo del dibattito culturale nel territorio orientale, nel frattempo sottoposto al controllo dell'amministrazione militare sovietica.

maturità. Grass si limita ad osservare gli eventi, rinunciando a mutarne il corso. L'intera opera è attraversata dallo scontro tra la natura transeunte dei costumi e delle forme esteriori della società e l'inalienabilità della storia. Fonty si colloca al centro fra due estremi. Da una parte avverte il richiamo – e il fascino – del tempo che passa ed apre la società alla liberalizzazione dei costumi, dall'altra preferisce abbandonarsi in senso manniano al *dénouement* degli eventi – come Gustav von Aschenbach ne *La morte a Venezia* –, stanco di vivere nel tentativo di risultare sempre attuale e sulla cresta dell'onda. La malinconia dell'uomo, colto da improvvise nevrosi, attraversa l'intero romanzo, al punto da rendere “È una lunga storia” quasi uno scritto di commiato. D'altronde, dopo le fatiche del 1995 e del 1999, Grass si dedicherà, con la sola eccezione del diario-confessione “Sbucciando la cipolla”, a romanzi più leggeri, il cui peso è dato dalla capacità – senz'altro più misurata – di mescolare equamente il dato fittizio e il reale all'interno dell'opera.

Fonty è un personaggio in grado di segnare un punto di rottura rispetto alla sequenza di eroi deboli e psicotizzati dalla vita nei primi anni del dopoguerra. *In primis*, la struttura di questo personaggio si rivela, a dispetto della debole tenuta psicologica, molto consistente. Dotto di natura e grande conoscitore della storia patria, Fonty riunisce tratti biografici riconducibili allo scrittore – passione per le lettere, carattere irruento e combattivo –, alla debolezza di chi, recando il marchio della diversità, si isola dal flusso della vita.

Il malessere di Fonty giunge al lettore attraverso un arzigogolato *stream of consciousness* “alla tedesca”, cui Grass pare ispirarsi per riflettere debolezze e punti di forza del protagonista. Fonty si serve del proprio spessore culturale nei tentativi di mettere all'angolo Hoftaller e, con lui, l'insistenza di un fastidioso passato che serpeggia nelle vite quotidiane dei protagonisti. Limitandone la presenza testuale al ruolo di contestatore – cui è invisibile l'aura del cambiamento che il letterato sogna di ricevere per la Germania –, il rapporto tra le due figure si presenta assai controverso.

Un gioco continuo di attrazione e repulsione detta il ritmo narrativo. Nelle rispettive figure si compendiano i due volti della Germania alla vigilia dell'unificazione. All'ambizione velleitaria dell'uno fa da contraltare la materiale concretezza dell'altro; contro la liberalità di Fonty il pericoloso spirito reazionario dell'altro. Contro la democrazia, l'ambizione a tenere in piedi un eterno regime poliziesco volto a controllare i consensi e livellare l'opinione pubblica.

Soltanto verso la fine del lungo romanzo, Hoftaller riesce a riscattarsi dal ruolo di

cinico detrattore della democrazia, mostrando un volto più umano. La morsa su Fonty si allenta, concedendo all'anziano intellettuale-burocrate la possibilità di avverare il sogno di lunga data: lasciare la Germania. Desiderio, nel decennio in questione, più volte espresso da Grass. A questo punto, il forzato riavvicinamento a Hotftaller – che puntualmente minaccia Fonty di rivelare dettagli inquietanti sul suo passato – cessa di essere realtà. Il visionario può finalmente prendere le distanze da un paese che gli appare estraneo, in preda all'ebbra esaltazione della *Vereinigung*.

Il materialismo dilagante rivela all'anziano il cambiamento epocale da cui l'intera società tedesca è attraversata. Tutto si converte nel suo esatto contrario. La solidarietà diviene opportunismo, l'interesse bieco del singolo sovrasta il socialismo, il comunismo si converte in capitalismo. In questo mondo, dove l'essere è in preda ad una bizzarra metamorfosi, Fonty esemplifica il senso di smarrimento e l'alienazione che attraversa parte della compagine sociale coeva.

Il cambiamento interno alla società dell'89 amplifica il malessere del protagonista, veicolando immagini di un uomo via via incapace di disporsi all'ascolto dei tempi. Fonty-Grass apre ad un'autentica critica personale, ammettendo il proprio anacronismo e l'incapacità di concepire la sostituzione dei *Grundwerte* pronunciati dall'antifascismo postbellico con una forma sregolata di integrazione nazionale ed europea. A tal proposito, va rilevato come per Grass l'unica concezione politica in grado di statuire la pacifica convivenza tra Stati e popoli sia inscritta nel «federalismo», all'epoca propagandata dalla frangia più "illuminata" della socialdemocrazia e da intellettuali della levatura di Altiero Spinelli⁶⁶³.

“È una lunga storia” mette in risalto non solo l'inarrestabilità degli eventi epocali, relativizzando le ideologie che li hanno sostenuti. A tal riguardo, una trattazione accurata sulle modalità con cui la crisi di valori si riversa sui sistemi di pensiero tradizionali – che per esigenze di brevità non è possibile intraprendere –, evidenzerebbe le difficoltà a relazionarsi con il socialismo orientale e la svalutazione subita dal credo cattolico in ambienti storicamente permeati dal fervore cristiano (cfr.:Martha Wuttke:p.245).

La 'crisi del tempo' non lascia indenne lo scrittore che, sul finire degli anni Ottanta, comincia a formulare i primi dubbi sull'utilità del proprio impegno politico nelle fila della SPD nonché sui risultati conseguiti con l'*engagement* ecologista.

⁶⁶³ Altiero Spinelli, (pref.) *La Germania tra libertà e riunificazione*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961, pp. 17 e ss..

Inevitabilmente, il mutato approccio nei confronti della vita si riversa sul concetto di storia e di «progresso reale».

Il tempo si sottrae definitivamente a qualsiasi categorizzazione, presentandosi come un «campo aperto», crocevia di fenomeni – non da ultimo culturali – indissolubilmente collegati alle esigenze materiali della gente. Grass scorge una ramificazione interna tra gli eventi, ponendo la narrativa a latere di ogni compressione temporale esercitata ai tempi della *Trilogia*.

A mutare è, infine, l'approccio descrittivo dell'autore. Grass non è più favorevole a rincorrere il tempo (*verstreichende Zeit*) e le sue emanazioni, disponendosi alla descrizione oggettiva del reale. Al cospetto degli 'eroi' della *Trilogia* – motivati ad incidere in qualche modo sul corso degli eventi –, Fonty e Hoftaller si presentano quali personaggi 'concavi', rassegnati a reperire forme di pacifica convivenza con il nuovo ordinamento statale.

Particolarmente invisibile è l'autoritarismo che di sé permea le pagine della *Vereinigung*. All'accondiscendenza con cui Hoftaller accetta gli ultimi esiti della storia fa da contraltare la critica mossa da Fonty alle strutture dello stato. Inadeguate e subalterne ad una forma camuffata di regime, non è possibile legittimarle in forza di una *raison d'état* tedesca. Per quanto Grass vada riconoscendo sin dai primi scritti politici (1965) più tardi raccolti ne "Discorso di un senzapatria" (1990) l'esigenza che "torni alla Germania ciò che le appartiene", non è [solo] la questione territoriale ma la definizione di un paradigma identitario meglio definito a sollecitare il casciubo. Tale premessa è in netto disaccordo con le manovre intraprese dallo Stato federale.

Le modalità e i mezzi messi in campo per perseguire la *Vereinigung*, pur simulando una parvenza di democrazia, confondono la *raison d'état*. L'intellettuale che tenti di avversarla viene condannato di lesa maestà. A favore di tale *vulnus* il casciubo si pronuncia prolificamente in una serie di interventi e dibattiti pubblici datati ai primi anni Novanta.

Giulio Schiavoni invita a leggere il romanzo "in sintonia con il sentire espresso nella raccolta di sonetti del 1993, *Novemberland*"⁶⁶⁴. In essa viene evocato il senso dell'amara delusione, unito alla sfiducia nei confronti del cambiamento epocale atteso nel "Paese di novembre". La svolta (*Wende*), annunciata 'a suon di fanfara' dalla politica ufficiale, viene minuziosamente esplorata dal casciubo per significarne le reali

⁶⁶⁴ Giulio Schiavoni, *op. cit.*, p. 155.

potenzialità a favore del cittadino medio. Tale processo indagatorio spinge Grass a liquidare la *Vereinigung* come l'insuccesso più eclatante riportato nell'esercizio della democrazia postbellica.

La società che emerge dall'indagine politica di Grass denuncia una netta spaccatura tra coloro che indulgono nel definire le vere priorità della nascente Nazione – la massa informe che finirà per piegarsi al 'nuovo corso' politico dettato da Bonn – e gli ardenti patriottici come Fonty, impegnati a sostenere gli ultimi scampoli del socialismo, promuovendo il *refrain* della causa comune.

L'«immarcescibile» non riesce ad accettare tanta ipocrisia camuffata da gioia, spingendo gli altri personaggi ad introdurre un dialogo sulle reali possibilità offerte dalla *Vereinigung*. In tal modo, il lettore apprende che la sola a credere nell'unità *à la allemande* è Madeleine, la nipote francese di Fonty.

La figlia e la moglie dell'immarcescibile – Martha e Emmi – mostrano la propria indifferenza nei confronti della società transeunte. Appigliate, per tradizione più che per fede, al cattolicesimo, conducono le proprie vite nell'indifferenza generale e nella certezza che nessun cambiamento si stagli davvero all'orizzonte.

Analizzando il vissuto di Martha, si apprende la natura *pasionaria* della giovane donna che, spinta da ardente fervore, ha combattuto per la causa del comunismo, per finire, anni dopo, a fiancheggiare il marito Grundmann e il suo spirito capitalista. L'assenza di vigore in personaggi come Martha è la risultante di concause diverse. Ogni fede politica non è stata all'altezza dei tempi. Per Martha, il comunismo ha fallito miseramente. Il capitalismo ha prodotto la morte di Grundmann e il tracollo dell'avidamente costituita con lo scopo di rilevare le infrastrutture dell'Est.

Dal canto suo, Emmi incarna l'ideale della donna subalterna a Fonty, altra *Trümmerfrau* impegnata nella ricostruzione e nel successo personale dell'uomo:

“[...] È durata parecchio. E io dovevo andare a lavorare, prima a sgombrar macerie, poi come dattilografa nell'ufficio alloggi. [...] ma presto abbiamo avuto l'appartamento tutto per noi, perché nel '46 con quell'inverno tremendo la zia Pinchen è morta, e io di nuovo incinta ...” (Grass:LS:171).

Come Martha, il silenzio e l'attuale spirito 'apolitico' di Emilie sono inaspriti dalla perdita di fiducia nei confronti dell'ideologo di turno. Emilie, nella sua lunga vita a cavallo di due secoli, ha subito sulla propria pelle le conseguenze dell'opposizione al regime ovvero al partito dominante. Donde l'appello affinché Fonty estrometta la politica dalla vita privata: “Andrete a finire tutti e due al manicomio, se continuate così”

(LS:173).

Ad attendere coloro che perseguono il sogno di dominare la politica – e il nuovo corso – è un logorio mentale, un processo di graduale deperimento fisico. Martha, come Fonty, è la prima vittima di una nevrosi che attanaglia il padre e la figlia, al punto da metterne in pericolo l'esistenza. Più dura la sorte per Freundlich – il professore con cui Fonty si confida, aprendo la narrazione ad uno scambio di idee proficuo sui rigurgiti del nazionalismo e dell'antisemitismo in Germania – e per Grundmann.

Sanzionando le autorità impegnate nella fase della transizione, Grass invia un messaggio provocatorio: chiunque tenti di invadere il “vasto campo” della politica, interagendo con le sue leggi, mette in pericolo la propria vita, rinunciando ai diritti e alla dignità. Con una circonlocuzione ardita, il messaggio del casciubo equivale alla denuncia del “nuovo regime”. Ove è la ragion di stato a prevalere perfino sulle scelte private, all'individuo non rimane altro che uniformarsi alla ‘dittatura’ imposta dall'alto. Nel 1992 *Unkenrufe* – “Il richiamo dell'ululone” – esplora il fallimento di ogni azione destinata a sovvertire il sistema di valori allora in auge. Al pari della temeraria coppia di coniugi, che osa sfidare la logica del profitto e della speculazione finanziaria, le azioni intraprese da Fonty sono votate al fallimento.

Nei due romanzi Grass risolve l'azione ricorrendo ad uno *specimen* narrativo inconciliabile con i modelli della comunità periferica disegnata nella *Trilogia*. Negli anni Sessanta, nello scrittore è radicata la convinzione che le forze centrifughe possano dettare un cambiamento di paradigma. Benché Grass si serva di Mahlke e Walter, due soggetti apparentemente fragili ed isolati dal resto della comunità, la missione porta su un messaggio di autentica conversione dell'uomo medio.

Trenta anni dopo, oltre a svuotare i personaggi della tradizionale carica espressiva, Grass segna un punto di arrivo nella narrativa. Il protagonista – sia esso Fonty o Alexandra Piatkowska – è latore di un messaggio risibile. Solo contro il mondo, nessuna voce fuori dal coro giunge in suo soccorso, né è disposta ad emularlo. Del pari, ogni distinzione tra centro e periferia decade miseramente. Mentre la geografia del territorio è mutata e le distanze si sono ridotte, l'immagine conseguente è intrisa di grigiore con scorci di un paesaggio alterato dagli abusi:

“Rimasuglio selezionato e detrito della storia. Ah, Wuttke, cos'hanno fatto di noi? Cosa abbiamo lasciato che facessero? Tristi scorie. Siamo solo cascami, buoni da rottamare. Materiale vecchio, ci chiamano. Su, Fonty! Guardi! Non tutti i giorni si vede così bene. Che significa veder nero? È ben Suo il motto: sperare poco è sempre meglio” (LS:420).

Nel romanzo-fiume del 1995, Grass proietta una moltitudine di temi uniti dal filo conduttore della storia e del tempo che fluisce ininterrottamente. Più Grass tenta di riportare il flusso narrativo nell'ambito della vicenda personale di Fonty, più il romanzo prende una piega enciclopedica. Tale il motivo per cui la critica letteraria – nei panni ancora una volta dell'implacabile Marcel Reich-Ranicki – accoglie il libro con animosità, definendolo un'altra delle opere melense di Grass, priva di un nucleo portante, come di una logica interna:

“Ich halte Sie für einen außerordentlichen Schriftsteller, mehr noch: Ich bewundere Sie - nach wie vor. Doch muß ich sagen, was ich nicht verheimlichen kann: daß ich Ihren Roman "Ein weites Feld" ganz und gar mißraten finde. Das ist, Sie können es mir glauben, auch für mich sehr schmerzhaft. Sie haben ja in dieses Buch mehrere Jahre schwerer und gewiß auch qualvoller Arbeit investiert. Sie haben, das ist unverkennbar, alles aufs Spiel gesetzt: Es ist das umfangreichste Werk Ihres Lebens geworden. Was soll ich also tun? Den totalen Fehlschlag nur andeuten und Sie schonen, Sie also wie einen "matten Pilger" (auch ein Fontane-Wort!) behandeln? Nein, das nun doch nicht. Nur eins verspreche ich Ihnen: Wer hier auf boshafte Witze und auf hämische Seitenhiebe wartet, der soll nicht auf seine Rechnung kommen. Denn schließlich geht es um eine todernste Sache - jedenfalls für Sie.,⁶⁶⁵

“Ritengo che lei sia ancora uno scrittore straordinario: la ammiro, oggi come ieri. Eppure, debbo comunicarle ciò che non riesco a tenere segreto: trovo il suo romanzo “È una lunga storia” un fallimento completo. Mi creda, anche per me è un vero colpo ammetterlo. Lei ha lavorato per anni a questo libro, con grande fatica e, sicuramente, con sacrificio enorme. È innegabile che abbia messo tutto in gioco, trattandosi dell'opera più vasta della sua vita. Cosa debbo fare? Limitarmi ad ammettere il fallimento totale e risparmiare un trattamento da “pellegrino allo stremo delle sue forze” (tanto per usare una delle parole care a Fontane)? No, non è ciò che ho in mente. Le prometto solo questo: chi si aspetta da me un tono dispettoso e una pesante stoccata nei suoi confronti, non avrà ciò che vuole. D'altronde, si tratta di una cosa molto seria - almeno per lei”.

A dispetto delle critiche mosse da Reich-Ranicki, Volker Neuhaus apprezza la continuità assicurata dal tempo interno alla narrazione⁶⁶⁶: una parabola discendente che, in “140 anni” di storia contemporanea, traccia l'immiserimento dell'uomo, svuotato del libero arbitrio e della capacità decisionale. Il *trait d'union* tra i due secoli è rappresentato dall'inquietudine innescata nell'uomo dalle dinamiche del rinnovamento e della rivoluzione culturale.

Il concetto di ‘evoluzione’ viene passato al setaccio, includendo le manifestazioni più estreme. Tradotto negli schemi narrativi grassiani, ciò equivale a risolvere, sullo sfondo di una società inerme, la tensione in atto tra due categorie. Ad essere inquisito non è lo sfruttamento delle masse operaie in favore del borghese, bensì l'irretirsi della società entro schemi definiti da ‘forze’ o istanze superiori. Il meccanismo della co-

⁶⁶⁵ Marcel Reich-Reinicki, ... und es muß gesagt werden in *Der Spiegel*, 34/1995, am 21.8.1995 erschienen. La traduzione in lingua italiana è realizzata dallo scrivente.

⁶⁶⁶ Volker Neuhaus, *op. cit.*, p. 214.

decisione si avvale nell'era post-industriale di intermediari diversi dall'aristocrazia e dall'intelligenza. Per Grass i poteri forti estromettono le tradizionali categorie sociali, impoverendo un ceto medio (*Mittelstand*) assorbito dal mantra del progresso materiale. In esito a tale 'involuzione', si assiste alla rottura degli schemi e delle alleanze tradizionali con la borghesia tedesca.

Il *Bürgertum*, pilastro della società ottocentesca, è travolto dalla crisi di valori del secondo Novecento. A dispetto dell'illusione di esercitare un diritto di veto sulle decisioni rilevanti per la vita della nazione, alla borghesia rimane il ruolo di "spettatore" inerme della storia. Sul piano culturale, Grass mette in scena il livellamento della società. Rispetto alla prima parte del secolo, il nodo centrale della lotta sociale si sposta dalla questione operaia alla lotta tra padroni e servi dello stato. D'altronde, Grass ha spesso contestato gli esiti della rivoluzione sessantottina, rimproverando ai giovani la scarsa incisività in termini di rinnovamento sociale. A questo punto, lo scrittore riconosce nella riunificazione un autentico *Schnäppchen*, un "affare di stato", esito incontrovertibile del capitalismo nazionale.

Nei termini più sopra descritti, al "povero" – nelle vesti del tedesco orientale – si chiede di rinunciare alla sua autonomia, sottoponendosi ai nuovi equilibri dettati dallo Stato. Grass non si limita a disegnare lo scenario iniziale della riunificazione, anticipando le prime escrescenze dell'odio nazionalista. I tedeschi dell'Est non potranno sopportare di essere relegati ad uno stadio di inferiorità. La loro rivolta segnerà il ritmo della storia negli anni a venire:

“ «Scommettiamo che non ce la fanno? Ci resteranno impegolati, una palla al piede. Provino solo ad inghiottirci. Si strozzeranno. Non ne hanno mai avuto abbastanza. Volevano sempre di più. E adesso si beccano tutto, e gratis, come se non bastasse. Parola d'onore, Wuttke! Per questo abbiamo detto ai compagni dirigenti "Aprire! Spalancare! [...]" (LS:424).

Grass non sembra riporre fiducia nella forza del "patto sociale", astenendosi da alleanze improbabili con il *milieu* della politica o dell'industria capitalista. Il risultato interviene in forza di una rivendicazione – che Mittner avrebbe volentieri contrassegnato come esito di uno spirito giacobino –, un atto di auto-affermazione violenta, generalmente estraneo alla natura del tedesco medio. D'altronde, Grass concorda con Hannah Arendt, desumendo la genesi del nazionalsocialismo da una necessità fondamentale di *leadership* morale e spirituale.

Prescindendo dal bisogno di un governo a guida socialdemocratica, "È una lunga

storia” pone gli accenti sulla necessità che gli intellettuali, al pari della borghesia, tornino ad avere un ruolo nella scena pubblica. Un lungo silenzio (*Sprachlosigkeit*) che, secondo Anna Chiarloni, deve essere infranto⁶⁶⁷.

Invero, la tesi del «silenzio» non convince fino in fondo la nota germanista italiana, definendolo poco più che una «leggenda». Nella nota monografia sulla *Wende*, Chiarloni si rende portavoce di una posizione estranea all’isolazionismo dell’intellettuale grassiano, rendendo conto dell’esigenza, condivisa da tanti scrittori del tempo, di raccontare la *Wende*.

Da Heiner Müller a Wolfgang Hilbig, il *diktat* di un’intera generazione cresciuta a cavallo della guerra è narrare, senza tralasciare alcun dettaglio. Al pari della produzione *genbaku* (atomica) in Giappone, la riunificazione si pone, con spontaneità non comune, alla penna di ogni scrittore esule dell’esperienza bellica: “Die Wende nimmt an meinem Schreibprozess teil” (Hilbig)⁶⁶⁸.

Di fronte alla comune esigenza di *nach-schreiben* (“scrivere dopo”) formulata da Holger Helbig, curatore della celebre monografia “Weiterschreiben”⁶⁶⁹, Grass rivendica la priorità assoluta di aver carpito i segnali del tempo, rinunciando alla comodità dello scrittore silente. Da imperscrutabile osservatore, Grass si trasforma in un critico dello *Zeitgeist*, attento a portare in superficie le anomalie della contemporaneità tedesca. Come per la socialdemocrazia, Grass mette gli accenti sulla tempestività dell’azione. Agire in anticipo, prima che gli effetti di un’azione imposta “dall’alto” prevalgano sul benessere collettivo, alimenta il complesso tematico a firma di Grass e del suo *alter ego* Fonty. Dopo il crollo del socialismo che ha smarrito il “volto umano”, il casciubo auspica che i tedeschi diventino maturi, tanto da ‘guardare avanti’ e scegliere per la “Verità, solo pure verità!” (LS:425).

Nel mosaico della storia più recente, Grass ha lanciato, ad ogni svolta epocale, il grido di una coscienza nazionale acerba ed affranta. In successione, Grass ha contestato i ritmi della ricostruzione politica, il socialismo, l’affare di stato, la *Wende* e la riunificazione. In ciascuno di questi momenti storici, lo scrittore ha intravisto un pericolo potenziale per la «svolta» democratica della nazione. Così procedendo, il

⁶⁶⁷ Anna Chiarloni, *Germania '89: Cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Milano, Franco Angeli, 1998, p. 24.

⁶⁶⁸ Wolfgang Hilbig, *Zeit ohne Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Harro Zimmermann in Text und Kritik* (123), *Zeitschrift für Literatur*, Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, 1994, p. 13. Si propone la seguente traduzione: “la svolta entra a far parte del mio processo di scrittura”.

⁶⁶⁹ Holger Helbig (cur.), *Weiterschreiben: Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, Berlin:Berlin, Akademie, 2007.

casciubo ha superato l'*impasse* linguistico in cui scrittori come Christa Wolf o Kurt Drawert sono caduti per lungo tempo, incapaci di articolare il confronto tra la lingua e lo «spaesamento», le incertezze conseguenti alla caduta del Muro.

In una monografia interessante sulla scrittura ai tempi della DDR, Andrea Rota si spinge a definire i silenzi nei testi degli autori il prodotto di un'"afasia", generata dalle limitazioni per lungo tempo imposte agli intellettuali nel panorama culturale della DDR⁶⁷⁰. Lontano quanto serve dai territori inquisiti, Grass si mette nella condizione migliore per sottrarsi al bavaglio dell'informazione pubblica e alla serrata censura degli scritti politici. Scorrendo le pagine de "È una lunga storia", si scorge come la crisi della comunicazione lasci indenne il casciubo che, con la proverbiale prolissità di un tempo, riprende a narrare gli eventi che accompagnano il tracollo della DDR, con stile particolareggiato e grande dovizia di dettagli e argomentazioni storiche.

Rispetto alla Wolf, Grass conta su una conoscenza più teoretica – e comunque meno effusa – dello Stato degli operai e dei contadini, restringendo la prospettiva narratologica al punto di vista del borghese intellettuale. Le divagazioni di Fonty e Hoftaller riportano, d'altronde, il degradarsi di *milieu* istituzionali – sottoposti alla logica dei cambi al vertice – e l'arrivo dell'Amministrazione fiduciaria. Il *Paternoster*, l'ascensore collocato nel palazzo del potere, si trasforma in un archivio in grado di riportare paure e aspirazioni, tensioni e umori del ceto medio soggetto alle decisioni dall'alto. Mentre i parchi divengono il luogo segreto della riflessione postuma su quanto accade nel Palazzo della Fiduciaria – amministrazione incaricata di liquidare i beni della DDR –, l'ascensore si trasforma nella sede operativa delle decisioni, spazio in cui la Germania intraprende la metamorfosi da semplice «concetto» a «solida realtà» (LS:501).

Volker Neuhaus assegna al *Paternoster* la funzione di correlativo oggettivo, in grado di evocare le alterne fortune della storia. Come Sisifo, l'ascensore è costretto a salire, caricandosi del peso di decisioni politiche, onde ritornare, a ogni piè sospinto, al punto di partenza. Un processo infinito, affine al corso insulso della storia, in grado di restituire all'ascensore attributi meritevoli di culto e venerazione:

“Ci immaginiamo il fattorino Theo Wuttke in un ascensore aperto sul davanti, che in due direzioni di marcia è costituito da un certo numero di cabine messe in fila e viaggia su e giù incessantemente, vale a dire oltrepassando i punti di voltata in cantina e soffitta, senza mai fermarsi, sbatacchiando

⁶⁷⁰ Andrea Rota, *op. cit.*, p. 21.

leggermente, non senza gemiti e sospiri repressi, ma comunque affidabile, diciamo pure «come un mulino da preghiere» [...] (LS:59).

Rileva osservare come Grass, pur sposando la causa degli intellettuali dell'Est, non rientri tra coloro che, affetti dal *Denk-Vakuum* – il “vuoto di pensiero” cui Anna Chiarloni accenna, menzionando l'opera dello scrittore Friedrich Delius⁶⁷¹ – sperimentano il trauma dell'apertura e del confronto improvviso con un sistema ideologico-culturale distante dal proprio. *In primis*, Grass mira a mantenere attivi i propri collegamenti con l'intelligenza tedesco-orientale. Ancorché sottoposto ad intensa attività di spionaggio da parte della *Stasi*, lo scrittore cerca di mediare istanze di rinnovamento e aprire al dibattito ideologico, ad Ovest come ad Est. *In secundis*, Grass si impegna affinché la scrittura, unico strumento a disposizione dell'intellettuale, sfugga alla censura abbondantemente praticata nell'Est. Grass si tiene in bilico tra due mondi, evitando che il rapporto empatico con le dinamiche messe in moto dallo stato operaio e contadino, si rifletta sull'utilizzo efficace – e incisivo – della lingua.

Occorre rammentare l'enorme valore accordato dal cascibuò al libro, strumento potenzialmente sovversivo, in grado di spezzare equilibri precostituiti. Scegliendo di calarsi nei panni di Fonty, Grass fa tuonare, nei discorsi altisonanti indirizzati alla comunità, il richiamo ai principi essenziali asseriti dalla società del dopoguerra: la democrazia e la libertà.

Per Grass, il vero muro da abbattere è quello dell'omertà, della cieca indifferenza che dispone gli uni contro gli altri, dimentichi del bene collettivo. Invero, Grass ha creduto nella promessa del socialismo orientale, ritenendo che si potesse garantire a tutti la sussistenza e le condizioni basilari per una vita soddisfacente. Con il mutare delle dinamiche socio-culturali, è l'autore stesso a rivendicare il diritto del popolo a condizioni più egualitarie, nel pieno rispetto di Sé e dell'Altro.

Identificandosi in Fonty e nella sua retorica del cambiamento, Grass rompe la continuità postulata dal romanzo tra Theodor Fontane, romanziere del XIX secolo, e la sua incarnazione novecentesca. Il messaggio sotteso al cambiamento invoca una lettura diversa, a seconda dell'emittente. Nella funzione oracolare, Fonty ammette sobrietà e misura, uno spirito compunto, fattori che concorrono a saldare le basi ideologiche della tradizionale borghesia tedesca. Nella sua veste moderna, Fonty si

⁶⁷¹ Friedrich Delius, *Die Verlockungen der Wörter oder warum ich immer noch kein Zyniker bin*, 1996, Berlin, Transit, 1996, pp. 58-59.

rende antesignano di un messaggio di cambiamento sociale che la nuova “versione” del *Bürgerium* stenta a riconoscere.

Grass fa confluire nel romanzo del 1995 il punto di approdo di un’eclissi cominciata ai tempi di “Anestesia locale” e “Dal diario di una lumaca”. Il progresso, ormai appannaggio di tutti, muta la natura dell’uomo, rendendolo incapace di operare un distinguo tra fondamentale e superfluo, bene e male, positivo e negativo. La società occidentale e quella socialista partecipano al capovolgimento della tradizionale scala di valori, al punto da mettere in discussione dati e fatti oggettivi come la guerra, il napalm, il Vietnam.

Negli oltre cento anni di storia che separano Theo Wuttke (Fonty) da Fontane, Grass tratteggia la parabola del progresso umano. Se Fontane sognava una società più libera dai vincoli del prussianesimo, dall’autorità paterna e dall’irrigidimento delle istituzioni dello Stato bismarckiano, Fonty gradirebbe collocarsi nel mezzo di una cittadinanza libera, in grado di svincolarsi dagli schemi imposti dalla “ragion di stato”. Fonty auspica che i cittadini tornino ad avere facoltà di giudicare, con spirito oggettivo, ciò che sta per cambiare le loro vite, prendendo la parola per co-decidere (*Mitentscheidung*) le sorti della Nazione moderna. Nel momento in cui il vegliardo apprende l’immaturità del dibattito – una folla che beve birra invocando l’inno –, è sovrastato dall’incapacità generale di concepirsi nel nuovo mondo, di trascendere il fatto in sé della riunificazione. L’immagine che Grass proietta in questa sequenza narrativa ha non poco del *pathos* e dell’empatia verso gli “abbindolati”, coloro che, pur avendo perorato una “svolta” democratica offrendo un sostegno pressoché incondizionato, rimangono nella cocente delusione.

La differenza con le ebbre masse che invocano la riunificazione è rilevante. Grass consegna l’immagine di un popolino incolto – esclusivamente interessato a celebrare la riunificazione quale conquista individuale, prima che collettiva –, inadatto a giudicare, e a statuire un confronto dialettico con l’Altro (il tedesco-occidentale) e la politica:

“Dava il tono l’euforia dell’attesa per l’annunciata riunificazione. Su alcune barche paurosamente cariche, già adesso, nel tardo pomeriggio, dei giovanotti erano attaccati alla bottiglia di birra. Brindando a vicenda ci si sentiva concordi. Richiami gutturali alla Germania da una barca all’altra. L’unione veniva rumorosamente ribadita [...]” (LS:368).

Il grave sgomento che segna Fonty sino alla fine del romanzo origina, non da ultimo, dall’incapacità di sancire un rapporto equilibrato fra centro e periferia. Grass

tratteggia una pericolosa subalternità alla RFT, in grado di trasformare gli Ossi – compiaciuti dal progresso e dall’elevato tenore di vita dei cittadini federali – in “vassalli” del capitalismo occidentale. Più volte lo scrittore ha ribadito l’appello a derogare dall’arroganza dell’Ovest, ascrivendo il concetto di Occidente – e di centro del potere – ad un paradigma identitario allestito negli anni sui precetti della superiorità economica e del peso politico. È in questi termini che Fonty accosta il confronto con il cambiamento e l’euforia dei concittadini.

La crisi morale del tempo – somatizzata intanto in una grave nevrosi – non viene arginata dall’autore. Fonty, che invoca principi come l’apertura mentale e un dibattito ideologico esteso a tutti, dall’operaio all’aristocratico, rimane intrappolato nei limiti del dogmatismo prussiano già cento anni prima contestato. Come nella stagione dell’impegno ecologista, il messaggio che emana dalle proiezioni sul futuro tratteggia in termini “apocalittici” un paese ideologicamente disunito, vittima di spinte egalarie invocate dal velleitarismo di destra e dai ceti sociali più deboli.

In un saggio critico su *Ein weites Feld*, Anna Chiarloni invita a leggere con attenzione il messaggio imprigionato nel finale⁶⁷². Lo spirito di riconciliazione che, sul piano teoretico, dovrebbe sorreggere l’intera impalcatura del romanzo approda ad una fuga definitiva dal “dispositivo nazionale”. È la Francia della nipote Madeleine ad accogliere il vegliardo, promettendogli un lungo periodo di distensione dopo le inquietudini tedesche. Passaggio obbligato cui Fonty approda ‘per esclusione’, bandite le altre soluzioni (fuga a Londra, in Danimarca).

Nel lungo divagare di Fonty tra retaggio culturale (passato), problemi sociali del presente e genesi del cambiamento, Chiarloni invita a non perdere di vista la “modesta ilarità” con cui Grass affronta l’obiettivo narrativo: “L’ironia non nega l’esistenza della nazione ma le sottrae un pathos ingombrante e monologico, ne sancisce un’oggettività mobile e dubbiosa”.

A ciò si aggiunga che, consegnando al lettore un uomo perennemente afflitto dal giudizio sullo *Zeitgeist* e sull’apparato dello Stato di recente costituitosi, Grass lascia nell’ombra l’effetto liberatorio sprigionato dalla “crisi”. L’unica scelta formulata da Fonty è ‘dislocarsi’ altrove, sancendo il fallimento di ogni azione proiettata dalla “periferia del potere”.

Rispetto a Fontane, Grass dimostra l’inopportunità di ogni operazione narrativa

⁶⁷² Anna Chiarloni, “Ein weites Feld”, ovvero della ‘modesta hilaritas’ di Günter Grass, in *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 209-226.

tesa a deviare dagli equilibri e dalla compostezza richiamata dal romanziere di Neuruppin, significando nelle nevrosi del discendente Fonty la difficoltà di rigenerare il medesimo spirito di distacco e serena saggezza raggiunto cento anni prima. La dicotomia tra vecchi e nuovi equilibri sociali, liquidata da Fontane attraverso l'astensione dal giudizio politico, finisce per scomporre la personalità del vegliardo in una moltitudine di Io insoddisfatti del rapido incalzare degli eventi. Di qui l'incontenibilità di Fonty, ostile a qualsiasi soluzione conciliatoria.

A giudicare dalla posizione di "fustigatore" della morale collettiva che Grass parrebbe assumere nei confronti della coscienza nazionale (cfr.: Pierluigi Battista), ogni impulso alimentato dalla sfera sensibile viene dissezionato, sottoposto al vaglio dell'autore, onde essere destituito di fondamento. Ciò che non collima con l'utopia sociale prefigurata dall'autore non può assurgere ad uno spazio narrativo. Dileggiato nella retorica dell'assurdo, viene introdotto per suffragare la logica dell'opposizione al reale grassiano. Ciò che non si conforma, non è.

La critica conviene sul termine "conservatorismo"⁶⁷³, tendenza che, passando ogni dettaglio al setaccio, induce a chiedersi quale effetto l'autore stia cercando. Del resto, se Fonty è così animato avverso il concetto di Nazione sviscerato nelle pagine del lungo romanzo, è lecito domandarsi perché attenda tanto tempo prima di spiccare il volo verso altri lidi. Da un lato, Grass limita l'azione del protagonista, introducendo anche ne "È una lunga storia" un elemento antitetico. Hoftaller, *alias* l'Ombra perenne, ha una funzione narrativa ben precisa, richiamando il vegliardo al senso del dovere inscritto nella storia prussiana e nell'*esprit* borghese.

Si è visto come Grass ricorra, al pari di Ōe, a coppie omotetiche o antitetiche, con il fine di avvalorare l'azione perseguita da uno dei protagonisti. Mentre Ōe tenta di stipulare alleanze seguendo un modulo prestabilito – padre + figlio Vs società, periferia Vs centro, gente del villaggio Vs *urbanitas* –, Grass livella l'economia interna dello *storytelling* su posizioni monologiche, quelle del protagonista prescelto. Difficilmente il lettore potrà apprendere gli eventi da una prospettiva extradiegetica, con l'effetto conseguente di seguire la storia dagli occhi di un solo protagonista (Oskar, Walter, Fonty).

Si consideri l'effetto generato da tale *pattern* narrativo. Mentre Ōe lascia i suoi personaggi nell'immobilismo totale, dimostrando di non poter andare oltre i limiti

⁶⁷³ Oskar Negt (cura di), *Der Fall Fonty. «Ein weites Feld» von Günter Grass im Spiegel der Kritik*, Göttingen, Steidl, 1996.

circoscritti da un mondo disegnato a ‘propria immagine’, Grass perviene al medesimo immobilismo da una prospettiva diametralmente opposta. I suoi personaggi si scontrano, minacciano di fare ricorso alla violenza e ai più sordidi mezzi a loro disposizione. Diverse le dimostrazioni di forza: Philip Scherbaum (*AL*) minaccia di compiere un gesto eclatante per dissuadere la *bourgeoisie* dalla totale indifferenza nei confronti dei grandi temi sociali; Konrad (*PG*) uccide il giovane adolescente ebreo per chiudere una partita storica da troppo tempo in sospenso; Oskar (*TL*), apparentemente, si trova in una clinica psichiatrica per aver ucciso una donna. La lista potrebbe proseguire, enumerando tutti i romanzi in cui Grass ha perseguito l’azione, salvo mutare radicalmente le premesse iniziali e sospendere la narrazione al medesimo punto di partenza. Prescindendo dall’azione – non di rado violenta –, i protagonisti difettano dell’equilibrio e della forza morale per riportare ordine nelle vite e nella società del tempo. Benché la critica imputi all’autore la scarsa conoscenza dei fatti storici e della nazione di cui scrive⁶⁷⁴, Grass proietta nelle esili figure assalite da continue nevrosi uno spaccato della società coeva.

Mentre la cultura dell’oblio invita l’uomo contemporaneo a riscrivere la storia da una posizione lungi dall’ “eroe debole” – senza contare le istanze del revisionismo –, i protagonisti che Grass introduce nel romanzo vivono nel quotidiano i postumi dello scontro bellico, senza poter obliterare le tracce del passato. Più di Fonty al quale, in ragione dell’espedito narrativo cui il romanziere fa ricorso (*flashback*), è dato vivere la temperie ideologica del tardo XIX e XX secolo, Konny (*PG*) diviene l’emblema dell’uomo che, cresciuto nel nuovo millennio, è incapace di recidere il legame di sangue con la memoria. Il passato viene evocato attraverso i libri di storia, le testimonianze raccolte dai nonni e dai mezzi di informazione digitale. L’effetto di tale bombardamento mediatico è convulsivo. Konny riflette una condizione comune a molti tedeschi. Incapaci di suturare le ferite del passato e le colpe dei padri, essi finiscono per rivisitare la storia cogliendo le opportunità offerte dal revisionismo.

A prevalere è la flebilità dell’uomo contemporaneo. Con la sua narrativa, Grass riporta all’attenzione le molteplici distorsioni nella collettività. Si tratta, afferma Michele Sisto nella tesi di laurea (2001) dedicata a *Ein weites Feld*, di “qualcosa di più

⁶⁷⁴ Si consulti l’articolo di Dana Horakova ne *Bild-Zeitung*, 22 agosto, 1995. Qui il romanzo del 1995 viene analizzato da una prospettiva segnatamente antipatriottica. Grass è colui che “oltraggia la nazione”, perché non “conosce la gente di cui scrive”.

profondo e deflagrante”⁶⁷⁵. Un passato che torna con insistenza, destabilizzando ulteriormente il protagonista affranto dai temi della contemporaneità.

4.1 “Ein weites Feld”: le possibilità del cambiamento

Il finale di “È una lunga storia” si colloca perfettamente in linea con gli altri romanzi, ove l’*alter ego* di Grass, pur simulando crociate contro il malfunzionamento di un “modello sociale” inveterato, finisce per deporre le armi. Al pari di Öe, le immagini di paesaggi bucolici proiettate dalla periferia – peraltro meno frequenti a partire dagli anni Ottanta – non perorano la causa del combattente. L’energia sprigionata da quei luoghi, prima della metamorfosi narrata ne *Totes Holz* (*Rami secchi*) o “La ratta”, si rivela fine a stessa, incapace di propagarsi fin nei luoghi del potere. Fonty è spesso in visibilio dopo le consuete gite lontano da Berlino; al ritorno, il neuer See, lo Stralsund, la Sprea diventano un vago ricordo, incapace di conferire nuovo vigore al vegliardo. Come se non bastasse, il ricorso all’Ombra perenne (Hoftaller) e l’allusione alle miserie tedesche colloca Fonty in una condizione di assoggettamento psicologico, al punto da impedirgli di affrancarsi da Berlino.

Rispetto al muro divisorio tracciato da Öe tra centro e periferia, Grass non è in grado di disperdere nel *milieu* della provincia tratti e questioni collegate alla *urbanitas*. La logica del compromesso e l’inquietudine derivante dai molteplici segreti custoditi dalla città (si consulti il capitolo XX incentrato sulle escrescenze derivanti dalla vicenda extraconiugale di Fonty) prendono in ostaggio il vegliardo, sottraendogli la possibilità del ristoro lungi da Berlino. In tal direzione va l’*incipit* del XX capitolo, unità narrativa incentrata sull’appoggio accordato da Fonty alla *Résistance* al tempo della guerra, in qualità di corrispondente tedesco in Francia:

“Ma a riposarsi non riuscì. Per tutta la sera e fino a notte inoltrata Fonty strapazzò la passatoia rosso cinese del suo studio e non volle dar retta a Emmi che continuava a bussare dalla cucina: «Adesso basta andare su e giù. Piuttosto vieni a mangiare qualcosa, Wuttke. Ci sono sandwich e pomodori in insalata» (LS:324).

Pur tenendo conto della debolezza strutturale che caratterizza il personaggio, il vegliardo vanta la forza espressiva necessaria a infrangere cliché ancorati alla superiorità del centro. Indipendente dall’autorità e dalla legittimazione dall’alto, Fonty

⁶⁷⁵ Michele Sisto, *Grass, Fontane e la riunificazione tedesca*, tesi di laurea, 2001, Università di Torino.

incarna l'anelito di libertà dell'intellettuale, costretto a scontrarsi con una società dimentica dell'interesse collettivo. Con grandi affinità rispetto al disegno della società giapponese restituito da Ōe, l'impegno del singolo, all'atto conclusivo, appare finalizzato ad un risultato personale, evidenziando la lotta solitaria dell'Uno – e del pluralismo da costui invocato – contro il monismo della società coeva.

Come sottolineato nei precedenti capitoli, la spinta messianica affinché la società abbatta il *limes* ispessito dalle sovrastrutture ideologiche consegna un universo costellato di tanti personaggi isolati. Walter, Oskar, il giovane Scherbaum e Fonty, pur da prospettive diverse, concretizzano un ideale di uomo ineluttabilmente destinato al fallimento. Monadi isolate dal resto della società, da soli non sono in grado di conferire al proprio agire un fondamento operativo. Diversamente dai personaggi di Kenzaburō Ōe, Grass tenta di improntare il rapporto tra il personaggio e la collettività ad uno scambio interattivo e fortemente dialogico. Si metta a confronto il rapporto tra Fonty e la sua Ombra perenne e l'interazione dell'uomo grasso con il figlio "gravemente handicappato". Tutti i temi vengono passati in rassegna, obiettando gerarchie familiari e istituzionali ben radicate all'interno della società germanica. Grass interviene per perseguire un effetto rivoluzionario, concedendo ai suoi personaggi di esprimersi liberamente e contestare, nei casi in cui ciò si rende possibile, le imposizioni che arrivano dall'alto.

Mentre la stampa designa lo spirito reazionario di Grass e dei suoi personaggi il riflesso di un grave disamore che spinge il moralizzatore contro la patria⁶⁷⁶ – peraltro tale messaggio sembra corrispondere al finale stesso di alcuni romanzi: Scherbaum abbandona il progetto di rivoluzionare la società berlinese; Konrad uccide l'ebreo, riaprendo ferite del passato; i romanzi della *Trilogia* non hanno neppure un finale, a significare l'impossibilità di giungere ad un risultato qualsiasi; Fonty abbandona la Germania lasciando intendere la voglia di non farvi più ritorno –, lo scrittore si serve delle *boutade* (proprie e) dei suoi personaggi per svegliare le coscienze intorpidite dall'assetto politico-istituzionale. Obiettivo dell'autore è scuotere la società sin dalle fondamenta. Messaggio che dal centro Grass propaga nella periferia.

Mentre Ōe auspica di trovare nella periferia la ricetta ai mali del centrismo, Grass trasferisce nel villaggio il *setting* dell'azione narrativa, confidando in una libertà – non da ultimo di espressione – che il centro ha perduto da tempo. Tuttavia, benché con

⁶⁷⁶ *Heimatsbeschimpfung* – imprecazione contro la patria – è il termine con cui Marcel Reich-Ranicki liquida l'atteggiamento contestatario di Grass.

modalità diverse, nessuno dei due autori perviene al risultato atteso. La periferia del mondo – il sud o l’est –, lasciata per troppo tempo abbandonata a se stessa, non ha recepito gli stimoli intellettuali necessari ad evolversi. Ne consegue un paesaggio bucolico, meno alterato nel suo aspetto dai ritmi disumani della città, ma incapace di contendersi il cambiamento con le forze del centrismo.

In questi spazi Grass auspica di instaurare una comunicazione libera, svincolata dalla logica del potere ove ogni parola è filtrata dalle spie del palazzo. Si analizzi il colloquio tra Fonty e il Professor Freundlich – *freundlich*, “amichevole” è l’aggettivo con cui Grass designa le relazioni con esponenti della cultura ebraica (cfr.: *Dal diario di una lumaca*). Improntato a loquacità e massima libertà di espressione, il dialogo passa in rassegna tutti i temi scottanti del presente, dall’antiebraismo imperante in Germania alla questione israeliana:

“Comunque la storia mi ha sconvolto; però, il Professor Freundlich è di ottimo umore, e per di più [...] resta assolutamente vincolato alla propria personalità. [...] Ma per quanto Freundlich talvolta si lasci andare a discorsi bellicosi, resta però spiritosamente in argomento e in buona misura persino ricettivo [...].

Nessun timore reverenziale nei confronti dell’autorità imposta dall’alto, finché la scure del potere si abbatte sulla vita dei personaggi. Freundlich – l’ebreo – è, anche in questa narrazione della vita, l’anello debole di una catena sociale ostile al diverso. Come Eddie o l’adolescente ne *PG*, la “diversità” non può trovare posto nel nuovo ordinamento sociale. Non a caso Grass preferisce liquidare tematiche afferenti i diritti delle comunità gitane, dei Rom e dei Sinti o la diversità sessuale, destinando alle voci fuori dal coro uno spazio diegetico ridotto.

La scelta di dirottare su temi socio-politici di maggiore immediatezza porta sulla considerazione che la società non ha mezzi, né la maturità necessaria a sviscerare “altre” questioni collegate allo sviluppo dell’identità. In più, lo scrittore riconduce la *liaison* tra stigmatizzazione e diversità sessuale alla segretezza invocata dagli ambienti clericali. Si consulti, in tal senso, l’educazione religiosa destinata ai giovani come Mahlke ne *GT* o la descrizione riservata al verduraio Greff (*TL*), ridotto a dissimulare la propria diversità sessuale nel bizzarro machismo ostentato dalla propaganda hitleriana:

“[...] Quando avevo circa tredici anni scese con la sua piccola mano glabra dalla mia nuca sotto la canottiera fino alla cinta dei pantaloncini da ginnastica, poi fece tornare indietro la mano [...]. Non me la presi per quel tentativo, perché il reverendo Gusewski, con quei suoi modi amichevoli, spesso da

ragazzo, godeva della mia simpatia. [...] e perciò non una parola di più sulle sue manovre, in fondo occasionali e benevole, miranti solo alla mia anima cattolica. Tutto sommato era un prete come cento altri [...] (GT:111)”.

La diversità, in qualsiasi forma essa si manifesti, sembra non poter coesistere con la società del progresso e del capitalismo. I valori collegati al materialismo rivendicano una genesi patriarcale, la fortitudine del maschio chiamato a prendere decisioni in favore della famiglia e della collettività. In tal senso, la diversità del Professor Freundlich, imputabile ad un liberalismo estraneo alle coeve tradizioni di stampo borghese, non può coesistere con il prototipo di società allestito da Grass.

Superato il grottesco, l'autore, con qualche influenza pervenuta dall'esistenzialismo, mira a restituire le potenzialità raccolte nella transizione dalla vita alla morte. Una commistione *sui generis*, in grado di tradursi nello scontro tra una vita non più degna di essere vissuta ed una morte liberatoria. Peraltro, il sacrificio di Freundlich vale l'affrancamento di un'intera famiglia, pronta a ritrovare in Israele le proprie radici. In ogni caso, l'esito dell'azione è temperato dal contesto in cui essa si svolge. Tra l'indifferenza generale e il sospetto diffuso si consumano insuccessi in grado di incidere sulle possibilità di una “svolta” autentica.

Nel romanzo, ad eccezione dell'enfasi sulla protervia e sulla degenerazione sociale, raramente trionfa il sincronismo tra le aspettative della voce narrante e gli esiti finali. Per contro, una lettura analitica della morale racchiusa nel finale pare confermare il “disfattismo” dell'autore. La democrazia esce svuotata dei suoi valori costitutivi, come il libero arbitrio è soffocato dall'autoritarismo.

Di fronte allo smarrimento generale, perfino il lettore entra in crisi, ponendosi interrogativi sulla validità del percorso di ricostruzione identitaria allestito da Grass. Se in ogni azione si insinua il germe del fallimento, il fatalismo predomina su una concezione unitaria della storia e la democrazia naufraga sotto i colpi della dittatura di turno, ineluttabilmente si è costretti a porre in discussione il valore accordato da Grass all'umanità.

Se l'uomo è ridotto a poco più che un esule, intimato dalla sua stessa gente a lasciare il proprio territorio, quale messaggio di riscatto può provenire dalla storia? A questi interrogativi, Grass risponde rinunciando alla dietrologia del “bene” che muove ogni cosa trionfando sul male. Lo scrittore invita ad inscrivere le azioni a firma dell'uomo all'interno di tentativi volti a mutare lo *status quo*. Che il cambiamento avvenga non è certo. Troppi fattori incidono sulla modalità con cui un'azione può

essere condotta al termine. *In primis*, la creazione umana è instabile, subordinata alla natura transeunte delle cose. L'uomo è soggetto ineluttabilmente alla corruzione della storia, dell'altro uomo, della politica. In tale involuppo, decretare l'esito ultimo di un'azione si tramuta in un processo arduo da decifrare. Inoltre, l'uomo deve dismettere la propria concezione finalistica delle cose e disporsi alla conquista di un ideale. Invero, Grass mostra come ad ogni azione corrisponda una mèta, in favore della quale si ingaggia una sfida. Posto che nessuno può invocare *a priori* il successo o l'esito infausto di un'azione, l'unica *chance* concessa a ciascuno di noi è disporsi, con spirito di abnegazione, al raggiungimento di un ideale.

Grass porta all'estremo le potenzialità di cui dispone per redimere l'uomo. Invocando il potere della periferia e dell'"uomo buono", ritiene che il cambiamento possa provenire dalla volontà del singolo, più che della collettività, di riscattare la propria condizione di servitù morale ad un dato sistema. Guardando alla DDR, Grass contesta la forma politica che la Germania unita tenta di intraprendere, non l'impegno del singolo a favore della libertà. Quando il socialismo assume il volto della dittatura, Grass non indugia ad opporsi, rivendicando il valore insindacabile della libertà. Un'esperienza che, estrapolata dal contesto della *Vereinigung*, dimostra di quali mezzi l'uomo disponga per far prevalere la ragione sulla barbarie. L'esperienza della DDR è del resto quella di un piccolo stato, una "periferia del mondo" che, grazie all'impegno del singolo, riesce a scardinare i poteri dello stato sovrano, di una collettività imposta dall'alto. In tal modo, essa fornisce uno sprone a fare appello al potenziale inscritto in ciascun uomo per liberarsi dalla repressione.

In questi termini va letta la narrativa grassiana nel suo complesso: un tentativo singolare di liberazione dall'assoggettamento morale, politico ed economico imposto dall'alto. Anche "È una lunga storia" conferma l'andamento libertario e autodeterministico, con un uomo in fuga dal proprio passato e dalla nazione che più di ogni altra cosa deve aver amato. Transfuga, sospeso tra due mondi, Fonty si risolve ad abbandonare il suolo tedesco, apprendendo che il suo ideale di libertà, ancorato al pacifismo, non potrà mai realizzarsi nei termini prospettati dalla sua coscienza.

La fuga si presenta, pertanto, come unica soluzione al disagio sperimentato dall'uomo. Non un atto pusillanime, né un modo per svincolarsi, al pari del borghese ottocentesco, dalla rigidità del contesto di appartenenza.

Altre motivazioni alimentano la fuga. Se la storia trascende il dato sensibile, per compiere il suo corso e raggiungere con prepotenza i propri obiettivi, l'uomo, ancorché

debole, non è tenuto a genuflettersi, ostaggio della propria immanenza. La vicenda di Fonty, al pari di altri protagonisti grassiani, evidenzia come a ciascuno sia data la possibilità di realizzarsi nel nuovo ordinamento globale, compiendo il proprio ideale di libertà e democrazia. In taluni casi, ciò significa ‘dislocarsi’ o partecipare al moto convulso della vita. D’altronde, i personaggi di Grass vivono già tale condizione, mutando senza requie il *setting* dell’azione diegetica: dalla periferia al centro, dal centro all’estero.

A ciascuno, secondo la propria indole, è concesso dispiegare le potenzialità, rifuggendo il processo di egotizzazione e il livellamento con il tedesco medio. Benché non tutti gli uomini siano disposti a combattere – si consulti la narrativa della maturità (cfr.: Eberhard Starusch: *AL*) –, l’obiettivo consiste, nel lasso di tempo ricompreso tra il dopoguerra e la riunificazione, nella ricostruzione di un’identità flagellata prima dalla guerra, poi dal nuovo idealismo coniato dal progresso materiale. Che Grass sia pervenuto al risultato sperato non è certo. Sospeso, al pari dei suoi personaggi, tra l’universo bucolico dei ricordi di infanzia e una maturità sopraggiunta con troppo anticipo, Grass lotta per affrancare il mondo dal torto del «più forte», rimpiazzandolo con l’ideale del cambiamento ad opera dell’«eroe debole».

Quando nel 2015 il cascibu si spegne alla veneranda età di 87 anni, il vate è costretto a prendere atto dell’avverarsi di molte profezie. Nessuno spirito polemico, solo la soddisfazione di aver sottratto il proprio nome alla bufera mediatica ed essere assunto ai fasti della gloria letteraria. Ōe avrebbe chiosato l’esistenza terrena del contemporaneo con il seguente epitaffio:

“Un uomo né troppo disperato,
né tanto meno troppo speranzoso,
che incarna a perfezione l’immagine
dell’individuo pratico e realista.
Un uomo che definirei *autentico*”⁶⁷⁷.

⁶⁷⁷ Kenzaburō Ōe, *NH*, op. cit., p. 162.

CAPITOLO OTTAVO

Fundsachen für Nicht-Leser: una proposta di traduzione

Introduzione

La raccolta di poesie “Oggetti smarriti per gente che non legge”⁶⁷⁸ vede la luce nel 1997 e costituisce un ulteriore momento di riflessione sulla necessità dello scrittore di integrare manifestazioni diverse dell’arte. Le poesie, accompagnate da riproduzioni grafiche, esprimono l’energia dell’autore, il grande «sì alla vita», prescindendo dagli ostacoli che essa pone sul tragitto dell’uomo comune. In tal guisa, le difficoltà non spingono a tralignare dal cammino predefinito, bensì rafforzano la capacità dello scrittore di incamerare l’energia cosmica e tradurla in linfa vitale. La raccolta conferma altresì la sinergia tra lo scrittore e le «piccole cose», che occupano e riempiono la quotidianità.

Rispetto agli scritti in prosa, Grass consente al suo cuore di aprirsi liberamente e apprezzare la vita in ciascuna delle sue manifestazioni. Il lettore apprende, così, un lato occulto della personalità del casciubo: un cuore sensibile, in grado di emozionarsi al cospetto di un albero in fiore; la capacità di reagire ai grandi temi dell’oggi, senza prestare la sponda allo sconforto; la volontà di seguire ad agire e professare in forma ecumenica il valore del bene in favore della propria e delle generazioni a venire. Cesare Giacobazzi sostiene in “Un’etica esplorativa” che “il grande sì delle liriche di Grass si può allora intendere come l’affermazione del valore di ogni cosa imperfetta e incompleta, come l’accettazione tenace, volitiva e coraggiosa della disillusione, della necessità di ricominciare ogni cosa da capo”⁶⁷⁹. In *Fundsachen* vi è qualcosa di più. A onta della disillusione e della malinconia che aleggia sull’intera raccolta, Grass sembra aver intrapreso la via per donare un equilibrio alla dimensione pubblica e privata dello scrivere. Il casciubo porge al lettore un lato diverso del proprio Io, dimostrando curiosità e capacità di gustare le *kleine Dinge*, le «piccole cose» che circondano l’uomo, troppo indaffarato per apprezzarle e conferire loro il giusto valore. L’Io adirato, pronto a tuonare con le sue invettive – talvolta ditirambiche – contro la politica e il malaffare, è in grado di «rinnovarsi», direbbe Cesare Giacobazzi, saggiando le

⁶⁷⁸ Il testo di riferimento è Günter Grass, *Sämtliche Gedichte*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.

⁶⁷⁹ Cesare Giacobazzi, Un’etica esplorativa, in Günter Grass, *Il mio grande sì*, pp. 123-124.

virtù della *Gelassenheit* (serenità), il tepore domestico e, in taluni casi, l'imprevedibilità collegata alla contingenza del momento.

Il tema della morte e la percezione della caducità della vita fanno capolino in alcuni componimenti della raccolta e, lungi dal creare sgomento, instillano nello scrittore la convinzione che l'assenza di un ordine e di un senso precipuo siano connaturali all'essere umano. Una dose di positività viene irradiata dagli oggetti (*Gegenstände*), piccole cose all'apparenza insignificanti, in grado di aprire una riflessione sull'esistenza trascorrendo sogni e progetti e sulla preminenza – sovente misconosciuta – della famiglia.

Con questa raccolta – un centinaio di brevi componimenti – di cui si propone la traduzione in lingua italiana, Grass è in grado di stupire una volta di più per il senso di umanità che alberga nel suo cuore. Eccezion fatta per la diaristica, il casciubo si riserva di indagare in profondità il suo vero Io e consegnarlo libero da ogni protezione al lettore. Al pari di raccolte come “Ausgefragt” (1967)⁶⁸⁰, il casciubo acquista nella poesia quella libertà che gli consente di mettere a tacere il lato polemico e invettivo, lasciando spazio al sentimento genuino, alla voce profonda che sgorga dal cuore. Parafrasando il diario del 2006, si può dire che nella poesia Grass prenda concretamente a rimuovere il velo che avvolge la cipolla. Rinunciando ad un atteggiamento di passiva contemplazione, l'uomo si indaga sui risultati conseguiti e sul senso accordato all'esistenza terrena. Non lungi dagli scritti in prosa è la ripresa di un fideismo ad incuriosire il lettore che, ancorché non squisitamente cristiano, denota una notevole apertura alle virtù teologali.

In definitiva, il Grass del '97 è molto lontano dagli accenti disillusi che connotano la raccolta “Ausgefragt” o la “Trilogia di Danzica”. La fede nella ragione continua ad essere la via maestra da percorrere; tuttavia, una non modesta apertura nei confronti del problema teologico è in più contesti apprezzabile. Componimenti come *Seit Jahren* (Da anni), *Mein Makel* (La mia macchia in *Dummer August*) circostanziano la necessità dello scrittore di fare i conti con un peso opprimente (*Last*), da cui da anni non riesce a sollevarsi. Il tema della colpa riecheggia a più riprese nelle raccolte di Grass, evidenziando la necessità di stemperare i toni polemicisti dello scontro con l'Altro, cedendo spazi più consistenti al dibattito intimo attorno al proprio Io. In tale confronto, l'auspicio grassiano è servirsi della confessione quale operazione maieutica

⁶⁸⁰ *Ivi*, p. 32 e ss..

per affrancare il proprio Io angosciato dalle responsabilità del passato. Il «grande peso» metaforizza una volta di più il senso della minaccia, la disgregazione di un Io da anni in lotta contro i fantasmi del passato. Anche in *Fundsachen* Grass dimostra di non aver superato gli orrori della guerra, né di aver assimilato le responsabilità collegate alla propria partecipazione nel secondo conflitto mondiale. Oscillando tra la necessità spirituale di redimersi da eventuali azioni belliche e l'esigenza morale di conservare l'equilibrio, Grass deposita un'altra testimonianza della scrittura sofferta del XX secolo, nonché delle arduità correlate alla ricostruzione dell'Io.

Tale processo si conclude una volta di più senza un verdetto finale. Il messaggio della redenzione, dell'avvaloramento della vita e delle sue "piccole cose" è ciò che più rileva ai fini del processo di ricostruzione perseguito dall'autore. Per tutto il resto, Grass esplicita l'incapacità e il disinteresse a trovare risposte definitive.

PROPOSTA DI TRADUZIONE

Für meine Enkelkinder in wachsender Zahl Per i miei nipoti, che vanno aumentando

EINIGE FUNDSACHEN FÜR NICHTLESER	ALCUNI OGGETTI RITROVATI PER NON LETTORI
Alles, was abseits der Buchstaben wie vom Sinnen ins Auge fällt: dieses Dingsda, krumme Nägel oder Krümel, die ein Radiergummi hinterließ.	Tutto ciò che, lontano dalle lettere, come dal pensiero giunge alla visione: questa cosa sconosciuta, chiodi storti o briciole, che una gomma ha lasciato dietro di sé.

SCHERBEN	TERRACOTTA
sind leicht zu haben. Gut in der Hand liegen Steine, und handlich sind meine Gläser. Zwischen ihnen tobt sich die Freiheit des Willens aus.	è facile da avere. Strette nella mano si trovano le pietre, e pratiche sono le mie lenti. Tra una e un'altra si scatena la libertà del volere.

DER RAUCHER SPRICHT	IL FUMATORE PARLA
Fremdsprachen? Reich es nicht, wenn ich um tændstikker, matches, fósforos bitte?	Lingue straniere? Non basta che io chieda tændstikker, matches, fósforos?

HEITER BLEIBEN	RIMANERE SERENO
<p>Jetzt schmerzt auch das rechte Bein. Mühsam zu Fuß, nehme ich ein Kaninchen, das unter die Räder geriet, bei den Ohren. Wie lebhaft sein Auge immer noch glänzt, wie heiter ich immer noch auf Papier bleibe.</p>	<p>Adesso mi duole anche la gamba destra. A fatica mentre cammino prendo un coniglio, finito sotto una ruota, per le orecchie. Tanta vita emana ancora il suo occhio, quanto io cerco di rimanere sereno sulla carta.</p>

VIER ZEILEN NUR	QUATTRO RIGHE SOLTANTO
<p>Alle Bleistifte angespitzt. Wörter auf Abruf. Und doch wird ein Rest ungesagt bleiben.</p>	<p>Tutte le matite appuntite. Parole a richiesta. Eppure qualcosa è rimasto non detto.</p>

NACHLASS	EREDITÀ
<p>Das Haus ist weg, nur Schlüssel blieben, auch der zum Keller, der auch weg ist mitsamt den Leichen.</p>	<p>La casa è lontana, solo le chiavi rimasero, anche quella della cantina, quella anche lontana è assieme ai cadaveri.</p>

HEITERER MORGEN	MATTINO SERENO
Nachdem ich meine unteren und oberen Zähne aus dem Glas genommen, mir eingesetzt, sie angesaugt habe, lächle ich dem Spiegel zu und lasse den Tag beginnen.	Presi dal bicchiere i miei denti dell'arcata superiore e inferiore, applicati e asciugati, sorrido allo specchio e lascio che la giornata cominci.

AUS UNSEREM GARTEN	DAL NOSTRO GIARDINO
Jung oder mit Zahnersatz zubeißen oder nur fotografieren, zum Beispiel Radieschen, bevor sie schrumpeln und Farbe verlieren.	Come un giovane o con la dentiera mordere, o soltanto fotografare, per esempio ravanelli, prima che si arriccino e perdano colore.

NAHE DEM SÜDFRIEDHOF	VICINO AL SÜDFRIEDHOF
Jung und belehrbar war ich Steinmetz und gut in Kindergrabsteinen. Geblieden ist Werkzeug, das handlich einen Schatten wirft.	Giovane e pronto ad apprendere, facevo lo scalpellino, ero bravo nelle lapidi per bambini. Mi sono rimasti gli arnesi, che fanno una comoda ombra.

RAPSBLÜTE	FIORITURA DI COLZA
Normaler Wahnsinn, der sich sonst und alltäglich grau in grau kleidet, tritt nun flächig in Farbe auf.	Ordinaria follia, che tutto il giorno veste grigio e monotono, tutt' in superficie adesso presenta color.

FAMILIÄRER VERSUCH	TENTATIVO FAMILIARE
Eine meiner Enkeltöchter, Luisa, Ronja, Rosanna oder Emilia – nein, es war schwarzäugig Giulia -, habe ich in ein blühendes Rapsfeld gesetzt, in eine dieser hektarweit geklonten Sorten. Ganz still ist sie. Mal sehen, was sich verändert.	Una delle mie nipoti, Luisa, Ronja, Rosanna o Emilia – no, deve essersi trattato della Giulia con gli occhi neri –, l'ho messa in un campo di colza in piena fioritura, uno di quelli di tanti ettari clonati. Lei è calma. Aspettiamo e vediamo cosa succede.

NACHTRÄGLICH	SUCCESSIVAMENTE
Noch vor den Eichhörchen sammelte ich. Nun wollen die Nüsse vom Vorjahr, die vorjährig schmecken, alle geknackt werden.	Ancor prima dello scoiattolo rosso mi dedicavo alla raccolta. Adesso le noci dello scorso anno, che sanno proprio dello scorso anno, chiedono tutte di essere schiacciate.

FARBENLEHRE	LEZIONE SUI COLORI
<p>Bald wird die Post nicht mehr gelb sein. Noch eilt die Feuerwehr rot von Einsatz zu Einsatz. Demnächst aber sollen alle Farben -auch des Montags Blau - privatisiert und der Marktlage angepaßt werden.</p>	<p>Presto non sarà più gialla la Posta. Si affrettano i pompieri vestiti di rosso di urgenza in urgenza. Fra non molto però tutti i colori -anche il lunedì blu - saranno privatizzati e adeguati alla congiuntura di mercato.</p>

AUF PAPIER	SULLA CARTA
<p>Erzähl keine Witze, sagte der Stein. Aber die Schere hörte nicht auf zu zwitschern.</p>	<p>Non fare battute, disse il sasso. Ma le forbici non smisero di cinguettare.</p>

SIEBEN SACHEN	SETTE OGGETTI
<p>Meine liegen mir nah. Greifbar sind Stift Feder Pinsel, tonige Erde, der Stein. Auch Papier und Tinte, dieser Mal fließende, mal tröpfelnde Tripper, mit dem mich eine der Musen in jungen Jahren geimpft hat.</p>	<p>I miei mi sono vicini. Posso toccare matita penna pennello terra argillosa, la pietra. Anche carta e inchiostro, questo scolo, che un po' scorre, un po' gocciola, con cui una delle Muse mi ha vaccinato in giovane età.</p>

SEITDEM DIE MAUER WEG IST	DA QUANDO IL MURO NON C'È PIÙ
wird Berlin kleinlich größer und größer. Unterm Sommerloch träumt die Stadt, wieder geteilt zu sein.	Berlino diventa nella sua grettezza sempre più grande. Nella stagione dell'estate dove tutto tace, la città sogna una nuova divisione.

SPARGELZEIT	TEMPO DI ASPARAGI
Wenig später erinnert uns streng Urin an das Essen mit Freunden, an alles, was sonst noch auf der Zunge zerging.	Poco dopo l'urina ci ricorda con forza le mangiate con gli amici, tutto ciò che si scioglie in bocca.

ECHO	ECO
Weil ich unterhaltsam über Unken geschrieben habe, schenkt man mir bei zunehmender Verkehr plattgefahrene Kröten.	Poiché con diletto ho scritto dell'ululone, quando il traffico aumenta mi regalano rospi schiacciati.

DANK KONTRASTMITTEL	GRAZIE AI MEZZI DI CONTRASTO
sah ich mein Herz und dessen Kranzgefäße, sah, daß sich Kalk darin gelagert hatte, sah die Arterie und in ihr den Schlauch, mit dem Professor Katus summend fingerte, sah einen Punkt befördert, der – kaum aufgeblasen – Wunder tat, und sah, wie sich mein aufgeräumtes Herz nach kinderleichtem Spiel erfreute.	ho visto il mio cuore e le sue coronarie ho visto la calce che lì si è depositata ho visto l'arteria e in essa il tubo con cui il Professor Katus canticchiando frugava, ho visto un punto che si distingueva – meno gonfio rispetto agli altri – faceva miracoli, e ho visto come il mio cuore rimesso in ordine si rallegrava con giochi da bambini.

SPIEGELBILD	IMMAGINE RIFLESSA
Als er sich sattgesehen hatte, warf Narziß einen Stein in den Teich.	Quando si è visto pieno di sé, Narciso ha gettato un sasso nello stagno.

AM TEICH	ALLO STAGNO
Besonders glaubhaft lüge ich spiegelverkehrt.	Particolarmente credibile, mento alla mia immagine riflessa nell'acqua.

AUS DEM TAGEBUCH	DAL DIARIO
Wieder ein Kaninchen, diesmal ein junges, das sich im Netz über den Erdbeeren verfangen und zappelnd erwürgt hat.	Di nuovo un coniglio, questa volta uno giovane, catturato dalla rete sopra le fragole, strozzato mentre si dimena.

MEINE ALTE OLIVETTI	LA MIA VECCHIA OLIVETTI
ist Zeuge, wie fleißig ich lüge und von Fassung zu Fassung der Wahrheit um einen Tippfehler näher bin.	è testimone di quanto sia bravo a mentire e da una versione all'altra della verità sono vicino ad un refuso.

MITTEN IM LEBEN	A METÀ DELLA VITA
denke ich an die Toten, die ungezählten und die mit Namen. Dann klopft der Alltag an, und übern Zaun ruft der Garten: Die Kirschen sind reif!	penso ai morti, quelli senza e con un nome. Poi bussa la vita di ogni giorno, e dall'altra parte del recinto il giardino chiama: Le ciliegie sono mature!

WO UTE HERKOMMT	DA QUI VIENE UTE
Sie ist ein Inselkind, nur übers Wasser oder bei klarer Sicht als Wünschbild zu erreichen. Die vom Festland, sagt sie, verstehen das nicht.	È la figlia di un'isola, un ideale raggiungibile solo per mare o quando il cielo è terso. Chi arriva dalla terraferma, lei dice, non può capirlo.

AUS GEWERKSCHAFTLICHER SICHT	DAL PUNTO DI VISTA SINDACALE
Lange glaubte ich, Hammer zu sein, doch der Amboß, der im Schatten meiner Werkstatt vor sich hinrostet, will, daß ich mich klassenbewußter erleide.	A lungo ho creduto di essere un martello, ma l'incudine che arrugginisce all'ombra della mia officina, vuole che io mi sopporti con più coscienza di classe.

AUF NEBENSTRASSEN NACH NEURUPPIN	IN VIAGGIO VERSO NEURUPPIN SU STRADE SECONDARIE
Das lange vergessene Land ist nun, kaum von den neuen Besitzern entdeckt, schon wieder vergessen, bleibt aber literarisch belebt.	Il paese a lungo dimenticato, scoperto appena dai nuovi possessori, è stato di nuovo dimenticato, ma viva rimane la sua anima letteraria.

FRISCH AUS POLEN GELIEFERT	APPENA CONSEGNATI DALLA POLONIA
Ein Wurf Pfifferlinge, wie sie grad fallen. Und schon sehe ich mich als Kind in Wäldern, etwa im Saskoschiner Forst, wo sie dicht bei dicht standen.	Una manciata di gallinacci, mentre cadono. E già mi vedo bambino nei boschi, come nella foresta di Saskoschin, dove erano stretti uno accanto all'altro.

AUF EINE SCHIEFERTAFEL	SU UNA LAVAGNA
an der ein Schwamm hängt, will ich erste Wörter mit einem Griffel schreiben, dann löschen, nicht nur der Fehler wegen, auch soll der Schulgeruch früher Ängste aufleben und tadellos mit ihm das erste Glück.	a cui è appesa una spugnetta, le prime parole voglio scrivere con la stilo, poi cancellare, non solo per via degli errori, anche l'odore della scuola fa rivivere le prime ansie e con esso impeccabilmente la prima felicità.

IM GDAŃSK	A DANZICA
<p>schenkte mire in Übriggebliebener jenen mürben Lappen, der zu Freistaatzeiten über den Seestegen meiner Kindheit flatterte, bis die Fahne der Sieger gehißt wurde, worauf alles in Scherben fiel. Seht nur: die polnische Krone über den Kreuzen der Deutschritter. Ein Sammlerstück, mottengefährdet.</p>	<p>mi regalò un superstite una di quelle morbide banconote, che ai tempi della città libera, sventolava sullo Seesteg e sulla mia fanciullezza, finché la bandiera del vincitore venne issata e tutto andò in pezzi. Considerate solo questo: la corona polacca sulle croci dei cavalieri tedeschi. Un pezzo da collezione, danneggiato dalle tarme.</p>

AUS DEM NÄHKÄSTCHEN	DAL CESTINO DA LAVORO
<p>Kein stilles Leben. Diese Knöpfe, zum Beispiel, sprechen alle für sich durcheinander.</p>	<p>Nessuna vita silenziosa. Questi bottoni, per esempio, parlano tutti insieme e si difendono.</p>

AM ABEND	DI SERA
<p>zählen wir unsere Leiden auf, die kleinen, über die zu lächeln sich lohnt, die großen, von denen besser zu schweigen wäre.</p>	<p>Contiamo le nostre sofferenze, le piccole, per cui vale la pena sorridere, le grandi, che meglio sarebbe tacere.</p>

DER STEIN	LA PIETRA
den ich wälze, ist nicht mein Eigentum. Auf Zeit und gegen Gebühr verleiht ihn die Firma Sisyphos in verschiedenen gewichtigem Format; und neuerdings gehören faltbare Steine, die bei Bedarf aufzublasen sind, günstig zum Angebot.	che faccio rotolare, non è mia proprietà. Per poco tempo e dietro pagamento a fornirla è la ditta Sisifo in diversi formati imponenti; e recentemente le pietre mobili, che all'occorrenza è possibile gonfiare, rientrano tra le offerte più convenienti.

NACH DER ARBEIT	DOPO IL LAVORO
Ein toter Vogel, elf tote Fliegen, ein zu gewichtiger Satz, der auf Abwegen versandet; aber auch ich habe mich an all dem müde gesehen.	Un uccello morto, undici mosche morte, una frase troppo pesante, che si è arenata per errore; ma anche io mi sono visto stanco in tutto questo.

BEI GELEGENHEIT	ALL'OCCASIONE
schleichen sich solche Gedichte ein, die später behaupten, schon immer am Tisch gesessen und mitgeplaudert zu haben.	si insinuano poesie come questa, che più tardi rivendicano di aver sempre partecipato alla mensa e chiacchierato con noi.

AUF RÜGEN	SU RÜGEN
<p>Leibeigen an die Insel gebunden. Alles soll wieder wie damals werden, doch diesmal motorisiert. Geübt im Bauernlegen, langen die Grafen von Putbus zu.</p>	<p>Legato all'isola come uno schiavo. Tutto deve tornare come prima, ad eccezione dei motori di oggi. Avvezzi allo sfratto dei contadini, lavorano sodo i conti di Putbus.</p>

ZUR STRAFE	PER PUNIZIONE
<p>kommen Kinder, die nicht lesen, immer nur glotzen wollen, in keinem Buch mehr vor. Von allen Dichtern verschwiegen, werden sie wegekümmern wie jene Kinder, die ihre Suppe nicht löffeln wollten.</p>	<p>i bambini che non leggono, che imperterriti stanno a guardare, non troveranno posto in nessun libro. Taciuti da tutti i poeti, volgeranno altrove lo sguardo come quei bambini, che non volevano mangiare la minestra col cucchiaino.</p>

AQUADICHTE	DENSI D'ACQUA
<p>sind Verse, die ich mittels gefüllter Tuborgflaschen, wasserlöslicher Farben, sattem Pinsel und offenen Auges herstelle; ach ja, Papier ist vonnöten.</p>	<p>sono i versi che io produco, servendomi di bottiglie di Tuborg piene, colori idrosolubili, pennello scuro e occhio aperto; ah sì, la carta è necessaria.</p>

MEIN SCHWAMM	LA MIA SPUGNA
mit dem ich Papier anfeuchte, ist ohne weitere Bedeutung; es sei denn, verglichen mit meiner Saugfähigkeit: Man drückte mich aus, immer wieder.	con la quale inumidisco la carta, non ha nessun significato particolare; sempreché non sia paragonata alla mia capacità di essere assorbito: mi si sprema, sempre di più.

EIGNE KARTOFFELN	LE PROPRIE PATATE
Drei knappe Reihen sind genug für den Herbst und für Gäste, die wenig von eignen Kartoffeln wissen.	Tre file scarse posson bastare per l'autunno e per gli ospiti, che poco sanno delle proprie patate.

VOR DER ABREISE	PRIMA DELLA PARTENZA
Weil wir nicht Ruhe finden, verplaudern zwei leere Stühle, die rot im Grünen stehn, den Abend.	Poiché non troviamo pace, nel verde prendiamo posto su due sedie rosse, e chiacchierando passiamo la serata.

BUTT ÜBER MØN	ROMBO A MON
Noch immer ha ter die Übersicht, aber er sagt mir nichts mehr. Und von Ilsebill weiß man, daß sie, von ihrem Fischer getrennt, ganz für sich lebt und seitdem wunschlos ist.	Sa ancora orientarsi, ma non mi dice più nulla. E di Ilsebill si sa che, separata dal suo pescatore, vive solo per se stessa e da allora non nutre più desideri.

FEUERSTEINE	PIETRE FOCAIE
wie sie die baltische See mit blubbrigem Maul schluckt lutscht ausspuckt und mit breiter Zunge strändelang rollt, liegen gut in der Hand: Jeder Wurf trifft.	con la bocca che va farfugliando ingoiano succhiano sputano il mar baltico e con la lingua lunga rotolano sulle spiagge e si lasciano tenere in mano: ogni tiro va a segno.

KARA	KARA
meldet mir wedelnd bildschönste Motive und winselt, sobald auf meinem Papier wieder mal alles danebengeht.	mi comunica scodinzolando bellissimi motivi e guaisce, non appena sul mio foglio di carta tutto fallisce di nuovo.

ULVSHALE SKOV	ULVSHALE SKOV
Was fällt, bleibt liegen. Förster haben hier Platzverbot. In diesem Wald darf ich mich verlaufen und laut rufend um einen Fingerzeig bitten.	Ciò che cade, rimane a terra. I guardaboschi non hanno accesso qui. In questa foresta posso smarrirmi e a gran voce chiedere indicazioni.

VOM GEBRAUCH DER ARTIKEL	DELL'USO DEGLI ARTICOLI
Der Wald lehrt die Liebe das Fürchten.	La foresta insegna l'amore la paura.

ULVSHALE	ULVSHALE
Die Wildgänse auf der Wiese zu den Stranddünen hin werfen Federn ab, die ich mir zuschneide für Skizzen von Möwenfedern; auch Knochen, Halbsätze und andere Fundsachen zeichnen sie auf.	Le oche selvatiche sul prato vicine alle dune di sabbia perdono le penne, che io mi procuro per gli schizzi delle piume dei gabbiani; anche ossa, frasi a metà e altri oggetti ritrovati rientrano tra i miei disegni.

SEITENSPRUNG	SCAPPATELLA
<p>Kürzlich träumte mir eine fremde Frau, die mich in ein mir fremdes Zimmer mitnahm; doch da lagen wir beide schon, jung an Erschöpfung gestorben und mittlerweile papieren.</p>	<p>Di recente ho sognato una donna che non conosco, che mi ha portato in una stanza che non conosco; lì siamo rimasti volentieri, presto deceduti per sfinimento e nel frattempo documentiamo.</p>

SOMMERGLÜCK	FORTUNA ESTIVA
<p>Sich vorher gegen Møns Mücken mit Chemie einreiben, dann geradewegs und fünf Dutzend Jahre zurück in die Blaubeeren gehen, auf daß wir sie später aus Tellern löffeln, in denen die Milch sich färbt, bis unsere Zungen Beweis sind; wir zeigen sie uns wieder und wieder.</p>	<p>Spingersi con alchimia prima verso Møns Mücken, poi dritto e tornando indietro di sessanta anni approdare tra i mirtilli, che poi mangeremo dai piatti, in cui il latte si colora, e le nostre lingue ne daranno la prova; le mostriamo e continueremo a farlo.</p>

EIN ROMAN	UN ROMANZO
<p>den ich nicht schreiben werde, könnte so beginnen: Als Maletzke abkürzend den Weg durch den Wald nahm, erkannte er sich in einem ältlichen Pilz, dessen Stiel, weil entwurzelt, himmelwärts zeugte ...</p>	<p>che io non scriverò, potrebbe cominciare in questo modo: quando Maletzke, per accorciare, prese la strada della foresta, si riconobbe in un fungo vecchiotto, il cui gambo, senza radici, dava prova di sé al cielo.</p>

WENN NÖTIG	SE NECESSARIO
<p>Überall liegen Hammer und Nägel, Harke und Hacke rum: Utes Werkzeug für das Haus, den Garten. Und gegen Abend behandelt sie den Hund und mich mit der Zeckenzange.</p>	<p>Dovunque sono martelli e chiodi, rastrelli e zappe: attrezzi di Ute per la casa, per il giardino. E verso sera usa sul cane e su di me una pinza per togliere le zecche.</p>

JEDEN MORGEN	OGNI MATTINA
<p>begegnet mir, auf dem Weg zur Heide, ein Ameisenberg, dem ich nicht begegne, denn er setzt seinen Betrieb fort und hört nicht auf mein Krisengerede.</p>	<p>sulla strada che porta alla brughiera mi incontra un formicaio, che io non incontro, visto che continua ad occuparsi della sua attività e non presta ascolto ai miei pettegolezzi sulla crisi.</p>

SEIT GRIMMS ZEITEN	DAI TEMPI DEI GRIMM
<p>sitzt die Kröte auf der Hausschwelle und wartet auf das lösende Wort. Hallo! Prinzessin Bettine! Aber ich bin ihr nicht Goethe genug.</p>	<p>il rospo è sulla soglia di casa in attesa della parola decisiva. Salve! Principessa Bettine! Ma io non sono per lei abbastanza Goethe.</p>

DISPUT	DISPUTA
Stein und Fisch diese Schwätzer, unentwegt im Gespräch.	Il sasso e il pesce, questi chiacchieroni seguitano imperterriti a parlare.

ÜBERRUNDET	SUPERATE
Noch immer, doch mit weniger Geduld sehe ich den Schnecken bei ihren Wettläufen zu, wie sie immer wieder gegen die Zeit verlieren; aber die Zeit gewinnt nicht, sie vergeht nur.	Ancora, ma con minore pazienza assisto alle lumache che corrono, mentre perdono sempre di più contro il tempo; ma il tempo non vince, semplicemente passa.

GRILLENFANGEN	CATTURA DEI GRILLI
Nachts zirpten sie über all meine Ängste hinweg. Als ich ein Kind war, fing ich mir Grillen und hielt sie in einem Schuhkarton, der mit Mutters Gardine bespannt war.	di notte cantavano portandosi via tutte le mie paure. Quando ero bambino, ho catturato dei grilli e li ho tenuti nella scatola delle scarpe, rivestita con una tendina della mamma.

IN UNSEREM FREILICHTMUSEUM	NEL NOSTRO MUSEO ALL'APERTO
stellen die Spinnen auch in diesem August dicht beieinander ihre Kunstwerke aus. Viele Besucher können sich nicht trennen, so sehr sind sie in die Exponate vergafft.	anche in questo agosto i ragni espongono strette una vicina all'altra le loro opere. Molti visitatori non riescono a separarsi, tanto sono presi dalle mostre.

ZU TROCKEN DER SOMMER	TROPPO SECCA L'ESTATE
Am Waldrand nur Kremplinge und blasse Täublinge. Nichts im Korb, das schmecken könnte. Bleibt die Erinnerung an Pilzjahre, als Rotkappen – ich verrate nicht, wo – wie im Märchen zuhauf standen.	Ai margini dei boschi solo paxillus e pallide russule. Nel paniere nulla che si potesse assaggiare. Rimane il ricordo degli anni dei funghi, come i boletus rossi – non rivelo, dove – come nelle favole ce n'erano a iosa.

FEUCHT IN FEUCHT	UMIDO NELL'UMIDO
bis die harten Gegenstände, der Hammer, die Zange, der Nagel zerfließen, und schnell, bevor die Farbe trocknet, wenige Wörter in Fluß gebracht ... Aquadichte – hör mir zu, bitte, schau nicht weg.	fino al punto in cui gli oggetti pesanti, il martello, le tenaglie, il chiodo si sciolgono, e rapidamente, prima che il colore si asciughi, poche parole giungono ad espressione ... Acquerelli e parole – per piacere ascoltatevi, non guardate dall'altra parte.

KURZE SONNTAGSPREDIGT	BREVE PREDICA DOMENICALE
Gott ist – laut Nietzsche – verstorben, doch als Mehrzweckwaffe immer noch tauglich und weltweit im Handel, weil urheberrechtlich nicht geschützt.	Dio è – secondo Nietzsche – defunto, ma come arma universale è sempre in movimento il suo commercio attivo in tutto il mondo, poiché non protetto il suo diritto di riproduzione.

DER PLATZ BEI DEN EICHEN	IL POSTO TRA LE QUERCIE
Für den Wanderer stehen Tisch und Bänke. Beim Altersvergleich – Abgestorbene Äste, aber die Krone dicht – sind wir noch da. Doch ich habe nirgendwo Wurzeln geschlagen; und schon gehe ich wieder.	Per il viandante ecco tavolo e panchine. Se paragoniamo l'età – i rami sono rinsecchiti, ma la chioma è folta – noi siamo ancor qua. Ma io non ho messo radici da nessuna parte; e di nuovo vado via.

DAS BEIL IM SCHUPPEN	LA SCURE NELLA RIMESSA
war früher dem Henker scharf. Und in entlegenen Ländern hackt man noch heute Dieben die Hand ab. Ich bin inzwischen zivilisiert, mache nur Kleinholz, spalte Wörter ...	prima era avida del suo carnefice. E in paesi distanti ancora oggi ai ladri si taglia la mano. Io nel frattempo mi sono civilizzato, faccio soltanto a pezzetti, parole spaccate ...

GESTÄNDNIS	CONFESSIONE
<p>Meine kleinste Kammer will ich mit Gedichten tapezieren. Kurzgebunden sollen alle vier Wände Ausplaudern, was ich Dir, meine Liebe, umständlich verschwiegen habe.</p>	<p>La mia camera più piccola voglio di poesie tappezzarla. Strette l'una all'altra le quattro pareti devono spifferare ciò che io, amore mio, ti ho nascosto a fatica.</p>

VORSORGLICH	PREVENTIVAMENTE
<p>sollte man eine Schubkarre im Haus haben. Plötzlich kommt ein altbekannter Feind auf Besuch, fällt tot um; wohin dann mit ihm?</p>	<p>si dovrebbe avere una carriola a casa. D'improvviso un nemico di vecchia data si presenta a far visita, cade morto; dove si andrà con lui?</p>

MEINE BEWEGLICHEN FREUNDE	I MIEI AMICI VIVACI
<p>die mir vormals weit links voraus waren, weichen nun rückläufig und scharf von rechts kommend aus; ob sie mir demnächst von oben herab und frei schwebend begegnen werden?</p>	<p>Che una volta mi precedevano molto a sinistra, adesso indietreggiano e arrivano d'improvviso da destra; e se mi capiterà in futuro di incontrarli dall'alto verso il basso e sospesi in aria?</p>

PILZE	FUNGHI
Es gibt schmackhafte, ungenießbare, solche, die auf den Magen drücken, und einige, die Geschichte gemacht haben.	Ce ne sono di saporiti, di immangiabili, altri che rimangono sullo stomaco, e alcuni che hanno fatto la storia.

FÜR DICH	PER TE
Meine leere Schuhe sind voller Reisepläne und wissen Umwege, die alle zu Dir führen.	Le mie scarpe vuote sono piene di itinerari di viaggio e conoscono strade che portano tutte da te.

EIN AST	UN RAMO
sandgeschliffen, dazu Federn, vom Wind getragen. Matt schlägt die See an. Das Glück, so heißt es, ist eine Fundsachsache.	impresiosito dalla sabbia, con piume portate dal vento. Stanco echeggia il mare. La fortuna, così si dice, è un oggetto ritrovato.

BEI SCHÖNWETTER	CON IL BEL TEMPO
gehen Kinder mit ihren Gärtnerinnen am Zaun vorbei. Ein Kind hängt nach. Immer hängt ein Kind nach.	i bambini saltano il recinto con le loro giardiniere. Un bambino rimane indietro. C'è sempre un bambino che rimane indietro.

KÖNNTE MEIN ATEM	SE IL MIO RESPIRO POTESSE
Federn in Schweben halten und einen Flaum steigen lassen, bis ihn der Wind davontrüge, wäre nicht viel, nur andeutungsweise der Erde Schwerkraft widerlegt.	tenere le penne sospese e far andare in alto una piuma, finché il vento la trattiene, non sarebbe molto, solo vagamente confuterebbe la forza di gravità della terra.

ÜBERM STOPPELACKER	SU UN CAMPO DI STOPPIE
Die Felder kahlgeschoren, der Himmel leergefegt. Dieses Gedicht will als Drachen steigen und Ausschau halten: Mal sehen, ob etwas Neues über den Horizont kriecht.	I campi brulli, il cielo spazzato via. Questa poesia vuole andare in alto come un aquilone e scrutare con gli occhi: staremo a vedere se qualcosa di nuovo striscia sopra l'orizzonte.

AM ABEND	DI SERA
<p>Während ich vor der Westwand des Hauses über Komma und Punkt hinweg spekuliere, fliegen Fledermäuse mich an. Knapp und wie greifbar vorbei, beantworten sie letzte Fragen mit Ja oder Nein.</p>	<p>Mentre sto davanti alla parete ad ovest della casa e rifletto sul punto e sulla virgola, intorno a me volano i pipistrelli. Vicinissimi e quasi sfiorandomi, rispondono alle ultime domande con un sì o con un no.</p>

NACH DER JAGD	DOPO LA CACCIA
<p>Welch blutige Strecke! Zwölf langohrige Metaphern erledigt, unter ihnen fünf vom Stamm Genitiv; und auch das letzte Wildschwein ist keiner Metamorphose mehr mächtig. Von festen Standpunkten aus plaudern wir von Subjekt zu Subjekt.</p>	<p>Che uccisione sanguinaria! Dodici metafore dalle lunghe orecchie eseguite, tra cui cinque di caso genitivo; e anche l'ultimo cinghiale non è in grado di sostenere una metamorfosi. Da punti di vista rigidi chiacchieriamo di soggetto in soggetto.</p>

VON LINKS NACH RECHTS	DA SINISTRA VERSO DESTRA
<p>Durchzieht die Herde mein Blickfeld. Später werde ich auf dem Weg über die Weide, und weil gezwungen zu kurzem Halt, aus den noch warmen oder schon trockenen Kuhfladen unsere Zukunft lesen.</p>	<p>il gregge attraversa la mia visuale. Più tardi percorrerò la strada del pascolo, e poiché lo sterco di mucca, ancora caldo o già secco, mi costringe a fermarmi per un po', leggerò il nostro futuro.</p>

DIE HERINGE DER OSTSEE	LE ARINGHE DEL MAR BALTICO
sind kleiner als die Heringe der Nordsee; auch verlaufen ihre Geschichten von Pfützenrand zu Pfützenrand ganz anders erzählt.	sono più piccole delle aringhe del Mar del Nord; le loro storie corrono dalla sponda di uno stagno all'altro, narrate in maniera sempre diversa.

AUS DEM TAGEBUCH	DAL DIARIO
Zu trocken der Sommer. Auf dem Weg zum Tümpel, der auch trockengefallen ist, geben die Kröten auf. Leere Wolken treibt der Wind vor sich her.	Troppo secca l'estate. Dalla strada verso lo stagno, anch'esso prosciugato, i rospi si son ritirati. Il vento spinge nuvole leggere avanti a sé.

ÜBERSCHAUBAR, NUR LEICHT VERKRAUTET	VISIBILE, SOLO UN PO' INFESTATO DI ERBACCE
In ihrem Gärtchen blüht immer was. Vor dieser umzäunten Seelenanlage stehe ich oft und finde mich auch: verpflanzt zwischen Malven und Dill.	Nel suo giardinetto fiorisce sempre qualcosa. Davanti a questo impianto recintato che è l'anima, arrivo spesso e trovo anche me: trapiantato tra malve e aneti.

DER TRICK MIT DEM SPECK	IL TRUCCHETTO DEL LARDO
<p>klappt immer noch. Am Freitag dem dreizehnten schnappte die Falle zu. Leonardo soll sie erfunden haben: ein Nebenprodukt.</p>	<p>funziona sempre. Il venerdì tredici la trappola è scattata. Deve averla inventata Leonardo: un sottoprodotto.</p>

ZEUGNIS	TESTIMONIANZA
<p>Ich kann nicht Auto fahren Und bin Dir, meine Liebe, nur als Mitfahrer tauglich, der aufzählt, was hinter uns liegt, und voraussieht, was kommt: Tankstellen, Kirchtürme, von weit her blinzelndes Unglück.</p>	<p>Non so guidare l'automobile e posso, amore mio, assisterti solo come passeggero, che elenca ciò che rimane dietro di noi, e prevede ciò che verrà: distributori, campanili, sfortuna che ammicca da lontano.</p>

STEINPILZE	PORCINI
<p>Immer größer erinnern wir sie. Damals, als uns das Glück schlug. Heute kaufen wir teuer ein und kochen nach Rezept.</p>	<p>Ce li ricordiamo sempre più grandi. Allora, quando la fortuna ci baciò. Oggi li compriamo a caro prezzo e li cuciniamo seguendo la ricetta.</p>

KUCKUCKSEI	UOVO DI CUCULO
<p>Etwas zum Brüten. Aber das Nest ist leer, und alle Flüge sind ausgebucht.</p>	<p>Qualcosa da covare. Ma il nido è vuoto e tutti i voli sono esauriti.</p>

IN DIESEM TROCKNEN SOMMER	IN QUESTA SECCA ESTATE
<p>Hing unser Garten an Schläuchen; Und auch ich war oftgesehener Gast im Klinikum Lübeck, wo eilige Oberärzte gerne Chef und Professor wären.</p>	<p>il nostro giardino dipendeva dalle manichette come io ero un cliente fisso della clinica di Lubecca, dove aiuto primari indaffarati avrebbero preferito fare lo chef e il professore.</p>

O MENSCH!	O UOMO!
<p>Selbst deine Scheiße fällt eigensinnig, riecht ichbezogen und ist ohne Vergleich.</p>	<p>Persino la tua merda vien giù testarda, odora di egocentrico e non ha paragone.</p>

FALLOBST	FRUTTA AUTUNNALE
<p>Wie schwer die Bäume tragen. Später werden Äpfel und Birnen. Zugleich fallen: Saft für den Winter. Im Korb gemischt und betäubt vom Geruch, stoßen sich die Gefühle wund. Vorsicht, Wespen!</p>	<p>Quanto è pesante per gli alberi portare questa frutta. Più tardi mele e pere cadranno insieme: succo per l'inverno. Mescolati nel cestino e storditi dall'odore i sentimenti si urtano fino a ferirsi. Attenzione, vespe!</p>

TAGSÜBER	DURANTE LA GIORNATA
<p>aus großer Kanne kleine Schlucke üben – heiß lau kalt -, während ich Blatt nach Blatt verbrauche: die Mülltonne, der Allesverwerter, ein Teetrinker ...</p>	<p>da una grande brocca mando giù piccoli sorsi bollenti tiepidi freddi – mentre consumo foglio dopo foglio: il bidone della spazzatura, il ricicla-tutto, un bevitore di tè ...</p>

RICHMOND HILL	RICHMOND HILL
<p>Turners Blick auf Wiesen, Hecken, den Park, die Themse, hat diese Flußbiegung und die Insel im Fluß erfunden. Seitdem bleibt alles wie gemalt.</p>	<p>Lo sguardo di Turner sul prato Le siepi, il parco, il Tamigi ha scoperto quest'ansa e l'isola nel fiume. Da allora tutto rimane come un dipinto.</p>

NEUNZEHNHUNDERTVIERZEHN	NEL MILLENOVECENTOQUATTORDICI
<p>nahmen drei Maler das Schiff nach Tunis. Zwei wurden seekrank, der dritte malte die Kotze. Kaum angekommen, fingen sie mit Wasserfarben das Licht ein; und kaum zurück, wurde August Macke Soldat und war bald tot.</p>	<p>tre pittori si imbarcarono per Tunisi. Due soffrivano di mare, il terzo dipinse il vomito. Appena arrivati, immortalarono la luce con gli acquerelli; e neanche fece in tempo a tornare, che August Macke divenne soldato e presto era morto.</p>

DER KORB VOLLER ÄPFEL	IL CESTINO PIENO DI MELE
<p>Und überall ist der Wurm drin. Greift zu, Leute! denn auch ich will auf meinen Früchten nicht sitzenbleiben.</p>	<p>E dovunque c'è il verme. Prendetene, gente! perché anch'io non voglio rimanere seduto sui miei frutti.</p>

TERRACOTTA	TERRACOTTA
<p>Auf meiner Drehscheibe sind Fisch- und Menschenkopf von gleich feuchtem Ton. Gebrannte Erde, zerbrechlich.</p>	<p>Sul mio tornio ci sono teste di uomo e di pesce della stessa argilla umida. Terra cotta, fragile.</p>

UTES KISSEN	IL CUSCINO DI UTE
<p>auf das sie ihr Ohr legt, ist – was gut für den Nacken sein soll – mit Hirse gefüllt, darf mit auf Reisen und weiß mehr, als ich ahne.</p>	<p>sul quale poggia l’orecchio, è imbottito di miglio, -cosa che aiuta la nuca -, può essere portato in viaggio e conosce più cose di quante io immagini.</p>

DER TEICH	LO STAGNO
<p>spielt mit in diesem Naturtheater, in dessen Verlauf Bäume narzißhaft die Szene beherrschen. Nun steht kopfüber Herbst im Programm.</p>	<p>partecipa a questo teatro della natura, il suo corso incontra alberi che, come Narcisi, occupano la scena. Adesso c’è l’autunno in programma nelle nostre teste.</p>

BÜCHER	LIBRI
<p>die ich leergemolken verließ, Bücher, in die ich kroch, um den Vielfraß, die Zeit, zu verzehren, riechen nun fremdgegangen, sind mir enteignet.</p>	<p>che ho lasciato senza mungitura, libri nei quali mi sono rintanato, per consumare il grande ingordo, il tempo, odorano adesso di tradimento, mi sono stati sottratti.</p>

BEWAFFNETER FRIEDEN	PACE ARMATA
Die Herkuleskeule in unserem Garten steht abgerüstet im Herbst, aber noch immer bedrohlich ist ihr Versprechen: Ich komme wieder! Ich komme wieder!	La clava di Ercole nel nostro giardino è in assetto di pace in autunno, ma sempre minacciosa suona la sua promessa: Ritornerò! Ritornerò!

BEI WINDIGEM WETTER	QUANDO TIRA IL VENTO
hängt meine Jacke an der Leine. Sie dünstet aus, nimmt Abstand von mir und ist mit leeren Taschen zeitweilig frei von meinem Gekrümel.	La mia giacca è appesa alla corda. Esala i suoi odori, prende le distanze da me e con le tasche vuote si libera per un po' dai miei frammenti.

HERBST DER BÜCHER	AUTUNNO DEI LIBRI
Blatt für Blatt, Nüsse, auch taub fallen. Jahr um Jahr stehen am Ende wir reich beschenkt nackt da.	Foglia dopo foglia, le nocciole cadono anche senza frutto. Anno dopo anno giungiamo alla fine ricchi di doni nudi.

MEIN MONAT	IL MIO MESE
<p>in dem die Kastanien springen. Feucht in der Hand wiegen sie auf, was sonst noch zu Fall kam: Denkmäler kopfüber, die Mauer für ewig gebaut und unser Stehaufmännchen, das Hoffungsprinzip.</p>	<p>in cui le castagne rimbalzano per terra. Nella mano umida si raccolgono, le altre che sono cadute: i monumenti sopra la testa, il muro costruito per sempre e il nostro misirizzi, il principio della speranza.</p>

AUSVERKAUF	SVENDITA
<p>Niemand will sparen Bei herbstlichen Preisen. Hingeblättert jeden Betrag, diesmal in einer Währung, die Ahorn heißt.</p>	<p>Nessuno vuole risparmiare con i prezzi autunnali. Ogni somma viene sfogliata, questa volta in una valuta, che si chiama acero.</p>

SEIT JAHREN	DA ANNI
<p>liegt eine Last auf meinem Land. Versteinerter Brei, klebfest, nicht abzuwählen.</p>	<p>Un grosso peso porta la mia terra. Un passato solidificato, come un adesivo, impossibile da staccare.</p>

SPÄTER WUNSCH	UN TARDO DESIDERIO
Pappeln säumen den Elbe-Trave-Kanal. Von Stufe zu Stufe wenig Verkehr. Wäre ich Schleusenwärter, schriebe ich gegen die Zeit an, ließe sie nur verzögert passieren.	I pioppi cingono il canale Elba-Trave. Poco a poco il traffico diminuisce. Se fossi il guardiano della chiusa, scriverei contro il tempo che passa, lo lascerei passare solo in ritardo.

MEINE ALTE TASCHE	LA MIA VECCHIA BORSA
lauert in dunkler Ecke und flüstert Fahrpläne. Aber ich darf nicht mehr, soll nur noch auf Kopfreise sein.	è appostata in un angolo buio e bisbiglia progetti di viaggio. Ma io non posso più, mi è concesso solo un viaggio mentale.

ÜBERM FINGERZEIG	CON UN CENNO
Mondsüchtiger Zypressen nimmt er zu, nimmt er ab. Nicht er, Armstrong ist Legende.	bramoso di raggiungere la luna, sale e scende dai cipressi. Non lui, Armstrong è leggenda.

VON MITTWOCH ZU MITTWOCH	DA MERCOLEDI' A MERCOLEDI'
<p>ist die Zeit als verlängerter Sommer käuflich. Charterflüge bringen uns dorthin, wo mich ein Paar Schuhe und steinige Hügel erwarten. Billig und täuschend echt sind im November Zikaden zu haben.</p>	<p>Il tempo è in vendita come un'estate prolungata. Voli charter ci portano là, dove mi attendono un paio di scarpe e delle colline di pietra. A novembre le cicale sono a buon mercato e sorprende la loro sincerità.</p>

GELIEBTE AGAVE	CARA ALGARVE
<p>Verrückt nach Schmerz, wollte ich sie umarmen. Aber im Traum kam eine Tante dazwischen. Die ist ausländisch! rief sie. Die paßt nicht zu Dir.</p>	<p>Pazzo di dolore, volevo abbracciarla. Ma intanto mi è venuta in sogno una zia. È straniera! ha gridato. Non è adatta a Te.</p>

DAS FELL	IL PELO
<p>über die Ohren. Unser Kaninchen hieß Sonntag, schmeckte aber kalt noch am Montag.</p>	<p>sopra le orecchie. Il nostro coniglio si chiamava domenica, ma il lunedì sapeva ancora di freddo.</p>

MÄNNLICHER TRAUM	SOGNO MASCHILE
<p>Auf eine der Grazien im Reich der Insekten, die Gottesanbeterin genannt wird, fiel männlich mein Traum. Ihr wendiges Köpfchen. Noch ruhen in Demut die Greifer. Umarmt atme ich aus.</p>	<p>Una delle grazie nel regno degli insetti, la mantide religiosa, ha occupato il mio sogno maschile. La sua testolina versatile. Le pinze rimangono docili. Espiro abbracciato a me.</p>

KLEINE ZUTAT	PICCOLO INGREDIENTE
<p>Bevor der Fisch über der Glut zu weißen Augen kommt, salbt ihn ein Gebet; der Koch in mir frömmelt.</p>	<p>Prima che l'occhio del pesce sulla brace diventi bianco, una preghiera lo unge; il cuoco in me rimane fedele ai suoi precetti.</p>

WO ICH SCHUTZ SUCHE	DOVE CERCO RIPARO
<p>Hinterm mannshohen Kaktus, der vielarmig um sich greift und mit Lanzen den Luftraum abschirmt, verbirgt sich mein verletztes Ich. Er spießt jeden Widerspruch auf; mir bleibt das Vergnügen, seine Opfer zu trösten.</p>	<p>Dietro un cactus alto come un uomo, che si estende con le sue tante braccia e si protegge dall'aria con le sue lance, si nasconde il mio Io ferito. Trafigge ogni contraddizione; mi rimane il piacere di confortare le sue vittime.</p>

LEBENSLANG	PER TUTTA LA VITA
<p>Auch an atlantischer Küste laufe ich baltische Strände ab. Bis zur Mole, dann der Fußspur entgegen. Ob Bernstein, ob Muscheln, nur Vorwand sind meine Fundsachen, denn was ich suche, bleibt unbestimmt.</p>	<p>Anche lungo la costa atlantica percorro spiagge baltiche. Fino al molo, poi contro le mie orme. Che si tratti di ambra o molluschi, i miei oggetti ritrovati sono solo un pretesto, perché quello che cerco non è chiaro.</p>

SCHÜSSE AM SONNTAG	SPARI DI DOMENICA
<p>Männer mit Hunden löchern den Himmel. Schrot prasselt aufs Dach. Heiser fliehen wir mit den letzten Vögeln – aber wohin?</p>	<p>Uomini con cani assillano il cielo. I pallini colpiscono il tetto. Noi fuggiamo rauchi con gli ultimi uccelli – ma dove?</p>

ZWISCHEN KOPF UND SCHWANZ	TRA LA TESTA E LA CODA
<p>saugt jeder die Gräte ab und schaut auf den anderen, wie er die Gräte absaugt; vierhändig sind wir musikalisch und Fischesser von Geburt.</p>	<p>Ognuno aspira le lische e osserva l'altro mentre aspira le lische; con le nostre quattro mani siamo musicali e mangiatori di pesci di nascita.</p>

IM VORBEIGEHN	NEL PASSARE AVANTI
Hinterm letzten Hügel das Meer. Roterdig steigt der Weg vorbei an Feigenbäumen, deren übrige Früchte geschenkt sind.	Dietro le ultime colline c'è il mare. Rossastra sale la via davanti ad alberi di fico, i cui frutti sulla pianta vengono regalati.

UNTER VERRÄTERN	FRA TRADITORI
Zum Petersfisch – erkennbar am Daumendruck – wünsche ich Gäste mir, denen schon dreimal der Hahn krächte: gute Esser, schwer von Gehör.	Per San Pietro – riconoscibile dagli auguri – mi auguro ospiti cui il gallo ha cantato già tre volte: buone forchette, dure di comprendonio.

NACH TISCH	DOPO IL PRANZO
Nachdem die Gäste gegangen waren, blieben vom Petersfisch die blanke Gräte, sein weißes Auge, das niemand haben wollte – und das Gelächter der Schwerhörigen, die nur über eigne Witze lachen, hallte noch eine Weile lang nach.	Dopo che gli ospiti se ne sono andati, del pesce per San Pietro è rimasta la brace vuota, il suo occhio bianco, che nessuno ha voluto mangiare - e le risate dei sordi, abituati a ridere solo delle proprie battute, riecheggiano ancora un po'.

ZUM ABSCHIED	PER LA PARTENZA
<p>Winken mir Löffelkakteen, die ich vor Jahren als Ableger gesetzt habe und die als Familie nun dicht gedrängt stehen. Auf bald! rufen sie. Und ich, der Gärtner für Pflanzen, denen wenig Wasser genug ist, winke zurück: Seid sparsam, bitte, vermehrt euch!</p>	<p>mi ammiccano i cactus senza spine, che anni fa ho piantato come propaggine e che ho come una famiglia si tengono uniti gli uni agli altri. A presto! gridano. E io, il giardiniere delle piante, al quale poca acqua basta, ammicco a mia volta: siate parsimoniosi, vi prego, moltiplicatevi!</p>

HERBSTLICHER OBSTGARTEN	FRUTTETO AUTUNNALE
<p>Alle stehn leergefegt, doch trägt ein Baum ohne Blatt Äpfel in den Dezember hinein. Nur wer nicht staunen kann, sieht einzig kahles Geäst.</p>	<p>Tutti sono spogli, ma un albero senza foglie trascina le sue mele fino a dicembre. Solo chi non è in grado di stupirsi, vede soltanto rami spogli.</p>

VERSTEINERT	IMPIETRITI
<p>und als Fundsache nur werden wir ziemlich verspätet Auskunft geben: über den Fortschritt an sich und unser Steckenpferd Nächstenliebe genannt.</p>	<p>e solo come oggetti ritrovati daremo informazioni piuttosto in ritardo: sul progresso in sé e il nostro cavalluccio di legno chiamato Prossimo amore.</p>

NOVEMBER	NOVEMBRE
<p>Standhaft bis zum Verrecken Bewachen Sonnenblumen den Zaun. Bald wird sie die letzte Farbe vertrieben sein. Wie der Kalender befiehlt, werden sie schwarz tragen.</p>	<p>Perseveranti fino a crepare i girasole sorvegliano il recinto. Presto l'ultimo colore si sarà esaurito. Il calendario comanda che il loro colore sarà nero.</p>

IM SOMMER NEUNUNDDREISSIG	NELL'ESTATE DEL TRENTANOVE
<p>Aus vielarmigen Bäumen, die ihren Schattenhof hüten, fallen schwarzbraune Schoten. Nun kaue ich mich in Kinderjahren zurück, als Johannisbrot seltenes Glück und erst nach den Ferien im Radio Krieg war.</p>	<p>Da alberi con tante braccia che sorvegliano il cortile e la sua ombra cadono baccelli di colore marrone scuro. Adesso mordicchio gli anni dell'infanzia, quando le carrube erano una rara fortuna e solo dopo le vacanze la radio annunciò la guerra.</p>

MEINE KRITIKER	I MIEI CRITICI
<p>wissen nicht, wie man das macht: Zaubern auf weißem Papier. Meister, dürfen wir über die Schwelle treten? Doch selbst als Lehrlinge taugen sie wenig und bleiben traurig ohne Begriff.</p>	<p>Non sanno come si fa: Fare magie con un foglio bianco. Maestro, possiamo varcare la soglia? Ma anche come apprendisti valgono poco e rimangono tristi senza sapere perché.</p>

KURZ LUFT SCHNAPPEN	PRENDERE UNA BOCCATA D'ARIA
<p>Sobald ich vors Haus trete, meldet die Hofbeleuchtung Bewegung. Auf lautem Kies hin und her. Rings bestaunen Bäume meine nächtliche Unruhe.</p>	<p>Appena entro in casa, la luce del cortile si mette in funzione. Su e giù per la ghiaia rumorosa. Intorno gli alberi osservano stupiti la mia agitazione notturna.</p>

KURZE GESCHICHTE	BREVE STORIA
<p>Als ich mit meinen siebzehn Jahren und einem Kochgeschirr in der Hand, gleich jenem, mit dem meine Enkeltochter Luisa auf Pfadfinderreise geht, am Rand der Straße nach Spremberg stand und Erbsen löffelte, schlug eine Granate ein: Die Suppe verschüttet, doch ich kam leicht angekratzt nur und glücklich davon.</p>	<p>Quando con i mie diciassette anni e la gavetta in mano, uguale a quell'uomo che con mia nipote Luisa va in esplorazione, rimase ai margini della strada verso Spremberg e scucchiava piselli, esplose una granata; La minestra si capovolge, ma io me la son cavata solo con qualche graffio e felice di come è andata.</p>

ZUM ABSCHIED	PER LA PARTENZA
<p>habe ich meine Tinte umgestürzt. Soll doch jemand, der mir nachkleckert, das Fäßchen auffüllen und sich die Finger schmutzig machen; Schreiben färbt ab.</p>	<p>ho rovesciato il mio inchiostro. Se qualcuno che procede lentamente dietro di me, riempirà il piccolo barile e si sporcherà le dita; scrivere lascerà le tracce.</p>

IN ERWARTUNG	NELL'ATTESA
<p>Bevor es wintert, lagert meine Liebste Dahlienknollen im Keller ein und vergräbt, weit gestreut, Tulpenzwiebeln; doch auch von mir werden ab März erste Triebe erhofft.</p>	<p>prima che arrivi l'inverno, la mia amata porta in cantina i tuberi di dalie e sotterra, separandoli per bene, i bulbi di tulipani; anche in me c'è la speranza di vedere i primi germogli a marzo.</p>

NOCH EINMAL	ANCORA UNA VOLTA
<p>Brennen restliche Farben durch. Schon riecht es nach Schnee, der alles bemänteln wird.</p>	<p>bruciano gli ultimi colori. Già profuma di neve, che tutto ammanterà.</p>

WEGZEHRUNG	VIATICO
<p>Mit einem Sack Nüsse Will ich begraben sein Und mit neuesten Zähnen. Wenn es dann kracht, wo ich liege, kann vermutet werden: Er ist das, immer noch er.</p>	<p>Con un sacco di noci voglio essere seppellito e con denti nuovi. Se poi si aprirà la terra dove mi trovo sepolto, si potrà pensare: È questo, è ancora lui.</p>

IM WINTER	IN INVERNO
<p>Schlägt nackt die Kastanie grün aus, als schäme sie sich; könnten doch wir erröten bei so viel Weitsicht über die Horizonte hinweg.</p>	<p>inizia a germogliare il castagno nudo dalle foglie verdi, pare vergognarsi; potremmo arrossire per tanta lungimiranza che trascende l'orizzonte.</p>

RÜCKBLICK NACH JAHRESENDE	SGUARDO ALL'INDIETRO DOPO LA FINE DELL'ANNO
<p>Auf englischem Rasen spielten nicht Kühe, sondern elf Kroaten verrückt. Am Ende wurden die Schlaun Meister.</p>	<p>Sul prato inglese non giocavano le mucche, ma dieci croati matti. Alla fine i furbi divennero maestri.</p>

KUCKUCKSRUFE	RICHIAMO DEL CUCULO
Ich zählte mit. Aber so viele Jahre will ich nicht mehr, es sei denn, ohne Verbot, mit Pfeife.	Ho contato. Ma non voglio più così tanti anni, per la pipa non c'è nessun divieto.

TROPFEN	GOCCE
Blut Öl Tau ... Wörter, wie Hustensaft abgezählt.	Sangue olio rugiada. Parole, contate una ad una come le gocce dello sciroppo per la tosse.

NACH DEN FEIERTAGEN	DOPO I GIORNI DI FESTA
Kein Ros' ist entsprungen, doch schlagen die Weiden bald aus. Nachdem die Erlösung gestrichen wurde, hoffen wir, daß die Rente uns bleibt.	Non spuntano le rose, ma presto germogliano i salici. Dopo che ci è stata tolta la redenzione, speriamo che ci rimanga la pensione.

IM TANZ ERSTARRT	RIGIDI NEL BALLO
überwintert der Garten. Zwischen Bäumen die Hoppelschrift der Kaninchen und meine Spur, gesetzt in knirschenden Schnee.	sverna il giardino. Tra gli alberi i segni lasciati da un coniglio saltellante e le mie orme nella neve che stride.

1. Breve nota sulla traduzione dal tedesco all'italiano

L'opera di traduzione realizzata ha in animo il solo scopo di portare alla luce per i lettori italofoeni componimenti che, allo stato attuale e al meglio della mia conoscenza, non risultano essere restituiti in lingua italiana. Trasportare il contenuto della poesia grassiana in una lingua diversa dal tedesco è operazione assai ardua, dal momento che nello spirito dell'autore è insita e irrefutabile la volontà di giocare con la lingua, sfruttando tutte le possibilità offerte dal tedesco. Peraltro, Grass riesce a garantire in alcuni componimenti una gradevole assonanza, che in italiano non è stato possibile recuperare. Inoltre, la traduzione ha richiesto una dose notevole di adattamento linguistico, per naturalizzare i contenuti ed evitare una *reductio ad absurdum* della poetica grassiana. In alcuni casi – e in assenza di soluzioni alternative – la priorità è stata accordata alla sola equivalenza sul piano formale e strutturale. Non figurando nella lingua di partenza (LP) schemi di rima e di metro definiti e invariati, la scelta operata premia l'attenzione al contenuto e alla fedeltà alla LP. In quasi tutti i casi, si è cercato di rispettare il bisogno che l'autore deve aver provato di piegare la sensibilità personale all'oggetto di turno (*Gegenstand*). D'altronde, *Fundsachen* vede la luce con tale intento: valicare i confini dell'ordinaria immaginazione e ingaggiare un confronto serrato dell'io con le cose più prosaiche che entrano a far parte integrante del vissuto quotidiano.

Per quanto riguarda la suddivisione tematica, è arduo procedere ad un raggruppamento, dal momento che l'autore concepisce *Fundsachen* come una raccolta di pensieri talvolta elusivi e sfuggenti. In taluni casi, il lettore si troverà di fronte a brevi memorie del poeta, rilevazioni o semplici osservazioni sulla beltà della natura e delle stagioni. Giova rilevare che il filo conduttore è dato da un approccio nostalgico e malinconico alla vita, restituito dall'onnipresente *November* – “mese in cui le cicale cantano a buon mercato” – e dalla bizzarria dell'*August*.

Il rimando ineluttabile al mese di agosto – mese bizzarro e potenzialmente pericoloso per la tenuta psicologica dell'individuo – cela un'irrequietezza di fondo, sovente associata alla percezione di un'estate calda e secca, malsana e portatrice di sventure. La relazione con l'estate diviene infausta: ostilità belliche, patologie bronchiali e forzati ricoveri ospedalieri figurano tra le memorie più fastidiose di cui Grass tenta di scrivere e liberarsi. L'estate diviene anche la stagione della divisione, offrendo un doppio richiamo: da un lato la divisione della Germania – tema su cui

Grass non muta punto la sua postura critica –, dall'altro l'allontanamento dagli affetti familiari e il senso di colpa conseguente alla separazione dai nuclei originari.

In tutti i componimenti si è reputato ragionevole assicurare la trasparenza (*Durchsichtigkeit*) del traduttore, lasciando che a parlare fosse Grass e la sua energia proiettata una volta di più verso il basso. Nel conservare lo stile dell'autore e il carattere *tranchant* di talune memorie, la traduzione si mantiene fedele all'imperativo di collocare l'autore nel suo habitat naturale, spingendo il destinatario ad enfatizzare la propria capacità di valicare i confini tracciati da un diverso immaginario. Ancora una volta si è constatato che la traduzione ha i suoi limiti, mentre la poesia grassiana è un universo sconfinato, tuttora difficile da esplorare.

2. I temi principali

2.1. Colpa e bisogno di serenità

Nei componimenti *Heiter bleiben* e *Vier Zeilen nur* a sfidarsi sono il senso di colpa e il bisogno di serenità. Il tentativo dello scrittore è coniugare ciò che rimane sepolto (*ungesagt bleiben*) dalla coscienza con quanto lotta per emergere in superficie. La scrittura si rende, così, un'operazione maieutica con cui Grass cerca di intervenire nel proprio inconscio, placandone la malcelata irrequietezza.

Heiter bleiben esplicita il bisogno di conservare la serenità, nonostante il sopraggiungere delle prime avversità relative allo stato di salute (*jetzt schmerzt auch das rechte Bein*) e le ansie collegate al confronto identitario della maturità. In *Nachlass*, Grass dà un nome al peso che avverte forte sulla coscienza: un cadavere. Il rimando più ammissibile riporta agli orrori della guerra, punto di approdo sensibile di ogni esperienza narrativa grassiana. La confessione rimane sepolta così a lungo da intorpidire la coscienza e impedirne il risveglio; tuttavia, l'eredità pesa come un macigno e non può essere liquidata attraverso ciò che rimane scritto su carta (*auf Papier*).

Ricollegabile al non-detto è anche il componimento *am Teich* dove Grass gioca sulla capacità dell'acqua – fonte di vita – di riflettere l'immagine e l'essenza dell'Io. Nei confronti di questa raffigurazione prospettica Grass sembra nutrire timore, non meno del rapporto diretto con l'Io.

Il tema della verità più volte rimestata figura in *Meine alte Olivetti*, dove la scrittura acquista la centralità da sempre accordatale dal cascibuò. Per valutare l'impatto esercitato da ciò che l'uomo compie, e viene scritto e tramandato, basti leggere uno stralcio del discorso pronunciato a Stoccolma nel 1999:

“Il futuro avrà qualcosa da dire su tutto questo. Il nostro romanzo comune deve avere un seguito. Ed anche se un giorno la gente smetterà o sarà costretta a smettere di scrivere e pubblicare, se i libri non esisteranno più, ci saranno narratori che ci daranno la respirazione bocca a orecchio, che tesseranno vecchie storie in nuovi modi: a voce alta e docile, che interromperanno e si bloccheranno, ora in una risata, ora con le lacrime agli occhi”⁶⁸¹.

Ciò giustifica l'esigenza di sdoganare – anche a futura memoria – l'immagine del fustigatore morale che occulta un peso ben maggiore delle colpe riconosciute agli accusati. D'altronde, è lo stesso Grass a riconoscere ne “La libertà di opinione dell'artista nella nostra società”⁶⁸² la necessità che l'artista si esprima liberamente superando i vincoli dettati dalla società e dal potere imposto dall'alto.

Al di là di ogni impulso esogeno, pare ascrivere ad un bisogno interiore l'opera di scavo psicologico realizzata in *Fundsachen*. Con insistenza il non-detto ritorna in *Geständnis*, dove il motivo della confessione pare estendersi anche ai rapporti di coppia, minando alla base la possibilità di legarsi in maniera stabile e sincera ad un'altra persona. Ciò che Grass prova a divulgare è l'impossibilità di condurre un'esistenza ordinaria quando si è in presenza di un “passato solidificato” (*klebfest*). I giorni si lasciano andare (*lasse den Tag beginnen: Heiterer Morgen*), mentre la sera diventa il momento del confronto serrato con l'Io, che avanza risposte certe (*Ja oder Nein: am Abend*).

2.2. Il passato: affetti e amore

In un altro gruppo di componimenti Grass enfatizza la crucialità del ricordo. Esso costituisce una fonte inesauribile di vita, un deposito di energia sisifica di cui il cascibuò si avvale per «distruggere» e «ricostruire» con fatica l'oggi, prima di ponderare le scelte del domani. In *Der Stein* Grass annuncia che la sua filosofia di vita, anche nella stagione della maturità, non è cambiata: il duro lavoro prescrive

⁶⁸¹ Günter Grass, Continua la prossima puntata, in Günter Grass, *Scrivere dopo Auschwitz*, Roma, DataneWS, 2006, p. 32.

⁶⁸² Günter Grass, La libertà di opinione dell'artista nella nostra società, in Günter Grass, *L'etica dello scrittore*, Milano, Medusa, 2007, p. 37.

l'andamento delle giornate. Al pari del "Labour and Sorrow" di Kenzaburō Ōe, anche Grass concepisce il lavoro come un'attività in grado di riscattare l'uomo dal tormento e dalle angosce della quotidianità, anticipando una dimensione improntata alla *Heiterkeit*, fine ultimo della *Sehnsucht* grassiana.

In tale operazione, il passato rivendica la sua centralità. Esso non merita l'estromissione dal pensiero e dall'attività intellettuale dell'autore, producendo energia dinamica in grado di far posto a nuova vita e consentire alle cose il pieno dispiegarsi. In un orizzonte conoscitivo più ampio, si può ammettere che Grass necessiti tutti gli oggetti – anche i più irrilevanti –, al fine di creare una rete di significati ampia e contemplare forme meno avvizzite e stantie dell'Essere.

In *Sieben Sachen* e *Seitensprung* l'autore rimaneggia un aspetto essenziale della sua esistenza: il bisogno sfrenato di amare ed essere amato, unitamente alla difficoltà di restare fedele alla compagna di turno. Insistente è – sin da "Anni di cani" (1963) – il riferimento alla gonorrea (*Tripper*) contratta in un rapporto fugace con una delle "Muse" conosciute in giovane età.

Professando il piacere della sensualità e della carne, Grass è in grado di fondere l'imperativo dei sensi con un'attività – quella sessuale – che non assurge, secondo Giacobazzi, a "proclamare valori etici o comportamenti morali"⁶⁸³. Al pari della cucina, il poeta iscrive l'amore all'interno di un cerchio magico, in grado di stimolare i sensi e riportare l'uomo a nuova vita. Come nella preparazione di prelibate pietanze in cui Grass si cimenta, la passione è l'energia che tutto muove e tutto trasforma. L'amore accende nel casciuo una fantasia in grado di aprire nuovi orizzonti, trasformare la grezza realtà del vissuto quotidiano in un campo sconfinato popolato da Muse, che lo attendono. In tal modo, anche il piacere del corpo e della carne può assurgere ad una funzione nobile ed elevata, spingendo in alto il suo Io e affidandolo alla liricità dell'esperienza sensuale.

Tuttavia, il passato assolve anche altre funzioni: smascherare le ansie, declinandole con il loro vero nome e proclamare a tutto tondo il valore conoscitivo degli oggetti che entrano a far parte del vissuto. È il caso della *Schiefertafel*, una lavagna che accende i ricordi e le "prime ansie" dell'età scolare. Grass abbandona precocemente gli studi al "Conradinum" di Danzica e solo con grandi difficoltà riuscirà a conciliare le richieste dell'ambiente scolastico con il proprio temperamento.

⁶⁸³ Cesare Giacobazzi, *Un'etica esplorativa*, *op. cit.*, p. 126.

Scrivere contro il tempo che passa (*gegen die verstreichende Zeit*) e mantenere vivi i ricordi e le tradizioni figurano tra i compiti irrefutabili del casciubo. Non si tratta soltanto di portare a conoscenza del pubblico notizie correlate all'esistenza privata, bensì di rivivere – ancorché con una sensibilità e uno spirito cangiante – attraverso il ricordo. Tornare a sentire il cuore vibrare per i primi amori o le “prime fortune” è ciò che, agli occhi del casciubo, avvalora la stagione della maturità.

In questo quadro, la saggezza della senescenza e la possibilità di valutare la vita in retrospettiva assorbono le asperità, trasformando le tinte fosche intorno ai ricordi infausti in una condizione di fortuna e gioia per essere ancora in vita. Emblematica è la descrizione della guerra e dei diciassette anni restituita da *Kurze Geschichte*. Attraverso tale istanza “esplorativa”, Grass rinnova costantemente il proprio Io, tentando nella lirica soluzioni di fuga dalla ragionevolezza dominante. Riservandosi tali sporadiche deviazioni da un'ottica speculare al presente, Grass dimostra di custodire il precario equilibrio e la serenità tanto ricercata in questa stagione della sua esistenza.

2.3. Riflessione e senescenza

Un altro blocco tematico riporta alla cagionevolezza dello stato di salute. Con non comune realismo, il casciubo prende atto della degenerazione fisica in corso, evitando che tale presa di coscienza scada in una condizione di malinconica rassegnazione alla maturità del corpo. Per contro, Grass rifugge anche in questo caso da derive idealiste, mostrandosi attento a declinare la finitezza della materia umana, soggetta come qualunque altra cosa, a limiti di ordine spaziale e temporale. Da tali premesse originano componimenti come *Dank Kontrastmittel*, ironico apprezzamento dei progressi conseguiti dalla scienza. Tuttavia, il progresso e la scienza non sono strumentali al successo dell'uomo, conservando il loro tratto ancillare rispetto ad una visione lucida e razionale della realtà. Si è già detto come Grass ripudi i grandi «traguardi» e gioisca delle piccole cose e dei *kleine Schritte*, “piccoli passi” che aiutano l'uomo a non deviare dalla condizione di essere precario in cui insiste, obliterando la contingenza del momento.

I sonetti manifestano in taluni casi una fredda lucidità. Il poeta guarda il suo cuore pulsare, scruta ciò che non funziona regolarmente nel suo organismo, senza cedere alla disperazione.

L'anti-idillio non sortisce altro effetto che l'ironia. Ironia sulla propria vulnerabilità, prima ancora che sull'ostinazione dell'avversario. In *Mein Schwamm* è la stanchezza a dominare, mentre i detrattori seguitano ad attaccare e spremere lo scrittore, perché perisca definitivamente, piegando all'insuccesso.

L'insuccesso, la senescenza, la precarietà della salute diventano temi conduttori del timore che, abbassando la guardia, la critica melensa arrivi a rimestare e bollare come inautentico l'intero operato di una vita. Il bisogno più umano percepito da Grass consiste nell'approntare una risposta contraria, impedendo con l'ausilio delle sue armi – la penna e la scrittura – che il tracollo invocato da altri giunga a compimento.

La visione distopica che alimenta il rapporto di Grass con il reale assolve il fine di risultare provocatorio. La contrarietà delle sue reazioni rispetto alla regola generale dimostra, oltre all'eccezionalità del personaggio, il tratto polemico e l'insubordinazione della scrittura. Ove il cuore non può avere la meglio è la ragione a trionfare.

2.4. Vita privata e riunificazione

L'ultimo ciclo di sonetti conferma la postura critica nei confronti di temi socio-politici come la riunificazione e la privatizzazione – o la liquidazione – degli apparati un tempo appartenuti alla SED. Grass non ha mai fatto mistero della sua opposizione alle scelte prese dai rappresentanti politici delle due Germanie, contestando l'asservimento della DDR nei confronti della Germania occidentale. La delusione più cocente di questi anni riguarda, d'altronde, l'incapacità della SPD – e della compagine intellettuale – di bloccare alcune trattative in essere. A questo corso fallimentare delle cose Grass non può che guardare con l'ironia già espressa in *Als der Zug abfuhr* o nell'intervento *Ein Schnäppchen namens DDR* e con malcelata indignazione. Tale lo spirito che effonde dal sonetto *Farbenlehre*, un gioco di colori volto a sovvertire l'ordine naturale delle cose per imporre il nuovo assetto disegnato da una politica logora e portatrice di interessi settari.

Anche in *Seitdem die Mauer weg ist* si ripresenta sulle stesse note il conflitto tra spirito nostalgico e nuovo ordine nazionale, confermando la debolezza di chi è costretto a subire l'economia di mercato e il capitalismo dilagante.

Con l'infrangersi della promessa socialdemocratica, Grass testimonia il crollo di un'epoca, oltre che di un sistema di valori. In luogo della compagine

socialdemocratica, Grass vede l'esacerbarsi della tanto contestata politica del più forte, attenta ai privilegi della grande industria e della distribuzione mondiale. In tal senso, sta per compiersi la deriva scongiurata da anni, che vedrà la Germania affermarsi come il pericolo dell'Europa, il paese di cui – come recitava nel *Discorso di un senzapatria* – presto le nazioni vicine dovranno tornare a temere.

I sonetti *Ausverkauf e Auf Nebenstraßen* vanno in tale direzione. La svendita totale è un epiteto della svalutazione in corso. Quando tutto ciò che è appartenuto all'antico sarà stato dismesso, prevarrà un nuovo paese, la cui anima si rende irricognoscibile ai latori della democrazia. *Auf Nebenstraßen* raccoglie il timore per un insigne passato, presto sepolto dal progresso e dal denaro. Rimane una sola consolazione: l'anima letteraria dell'Est. In questo motivo Grass ha sempre investito, decidendo dopo anni di lavoro di incentrare il lungo romanzo "È una lunga storia" sulla difficoltà di abbattere il muro costruito dalla letteratura. La privatizzazione e la *Treuhandanstalt* (la cd. Fiduciaria) potranno seppellire il ferro vecchio dell'industria orientale, ma non cancellare le tracce di un passato fatto di voci, opere ed esperienze umane. In tal senso, Grass si prodiga affinché il suo piccolo contributo di scrittore passato all'Ovest serva a mantenere viva la piacevolezza di una cultura e di un'originalità inventiva ("l'anima letteraria") che non può soccombere sotto la scure del capitalismo o del ricco Occidente. Con grande risolutezza Grass rifiuta di ascrivere il proprio nome a questo fallimento.

CONCLUSIONI

L'analisi delle opere passate in rassegna nei precedenti capitoli ambisce ad individuare nel presente lavoro una conferma dell'impegno di Grass e Öe in funzione di un nuovo paradigma culturale, sociale e letterario. L'opera dei due *blouson noir* della letteratura origina dal bisogno smodato di confessare le colpe e l'involuzione antidemocratica subita dai rispettivi paesi. Il mezzo più idoneo per dare voce al malcontento è la scrittura. Grass crede nel potere della parola, votando l'intera carriera alla narrativa e allo *Sprachspiel*, un vigoroso gioco con le potenzialità offerte dalla lingua madre. In entrambi è prima di tutto il forte attaccamento nei confronti del proprio paese e della terra natia a fungere da motore propulsore, invitando a prendere in mano la penna e tramandare ciò che altrimenti andrebbe perduto.

La scrittura può sortire effetti diversi, risultare scomoda e invasiva. Questo l'obiettivo di Öe e Grass, pronti a prendere posizioni nette nei confronti delle forze e dei poteri al vertice. La scrittura origina, tuttavia, da un richiamo interiore, una vocazione da cui non si può deviare né prescindere. Essa offre un potenziale ingente, mettendo nelle mani dello scrittore una forza in grado di minare alla base la società, le corrottele e i falsi modismi dell'intelligenza più allineata. Su questo punto è emblematica la nitida profilazione degli scrittori fornita da Günter Grass:

“Il loro crimine peggiore, tuttavia, è rappresentato dal fatto che nei loro libri non intendono far comunella con chi nel corso del processo storico è di volta in volta il vincitore, ma trovano molto maggior diletto a vagabondare nelle zone al margine dove se ne stanno i perdenti, che avrebbero certamente molto da raccontare, però non riescono ad aprire bocca”⁶⁸⁴.

Il cerchio magico entro i cui contorni lo scrittore si muove può assolvere funzioni diverse. Nell'un caso, limitarsi a scrivere contro il sistema al potere, screditandone rappresentanti e istituzioni; nell'altro, muovere la critica nella direzione più costruttiva, scendendo tra la gente e scrivendo dell'uomo comune.

Tali considerazioni esitano una narrativa che predilige la realtà più dimessa, il contrasto agli ismi e alle mode che, sorrette dal vento della globalizzazione, snaturano la cultura patria. Öe, come Grass, è costretto dall'emigrazione di chi pratica una

⁶⁸⁴ Günter Grass, *Il torto del più forte*, *op. cit.*, p. 27.

professione intellettuale a lasciare la provincia in direzione del centro, studiando letteratura francese a Tōkyō e tessendo i principali contatti lavorativi con il sostrato culturale che anima l'editoria delle grandi metropoli. Su un percorso affine si colloca la scelta grassiana di abbandonare la ancor più problematica DDR, per passare all'Ovest.

Nel gioco convulso della vita, si prende e si dà. I due scrittori estendono – non da ultimo sul piano metodologico – i propri orizzonti conoscitivi, onde riversare sulla provincia le competenze e la visione del mondo acquisita. Il passato ritorna costantemente in auge. Con forme e volti di romanzo in romanzo diversi, sfilano sotto gli occhi del lettore personaggi eletti non a mutare il mondo, bensì a segnalare i soprusi e le miserie della quotidianità.

Il vero eroe non può abbandonare il campo vittorioso. Anche su questo punto concordano i due cronisti del presente. Grass subisce l'angoscia del tempo che passa (*die verstreichende Zeit*), mentre Ōe chiede alla sua coorte di anno in anno più ristretta di lettori di propinare un'immagine meno compiaciuta del Giappone. Evitando la “moe – ificazione” della nazione⁶⁸⁵, interessata a superare la crisi economica attraverso una rivisitazione culturale dei prodotti della propria industria digitale, il Giappone dovrebbe analizzare la propria crescita smisurata nel XX secolo, definire la propria identità asiatica e la posizione rispetto all'euro-americanizzazione.

Dalla periferia le tensioni e le inquietudini che comprimono il centro parlano a voce alta. La *German Angst*, collegata all'avvento del capitalismo e alla crescita smodata dell'economia, occulta criticità riconducibili alla prima metà del '900⁶⁸⁶. I personaggi sono in preda all'ansia, incapaci di dare un corso sensato alla propria esistenza in terra germanica, vittime di continue nevrosi in Giappone. La follia intesa come forma di semi-lucidità diviene il marchio distintivo di tutti gli eroi deboli. Fingendosi folli, essi riescono a scavalcare le palizzate del potere, metabolizzare il reale cui si trovano loro malgrado esposti.

Nessuno soccombe in esito alla pazzia. Le stesse derive suicide cui espone la narrativa di Ōe sono il prodotto di una consapevole accettazione del fallimento della vita ovvero un atto di coraggio.

⁶⁸⁵ Toshio Miyake, *Doing Occidentalism in Contemporary Japan: Nation Anthropomorphism and Sexualized Parody in Axis Powers Hetaria in Transnational Boys' Love Fan Studies*, 2013, edited by Kazumi Nagaïke and Katsuhiko Suganuma, special issue, *Transformative Works and Cultures*, no. 12.

⁶⁸⁶ Rainer Hank, *German Angst*, 30.10.2005, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*.

L'eroe debole ha ben presente i problemi che affliggono il reale. La scelta di schernirsi e dileggiare l'Altro corrisponde ad un meccanismo di "sana" autodifesa, per evitare l'imbarbarimento o la furia suicida. I bambini di Ōe sono esposti al mondo degli adulti, comprendendo ben presto il rischio di analizzare il reale nella sua complessità. Lo stesso avviene per Mahlke ne "Gatto e topo". Si potrebbe dire che il giovane bizzarro sia un debole, incapace di proiettare il suo Io sognatore nella realtà della provincia.

Ma questo senso di paura incontenibile (*Angst*) entro le strutture tradizionali dell'Io, unito all'alienazione, assale anche Tori Bird (EP)⁶⁸⁷, poi Walter (AC)⁶⁸⁸, il diciassettenne di "Anestesia locale" e per finire Konrad ne "Il passo del gambero". Tale squilibrio psico-emotivo, lungi dal manifestarsi come una coincidenza, cristallizza la condizione di malessere conseguente alla cessazione *ex abrupto* di regimi istituzionalizzati dall'alto, avrebbe detto Masao Maruyama, poi divenuti popolari.

Il giovane Seventeen decide di compiere un'azione di grande impatto, esattamente per la stessa ragione di Philip Scherbaum. Il desiderio di atti magniloquenti, che stordiscano la cittadinanza e inscrivano il proprio nome nell'albo degli eroi, anima la sfera dell'essere e dell'agire dei giovani Messia.

Lo svilimento e l'uscita di scena del «padre putativo» segna un vuoto di potere e, con esso, di valori. Seventeen, Philip e gli altri eroi picareschi si classificano come eredi di una società cresciuta con aggressiva enfasi sul risultato finale, sovrapponendo alle memorie e al logorio di un passato rivisitato dallo *storytelling* o da istanze revisioniste, un presente incentrato su un vuoto più incolmabile del primo.

In ciascuna di queste opere il finale, rispecchiando da vicino la posizione dell'autore, non confuta le aspettative iniziali. La configurazione del futuro ad opera del Messia, colui che ritorna sotto mentite spoglie per assicurare una nuova stagione del progresso è soggetta a chiudersi con esiti miserrimi.

Il vuoto di potere creatosi nel secondo dopoguerra si traduce per Kenzaburō Ōe in una pernicioso rilevazione del presente da parte del qualunquismo e della «gente prezzolata»⁶⁸⁹, coloro per i quali le manifestazioni dell'arte e della cultura divengono strumenti subordinati all'esercizio del potere. Contro tale reificazione del nulla si

⁶⁸⁷ *Un'esperienza personale*

⁶⁸⁸ *Anni di cani*

⁶⁸⁹ Susan Sontag, Kenzaburō Ōe, *op. cit.*, pp. 33 e ss..

esprime anche Grass, imbastendo un intero romanzo, “L’incontro a Telgte”, sulla svalutazione dello scrittore a «buffone di corte».

Quale soluzione prefigurano scrittori in sintonia con la crisi che attraversa il loro tempo? Posta l’esigenza di un “uomo nuovo”⁶⁹⁰, dirà Ōe, in grado di riconoscere i segni e il germe del declino, la fiducia è riposta nelle “comunità immaginate”.

La comunità non è una setta, né si avvale di sciamani che invitano ad idolatrare una credenza o una mistica in luogo dell’altra. L’esempio più vivo di “comunità immaginata” viene restituito dall’opera di questi due insigni scrittori, approdo e motivo di orgoglio di vittime e artefici del proprio tempo, in grado di abbattere le distanze geografiche, alimentando “in qualunque parte del mondo” modelli di pensiero, sentimenti e un’inveterata ricerca di illuminazione.

Dal 13 aprile 2015 Günter Grass non è più, mentre Kenzaburō Ōe celebra nel 2017 la veneranda età di 82 anni. Con loro si chiuderà una stagione segnata da guerre e approcci alla ricostruzione dell’Io. Gli sviluppi convulsi del nostro tempo non consentono di anticipare se il germe da loro depositato avrà successo. Nel frattempo, seguiamo a vivere seguendo il motto di Ōe e del suo insigne maestro Kazuo Watanabe: “senza troppa speranza, senza troppa disperazione”⁶⁹¹.

⁶⁹⁰ *Ivi*, p. 37.

⁶⁹¹ Kenzaburō Ōe, *Note*, *op. cit.*, p. 162.

Nel presente glossario si raccolgono alcune tra le voci più comunemente impiegate nella narrativa grassiana

Abbattimuro o picchi muraioli (riferimento alla caduta del Muro)

Abbindolati (riferimento agli elettori SPD)

Anticaglie

Ferro vecchio (DDR/RDT)

Calderone (simbolo della riunificazione)

Carabattole

Dubbio (personaggio ricorrente nella narrativa)

Kulturbund

Ilsebill (nave ricorrente nei romanzi)

Il Grande Botto (la scomparsa dell'uomo)

Il nulla nientifica (parodia di Heidegger)

Il paternoster (ascensore ricorrente in "E' una lunga storia")

Il tempo che passa (*die verstreichende Zeit*)

Il treno è partito (*der Zug abfuhr*)

Il torto del più forte (la legge del prepotente)

Il vegliardo (Fonty in "E' una lunga storia")

La Cuoca Nera

La nuova Ilsebill

L'Ombra Perenne (Hoftaller)

Lo scampanio (allude alla riunificazione)

Lumachesco (come dovrebbe essere il progresso)

Paccottiglia scolastica (nozioni apprese a scuola)

Perequazione degli oneri (forme di aiuto alla DDR)

Scriviritto

Svendita totale (nella DDR)

Un affaruccio (riferito alla DDR)

Luoghi ricorrenti

Friedenau

Langfuhr

Liceo Conradinum

Müggenthal

Neufahrwasser

Prenzlauer Berg (quartiere di Berlino)

Radaune (fiume)

Sprea (fiume)

Vistola (fiume)

BIBLIOGRAFIA
CAPITOLO PRIMO

Bibliografia primaria

- BENJAMIN W., Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in *Gesammelte Schriften*, vol. II-1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, pp. 140-157
- CESERANI R., *Breve allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999
- DE SAUSSURE F., *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 1978
- FERRARIS M., *Storia dell'ermeneutica*, Milano, Bompiani, 2008
- GADAMER H.G., *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983
- GRASS G., *Discorso di un senzapatria*, Milano, Leonardo Editore, 1990
- HEIDEGGER H., *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1973
- KAWABATA Y., *Nobel Lecture*, 12 December 1968. Disponibile all'indirizzo: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html . Consultato in data 15 settembre 2017
- MOUNIN G., *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1964
- NERGAARD S., *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993
- ŌE K., *L'eco del paradiso* (Jinsei no shinseki), trad. it. di Gianluca Coci, Milano, Garzanti, 2015
- SONTAG S., ŌE K., *La nobile tradizione del dissenso*, Milano, Archinto, 2005

Bibliografia secondaria

- AI M., *Bungaku tekusuto nyūmon* (Introduzione ai testi di letteratura), Tōkyō, Chikuma Shobō, 1996
- ARENA L.V., *Lo spirito del Giappone*, Milano, BUR, 2008
- ARISTOTELE, *La metafisica*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000
- BACHTIN M.M., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2000
- BALDI M., Narrare l'assente. Esperienza, narrazione e romanzo, in *Aisthesis*, rivista on-line del Seminario Permanente di Estetica, 2009/2
- BASHŌ M., *Poesie. Haiku e scritti poetici*, Milano, La Vita Felice Edizioni, 2008

- BETTI E., *Teoria generale dell'interpretazione*, 2 voll., A. Giuffrè, 1955
- BIANCO F., *Pensare l'interpretazione*, Roma, Editori Riuniti, 1991
- BONTEMPELLI P.C., *Storia della germanistica*, Roma, Artemide Edizioni, 2000
- BOSCARO A., Il monogotari, in MORETTI F., *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001
- CALVETTI P., *Introduzione alla storia della lingua giapponese*, Napoli, Dipartimento di studi asiatici, Istituto universitario orientale, 1999
- CASSIRER E., *Filosofia delle forme simboliche*, trad. it. a c. di E. Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1967
- CHABOD F., *Nazione e Romanticismo*, Roma-Bari, Laterza, 1998
- CHOMSKY N., *La grammatica trasformazionale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975
- COSERIU E., Sulla tipologia linguistica di Wilhelm von Humboldt in *Lingua e Stile*, Anno VIII, Bologna, Il Mulino, 2 agosto 1973
- D'AGOSTINI, F., *Analitici e continentali. Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Milano, Cortina, 1997
- DALLA PALMA S., *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Milano, Vita e pensiero, 2001
- DEACON T., *La specie simbolica: coevoluzione di linguaggio e cervello*, trad. it. a cura di S. Ferraresi, Roma, Giovanni Fioriti Editore, 2001
- DILTHEY W., *Esperienza vissuta e poesia di Wilhelm Dilthey*, a cura di N. Accolti, Gil Vitale, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1947
- FERRETTI F., *Alle origini del linguaggio umano*, Bari, Laterza, 2010
- GAMBARA D., *Pensiero e linguaggio*, Roma, La nuova Italia scientifica, 1996
- GENETTE G., *Figure III*, Torino, Einaudi Editore, 2006
- GENSINI S., Linguaggio e natura umana: Vico, Herder e la sfida di Cartesio, in *Il corpo e le sue facoltà. G.B. Vico*, a cura di G. Cacciatore, V. Gessa Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna e A. Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF», I, 2005, ISSN 1824-9817
- GIACOBazzi C., *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza: la correlazione tra funzione estetica e funzione normativa nel Bildungsroman*, 2001, Modena, Guaraldi, 2001
- GOMARASCA A., *La bambola e il robottone*, Torino, Einaudi, 2001

- GRIFFERO T., RAVERA M., VERCELLONE F., *Friedrich Ast. Estetica ed ermeneutica*, Palermo, Aesthetica preprint, 1987
- HIROTA D., *Wind in the Pines: Classic Writings of the Way of Tea as a Buddhist Path*, Fremont: Asian Humanities Press, 1995
- HUSSERL E., *Ricerche logiche*, trad. it. di G. Piana, 2 voll., Milano, Il Saggiatore, 1968
- JACKENDOFF R., *Linguaggio e natura umana*, Bologna, Il Mulino, 1998
- JAKOBSON R., “Franz Boas’ approach to language”, In *The Anthropology of Franz Boas: Essays on the Centennial of His Birth*. American Anthropological Association, 1959, Memoir LXXX
- KAWABATA Y., *Kawabata Yasunari Zenshū* [川端康成全集, opera completa di Kawabata Yasunari], a cura di Yamamoto Kenkichi, Inoue Yasushi, Nakamura Mitsuo, Tōkyō, Shinchōsha, 1980-84, voll. 35+2
- KAWABATA Y., La bellezza del Giappone e io, in *Mishima Romanzi e racconti*, a cura di Maria Teresa Orsi, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2002
- KIRSCHNEREIT I.H., *Rituals of Self-revelation: Shishosetsu as Literary Genre and Socio-cultural Phenomenon*, Harvard University Press, 1996
- KITARŌ N., The Logic of Topos and the Religious Worldview, tr. di Jusa M., «The Eastern Buddhist», 19, 2 (1986)
- KŌICHI I., Re-imaging Japan. Beyond the Inter-national Governance of Cultural Diversity, in CALVETTI P. & MARIOTTI M., *Contemporary Japan. Challenges for a World Economic Power in Transition*, Venezia, Ca' Foscari, 2015
- KŌICHI T., Discorso per l’ottantesimo compleanno di Heidegger, traduzione e premessa a cura di Carlo Saviani, in *Sophia*, n. 1, 1999
- KRAUS K., *Morale e criminalità*, trad. it. di B. Cetti Marinoni, Milano, Editore ES, 2005
- LUKÁCS G., *Teoria del romanzo*, Parma, Pratiche Editrice, 1994, p. 127-128
- MANCO A., *Teatro, rito e religione nel secondo novecento*, Napoli, IUO, 2000
- MAZZEI F., VOLPI V., *L’Asia al centro*, Milano, Bocconi, 2006
- MILASI L., Tra realtà e finzione: la rivalutazione della narrativa premoderna nella critica letteraria Meiji in *Nuove Prospettive di ricerca sul Giappone*, Napoli, Il Torcoliere, Napoli, 2012

- MIYAKE T., *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dislocazione identitaria*, Ca' Foscari, Japanese Studies 2, Religion and Thought 1, Venezia, 2014
- MIYAKE T., Towards Critical Occidentalism Studies. Re-inventing the 'West' and 'Japan' in Mangaesque Popular Cultures, in CALVETTI P. & MARIOTTI M., *Contemporary Japan. Challenges for a World Economic Power in Transition*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015
- MOTOKIYO Z., *Il segreto del teatro Nō*, Milano, Adelphi Edizioni, 2002
- NAKAMURA H., *A history of the Development of Japanese Thought*, II ediz., Tokyo, 1969
- OKAKURA K., *Lo zen e la cerimonia del tè*, Milano, Feltrinelli, 2007
- ORSI M.T., *La narrativa giapponese dalla metà dell'Ottocento ai giorni nostri*, Napoli: Pesole, 1987
- ORSI M.T., La standardizzazione del linguaggio: il caso giapponese, in Moretti F. (curat.), *Il romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi, 2001
- ORSI M.T., Lo specchio velato: riflessi di erotismo cortese, in *Rivista degli studi orientali*, Nuova serie, vol. 78, 2003, supplemento n. 4
- PALLOTTI G., Relatività linguistica e traduzione, in *Versus*, 82, 1999
- PASQUALOTTO G., *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio Editore, 1992
- PELLITTERI M., *Il drago e la saetta*, Latina, Tunué, 2008
- PITITTO R., Herder o la ragione umana come linguaggio, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Basilicata*, 8 (1998)
- PLATONE, *La Repubblica*, a cura di F. Sartori, Roma-Bari, Laterza, 2007
- PONTICIELLO R., SCRIVO S., *Con gli occhi a mandorla*, Latina, Tunué, 2005
- PROIETTI P., *Frontiere dell'alterità*, Palermo, Sellerio Editore, 2009
- QUINE W.V., *Parola e oggetto*, Milano, Il Saggiatore, 1970
- MORLEY D., *Spaces and Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, London/New York, Routledge, 1995
- ROSSI P., *Introduzione a Positivismo e società industriale*, Torino, Loescher, 1973
- ROH, NIU, HUANG, *Techno-Orientalism: Imagining Asia in Speculative Fiction, History, and Media*, New Brunswick: Rutgers, 2015
- SAID E., *Orientalism*, New York: Vintage, 1978
- SCHLEGEL F., *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, Heidelberg, 1808

- SCHNITZLER A., *Girotondo*, a cura di Paolo Chiarini, trad. it. di Paolo Chiarini, Torino, Einaudi, 1997
- SHŪICHI K., *Storia della letteratura giapponese*, Venezia, Marsilio Editore, 2008
- SOUILLER D., TROUBETZKOY, W., *Letteratura Comparata*, vol. 1, a cura di Gianni Puglisi e Paolo Proietti, Palermo, Armando Editore, 2001
- SPADAVECCHIA N., Il «mono no aware» di Motoori Norinaga nell'*Isonokami Sasamegato*, in *Il Giappone*, vol. 25 (1985)
- SUTER R., *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States*, Harvard East Asian Monographs, 2008
- SUZUKI, T., *Narrating the self: fictions of Japanese modernity*, Stanford University Press, 1996
- TAMBURELLO A., Il taoismo in Giappone, in *Il Giappone*, VII, 1967
- TERRACINI B., *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1957
- TEZUKA T., *Un'ora con Heidegger. Oriente e Occidente*, a cura di Leonardo Vittorio Arena, Milano, Udine, Mimesis Edizioni, Collana: Minima Volti, n.38, 2013
- TSUJUMURA K., Martin Heideggers Denken und die japanische Philosophie. Festrede zum 26. September 1969, in Ansprachen zum 80. Geburtstag am 26. September in Meßkirch (hg. von der Stadt Meßkirch), Meßkirch 1970
- WATT I., *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, trad. it. di Luigi Del Grosso Destrieri, Milano, Bompiani, 1980
- WITTGENSTEIN L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009
- ZWICKER J., Giappone 1850-1900 in MORETTI F., *Il romanzo*, Storia e geografia III, Torino, Einaudi, 1999
- ZWICKER J., Il lungo Ottocento del romanzo giapponese in MORETTI F., *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001

Sitografia

- VICEDOMINI M., Murakami, l'Io e il Giappone che non c'è, in *Grado zero*, Rivista culturale on line. Disponibile all'indirizzo

<https://rivistagradozero.wordpress.com/2015/04/07/murakami-lio-e-il-giappone-che-non-ce/>. Consultato in data 15 settembre 2017

CAPITOLO SECONDO

Bibliografia primaria

- GRASS, G., *Il mio secolo*, Torino, Einaudi, 1999
- GRASS, G., ŌE K., *Ieri, 50 anni fa*, Milano, Archinto, 1997
- GRASS G., *Scrivere dopo Auschwitz*, Roma, I Rubini, 2006
- KITARŌ N., *Uno studio sul bene*, 2007, Bollati Boringhieri, 2007
- ŌE K., *The Crazy Iris*, New York, Grove Press, 1985
- ŌE K., Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime, trad. di Nicoletta Spadavecchia, in Ōe K., *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, Milano, Garzanti, edizione 2009,
- ŌE K., *Il grido silenzioso*, Milano, Garzanti, 1987
- ŌE K., Io e il mio ambiguo Giappone, trad. di Cristina Ceci, in Ōe K., *Il figlio dell'Imperatore*, Venezia, Marsilio, 1997
- ŌE K., *Japan, the Ambiguous and Myself*, Nobel Prize Lecture, 1994, Stockolm, in https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1994/oe-lecture.html
- ŌE K., *Note su Hiroshima*, Padova, Alet, 2007
- ŌE K., *Una famiglia*, Milano, Mondadori, 1997
- SONTAG S., ŌE K., *La nobile tradizione del dissenso*, Milano, Archinto, 2005

Bibliografia secondaria

- APPLEYARD B., Andrete a vivere in Giappone? in *Sol Levante*, Roma, Ed. Internazionale, 1996
- ARENA L.V., *Lo spirito del Giappone. La filosofia del Sol Levante dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bur, 2008
- BALANDIER G., *Società e dissenso*, Bari, Dedalo, 1977
- BIENATI L., Responsabilità e oblio: voci del genbaku bungaku, la letteratura della bomba atomica, in Keiji Nakazawa, *Gen di Hiroshima*, Torino, Hikari Edizioni, 2015

- BIENATI L., BOSCARO A., *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio, 2010
- CASTELLI F., Il salto mortale, un romanzo di Kenzaburō Ōe, in *La civiltà cattolica*, anno 159, volume I, quaderno 3785, 1 marzo 2008
- CHARDIN P., *Musil e la letteratura europea*, Torino, UTET, 2002
- COHEN C., *Communism, Fascism and Democracy: The Theoretical Foundations*, New York, Mc Graw Hill, 1972
- COPELAND R. L., Mother Obsession and Womb Imagery in Japanese Literature in *Transactions of Asiatic Society of Japan*, 4th series, 3, 1988
- DE BARY W.T., GLUCK C., TIEDEMANN A.L., Selections from the Kokutai no Hongi (Fundamentals of our National Policy) in *Sources of Japanese Tradition*, 2nd edition, vol. 2, New York, Columbia University Press, New York, 2005
- DOWER J.W., *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*, Norton, 1999
- EBENSTEIN W., *Today's ISMS: Communism, Fascism, Capitalism, Socialism*, N.J., Englewood Cliffs, 1967
- EVOLA J., *Oriente e Occidente*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2001
- GADAMER H.G., *Verità e Metodo*, Milano, Bompiani, 1983
- GATTI F., *Il fascismo giapponese*, Milano, Franco Angeli, 1982
- GATTI F., *Il Giappone contemporaneo. 1850-1970*, Torino, Loescher, 1976
- GIACOBACCI C., *Voci e silenzi della storia*, Milano, Medusa, 2006
- GOMARASCA A., VALTORTA L., *Sol Mutante. Sguardi, giovani e umori del Giappone contemporaneo*, Genova, Costa & Nolan, 2008
- GORDON A., *Labor and Imperial Democracy in Prewar Japan*, Berkeley, University of California, 1991
- HALLIDAY J., *Storia del Giappone contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1979
- HAYASHI K., *Nagasaki. Racconti dell'atomica*, Roma, Gallucci, 2015
- HODGES C., In Japan – The Imperial Way: An Authorized Interview with War Minister Araki in *Asia*, vol. XXXIV, no. 2, 1934
- KIKUO N., Tensei fashizumu wa atta ka (*Discussione sul fascismo del sistema imperiale*), in *Dyiyō*, no. 73, Tōkyō
- MARITAIN J., *Breve trattato dell'esistenza e dell'esistente*, trad. di L. Vigone, Brescia, Morcelliana, 2014

- MARUYAMA M., *Thought and Behaviour in Modern Japanese Politics*, London, Oxford University Press, 1963
- MASUJI I., The crazy iris in Kenzaburō Ōe, *The crazy iris*, New York, Grove Press, 1985
- MAZZEI F., *Il capitalismo giapponese. Gli stadi di sviluppo*, Napoli, Liguori, 1983
- MITCHELL R.H., *Thought Control in Prewar Japan*, Cornell University Press, Ithaca, 1976
- MORETTI F., *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999
- MORRIS I., *La nobiltà della sconfitta*, trad. it. di Francesca Wagner, Parma, Guanda, 1975
- MUCCIOLI M., *La letteratura giapponese*, Firenze, Sansoni, 1969
- NAKAMURA H., *Ways of Thinking of Eastern People*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1964
- NAKANE C., *La società giapponese*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 1992
- OKUDAIRA Y., *Chian iji-hō shōshi*, Tōkyō, Misuzu Shobō, 1982
- ORSI M. T., *La letteratura giapponese dalla metà dell'Ottocento ai giorni nostri*, Napoli, Pesole, 1979
- PAGEAUX H., *Le Bûcher d'Hercule*, Paris, Honoré Champion, 1996
- PELLITTERI M., *Il drago e la saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Latina, Tunué, 2008
- PIOVESANA G.K., *Filosofia giapponese contemporanea*, Bologna, Patron, 1968
- REISCHAUER E.O., *Storia del Giappone. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 2013
- PROIETTI P., *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio Editore, 2008
- ROBERTS J.G., *Mitsui: Three centuries of Japanese Business*, New York, Weatherhill, 1973
- ROSATI R., DI PIETRO A., *Da Maison Ikkoku a Nana*, Caserta, Società Editrice La Torre, 2011
- ROSATI R., *Perdendo il Giappone*, Roma, Armando Editore, 2005
- SAKUZO Y., Fascism in Japan in *Contemporary Japan*, vol. I, n. 2, September 1932

- SCALAPINO R.A., *Democracy and the Party Movement in Prewar Japan*, University of California Press, 1953
- SEIDENSTICKER E., *Low City, High City: Tokyo from Edo to the Earthquake: how the shogun's ancient capital became a great modern city, 1867-1923*, Cambridge, Harvard University Press, 1991
- SEIDENSTICKER E., *Tokyo Rising: The City Since the Great Earthquake*, Cambridge, Harvard University Press, 1991
- SEIZABURŌ S., From Party Politics to Military Dictatorship in *The Developing Economies*, Volume 5, Issue 4, 1967
- SHIKIBU M., *La storia di Genji*, Torino, Einaudi, 2012
- SHILLONY B.A., *Revolt in Japan. The Young Officers and the February 26, 1936 Incident*, Princeton (N.J.), 1973
- SHŪICHI K., *Storia della letteratura giapponese. Vol. 1: Dalle origini al XVI secolo*, a cura di A. Boscaro, Venezia, Marsilio, 2002
- TAKAHASHI M., *Modern Japanese Economy since the Meiji Restoration*, Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai, 1967
- TESTAVERDE L., Il mito del presente. Suggestioni del passato nella narrativa contemporanea giapponese in Casari M., *Culture del Giappone contemporaneo*, Latina, Tunué, 2011
- VOLPI V., *Giappone delle meraviglie*, Milano, Bocconi, 2015
- WALTER R., RUH U., SEEBER D., *Dizionario delle questioni religiose del nostro tempo*, a cura di Gianni Francesconi, Brescia, Queriniana, 1992
- WASWO A., The Origin of Tenant Unrest, in B.S. Silberman-H.D. Harootunian, *Japan in Crisis: Essays on Taishō Democracy*, Princeton University Press, 1974

Sitografia

- GRASS G., Discorso Premio Nobel per la Letteratura. Disponibile su: http://www.dicoseunpo.it/Nobel_della_Lettartura_files/Gunter_Grass.pdf. Consultato in data 17 settembre 2017
- PANZERI F., *Un samurai per la pace*, letture n. 552, dicembre 1998. Disponibile su: <http://www.stpauls.it/letture00/1298let/1298l123.htm>. Consultato in data 18 settembre 2017

- RIZZANTE M., *Avanziamo sempre più nel passato*. Disponibile su: www.nazioneindiana.com/2006/06/09/avanziamo-sempre-piu-nel-passato/. Consultato in data 18 settembre 2017.
- SUNDA M., *Japan's hidden caste of untouchables*. Disponibile su: <http://www.bbc.com/news/world-asia-34615972>. Consultato in data 19 settembre 2017

CAPITOLO TERZO

Bibliografia primaria

- FILIPPINI, E., *Un'intervista con Günter Grass*, 15 gennaio 1966, L'Europeo
- GIROUD, F., GRASS, G., *Quale Europa*, 1990, Roma, Lucarini, 1990
- GRASS, G., BOURDIEU, P., *Alles seitenverkehrt. Zivilisiert endlich den Kapitalismus!*, in *Die Zeit*, 49 (1999)
- GRASS, G., *Aufsätze zur Literatur*, Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 1980
- GRASS, G., *Camera oscura*, Torino, Einaudi, 2008
- GRASS, G., *Dal diario di una lumaca*, Torino, Einaudi, 1974
- GRASS, G., *Deutscher Lastenausgleich: Wider das dumpfe Einheitsgebot*, Frankfurt/M, Luchterhand, 1993
- GRASS, G., *Die Plebejer proben den Aufstand*, Neuwied-Berlin, Luchterhand Verlag, 1966
- GRASS, G., *Discorso di un senza patria*, 1990, Milano, Leonardo Editore, 1990
- GRASS, G., *È una lunga storia*, Torino, Einaudi, 1998
- GRASS, G., *Für und Widerworte*, Steidl Verlag, Göttingen, 1999
- GRASS, G., *Gatto e topo*, Milano, Feltrinelli, 2015 (ottava edizione)
- GRASS, G., ÖE, K., *Ieri, 50 anni fa*, Milano, Archinto, 1997
- GRASS, G., *Il mio grande sì*, Milano, Medusa, 2005
- GRASS, G., *Il mio secolo*, trad. it di Claudio Groff, Torino, Einaudi, 1999
- GRASS, G., BOURDIEU, P., *Il mondo visto dal basso*, La Repubblica, 20 marzo 2000
- GRASS, G., *Il passo del gambero*, Torino, Einaudi, 2004
- GRASS, G., *Il richiamo dell'ululone*, Milano, Feltrinelli, 1992
- GRASS, G., *Il torto del più forte*, Napoli, L'Ancora, 2004
- GRASS, G., *L'etica dello scrittore*, Milano, Medusa Edizioni, 2007
- GRASS, G., *La ratta*, Torino, Einaudi, 1987
- GRASS, G., *L'incontro di Telgte*, Milano, Einaudi, 1982

- GRASS, G., *Nie wieder schweigen*, Göttingen, Steidl Verlag, 1993
- GRASS, G., Grass, Prolusione alla consegna del Nobel, 1999, in http://www.dicoseunpo.it/Nobel_della_Lettatura_files/Gunter_Grass.pdf
- GRASS, G., *Sbucciando la cipolla*, Torino, Einaudi, 2007
- GRASS, G., *Tutto il teatro*, Milano, Feltrinelli, 1968
- GRASS, G., Über meinen Lehrer Döblin, in *Über meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge*, Berlin, Literarisches Colloquium, 1968
- GRASS, G., *Ventisette poesie*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2005
- GRASS, G., *Viaggio elettorale*, Torino, Einaudi, 1973
- ÖE, K., *Rouse up O Young Men of the New Age!*, translated by J. Nathan, New York, Grove Press, 2003
- SCHIAVONI, G., *Günter Grass, Un tedesco contro l'oblio*, Roma, Carocci, 2011
- SONTAG, S., ÖE, K., *La nobile tradizione del dissenso*, Milano, Archinto, 2005

Bibliografia secondaria

- ADORNO, T.W., *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975
- ALEWYN, R., *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, Kiepenheuer & Wietsch, Köln-Berlin, 1966
- ANCESCHI, L., *Le poetiche del Barocco*, Bologna, Edizioni Alfa, 1963
- ARENDT, H., *Eichmann in Jerusalem – A Report on the Banality of Evil*, Penguin Classics, 1963,
- ARNOLD, H.L., *Gespräche mit Günter Grass*, München, Text+Kritik, 1978
- ASCARELLI, R., *Arthur Schnitzler*, Roma, Edizioni Studio Tesi, 1995
- BATTISTA, P., *Cancellare le tracce. Il caso Grass e il silenzio degli intellettuali italiani dopo il fascismo*, Milano, Rizzoli, 2007
- BIANCHI BANDINELLI, R., *Diario di un borghese*, Roma, Editori Riuniti, 1996
- CALZONI, R., *All'ombra del Muro. La narrativa tedesca dopo la riunificazione*, Bologna, Gedit Edizioni, 2014
- CHABOD, F., *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Torino, Einaudi, 1961
- CHIARLONI, A., *Germania '89: cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Milano, Franco Angeli, 1998

- CHIARLONI, A., LUZZI, G., *La sponda occidentale*, Roma, Donzelli, 2009
- COPELAND, R., Mother Obsession and Womb Imagery in Japanese Literature, in *Transactions of Asiatic Society of Japan*, 1988, 4th series, n. 3, Tokyo
- COSTAZZA, A., Oskar Matzerath e le stratificazioni di senso di un personaggio in *ACME*, LXII, 2, 2009
- CUSATELLI, G., *Le carte tedesche*, Manduria: Lacaitha, 1974
- D'AGATA, R., *Reich e Democrazia. Idee di Germania dal 1848 alla caduta del Muro*, Catanzaro, Abramo Edizioni, 1990
- DISANTO, G.A., 1947-1967: Vent'anni di influenze. Il Gruppo 47 e la costituzione di un canone nella letteratura tedesca in *BAIG I*, maggio 2008
- DOWER, J.W., *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*, W.W. Norton & Company, 1999
- DURZAK, M., Geschichte ist absurd. Eine Antwort auf Hegel. Ein Gespräch mit Günter Grass in *Zu Günter Grass: Geschichte auf dem politischen Prüfstand*, Stuttgart, Klett, 1985
- Wilhelm Emerich, *Deutsche Literatur der Barockzeit*, Bodenheim, Athenaeum, 1981
- FOA, V., *Passaggi*, Torino, Einaudi, 2000
- FOUCAULT, M., *Storia della sessualità*, vol. 2: L'uso dei piaceri, Milano, Feltrinelli, 2015
- FREUD, S., *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012
- GIACOBACCI, C., Il rospo del malaugurio, in *L'Indice*, novembre 1992, n. 10
- GIACOBACCI, C., *La storia risvegliata*, Bologna, Pàtron Editore, 1993
- GIACOBACCI, C., *Voci e silenzi della storia*, Milano, Medusa, 2006
- GLOSSNER, H., *In wechselnden Zeiten. Deutschland in der Literatur I – Zwei Jahre, zwei Jahrhunderte: „Ein weites Feld“, das neue Buch von Günter Grass*. Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 25.08.1995
- HAMANN, J.G., Metakritik über den Purismus der Vernunft in *Schriften zur Sprache*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967
- HARSCHKEID, M., *Günter Grass. Wort-Zahl-Gott. Der phantastische Realismus in den Hundejahre*, Bonn, Bouvier, 1976
- HECKMANN, J., Emblematische Strukturen im «Simplicissimus Teusch», in Sibylle Penkert, «Emblemen und Emblematisierung», 1978, Darmstadt
- HEIDEGGER, M., *Essere e tempo*, Torino, Utet, 1978

- HERDER, J.G., Herder, Frammenti sulla letteratura tedesca più recente, 1768 in Herder-Monboddo, *Linguaggio e società*, Roma-Bari, Laterza, 1973
- von HOFMANNSTHAL, H., *Andrea o I ricongiunti*, trad. it. di Gabriella Bemporad, Milano, Adelphi, 1970
- JASPERS, K., *La Germania tra libertà e riunificazione*, pref. di Altiero Spinelli, Milano, Edizioni di Comunità, 1961
- JASPERS, K., *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, trad. it. di A. Pinotti, Milano, Raffaello, 1996
- JASPERS, K., *Wohin treibt die Bundesrepublik? Ein Gespräch mit Fritz René Allemann (1966)*, in Id., *Provokationen. Gespräche und Interviews*, a cura di H. Saner (1969), München, Piper
- JAUSS, H.R., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München, Fink, 1977
- JÜNGER, E., *La mobilitazione totale*, trad. di Carlo Galli, Bologna, Il Mulino 5, 1985
- KARTHAUS, E., «Katz und Maus» von Günter Grass. Eine politische Dichtung, in *Der Deutschunterricht*, Stuttgart, 1971
- KRAUS, K., *Morale e Criminalità*, Milano, Editore Es, 2005
- KUBIN, A., *L'altra parte*, Milano, Adelphi, 2001
- LESSING, G.E., *Nathan il saggio*, Milano, Garzanti, 1992
- LESSING, G.E., *Religione e libertà*, a cura di G. Ghia, Brescia, Morcelliana, 2000
- LUCKE, H., Günter Grass Novelle «Katz und Maus» im Unterricht, in *Der Deutschunterricht*, Stuttgart, 1969
- MAGRIS, C., *Danubio*, Milano, Garzanti, 1986
- MANN, T., *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori, 2001
- MANN, T., *Tonio Kröger, La morte a Venezia, Cane e padrone*, Milano, Garzanti, 2008
- MARTINO, A., *Daniel Caspar von Lohenstein. Storia della ricezione*, Pisa, Athenaeum, 1975
- MITTNER, L., *Storia della letteratura tedesca*, tomo terzo, Torino, Einaudi, 1971
- MIYAKE, T., *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dislocazione identitaria*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014

- MIYAKE, T., *Mostri made in Japan. Orientalismo e auto-orientalismo nell'era della globalizzazione*, in Casari, M., *Culture del Giappone contemporaneo*, Latina, Tunué, 2011
- MOSSE, G.L., *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano, Il Saggiatore, 1990
- MUSIL, R., *I turbamenti dell'allievo Törless*, trad. it. di Fabrizio Cambi, Venezia, Marsilio, 2006
- PIRRO, M., *Ex oriente picaro. L'opera di Günter Grass*, Bari, Graphis, 2006
- PREISENDANZ, W., *Humor als dichterische Einbildungskraft*, München, Fink, 1976
- REICH-RANICKI, M., *War Grass ein bulgarischer Spion* in *Der Spiegel*, 09. April, 1990
- ROTA, A., *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, Università degli Studi di Trento, Trento: Labirinti, 2010
- SCHIFFER, D.S., *Vivere e morire per Danzica*, in *Corriere della sera*, 29 settembre 1992
- SCHNITZLER, A., *Il ritorno di Casanova*, trad. it. di G. Farese, Milano, Adelphi, 1975
- SCHNITZLER, A., *Il sottotenente Gustl*, Milano, Bur, 1984
- SCHNITZLER, A., *La Signorina Else*, Milano, Adelphi, 1988
- SCHÖNE, A., *Emblematik im Zeitalter des Barock*, München, C.H. Beck Verlag, 1968
- SILBERMANN, M., *Schreiben als öffentliche Angelegenheit*, in Mandred Durzak, *Zu Günter Grass: Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, Klett, Stuttgart, Klett, 1985
- SISTO, M., *L'invenzione del futuro, Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, Milano, Scheiwiller, 2009
- SORGE, P., (speciale a cura di), *Un'esplosione di rabbia contro i mostri tedeschi* in *Repubblica*, 4 febbraio 2003
- SPINELLI, A., *Tedeschi al bivio*, Roma, Opere Nuove, 1960
- TACHIBANA, R., *Narrative as Counter-memory: a Half-Century of Postwar Writing in Germany and Japan*, New York:State University of New York Press, 1998

- WEIDERMANN, V., *Es ist ein ekelhaftes Gedicht*, (Interview mit Marcel Reich-Ranicki), in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.04.2012
- WEINRICH, H., Semantica delle metafore audaci in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1976
- WINDFUHR, M., *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlag, 1966

Sitografia

- BRAND, W., Rede von Willy Brandt vor der Vollversammlung der Vereinten Nationen, 26. September 1973, in https://www.cvce.eu/de/obj/rede_von_willy_brandt_vor_der_vollversammlung_der vereinten_nationen_new_york_26_september_1973-de-d92f3d64-42ee-4e2e-a999-ee665d3f8444.html. Consultato in data 10 agosto 2016
- LONGO, M., La storia dei popoli come sinfonia di voci: J.G. Herder al bivio tra nazionalismo e cosmopolitismo, 2016, in <http://www.dfpp.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid842214.pdf>. Consultato in data 01 settembre 2017
- NELVA, D., «Örtlich betäubt». Tra passato e presente, generazioni a confronto, in www.germanistica.it. Consultato in data 17 agosto 2017

CAPITOLO QUARTO

Bibliografia primaria

- BRADBURY, S., PEASE, D., WILSON, R., A Conversation with Ōe Kenzaburō, in *Boundary 2*, vol. 20, no. 2, Duke University Press, 1993
- BRADBURY, S., COHN, J., WILSON, R., An Interview with Kenzaburō Ōe. The Myth of My Own Village, in *Mānoa*, A Pacific Journal of International Writing, Volume 6, Number 1, 1994
- GRASS, G., Der Lernende Lehrer, in *Für- und Widerworte*, Göttingen, Steidl Verlag, 1996
- GRASS, G., ŌE, K., *Ieri, 50 anni fa*, Milano, Archinto, 1995
- GRASS, G., *Sbucciando la cipolla*, Torino, Einaudi, 2007
- ISHIGURO, K., ŌE, K., Wave Patterns: A Dialogue, in *Grand Street*, no. 38, 1991
- ŌE, K., Haisenkeikento jokyō 71, in *Kujirano Shimetsusuruhi*, Bungeishunjūsha, Tokyo, 1972
- ŌE, K., *Il figlio dell'Imperatore*, Marsilio, Venezia, 1997
- ŌE, K., Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime, in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, tra ita di Nicoletta Spadavecchia, Milano, Garzanti, 2009
- ŌE, K., Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma, in *World Literature Today*, vol. 62, no. 3, 1988
- ŌE, K., *Japan, the Ambiguous, and Myself: the Nobel Prize Speech and Other Lectures*, Tokyo, Kodansha, 1995
- ŌE, K., *Note su Hiroshima*, tra. ita di Gianluca Coci, Padova, Alet Edizioni, 2008
- ŌE, K., *Shōsetsu no hōhō*, Tokyo, Iwanami Gendai Sensho, 1978
- ŌE, K., *The crazy iris*, New York, Grove Press, 1994
- ŌE, K., *Una famiglia*, Milano, Arnoldo Editore, 1997
- ŌE, K., *Un'esperienza personale*, tra ita di Nicola Spadavecchia, Milano, Corbaccio, 2005
- SONTAG, S., ŌE, K., *La nobile tradizione del dissenso*, Milano, Archinto, 2005
- YOSHIDA, S., ŌE, K., A New World of Imagination in *Comparative Literature Studies*, vol. 22 (1), Penn State University Press, 1985

Bibliografia secondaria

- ARENDT, H., FEST, J., *Eichmann o la banalità del male*, Firenze, La Giuntina, 2013
- BENEDICT, R., *Il crisantemo e la spada*, Roma, Editori Laterza, 2015
- BIENATI, L., *Letteratura giapponese*, vol. 2 (Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio), Torino, Einaudi, 2005
- BONINO, S., *Il caso Aum Shinrikyo*, Chieti, Solfanelli, 2010
- CAROLI, R., Geografia della Memoria Bellica in Giappone in *Rivista degli studi orientali*, Roma:Università Sapienza, 2005
- CICCARELLA, E., *L'angelo ferito. Vita e morte di Mishima*, Napoli, Liguori, 2007
- CICCARELLA, E., L'esordio narrativo di Ōe Kenzaburō: Kimyō na shigoto e Shisha no ogori, in *Il Giappone*, vol. 24 (1984)
- CLAREMONT, Y., *The Novels of Oe Kenzaburo*, New York, Routledge, 2009
- COPELAND, R., Mother Obsession and Womb Imagery in Japanese Literature, in *Transactions of Asiatic Society of Japan*, 1988
- DOWER, J., *Embracing Defeat. Japan in the Wake of World War*, vol. 1, Tokyo, Iwanamishoten, 2004
- FOUCAULT, M., *Storia della sessualità, La cura di sé*, Milano, Feltrinelli, 2001
- GIACOBAZZI, C., *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza*, Rimini, Guaraldi, 2001
- HEIDEGGER, M., *Essere e tempo*, tra ita di P. Chiodi, Milano, Longanesi, 2005
- HUNTINGTON, S., *The Clash of Civilizations and Remarking of World Order*, Milano, Garzanti, 2000
- IWAMOTO, Y., The "Mad" World of Ōe Kenzaburō in *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, vol. XIV, no. 1, 1979
- JUN, E., ŌE, K., Jikokaifukuto Jikoshobatsu in *Etō Jun chosakushū zoku*, vol. 2, Tokyo, Kodansha, 1977
- LOUGHMAN, C., The seamless universe of Ōe Kenzaburō in *World Literature Today*, vol. 3, no. 3, 1999
- MANCASTROPPA, Y., Militari statunitensi e violenze sessuali: il caso di Okinawa (1945-2010) in *Giappone: storie plurali*, AISTUGIA, I libri di Emil, 2011
- MARUYAMA, M., *Thought and behaviour in modern Japanese politics*, edited by Ivan Morris, London:Oxford University Press, 1963
- MASSI, F., L'ultimo divino, in *Focus Storia*, n. 43, maggio 2010
- MASUJI, I., *La pioggia nera*, a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio, 2001
- MIYAKE, T., Towards Critical Occidentalism Studies: Re-inventing the 'West' and 'Japan' in *Mangaesque Popular Cultures*, in *Contemporary Japan*, in Calvetti P. & Mariotti M., Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015
- MIYOSHI, M., *Introduction to two Novels. Seventeen and J of Ōe Kenzaburō*, New York, Blue Moon Books, 1998
- NAKAMURA, M., *Honkaku shōsetsu to Shinkyō shōsetsu*, 1924, trad. di Suzuki Tomi
- NAKANE C., *La società giapponese*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 1992
- NAPIER, S., *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*, Cambridge, Mass.:Harvard University Press, 1991

- OKUYAMA, M., *Spiritual Quests in Contemporary Japanese Writers Before and After the Aum Affair: Ōe Kenzaburō and Murakami Haruki Around 1995*, in *Nanzan Bulletin* 25
- SARTRE, J.P., *L'essere e il nulla*, tra. ita. Del Bo, Milano, Il Saggiatore, 2014
- SEKI, K., *The Circle of On, Giri and Ninjo: Sociologist Point of View*, in *The annual reports on cultural science* 19 (2), 1971
- SHKLOVSKY, V., *Russian Formalist Criticism, Four Essays*, trans. Lee T. Lemon and Marian J. Reis, Lincoln, Nebraska, 1965
- TACHIBANA, R., *Narrative as Counter-Memory: a Half Century of Postwar Writing in Germany and Japan*, State University of New York, 1998
- TAMIKI, H., *Il Paese dei Desideri*, Roma, Atmosphere Libri, 2015
- TAMIKI, H., *L'ultima estate di Hiroshima*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2010
- TESTAVERDE, L., *Il mito nel presente. Suggestioni del passato nella narrativa giapponese contemporanea in Culture del Giappone contemporaneo*, (a cura di Matteo Casari), Latina, Tunué, 2011
- TURNER, V., *Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality*, in *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 6, no. 4 (1979)
- TURNER, V., *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, Cornell University Press, 1969
- WHITTER TREAT, J., *Writing ground zero: Japanese literature and the atomic bomb*, Chicago University Press, 1995
- YOSHIDA, S., *An Interview with Kenzaburō Ōe in World Literature Today*, 1988
- VOLTAIRE, *Dizionario Filosofico*, tra. it. di M. Bonfantini, Torino, Einaudi, 2006

Sitografia

- DI GENNARO, P., *I fuochi dell'espiazione. Senso di colpa e simbologia cristiana in Nobi di Ōoka Shōhei*, in *AISTUGIA, Nuove Prospettive di Ricerca sul Giappone* (a cura di G. Amitrano e S. De Maio), 2012, Napoli. Disponibile anche su:
http://www.aistugia.it/1/upload/1_completo_aistugia_con_copertina_rid_rid.pdf. Consultato in data 25 agosto 2017
- Sarah Fay, *Kenzaburō Ōe, The Art of Fiction No. 195*, in *The Paris Review*, issue 183, winter 2007. Disponibile anche su:
<https://www.theparisreview.org/interviews/5816/kenzaburo-oe-the-art-of-fiction-no-195-kenzaburo-oe>. Consultato in data 22 settembre 2017
- Norimitsu Onishi, *Japanese Court Rejects Defamation Lawsuit Against Nobel Laureate*, in *The New York Times*, Asia Pacific, 29 March 2008. Disponibile anche su: <http://www.nytimes.com/2008/03/29/world/asia/29japan.html>. Consultato in data 01 agosto 2017
- Massimo Rizzante, *Avanziamo sempre più nel passato*, Kenzaburō Ōe risponde a Massimo Rizzante, 09 giugno 2006. Disponibile su:

<https://www.nazioneindiana.com/2006/06/09/avanziamo-sempre-piu-nel-passato/>. Consultato in data 18 settembre 2017

- Michiko Wilson, Kenzaburō Ōe: Laughing Prophet and Soulful Healer, in *Nobelprize.org*. Disponibile su: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1994/oe-article.html. Consultato in data 01 settembre 2017

CAPITOLO QUINTO

Bibliografia primaria

- ŌE, K., *Atarashii bungaku no tameni* (For New Literature), Tokyo, Iwanami Shoten, 1995
- ŌE, K., *Gli Anni della Nostalgia*, Milano, Garzanti, 2001
- ŌE, K., "Naze ningen wa bungaku o tsukuridasuka" [Why Do Human Beings Create Literature?], in Ōe Kenzaburō, *Dojidai ronshu* [Essays on Contemporary Issues], vol. 1, Tokyo, Iwanami Shoten, 1981
- ŌE, K., *Rouse Up O Young Men of the New Age*, translated by John Nathan, New York, Grove Press, 1983
- ŌE, K., *Una famiglia*, Milano, Mondadori, 1995
- ŌE, K., Warera no sei no sekai, in Ōe Kenzaburō, *Genshuku na tsunawatari: Gendai Nihon no essei*, Tokyo, Kodansha, 1991

Bibliografia secondaria

- ARENDT, H., *La banalità del male*, Milano, Feltrinelli, 2013
- Aristofane, *Le rane*, Milano, Bur Rizzoli, 1996
- BACHTIN, M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002
- BACHTIN, M., *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001
- BANTARŌ, S., PRICHARD, F., Modern Japanese Literature and "Don Quixote" in *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 18, University of Hawai's Press, 2006
- BATAILLE, G., *Storia dell'erotismo*, Roma, Fazi Editore, 2006
- BECHLER, A., *Ceci est mon corps. L'économie de la violence chez Ōe Kenzaburō*, Thèse de Doctorat, Université de Strasbourg, 1 Décembre 2011

- CICCARELLA, E., Natsukashi Toshi E No Tegami: Mito e Società Moderna nel Pensiero di Ōe Kenzaburō, in *Il Giappone*, vol. 33, Roma, Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente, 1993
- CLAREMONT, Y., *The Novels of Ōe Kenzaburō*, Abingdon (UK), Routledge, 2008
- CORSARO, W., *Le culture dei pari*, Bologna, Il Mulino, 1997/2003
- ERCOLINO, S., *Il romanzo-saggio*, Milano, Bompiani, 2017
- FOREST, P., *Légendes d’un romancier japonais*, Nantes, Pleins Feux, 2001
- FREUD, S., *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, a cura di Mazzino Montinari, Torino, Bollati Boringhieri, 1977
- HIDEMI, S., Kakumeitekina, Amarini Kakumeitekina: “1968 nen no Kakumei” Shiron, Tokyo, Sakuhinsha, 2003
- HILLENBRAND, M., Doppelgänger, Misogyny, and the San Francisco System: The Occupation Narratives of Ōe Kenzaburō, in *Journal of Japanese Studies*, 33:2, 2007
- KARATANI, K., Geundae munhak-ui jongmal (The End of Modern Literature), translated by Ku In Mo, in *Munhak dongne* (Literature Community) 41, 2004
- KARATANI, K., *Kindai bungaku no owari* (The End of Modern Literature), Tokyo, Insukuriputo, 2005
- KIYOSHI, K., Sekaikei to reigai jōtai (Sekaikei and the Exceptional Condition) in *Shakaiwa sonzai shinai:seikaikei bunkaron* (There is no society: the Theory of Sekaikei Culture), ed. Genkai shōsetsu kenkyūjo, Tokyo, Nan’ undō, 2009
- KOJÈVE, A., *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947
- IWAMOTO, Y., The “Mad” World of Ōe Kenzaburō, in *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, vol. XIV, no. 1, 1979
- LE BRETON, D., *Antropologia del dolore*, Roma, Meltemi, 1995
- MAEDA, A., *Kindai dokusha no seiritsu* (The birth of the modern reader), Tokyo, Iwanami Shoten, 2001
- MAEDA, A., *Text and the city*, Durham (N.C.), Duke University Press, 2004
- MANN, T., *Tonio Kröger*, Milano, Garzanti, 1982
- MORRIS, I., *La nobiltà della sconfitta*, traduzione di F. Wagner, Milano, Guanda, 1983

- NAPIER, S.J., *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the fiction of Mishima Yukio and Ōe Kenzaburō*, Harvard University Asia Center, 1991
- NAPIER, S. J., Marginal Arcadias: Ōe Kenzaburō's Pastoral and Antipastoral, in *Review of Japanese Culture and Society*, December 1993
- PALAZZI, R., Scavare nelle coscienze in *Linus* XLVI/10, (547), 2010
- RAVERI, M., *Itinerari del sacro*, Venezia, Cafoscarina, 2006
- RUBETTI, E., *La Malafede e il Nulla*, Padova, Il Prato, 2012
- YOSHIDA, S., The Burning Tree: The Spatialized World of Kenzaburō Ōe in *World Literature Today*, University of Oklahoma, 1995
- TACHIBANA, R., Structures of Power. Ōe Kenzaburo's "Shiiku" ("Prize Stock") in *World Literature Today*, Spring 2002 (36-48)
- TAMIKI, H., *Il Paese dei Desideri*, a cura di Gala Maria Follaco, Roma, Atmosphere, 2015
- TREU, M., Diceopoli e il 'Falso-Giusto'. Gli Acarnesi di Aristofane tra verità e finzione, in *Dyonisus Ex Machina*, 2, 2011
- WATANABE, H., *Oe Kenzaburo (On Oe Kenzaburo)*, Tokyo, Shinbisha, 1994

Sitografia

- JONGYON, H., *After the Apocalypse of Literature: A Critique of Karatani Kojin's Thesis of the End of Modern Literature*. Disponibile su: https://www.researchgate.net/publication/299025436_After_the_apocalypse_of_literature_A_critique_of_Karatani_Kojin's_thesis_of_the_end_of_modern_literature. Consultato in data 02 marzo 2017
- KOBAYASHI, K., Blake and Kenzaburō Ōe, unpublished paper. Disponibile su: <http://www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/lt/rb/615/615PDF/kobayasi.pdf>. Consultato in data 05 marzo 2017
- NERI, R., *La metanarrativa. Le teorie, la storia, i testi*, tesi di dottorato in Letterature Comparete, Università di Verona, XXI ciclo. Disponibile anche su: http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa_02958.pdf. Consultato in data 07 marzo 2017

CAPITOLO SESTO

Bibliografia primaria

- GRASS, G., *Als der Zug abfuhr*, Steidl Verlag, Göttingen, Steidl Verlag, 2009
- GRASS, G., *Da una Germania all'altra*, Torino, Einaudi, 2012
- GRASS, G., Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen in *Die Zeit*, 3. Dezember 1982
- GRASS, G., *Dummer August*, Göttingen, Steidl Verlag, 2007
- GRASS, G., Ein Schnäppchen namens DDR in *Die Zeit*, 5. Oktober 1990
- GRASS, G., *Grimms Wörter, eine Liebeserklärung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010
- GRASS, G., I plebei provano la rivolta in *Tutto il teatro*, Milano, Feltrinelli, 1968
- GRASS, G., *Il mio grande sì*, Milano, Medusa, 2005
- GRASS, G., *Il torto del più forte*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2004
- GRASS, G., Lastenausgleich, in *Als der Zug abfuhr*, Göttingen, Steidl Verlag, 2009, pp. 7-12
- GRASS, G., *L'etica dello scrittore*, Milano, Medusa, 2007
- GRASS, G., Mein Radiergummi, in *Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, n. 149, pp. 620 e ss
- GRASS, G., *Scrivere dopo Auschwitz*, Roma, DataneWS, 2006
- Günter Grass, Ventisette poesie, traduzione italiana di Giorgio Cusatelli, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1979
- GRASS, G., *Viaggio elettorale*, Torino, Einaudi, 1973
- MITTNER, L., *Storia della letteratura tedesca*, tomo terzo, Torino, Einaudi, 1971

Bibliografia secondaria

- ALEWYN, R., *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin, 1966
- BECKER, J., Rede zum Döblin-Preis 1979 in *Die Zeit*, 16. November 1979
- BENJAMIN, W., Das PassagenWerk in *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974-1989, vol.2
- BENJAMIN, W., *Sul concetto di storia*, (a cura di G. Bonola e M. Ranchetti), Torino, Einaudi, 1997
- BENOIT, D., *Littérature et Engagement: De Pascal à Sartre*, Paris, Editions du Seuil, 2001
- CEPL-KAUFMANN, G., *Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerkes unter dem Aspekt von Literatur und Politik*, Kronberg, Scriptor, 1975
- COMTE, A., *Corso di filosofia positiva*, (a cura di F. Ferrarotti), Torino, Utet, 1979
- DISEGNI, M., La ricerca dell'origine della lingua. Messianismo e materialismo storico nella riflessione linguistica di Benjamin. Un confronto con Platone, in *RIFL (2014)*, vol. 8, n. 2
- FEST, J., *Io no*, trad. it di U. Gandini, Milano, Garzanti, 2007
- GATTESCHI, L., Intervista a Gunter Grass in *Il Mondo*, 11 aprile 1971
- GAY, P., *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, New York, Harper & Row, 1968
- GRAMSCI, A., Gramsci e le sue idee nel nostro tempo, Roma, Editrice l'Unità, 1987
- GRIMM, J., *Le fiabe del focolare*, Torino, Einaudi, 1951
- HABERMAS, J., *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza, 1987
- HOCKE, G.R., *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg, Rowohlt, 1959

- HUNTINGTON, S.P., *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale. Il futuro geopolitico del pianeta*, Milano, Garzanti, 2000
- JAKOBSEN, L., Oskar, warum hast du mich verlassen? in *Die Zeit*, 13. August 2013
- JENS, W., *Deutsche Literatur der Gegenwart*, München, Piper Verlag, 1961
- JESI, F., Intervista a Günter Grass, in *La Stampa* 1979, 27 ottobre 1979
- KAYSER, W., Der rhetorische Grundzug von Harsdörffers *Zeit* und die gattungsgebundene Haltung in Richard Alewyn, *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, Köln-Berlin, 1966
- KRAUS, K., *Morale e criminalità*, Milano, Editore Es, 2005
- MARCUSE, H., *L'uomo a una dimensione*, traduzione di Pier Carlo Bontempelli, Torino, Einaudi, 1967
- MORETTO, S., Karl Kraus ovvero la critica della seduzione, in *Atti della Accademia roveretana degli Agiati* (2007), ser. VIII, vol. VII, A
- NEUHAUS, V., *Günter Grass*, Stuttgart, Metzler, 2010
- OLSTER, S., Inconstant Harmony in the Tin Drum, in *Studies in the Novel*, The John Hopkins University Press, 1982
- ORWELL, G., *Collected Essays*, London, Secker and Warburg, 1961
- PROIETTI, P., *Le frontiere dell'alterità*, Palermo, Sellerio, 2009
- REICH-RANICKI, M., Auf gut Glück trommelt, in *Die Zeit*, 1. Januar 1960
- REICH-RANICKI, M., *Es ist ein ekelhaftes Gedicht*, 08.04.2012, Frankfurter Allgemeine Zeitung
- RICCHINI, C., MANCA, E., MELAGRANI, L., (a cura di), *Gramsci e le sue idee nel nostro tempo*, Roma, Editrice l'Unità, 1987
- RUHLEDER, K. H., A Pattern of Messianic Thought in Günter Grass' *Cat and Mouse* in *The German Quarterly*, XXXIX, 1966
- SCHNEIDER, P., *Vati*, Darmstadt, Luchterhand, 1987
- SEVERINO, E., *La filosofia contemporanea*, Milano, Rizzoli, 2004
- SINIGAGLIA, A., Intervista a Günter Grass, Beckenbauer e Kohl due grandi fanfaroni, in *La Stampa*, 8 giugno 2010

- TAGLIACOZZO, T., Messianismo e teologia politica in Walter Benjamin, in *Il messianismo ebraico*, Firenze, Giuntina, 2009
- VASSALLI, S., Il futuro in cui non crediamo più, in *Il Sole 24 Ore*, 02 agosto 2015
- VASTANO, S., Intervista a Günter Grass, in *L'Espresso*, 04 novembre 2009
- WAGENBACH, K., Gunter Grass, in *Schriftsteller der Gegenwart*, ed. Klaus Nonnemann (Olten and Freiburg, 1963)
- WEDEKIND, F., *Lo spirito della terra, Lulu, Il vaso di pandora*, Milano, Adelphi, 1972
- WEININGER, O., *Sesso e carattere*, Milano, Mimesis Edizioni, 2012
- WEYER, A., Grass' Lehrer Willy Brandt – Der Einfluss des Politikers auf die Literatur, in Norbert Honsza, *Zblizenia Interkulturowe. Interkulturelle Annäherungen*, 2/2007
- WITTSTOCK, U., *Günter Grass und Marcel Reich-Ranicki*. Rückblicke auf eine nicht immer freundschaftliche Beziehung – in einer neuen Biographie, in *Literaturkritik.de*, 13. April 2015
- ZIMMER, D. E., Kriechspur des Günter Grass. Aus dem Tagebuch einer Schnecke, in *Die Zeit*, 29. September 1972

Interviste

- GATTESCHI, L., Intervista a Günter Grass in *Il Mondo*, 11 aprile 1971
- JAKOBSEN, L., Oskar, warum hast du mich verlassen? in *Die Zeit*, 13. August 2013
- JESI, F., Intervista a Günter Grass, *La Stampa* 1979, 27 ottobre 1979
- SINIGAGLIA, A., Intervista a Günter Grass, Beckenbauer e Kohl due grandi fanfaroni, in *La Stampa*, 8 giugno 2010
- VASTANO, S., Intervista a Günter Grass, in *L'Espresso*, 04 novembre 2009

Sitografia

- BROWN, A., su http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/docpage.cfm?docpage_id=1864 (Familiengesetzbuch) Consultato in data 16 aprile 2016
- BRUNO, G., Trasparenza e riflessione in Walter Benjamin, in <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/idee/issue/view/590>. Consultato in data 30 aprile 2016
- GRASS, G., Ignominia d'Europa, in <http://www.eunews.it/2015/04/14/ignominia-deuropa-il-poema-condanna-di-gunter-grass-contro-lue/33463>. Consultato in data 20 marzo 2016
- LÜCKERT, K., Die Wurzeln der engagierten Literatur, in *Kultur heute*, 13.4.2015. Disponibile anche su: http://www.deutschlandfunk.de/erinnerung-an-guenter-grass-die-wurzeln-der-engagierten.691.de.html?dram:article_id=316913. Consultato in data 30 aprile 2016
- Rede von Willy Brandt vor der Vollversammlung der Vereinten Nationen, 26. September 1973, in www.cvce.eu. Consultato in data 16 agosto 2017
- <http://www.eunews.it/2015/04/14/ignominia-deuropa-il-poema-condanna-di-gunter-grass-contro-lue/33463>. Consultato in data 18 agosto 2015

CAPITOLO SETTIMO

Bibliografia primaria

- GRASS, G., La perdita in *Il torto del più forte*, a cura di C. Groff, Napoli, L'Anchoredel Mediterraneo, 2004
- GRASS, G., *Tutto il teatro*, Milano, Feltrinelli, 1968
- GRASS, G., *Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe*, Princeton, 1966

Bibliografia secondaria

- Aristotele, *Metafisica*, a cura di A. Russo, Roma-Bari, Laterza, 2002
- BÖLL, H., *Opinioni di un clown*, 2001, Milano, Mondadori, 2001
- BRUNSSSEN, F., Speak out! Günter Grass as an International Intellectual in *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol. 15, 2007, issue 3
- CHIARLONI, A., “Ein weites Feld”, ovvero della ‘modesta hilaritas’ di Günter Grass, in *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 209-226
- CHIARLONI, A., *Germania '89: Cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Milano, Franco Angeli, 1998
- COSGROVE, M., *Born under Auschwitz: Melancholy Traditions in Postwar German Literature*, NED New Edition, Camden House, Boydell and Brewer, 2014
- DELIUS, F., *Die Verlockungen der Wörter oder warum ich immer noch kein Zyniker bin*, Berlin, Transit, 1996
- FICHTE, J.G., *Fondamento dell'intera dottrina della scienza*, a cura di G. Boffi, Milano, Bompiani, 2003

- FORTINI, F., Lettera agli ebrei italiani in *Il Manifesto*, 24 maggio 1989
- GOETHE, J.W., *Inni*, prefazione di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi Editore, 1967
- GOETZE, A., *Pression und Deformation. Zehn Thesen zum Roman »Hundejahre« von Günter Grass*, Göttingen, Steidl, 1972
- HABERMAS, J., *Il discorso filosofico della modernità*, Roma, Sagittari Laterza, 1987
- HEBIG, H., (cur.), *Weiterschreiben: Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, Berlin: Berliner Akademie, 2007
- HILBIG, W., Zeit ohne Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Harro Zimmermann in *Text und Kritik* (123), München, Heinz Ludwig Arnold, 1994
- HOBBS, T., *Leviatano*, a cura di G. Micheli, Firenze, La Nuova Italia, 1976
- JOHNSON, U., *Congetture su Jakob*, Milano, Feltrinelli, 1995
- LEVI, P., *Se questo è un uomo*, prefazione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2014
- MACHIAVELLI, N., Il principe in *Il principe e altri scritti*, introduzione e commento di G. Sasso, Firenze, La Nuova Italia, 1963
- MANZO, C., *Essenza del male e assenza di Dio nella Shoah*, Novoli (Lecce), Elison Publishing, 2015
- MERETOJA, H., An Inquiry into Historical Experience and its Narration: The Case of Günter Grass in *Spiel* 30, 2011, H. 1
- MITTNER, L., *Storia della Letteratura tedesca*, tomo terzo, Torino, Einaudi, 1971
- MOSSE, G.L., *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano, Il Saggiatore, 1990
- NEGTE, O., (a cura di), *Der Fall Fonty. «Ein weites Feld» von Günter Grass im Spiegel der Kritik*, Göttingen, Steidl, 1996
- NEUHAUS, V., *Günter Grass*, 3. Auflage, Stuttgart-Weimar, J.B. Metzler, 2010
- REICH -RANICKI, M., ... und es muß gesagt werden in *Der Spiegel*, 34/1995, 21. August 1995
- RICOEUR, P., “Logica ermeneutica”?, trad. it, in *Aut Aut*, 217-18, 1987
- ROTA, A., *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, prefazione di

Fabrizio Cambi, *Collana Labirinti*, 127, Università degli Studi di Trento: Trento, 2010

- ROUSSEAU, J.J., *Il discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza fra gli uomini*, a cura di V. Gerratana, Roma, Editori Riuniti, 2006
- SCHIFFER, D., Vivere e morire per Danzica in *Corriere della Sera*, 29 settembre 1992
- SISTO, M., *Sisto, Grass, Fontane e la riunificazione tedesca*, tesi di laurea, 2001, Università degli Studi di Torino (sotto la supervisione di Anna Chiarloni)
- SPINELLI, A., (pref.) *La Germania tra libertà e riunificazione*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961 pp. 17 e ss
- STEMPEL, W.D., *Mittelalterliche Obszönität als literaturästhetisches Problem* in *Die nicht mehr schönen Künste*, Poetik und Hermeneutik 3, München, Fink, 1968

CAPITOLO OTTAVO

Bibliografia primaria

- GRASS, G., *Il mio grande sì*, 2005, Milano, Medusa Edizioni, 2005
- GRASS, G., *L'etica dello scrittore*, Milano, Medusa Edizioni, 2007
- GRASS, G., *Sämtliche Gedichte*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007
- GRASS, G., *Scrivere dopo Auschwitz*, Roma, DataneWS, 2006

Bibliografia secondaria

- GIACOBACCI, C., Un'etica esplorativa, in Günter Grass, *Il mio grande sì*, Milano, Medusa Edizioni, 2005

La redazione delle note e le citazioni delle fonti bibliografiche sono avvenute in accordo con quanto disposto dalla Guida IULM contenuta in:

<http://www.aib.it/aib/contr/gnoli2.htm>

http://www.iulm.it/wps/wcm/connect/aa402a0040531dec920cffa53600b46f/Marzo14_istruzioni_per_format_stampa_consegna.pdf?MOD=AJPERES