

Un vomito liberatore

Percorsi del disgusto nel romanzo *Die Blechtrommel* di Günter Grass (1959)

Massimo Bonifazio
(Università di Torino, Italia)

Abstract At the core of Günter Grass' literary work lies a marked interest for elements normally thought of as unpleasant, vile and nauseating. Part of the fascination of his books resides precisely in the possibility of observing the world from a different point of view, that is to say, from a crooked perspective which defies mainstream taste. *The Tin Drum* (1959) offers a clear example of this inclination: Oskar's decision to linger in a state of extended childhood can be associated with the Freudian reflection on the human psyche, more specifically with the idea of the child as 'polymorphic pervers', indifferent to or even fond of things which adults are bound to find disgusting. In the novel *The Flounder* (1978) we find a similar constellation, although phylogenetically situated in history. In such context, the focus on food and on cooking conveys singular undertones. The use of the grotesque in Grass' work is strictly linked to dietary elements, such as: the canned fish Oskar's mother gulps down in order to kill herself, the insistence on entrails, the recurring use of figures of speech regarding food, and the whole context of *The Flounder*, in which the history of man's violence runs parallel to a feminine cooking history rich in grotesque figures, like Mestwina or the anorexic saint Dorothea von Montau. Through Grass' work, the idea of 'disgust' thus becomes a useful tool for investigating contemporary scenarios in the relationships humans establish with each other and with their history.

Keywords Günter Grass. The tin drum. Disgust. Food in literature.

La categoria del disgusto può apparire fuori luogo nel tentativo di analizzare un testo letterario; eppure questa «sensazione forte» (Menninghaus 1999) è parte del nostro quotidiano e riguarda zone del nostro vivere con gli altri profondamente rivelatrici di ciò che siamo. Il dato che appare più interessante nel disgusto è la sua visceralità, che sembrerebbe segnalare il carattere 'naturale' della sensazione. L'impulso a vomitare, prima e più appariscente reazione al ribrezzo, inscindibile da esso, sembra provenire da profondità filogenetiche, da tendenze a noi connaturate, inscritte nella nostra carne; esso segnala invece la nostra irreparabile esclusione dell'Eden della natura e dell'animalità. Per quello che ne sappiamo, non vi sono animali infatti che reagiscono a uno stimolo esterno vomitando; e il vomito, proprio o altrui, non suscita in nessun animale quella brusca reazione di ripulsa, quel desiderio incontrastabile di allontanarsi da un oggetto, una situazione o un'immagine che chiamiamo disgusto. In generale, infatti, tendiamo a pensare che questo sia un meccanismo di difesa dell'orga-

nismo che funziona «inibendo il contatto con ciò che è marcio, tossico e perciò pericoloso» (Korsmeyer 2011, 1), al fine di evitare qualche tipo di contagio; ma a un secondo sguardo questa delimitazione di campo risulta troppo blanda. È evidente infatti la componente culturale profonda della sensazione di rifiuto viscerale, che impone ad appartenenti a gruppi diversi di trovare disgustose cose diverse. Gli esempi più eclatanti provengono certamente dall'ambito culinario. Ciò che in un luogo è una *Delikatesse*, altrove è considerato un emetico; basti pensare alla carne di alcuni animali, come cavalli e cani, prelibata per alcuni e ripugnante per altri. Vi sono ambiti ritenuti universalmente – per quel che ne sappiamo – disgustosi dagli esseri umani, come la putrefazione; e a grandi linee si potrebbe dire che lo schifo sia spesso riconducibile ad associazioni che riguardano in primo luogo il decadimento e la morte fisica. Suscita poi generalmente ribrezzo tutto ciò che proviene direttamente dal corpo, e in particolare dal suo interno (che della putredine ha l'odore): il vomito, le feci, l'urina, le secrezioni come saliva, sudore e muco, il sangue, soprattutto quello mestruale, il seme maschile; ciò che rimanda alla putrefazione per il suo odore, come certi tipi di formaggio o le interiora presenti in diverse preparazioni culinarie; e anche ciò che la richiama alla lontana, come il brulicare dei vermi; e ancora certi animali, come gli insetti, i ragni e i serpenti (per analogia coi vermi?) e come i topi, forse per l'atavico terrore che possano esaurire le nostre scorte alimentari, o insozzarle irreparabilmente. Va notato che queste cose erano considerate disgustose anche prima che si avesse coscienza della loro pericolosità epidemiologica, della loro connessione col diffondersi di determinate malattie. Può darsi che si tratti di qualche tipo di presago adattamento evolutivo; certo la spiegazione appare oggi insufficiente. È probabile, poi, che sia da ricercare in questo ambito anche il motivo del ribrezzo che provocano certi tipi di bruttezza e di deformità, così vicine ai contorcimenti della sofferenza e della morte da richiamarle quasi direttamente.

Resta l'ambito morale, il più scivoloso e opaco, quello nel quale la sfera culturale più prepotentemente si fa strada. Carolyn Korsmeyer annota: «spesso il linguaggio del disgusto viene applicato a situazioni morali per indicare disapprovazione enfatica in una modalità più metaforica che letterale» (4, trad. dell'Autore). Ci sarebbe quindi una sorta di slittamento, un moto associativo per cui una data condotta viene equiparata per via di metafora a qualcosa di ripugnante, finendo anch'essa per suscitare ribrezzo. Questa «modalità metaforica» emerge in maniera evidente nella pletera di implicazioni problematiche che tuttora avvolge la sfera sessuale: la nudità, le scene di sesso esplicite e l'omosessualità sono tipici esempi di contesti che possono suscitare – anche nella nostra 'avanzata' società – forme di «disgusto morale». È evidente qui il ruolo che gioca la fisicità del corpo, con le sue secrezioni. Non è un caso che molte campagne politiche contro l'omosessualità si servano di argomenti legati al 'pericoloso' scambio di

liquidi corporei – fra l'altro senza rilevare che i rapporti eterosessuali non ne sono affatto esenti, come ben mostra Martha Nussbaum a proposito dei libelli di Paul Cameron (Nussbaum 2010, cap. 1). Del resto anche la 'lotta politica' contro altre razze, etnie o gruppi è giocata in gran parte sulle possibilità di contagio del corpo sociale 'puro' da parte dei germi estranei veicolati (o costituiti!) da ebrei, neri, stranieri e *Untermenschen* in genere. Non è poi un caso che spesso a costoro venga associata un'esuberante attività sessuale, per esasperarne i tratti ripugnanti (cf. per esempio i saggi di Jensen, Schüler-Springorum 2013).

In campo morale, inoltre, l'abiezione è spesso legata all'infrazione di tabù. Così l'incesto era considerato disgustoso anche prima che fosse evidente la connessione con determinate malattie ereditarie; e l'argomento dell'adattamento evolutivo pare reggere solo entro certi limiti, a fronte dei molti mammiferi, come i gatti, la cui specie non pare avere subito danni particolari dalla sua pratica corrente (Fox 1994). Certamente il disgusto è uno dei mezzi con i quali i tabù sono stati fissati all'interno della cultura: tabuizzare significa circondare determinati oggetti, situazioni o esseri umani (dall'animale totemico al re all'unione con il parente prossimo) con un cordone sanitario che impedisca ad ognuno di avvicinarvisi – non per la loro pericolosità effettiva e immediata, ma per motivi più o meno strettamente sociali e culturali (cf. Pignato 1998). La cosa che mi sembra più interessante a questo proposito è il ruolo del corpo: l'interdizione connessa al tabù si radica infatti nelle viscere, e trova nel disgusto uno dei meccanismi più efficaci affinché l'individuo non superi la soglia che il tabù difende. In questo senso il nostro corpo è un crocevia, uno spazio ambiguo di tensioni che provengono dall'ambito squisitamente culturale, ben oltre il limite che siamo disposti a riconoscere consciamente.

Questa sommaria ricognizione sul concetto di disgusto – al quale altri, assai meglio, si sono applicati (cf. per esempio Kolnai 1998, 2004; Menninghaus 1999; Korsmeyer 2011; Nussbaum 2004, 2010; McGinn 2011) – crea lo sfondo per la riflessione che intendo condurre sul romanzo *Die Blechtrommel (Il tamburo di latta)* di Günter Grass ([1959] 1974), nel quale mi sembra che il disgusto giochi un ruolo centrale, che negli approcci critici è sempre passato in secondo piano a causa della strabordante varietà di temi e immagini che attraversa la narrazione. È un esercizio interessante, anche dal punto di vista della prospettiva storica. Alcune delle cose che suscitarono ribrezzo all'epoca della sua uscita – in particolare il carattere 'pornografico' di molte scene che trascinarono persino in tribunale il romanzo e il suo autore (cf. Schiavoni 2011) – oggi ci fanno sorridere, se confrontate con l'apparato di «sfumature di grigio» (James 2011) di cui nel frattempo si è – apparentemente – dotata la nostra cultura, a tutti i livelli. Rimangono però molte scene che percepiamo come 'genuinamente' disgustose; su queste vorrei provare a ragionare nelle pagine che seguono, per studiare il modo in cui Grass ha sfruttato questa

'sensazione forte' come lente per dipingere il mondo che circonda Oskar Matzerath.

Al centro dell'opera letteraria di Günter Grass è evidente un forte interesse per elementi che normalmente si considerano sgradevoli, disgustosi o ripugnanti. Parte della fascinazione dei suoi libri risiede precisamente nella possibilità di osservare il mondo da un punto di vista diverso da quello comune, da una prospettiva storta che prova un palese piacere a opporsi al gusto corrente. Così la deformità fisica di personaggi come Oskar e Mahlke (Grass [1959] 1974, [1961] 1983), con il suo addentellato respingente per coloro che li circondano (e per il lettore), funge da filtro che permette di vedere altre malformazioni, altre e ben maggiori storture nel corpo sociale. La bruttezza del rombo (Grass 1977), perfettamente rappresentata dalla sua bocca storta, è funzionale a un rovesciamento di prospettiva che mette in dubbio il ruolo del progresso nella storia umana, e insieme il ruolo delle forze che tradizionalmente si pensa che la governino, siano esse Dio o il «Weltgeist» hegeliano. Nello stesso romanzo, è interessante notare la predilezione del narratore e dei suoi molti Io per cibi che non tutti ritengono appetitosi, come la trippa e le interiora in genere. Da un lato questo sembra accordarsi con l'immagine di virilità solida e un po' smargiassa che l'Io vuole mantenere, contro tutte le insidie del Femminile; per altri versi, si direbbe un salutare esercizio di anticonformismo, in linea con le posizioni dello stesso Grass. Vi sono poi pasti più decisamente disgustosi, che hanno un ruolo importante in vari luoghi dell'opera grassiana, con sfumature anche molto differenti. Se Oskar viene costretto a ingurgitare un'orrida pozione dai bambini del suo cortile, in una scena sornionamente faustiana, come vedremo più avanti, gli spaghetti che gli propone il pittore Klepp durante il loro primo incontro, per quanto repellenti nel loro aspetto esteriore, segnano in realtà l'inizio di un'amicizia capace di andare oltre anche al ribrezzo. La carne e le interiora che nel romanzo *Hundejahre* Tulla divide con il pastore tedesco Harras, nei sette giorni in cui lei non si allontana dalla cuccia per via della morte di suo cugino Konrad (Grass 1963, 177 ss.), richiamano i tratti più vitalistici del carattere della bambina, la sua schietta 'animalità', espressa altrove dai suoi atteggiamenti per nulla schifiltosi – come nella scena memorabile di *Katz und Maus* in cui si trastulla con il seme che i ragazzi «spandono in terra» durante i loro «giochi olimpici» sul dragamine:

Als das Zeug endlich kam und auf den Rost klatschte, begann sie erst richtig zappelig zu werden, warf sich auf den Bauch, machte enge Ratenaugen, guckte guckte, wollte ichweißnichtwas entdecken, hockte wieder, ging auf die Knie, stand leicht x-beinig darüber und begann mit dem beweglichen großen Zeh zu rühren, bis es rostrot schäumte: «Mensch, prima! Mach du jetzt mal, Atze!». (Grass [1961] 1983, 26)

Quando la roba finalmente veniva fuori e s'impiastrava sulla ruggine, Tulla cominciava a mostrarsi nervosa, si buttava sulla pancia, faceva occhietti da topo, guardava, cercava di scoprire nonsopoihecosa, tornava a guardare, si metteva in ginocchio, si metteva in piedi proprio sopra, con le gambette a x e si dava a frugarci dentro con l'alluce del piede, che aveva snodato, finché si formava una schiumetta color ruggine: «Formidabile, accidenti! Provaci tu, adesso, Atze». (Grass 1989, 48)

Pur non essendo lei deforme, il narratore si premura di informarci circa la sua caratteristica bruttezza: Tulla è «ein Spirkel mit Strichbeinen» («una specie di sgorbio con le gambe storte») il cui volto si potrebbe disegnare «mit einem Punkt Komma Strich» (25) («con un punto virgola trattino», trad. it. 47), che suscita l'interesse dei compagni solo per la sua disponibilità sessuale - collocandosi così nella zona del 'moralmente discutibile' e del 'disgustoso' secondo i canoni correnti nel suo ambiente. In lei, come in Oskar, riconosciamo un tratto palesemente importante per Grass: una amoralità che si costituisce come profondo disinteresse per gli altri. Anche la Tulla ormai anziana che compare nella novella *Im Krebsgang* (Grass 2002), con le sue convinzioni tanto salde quanto contraddittorie, permane in questa sfera, assai disturbante per chi la circonda. Sebbene meno trasparente, anche qui il disgusto gioca un ruolo importante; con le sue posizioni nostalgiche e scioviniste Tulla si mette di fatto nella stessa area politica dei neonazisti, trascinando con sé anche il nipote in uno spazio per cui il figlio Paul prova ribrezzo. L'irrisolto Paul, che incarna molte debolezze della società tedesco occidentale, non è però capace di trasformare questo disgusto in una fonte di valori positivi per il figlio, che rimane chiuso nelle sue proiezioni ultranazionalistiche.

A questo proposito potremmo inserire qui un'altra categoria di disgusto morale, causato da tutti quei comportamenti che violano le norme di collaborazione interumana normalmente considerate elementari. Tulla e Oskar hanno vari cugini nella letteratura mondiale; pensiamo all'egoismo abissale di Fëdor Karamazov, che non presenta tratti di sadismo, ma solo la più assoluta indifferenza nei confronti del suo prossimo (Dostoevskij [1880] 1996; cf. l'interessante Semerari 2014), o l'opaco atteggiamento di Jean-Baptiste Grenouille nel romanzo *Das Parfum* (Süskind 1986), o ancora la crudele forma di asocialità di Patrick Bateman in *American Psycho* (Ellis 1991). Più ancora che la crudeltà o i comportamenti riprovevoli, ripugnante e abietta appare l'autoesclusione dalla società e dai suoi riti compromissori - non in virtù di una legge superiore di qualche genere, ma semplicemente a causa di un egoismo talmente assoluto da inibire ogni tipo di empatia con quasi tutti gli altri esseri umani. Tulla Pokriefke e Oskar Matzerath, con la loro divertita noncuranza per il mondo che li circonda, si inseriscono perfettamente in questa linea.

Mi pare, questo, un punto di partenza particolarmente interessante

per l'analisi del *Tamburo di latta*. Il dato principale su cui concentrarsi è certamente il fatto che la narrazione viene condotta da Oskar in prima persona; fin dalla primissima riga del romanzo, il protagonista dichiara giocosamente la sua inaffidabilità: «Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt» (Grass [1959] 1974, 9) («E va bene: sono recluso in una casa di salute», Grass [1962] 2009, 9), laddove la «Anstalt» si rivela ben presto essere un manicomio. Il narratore di Grass mette le mani avanti fin dal principio: tutto ciò che leggiamo è filtrato dai suoi occhi, cioè dagli occhi di un uomo quantomeno sospettato di non essere mentalmente sano, e che in più occasioni nel racconto si rivela, appunto, «inaffidabile, vacillante, bugiardo, e narratore di eventi fantastici e indimostrati» (Beyersdorf 1980, 138). Grass gioca con queste possibilità, che sono peraltro tipiche del romanzo picaresco: chi vive di espedienti e truffe non può certo essere ritenuto attendibile quando ci racconta la sua vita. La prospettiva di Oskar è poi fortemente caratterizzata in senso spaziale: un nano non può che guardare il mondo dal basso verso l'alto. Questo comporta una deformazione della visuale consueta che si trasmette anche al lettore, tramite uno di quegli espedienti che impediscono in maniera salutare di «dare per scontata la realtà» (Ginzburg 1998, 34). Lo straniamento è acuito dall'insistenza con cui Oskar rimarca la sua decisione di smettere di crescere all'età di tre anni, lasciando credere a chi lo circonda che al mancato sviluppo fisico corrispondano dei deficit intellettivi. Negli anni che seguono il nano approfitta abbondantemente della situazione per godersi lo spettacolo che va in scena attorno a lui. Uno dei motivi centrali per questa decisione va certamente individuato nella volontà di orientare i propri comportamenti soltanto secondo le esigenze dei suoi desideri, senza mediazione alcuna con quelli degli altri; così facendo, il nano si sottrae al peso di qualsiasi responsabilità nei confronti del mondo, ciò che sembra essere uno dei suoi obiettivi principali. In questo senso, mi sembra perfettamente riconoscibile un tratto che accomuna pressoché tutti i personaggi maschili di Grass, come gli Io narranti del *Butt* e di *Im Krebsgang*, i quali esattamente come Oskar aspirano alla «Rückkehr zur Nabelschnur» (Grass [1959] 1974, 144) («ritorno al cordone ombelicale», Grass 2009, 179). Quello che li attira nel ritorno all'utero è in particolare la condizione entropica di non essere gravati da alcun obbligo, soprattutto di tipo affettivo; *a latere*, ovviamente, c'è la possibilità di vedere soddisfatti senza sforzi i bisogni primari di cibo e di calore. Tuttavia, mentre i due Io narranti adulti sono costretti continuamente a scendere a compromessi con le donne (e con la realtà) che hanno intorno, Oskar si pone radicalmente in contraddizione con il mondo degli adulti e la loro capacità di adattamento reciproco, proprio con la scelta di non crescere, cioè di non strutturare il proprio comportamento e la propria personalità secondo le norme della 'civiltà', permanendo in uno stato di sospensione egomaniacale. Questa scelta gli permette di mantenere l'inquietante ed enigmatica distanza da

chi lo circonda che è per lui così caratteristica. Il lettore non ha mai la possibilità di comprendere le motivazioni di fondo del suo agire, né di cogliere la misura in cui è coinvolto emotivamente negli eventi dolorosi che gli capitano. Gli esempi più eclatanti provengono certamente dalle molte situazioni luttuose del romanzo – le morti di Agnes, Bronski, Matzerath, Herbert Truczinski, Roswitha, sorella Dorothea – alle quali il nano partecipa con stupefacente freddezza. A questo punto mi sembra importante sottolineare che la sua non è una protesta in nome dell'equazione «Väter sind Täter» (i padri sono i criminali), che di lì a non molto sarebbe diventato uno dei maggiori slogan del movimento studentesco in Germania; né il suo astrarsi dal mondo può configurarsi come uno slancio politico *lato sensu* al fine di rimanere innocente e di non farsi contagiare dall'atmosfera dell'hitlerismo. Il motivo della radicale opposizione di Oskar alle norme che regolano la socialità del mondo adulto sembra essere solamente il suo smisurato egoismo, unito ad intenzioni artistiche piuttosto vaghe, verso le quali il nano ha però un'enorme fiducia. Questa opposizione radicale si associa poi a un'altra forma di rifiuto, più sottile e inquietante, rispetto alla vita come fenomeno in sé e per sé. Mi pare che questo tratto si colga molto bene nei suoi tentativi di uccidere il bambino che sta crescendo nel ventre di Maria, la seconda moglie di Matzerath. È ovvio che a guidarlo sia un sentimento di gelosia per quello che potrebbe essere suo fratello (o anche suo figlio); tuttavia Oskar sceglie parole molto interessanti, quando dice: «[Ich] verließ [...] unser Wohnzimmer, das mir angesichts eines raumfüllenden Leibes zu eng geworden war» (245) («sono uscito dal nostro soggiorno, che a fronte di un corpo che intasava lo spazio m'era diventato troppo stretto», 302). Mi pare che sullo sfondo della narrazione grassiana vi sia una sorta di angoscia di fronte a questa situazione 'double bind': da una parte la dolorosa consapevolezza associata ai limiti imposti dal mondo adulto, con le sue responsabilità e le sue maschere; dall'altra parte l'indifferente e orribile natura, la vita nuda di fronte alla quale il nano prova un creaturale spavento. La soluzione, per quanto instabile, sembra l'essere quanto più possibile vicino alla situazione nirvanica del grembo materno.

È curioso che il *Tamburo di latta* non sia mai stato analizzato estensivamente dalla critica sotto il profilo psicanalitico; probabilmente gli elementi di ispirazione freudiana sono fin troppo palesi e in fondo dichiarati per dedicarvi degli studi specifici. Ad esempio, Oskar ha un manifesto complesso edipico, complicato dalla presenza di due possibili padri, cioè Matzerath e Bronski; per inciso, gli riesce anche di fare in modo che entrambi muoiano prematuramente, sebbene la questione della sua intenzionalità – se cioè si tratti di omicidi colposi o premeditati – rimanga sempre in ombra. Non riuscirà a portarsi a letto sua madre (personaggio fra i più teneri e umani usciti dalla penna di Grass), ma la sostituirà provvisoriamente con la seconda moglie di Matzerath, Maria. Del desiderio di ritorno al grembo materno abbiamo appena detto; e tutta la sua storia può venire letta come

una forma di regressione. Inoltre il romanzo pullula di oggetti fallici, riassunti verso la fine del romanzo da Gottfried von Villar: «Trommelstock, Narbe, Patronenhülse, Ringfinger» («Mazza da tamburo, cicatrice, bossolo, anulare»), cifre che richiamano chiaramente le bacchette del tamburo, le cicatrici sporgenti sulla schiena di Herbert Truczinski, il bossolo legato alla morte di Jan Bronski e il dito anulare di sorella Dorotea. Gottfried prosegue dicendo: «ein aufgeschlossener Mensch [müßte] die Folge [...] mühelos begreifen» (474) («la sequenza [...] è d'immediata comprensione per ogni persona di mente aperta», 582). Anche se non sono qui citati, altri ovvi riferimenti fallici includono l'«undicesimo dito» di Oskar (229; trad. it. 282), il «piccolo annaffiatoio» della statua del Bambinello nella chiesa del Sacro Cuore di Gesù (114; trad. it. 141), e le anguille del più famoso - e probabilmente più disgustoso - episodio del romanzo.

Data la sua importanza, sarà bene osservare più da vicino la scena in questione. Un giorno l'intera famiglia allargata di Oskar - compreso il cugino/amante di sua madre, Jan Bronski - fa una gita sul Baltico. Qui i quattro trovano per caso un uomo che pesca con una corda per stendere alla quale è attaccato qualcosa, che venendo tratto fuori dall'acqua si rivela «ein[] Pferdekopf, ein[] frische[r], wie echte[r] Pferdekopf, de[r] Kopf eines schwarzen Pferdes» (120) («una testa di cavallo, una testa di cavallo fresca, autentica a vederla, la testa di un cavallo nero», 149), dalla quale schizzano fuori «tante piccole anguille verdoline».

Es gelang dem Stauer [...] vielleicht zwei Dutzend kleinere Aale in den Sack zu stopfen, den Matzerath hilfsbereit, wie er sich gerne gab, hielt. So konnte er auch nicht sehen, daß Mama käsig im Gesicht wurde [...]. Aber als die kleinen und mittleren Aale im Sack waren und der Stauer [...] anfang, dickere, dunkle Aale aus dem Kadaver zu würgen, da mußte Mama sich setzen, und Jan wollte ihr den Kopf weg drehen, aber das ließ sie nicht zu, starrte unentwegt mit dicken Kuhaugen mitten hinein in das Würmerziehen des Stauers. [...] [Er] riß, mit dem Wasserstiefel nahchelfend, dem Gaul das Maul auf, zwängte einen Knüppel zwischen die Kiefer, so daß der Eindruck entstand: das vollständige gelbe Pferdegebiß lacht. Und als der Stauer [...] mit beiden Händen hineingriff in den Rachen des Gauls und gleich zwei auf einmal herausholte, die mindestens armdick waren und armlang, da riß es auch meiner Mama das Gebiß auseinander; das ganze Frühstück warf sie, klumpiges Eiweiß und Fäden ziehendes Eigelb zwischen Weißbrotklumpen im Milchkafeeß über die Molensteine, und würgte immer noch, aber es kam nichts mehr. [...] Nichts außer grünlichem Schleim kam - und die Möwen kamen. Kamen schon, als sie anfang zu spucken, kreisten tiefer, ließen sich fett und glatt fallen, schlugen sich um das Frühstück meiner Mama [...]. Als der Stauer fast fertig war und zum Abschluß dem Gaul einen mächtigen Aal aus dem Ohr zog, mit dem Aal die ganze weiße Grütze aus dem Hirn

des Gaules sabbern ließ, da stand zwar gleichfalls dem Matzerath der Käse im Gesicht, aber die Angeberei gab er dennoch nicht auf. (121-2)

Bene o male lo scaricatore è riuscito [...] a stivare forse due dozzine di anguille mediopiccole nel sacco che gli reggeva, per fare il premuroso, Matzerath. Il quale così non ha potuto vedere che la mamma diventava terrea in faccia. [...] Ma quando le anguille piccole e medie sono state nel sacco e lo scaricatore [...] ha cominciato a svellere dalla carogna altre anguille più grosse e più scure, lì mamma ha dovuto sedersi, Jan cercava di voltarle via la testa ma lei non voleva saperne, fissava senza tregua con sporgenti occhi bovini su tutta quell'estrazione di vermi. [...] Aiutandosi con lo stivale impermeabile [lo scaricatore] ha spalancato la bocca del ronzino, gli ha forzato un bastone tra le mascelle suscitando la seguente impressione: gialla e al completo la dentatura cavallina ride. E quando lo scaricatore [...] ha cacciato le mani nelle fauci del ronzino e ne ha tirate fuori due in una volta, grosse e lunghe almeno quanto un braccio, anche alla mia mamma si è spalancata la dentatura: tutta la colazione ha rigettato, grumoso bianco d'uovo e filamenti di rosso d'uovo tra grumi di pan bianco in salsa di caffelatte, sulle pietre del molo, e i conati di vomito continuavano ma non usciva più niente. [...] Non le veniva più niente, a parte un po' di muco verdastro - e son venuti i gabbiani. Sono venuti quando ha cominciato a sputare, volteggiavano sempre più bassi, si lasciavano cadere pingui e lisci, si battevano per la prima colazione della mia mamma [...]. Matzerath non si curava affatto di mamma. Lui rideva e scimmiottava lo scaricatore, faceva quello coi nervi saldi, e quando lo scaricatore, a lavoro quasi terminato, per concludere ha estratto al ronzino un'anguilla imponente dall'orecchio e con l'anguilla tutto un bavoso tritume bianco è scaturito dal cervello del ronzino, pur diventando anch'egli terreo in faccia Matzerath ha insistito a fare il bullo. (150-1)

Il nodo dell'immagine di questa pagina è particolarmente intricato, e il disgusto che ne deriva nasce da molti elementi concomitanti, abilmente intrecciati da Grass. Ai fattori più 'ovviamente' disgustosi - come l'immagine verminosa della carogna divorata dalle anguille, il vomito di Agnes, i pezzi di cervello del ronzino, le espettorazioni granulose del pescatore (cf. 120; trad. it. 148), il suo rovistare dentro la testa di cavallo - si aggiunge una componente straniante che acuisce la sensazione di ribrezzo. Essenziale mi pare la brusca modalità con la quale avviene il passaggio dall'atmosfera di idillio festivo allo stupore per la situazione rivoltante. Il lettore è portato a partecipare ai sentimenti di raccapriccio di Agnes e di Jan, mentre il modo di atteggiarsi degli altri personaggi funziona come un prisma che aumenta l'inquietudine che promana dalla scena. All'inizio il pescatore, con la sua bonaria indolenza, è perfettamente inserito nello scenario idillico; ma poi

l'impassibilità con cui compie le sue azioni – il far emergere dall'acqua la testa, il frugarvi dentro – gli conferisce una sfumatura demoniaca e in ogni caso inumana: è difficile riconoscere un sodale, un altro essere umano, in chi non condivide il nostro disgusto per qualcosa. Anche Matzerath vuole mostrarsi impassibile, ma la sua spacconeria vacilla di fronte al crescendo delle azioni del pescatore e delle sue prede, mentre Oskar mantiene la sua usuale noncuranza di *treenne*. Sullo sfondo vi sono poi gli animali, le anguille e i gabbiani, 'naturalmente' impassibili ma non per questo meno inquietanti nel loro essere attratti da cibi che consideriamo ripugnanti, come la carogna di cavallo, il vomito di Agnes e lo sputo del pescatore.

In secondo piano, in questa costruzione del disgusto, mi pare ci sia il riferimento tacito a uno dei limiti più chiari della cultura, un abbagliamento che ci consente di nutrirci: la capacità di dimenticare da dove arriva il cibo che mangiamo, in particolare la carne animale, così simile a quella umana. Le preparazioni culinarie, come ha già mostrato Lévi-Strauss (1966), costituiscono anche dei modi per nascondere l'origine dei cibi, per allontanare da noi l'idea di essere affini agli altri animali. Il pescatore e Matzerath dialogano ad esempio a proposito del procedimento piuttosto crudele con il quale le anguille vengono preparate per venire poi affumicate: esse vengono chiuse in un sacco pieno di sale, che toglie loro la bava, e per il fastidio sono costrette a muoversi fino a morire. La pratica, ci dice Oskar, è vietata dalla polizia, ma il pescatore vi assegna una sorta di ineluttabilità: «Wie sollte man sonst auch den Schleim ohne Salz von den Aalen herunter und von innen heraus bekommen» (122) («Sennò come sarebbe possibile, senza sale, far cacciare alle anguille la bava dalla pelle e da dentro», 151). L'appetito delle anguille e dei gabbiani non è differente da quello degli esseri umani; questi hanno però trovato dei modi raffinati per soddisfarlo, modi che allo stesso tempo hanno la funzione di separare nettamente la sfera animale da quella umana. Mi pare, *en passant*, che si riveli qui una delle più importanti funzioni culturali del disgusto: quello di segnalarci a vicenda la nostra 'civiltà', ossia il grado di distanza dalla condizione animalesca.

Poco più avanti il pescatore fa un'osservazione ancora più sorprendente rispetto alle anguille: «Und in menschliche Leiche gehen sie auch [...]. Besonders nach der Seeschlacht am Skagerrak sollen die Aale mächtig fett gewesen sein» (122) («E pure nei cadaveri si ficcano [...]. Specialmente dopo la battaglia dello Skagerrak le anguille, a quanto si afferma, sarebbero ingrassate a dismisura», 152). L'accento al cannibalismo – sebbene per interposto animale – aggiunge un ulteriore elemento ripugnante alla scena, toccando un altro tabù (cf. Eckhardt 1999). Più interessante mi pare però il riferimento alla guerra, che offre un improvviso allargamento della prospettiva. Ciò che dovrebbe suscitare ripugnanza non è tanto la naturale evenienza che le anguille si nutrano di qualsiasi cadavere, né che quelle stesse anguille possano poi venire consumate da altri esseri umani, bensì

il fatto che la guerra, con i suoi massacri insensati e del tutto innaturali, non venga considerata abnorme e disgustosa (sorvolo sul parallelo con ciò che avviene oggi in vari punti del Mediterraneo; e anche sul disgusto che *dovrebbero* suscitare le condizioni che spingono a migrare, e le posizioni di certi governi).

In realtà la narrazione sul filo del disgusto prosegue. Subito dopo questa scena, Matzerath, che è un cuoco appassionato, compra alcune anguille dal pescatore con l'intenzione di cucinarle (è il venerdì santo!). Una volta a casa, ne nasce un litigio con la moglie, che dopo il macabro spettacolo al molo non ha più intenzione di mangiare pesce nella sua vita. Segue una scena piuttosto divertente, nella quale Matzerath – che è un uomo buono, molto affezionato a sua moglie – chiede a Jan di calmare Agnes, stesa sul letto matrimoniale, e questi lo fa in un modo assai caratteristico, fra susurri in casciubico e mani sotto la gonna. Oskar segue la scena, non visto, dall'armadio della camera. Tutto sembra poi risolversi con una serena partita a skat, ma dopo alcune settimane Agnes – «von rätselhaftem Willen besessen» (129) («posseduta da una volontà enigmatica», 159-60) – comincia a ingurgitare enormi quantità di pesce. Non è il marito a costringerla; anzi, Matzerath sembra sinceramente preoccupato per il comportamento della moglie.

Aber sie begann mit Ölsardinen zum Frühstück, fiel zwei Stunden später [...] über das Sperrholzkästchen mit den Bohnsacker Sprotten her, verlangte zum Mittagessen gebratene Flundern oder Pomuchel in Senfsöße, hatte am Nachmittag schon wieder den Büchsenöffner in der Hand: Aal in Gelee, Rollmöpse, Bratheringe, und wenn Matzerath sich weigerte, zum Abendbrot wieder Fisch zu braten oder zu kochen, dann verlor sie kein Wort, schimpfte nicht, stand ruhig vom Tisch auf und kam mit einem Stück geräucherten Aal aus dem Laden zurück, daß uns der Appetit verging, weil sie mit dem Messer der Aalhaut innen und außen das letzte Fett abschabte, und überhaupt nur noch Fisch mit dem Messer aß. Tagsüber mußte sie sich mehrmals übergeben. [...] [Mama] führte den Aal durch die Maibutter und aß unentwegt, als hätte sie eine Fleißaufgabe zu erfüllen. [...] Wenige Tage später sah ich, wie sie in der Küche nicht nur über die gewohnten, verdammten Ölsardinen herfiel, sie goß auch das Öl aus mehreren älteren Dosen, die sie aufbewahrt hatte, in eine kleine Soßenpfanne, erhitzte die Brühe über die Gasflamme und trank davon [...]. Noch am selben Abend mußte Mama in die städtischen Krankenanstalten eingeliefert werden. [...] Es sollte sich herausstellen, daß Mama weder die Mole noch den Pferdekopf vergessen hatte, daß sie die Erinnerung an den Gaul [...] mit sich nahm. Ihre Organe erinnerten sich schmerzhaft überdeutlich an den Karfreitagsspaziergang und ließen, aus Angst von Wiederholung des Spazierganges, meine Mama, die mit ihren Organen einer Meinung war, sterben. (129-30)

Ma lei cominciava con sardine sott'olio per prima colazione, in capo a due ore [...] si buttava sulla cassetina di compensato piena di spratti di Bohnsack, a mezzogiorno pretendeva sogliole fritte con merluzzo in salsa di senape, nel pomeriggio aveva daccapo l'apricatole in mano: anguilla in gelatina, salacche arrotolate, aringhe fritte, e se Matzerath si rifiutava di friggere o lessare altro pesce per cena mamma non sprecava una parola, non inveiva, si alzava tranquillamente da tavola e tornava dal negozio con un pezzo di anguilla affumicata che ci faceva passare l'appetito, perché lei raschiava via col coltello dalla pelle anguillesca l'estremo grasso esterno e interno, e insomma ormai mangiava col coltello e nient'altro che pesce. Durante il giorno doveva vomitare parecchie volte. [...] [Mamma] fece passare l'anguilla nel burro di primo fiore e mangiò senza tregua, come se avesse da eseguire un compito. [...] Pochi giorni dopo la vidi in cucina non solo gettarsi sulle solite maledette sardine sott'olio, versò anche l'olio rimasto in parecchie scatole antecedenti e tenute da parte in un padellino per la salsa, riscaldò la brodaglia sulla fiamma del gas e se la bevve. [...] Quella stessa sera mamma dovette essere ricoverata all'ospedale civico. [...] Sarebbe poi risultato che mamma non aveva dimenticato né il molo né la testa di cavallo, che anzi il ricordo del ronzino se lo portava con sé. I suoi organi si ricordavano della passeggiata del venerdì santo con estrema, dolorosa chiarezza, e per paura di una ripetizione di quella passeggiata vollero che la mia mamma, la quale era dello stesso parere dei suoi organi, morisse. (160-61)

Mi pare qui più che evidente che il mezzo con il quale la donna sceglie di annichilirsi è la coazione a ripetere - di nuovo un tema freudiano. L'episodio al molo rappresenta per lei un trauma, qualcosa difficile da elaborare (cioè da digerire), ed è molto interessante che Grass scelga un insieme di immagini così viscerale per parlare della sua morte. Al complesso del molo si aggiunge un altro elemento: per potersi suicidare Agnes trasforma il disgusto in un'emozione che la avveleni definitivamente. La donna usa il suo leggero disturbo alimentare, a cui Oskar accenna durante l'episodio delle anguille - «heimlich aß sie» (121) («mangiava di nascosto», 150) - come un'arma contro sé stessa, distruggendo a un tempo la sua «anima snella» e il suo «corpo florido» (172; trad. it. 211).

Non conosciamo con esattezza i motivi del suo suicidio, o quali siano davvero le ragioni della sua disperazione. Si trova nel mezzo di una complicata rete di relazioni con suo marito e il suo amante, e a questo punto del romanzo è di nuovo incinta. Tuttavia la situazione - perlomeno per come la racconta Oskar - non sembra nemmeno lontanamente disperata, e i tre hanno raggiunto un equilibrio che definirei invidiabile. Può darsi che il motivo della mancata felicità di Agnes risieda tanto nei timori per la nuova gravidanza (è chiaro che il nano è una spina nel fianco per sua

madre) che nell'inadeguatezza degli uomini che la circondano. La malinconica, femminile delicatezza di Jan, che pure appare tanto in sintonia con la personalità di Agnes, contrasta con la gioviale e bonaria virilità di Matzerath, che probabilmente soddisfa altre esigenze, interiori ed esteriori, della donna. È interessante che sia proprio la peste del nazionalismo hitleriano ad acuire i contrasti e a rendere impossibile, nel prosieguito, l'amicizia fra i due (cf. 172; trad. it. 211); allo stesso modo del trombetta Meyn, simpatico e vitale fino a quando non entra nelle file naziste. Il nazismo appare nel romanzo come una stortura della civiltà, che inquina i rapporti umani sulla base di valori che non sono tali, di disvalori come la nazione, l'ordine e la pulizia. Meyn, da ubriaco, suona stupendamente la tromba e vive con quattro gatti puzzolenti in precarie condizioni igieniche; la divisa delle SA gli impone invece di essere sobrio, di non suonare la tromba e di sentirsi in dovere di uccidere gli animali, i cui afrori gli sono improvvisamente intollerabili. Oskar racconta questo episodio crudele in un capitolo particolarmente intenso e straniante, in parallelo alla Notte dei cristalli (cf. il capitolo «Glaube, Hoffnung, Liebe», 159-68) («Fede, speranza, carità», 197-206).

Passando di nuovo a Matzerath, trovo molto commoventi le parole che usa quando è posto di fronte alla disperazione della moglie: «Warum willst du das Kind denn nicht? Is ja gleich, von wem es is'» (129) («Ma perché il bambino non lo vuoi mica? Fa lo stesso di chi è», 161). Devo ammettere di provare una certa simpatia per questo personaggio. Matzerath non è in alcun modo una vittima; è un uomo tranquillo, a cui piace ridere, cantare e cucinare. Non è geloso della moglie e di suo cugino, ma non mi sembra che questo dipenda da indifferenza o da mancanza di tenerezza nei confronti di Agnes. Anche a Oskar vuole bene, nonostante la caparbia distanza che il nano frappone fra sé e lui, fra sé e il mondo, e si oppone con rabbia all'idea di portare il figlio deforme in un centro per l'eutanasia (298; trad. it. 366). Eppure entra nel partito nazista molto presto. Per quel che ne sappiamo, non svolge un ruolo attivo nella violenza verso gli ebrei, per esempio durante la notte del 9 novembre 1938 (163; trad. it. 202), ma di sicuro è un sostenitore entusiasta del movimento, un *Mitläufer*. È interessante che sia proprio durante l'episodio delle anguille che Oskar mette in luce come la sua entrata nel partito corrisponda alle sue abitudini:

Aber das war so seine Angewohnheit, immer zu winken, wenn andere winkten, immer zu schreien, zu lachen und zu klatschen, wenn andere schrien, lachten oder klatschten. Deshalb ist er verhältnismäßig früh in die Partei eingetreten, als das noch gar nicht nötig war, nichts einbrachte und nur seine Sonntagsvormittage beanspruchte. (122-3)

Semplicemente era abituato così, a gesticolare tutte le volte che altri gesticolavano, a gridare, ridere e battere le mani tutte le volte che altri

gridavano, ridevano e battevano le mani. Per questo motivo è anche entrato nel partito relativamente presto, quando non era ancora necessario, rendeva zero e si limitava a sequestrargli la domeniche mattina. (152)

Matzerath è un uomo comune, un esponente della piccola borghesia. Per quel che mi riguarda, in quanto lettore, i sentimenti di simpatia che suscita in me sono forse la parte più inquietante e per certi versi la più disgustosa del romanzo.

Tornando alla psicanalisi, è evidente che la narrazione si costruisce intorno a molti elementi che simboleggiano l'utero materno. Fra questi possiamo certamente ricordare la «gonna spaziosa» della nonna di Oskar (9; trad. it. 9), dove Koljaiczek trova rifugio all'inizio della storia, e dove anche Oskar fugge spesso dalle brutture del mondo - ritrovando ogni volta «den Geruch jener gelblich zerfließenden, leicht ranzigen Butter» (136, cf. anche 272, 289) («l'odore di quel burro giallastro, liquefatto e un po' rancido», 169, cf. anche 335, 354). Anche gli armadi svolgono palesemente questa funzione simbolica. Ho già accennato al modo in cui Oskar si nasconde nella camera da letto dei suoi genitori durante il litigio, subito dopo l'episodio delle anguille, a Danzica. Si tratta di un passaggio piuttosto interessante, perché la narrazione degli avvenimenti si interrompe per fare spazio a un brano dal deciso sapore onirico, nel quale si affacciano temi già comparsi in precedenza - ad esempio la passione di Oskar per le infermiere, che come fornitrici di cure sostituiscono chiaramente la figura materna - e altri che si definiscono qui con precisione per la prima volta, come la Cuoca nera, enigmatica e mortifera protagonista di una filastrocca infantile tedesca¹ e *summa* di tutte le paure del nano.

Alcuni anni dopo ritroviamo il nano in un altro armadio, questa volta nella stanza occupata da un'infermiera, sorella Dorothea, che vive porta a porta con lui a Düsseldorf. Il nano non l'ha mai vista, ma il suo interesse per le infermiere la rende per lui in ogni caso attraente. Oskar entra di nascosto nella sua camera, mentre lei è al lavoro, e dopo aver curiosato in giro si infila nell'armadio della donna (404 ss.; trad. it. 499 ss.). È evidente che si tratta di una penetrazione *in absentia*, di un tentativo feticistico di possedere sessualmente la sconosciuta, e allo stesso tempo è un'espressione del desiderio di essere contenuto in uno spazio ristretto, circoscritto, più piccolo del mondo: in un ventre, probabilmente materno. Nell'oscurità

1 «Ist die schwarze Köchin da? / Nein, nein, nein! / Dreimal muss ich 'rummarschier'n, / das viertemal den Kopf verlier'n, / das fünftemal: komm mit! / Ist die schwarze Köchin da? / Ja, ja, ja. / Da geht sie ja, da steht sie ja, / die Köchin aus Amerika!» («È qui la cuoca nera? / No, no, no! / Tre volte mi fanno marciare, / la quarta la testa tagliare, / la quinta tocca a te! / È qui la cuoca nera? / Sì, sì, sì! / Eccola che va, eccola che sta, / la cuoca che arriva dal Canada») [trad. dell'Autore]) Craig 2016.

dell'armadio Oskar rivive con molta intensità l'episodio delle anguille; in maniera piuttosto significativa, a ricordarglielo è un altro elemento fallico, una cintura di pelle nera appesa nel guardaroba. Si tratta di un vero e proprio *re-enactment* del trauma, nuovamente narrato con ricchezza di particolari, come a ribadirne l'importanza per la psiche di Oskar.

Vorrei a questo inserirmi nella scia di alcune interessanti annotazioni di Winfried Menninghaus, che all'interno del suo volume *Ekel. Theorie und Geschichte einer Starken Empfindung* (1999) propone un capitolo dal titolo «*Psychoanalyse des Stinkens: Libido, Ekel und Kulturentwicklung bei Freud*» (275-332).² Menninghaus suggerisce che Freud non abbia colto appieno il ruolo del disgusto all'interno della sua teoria, sottolineando l'evidente piacere dello psicanalista nell'immaginare nell'infanzia una condizione di paradisiaca assenza di barriere del disgusto, con la loro funzione civilizzante e nevrotizzante. Per il nostro discorso è interessante soprattutto l'idea del bambino piccolo come «perverso polimorfo» (Freud [1917] 1969, 213; trad. it. Freud 1978, 157), non disturbato, e anzi spesso molto interessato a ciò che gli adulti non possono fare a meno di trovare disgustoso. Nelle sue *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Freud mette in luce come la sessualità del bambino differisca in molti punti da quella in seguito ritenuta normale, mettendo al centro alcuni fenomeni, fra i quali la «barriera del disgusto».

Was wir im Leben der Erwachsenen 'pervers' nennen, weicht vom Normalen in folgenden Stücken ab: erstens durch das Hinwegsetzen über die Artschranke (die Kluft zwischen Mensch und Tier), zweitens durch die Überschreitung der Ekelschranke, drittens der Inzestschranke [...], viertens der Gleichgeschlechtlichkeit, und fünftens durch die Übertragung der Genitalrolle an andere Organe und Körperstellen. Alle diese Schranken bestehen nicht von Anfang an, sondern werden erst allmählich im Laufe der Entwicklung und der Erziehung aufgebaut. Das kleine Kind ist frei von ihnen. (1969, 213)

Ciò che noi chiamiamo 'perverso' nella vita degli adulti, si scosta dalla normalità nei seguenti punti: primo, per l'incuranza della barriera tra le specie (dell'abisso fra uomo e animale); secondo, per lo scavalcamento della barriera del disgusto; terzo, di quella dell'incesto [...]; quarta, di quella dell'uguaglianza di sesso; e quinto, per il trasferimento del ruolo dei genitali ad altri organi e parti del corpo. Tutte queste barriere non esistono fin dall'inizio, ma vengono erette solo poco a poco nel corso dello sviluppo e dell'educazione. Il bambino piccolo ne è libero. (1978,

2 *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*. Cap. 6: *Psicoanalisi del puzzare. Libido, disgusto e sviluppo della cultura in Freud*. L'opera non è tradotta in italiano.

156-7)

Il personaggio di Oskar è sicuramente una raffigurazione molto plastica del bambino come «perverso polimorfo», e soprattutto dell'adulto che vorrebbe che queste barriere non fossero mai state erette. Ne sono testimonianza il suo feticismo, cui abbiamo già accennato, i suoi brividi omoerotici, per esempio di fronte a «das Gießkännchen des Jesusknaben» (Grass [1959] 1974, 114) («il piccolo annaffiatoio del Bambin Gesù», Grass [1962] 2009, 141), la sua prospettiva al di là di ogni morale nelle questioni sessuali, i suoi desideri incestuosi e, appunto, il particolare rapporto che ha con la «barriera del disgusto».

Al di là della sua sempre distaccata narrazione, il nano tamburante non è esente dal provare ribrezzo. Significativo in questo senso è l'episodio della zuppa che gli altri bambini del caseggiato preparano per gioco e poi lo costringono con la forza a ingollare, dentro alla quale, oltre alla triplice espettorazione di tabacco masticato di un vicino di casa, vi sono due rane, un mattone sbriciolato e l'orina di diversi bambini. Oskar - che «quel sapore non lo scorder[à]» - vomita subito la brodaglia, peraltro «senza scoprire [...] resti di rana» (77-8.; trad. it. 95-6.). L'episodio suscita in lui un impulso all'azione che allarga i suoi orizzonti vetricidi, spingendolo a evitare il cortile del caseggiato e i suoi cuochi. Non è l'unico luogo del romanzo in cui il senso di ripulsa, soprattutto alimentare, ha una funzione apertamente gnoseologica.

Restando in questo ambito, è notevole l'osservazione fatta da Oskar a proposito del soggiorno dei coniugi Scheffler, che gli sembra «kaum nach [s]einem Geschmack» («quasi per nulla di suo gusto») almeno quanto lo è stata l'esperienza del primo giorno di scuola. Il nano, precoce cosmopolita, considera offensiva per lui la «süßlich-niedliche[] Behausung» (70) (il «focolare sdolcinato», 86), che con la sua folla di suppellettili e centrini ricamati incarna perfettamente gli ideali piccolo-borghesi che anche sua madre condivide (cf. 34; trad. it. 40). L'unica differenza, come nota cinicamente il nano, è che Agnes può contare su Jan Bronski come passatempo, mentre Gretchen Schleffer deve accontentarsi di sferruzzare. Gretchen sublima le mancate attenzioni del marito fornaio, e l'assenza di figli a cui badare, tramite l'attivismo indefesso della casalinga; l'ambito erotico forzatamente rimosso ritorna però alla luce, complice anche il libro che Oskar sceglie come suo principale abbecedario, *Rasputin e le donne*, ricco di particolareggiate descrizioni della complicata vita erotica del santone. Il ritorno del rimosso non si esaurisce solo in confusi risolini da parte della donna durante la lettura, ma anche in sfrenatezze alimentari in cui coinvolge anche il nano; per non ingrassare troppo, questi sviluppa un procedimento che descrive con cura:

Oft wußte ich mir nach allzu süßen Unterrichtsstunden [...] nicht anders

zu helfen, als daß ich [...] ein Stück trockenes Brot an einen Bindfaden band, in das norwegische Fäßchen mit eingelegten Heringen tunkte und erst herauszog, wenn das Brot von der Salzlauge bis zum Überdruß durchtränkt war. Sie können sich nicht vorstellen, wie nach dem unmäßigen Kuchengenuß dieser Imbiß als Brechmittel wirkte. Oftmals gab Oskar, um abzunehmen, auf unserem Klosett für über einen Danziger Gulden Kuchen aus der Bäckerei Scheffler von sich; das war damals viel Geld. (75)

Spesso, dopo le ore di lezione troppo dolci [...] non sapevo come arrangiarmi se non [...] legando un pezzo di pane secco a uno spago, intingendolo nel barilotto norvegese delle aringhe in conserva e tirandolo fuori solo quando il pane era inzuppato di salamoia fino alla nausea. Non potete immaginarvi l'efficacia emetica di questo spuntino dopo una smodata ingestione di torta. Spesso Oskar, per dimagrire, cedeva alla nostra tazza del cesso più di un fiorino di Danzica in dolciumi della panetteria Scheffler, che ai tempi era molto denaro. (92)

Si è accennato sopra alle disavventure del primo giorno di scuola (nel capitolo *Der Stundenplan, L'orario delle lezioni*); è assai interessante che il rifiuto di Oskar passi direttamente per le esalazioni acide degli studenti e dei loro zaini (70; trad. it. 86). Oskar ha infatti un rapporto del tutto particolare con gli odori, a cui è molto sensibile. Molti personaggi e luoghi del romanzo vengono caratterizzati per il tramite degli effluvi che emanano. Abbiamo già citato il «burro rancido» che Oskar avverte sotto le gonne della nonna, e anche le esalazioni dei cappotti nell'armadio della camera da letto dei genitori. Verso la fine del romanzo Oskar, inseguito dagli uomini dell'Interpol per l'omicidio di sorella Dorothea, enumera una serie di odori che gli tornano alle narici e che rimandano a momenti più o meno rilevanti della sua vita; fra questi l'olio delle sardine usate dalla madre per suicidarsi, l'acqua di colonia di Jan, al quale «la morte precoce [...] trasudava da tutti gli occhielli», 600) («atmete [...] der frühe Tod durch alle Knopflöcher» (488), le patate del verduraio Greff e altri ancora. Il primo di questi odori è «la vaniglia di Maria ragazzina», a cui il nano dedica una partecipe descrizione introducendo il personaggio (217; trad. it. 267). Il rapporto dei due può essere letto, ancora una volta, sotto il segno del complesso edipico: come seconda moglie di Matzerath, Maria è una sorta di madre sostitutiva per il nano che non vuole crescere – ma che nonostante tutto, a questo punto del romanzo, sente con vigore le tensioni ormonali dell'adolescenza e considera Maria il suo primo amore. La diciassettenne, nella sua solida noncuranza, tratta Oskar come un bambino piccolo, lavandolo accuratamente ogni sera e non preoccupandosi di celare le proprie nudità. L'episodio più interessante per il nostro discorso avviene durante una gita al mare, in una cabina sulla spiaggia di Brösen, nel momento

in cui Maria si spoglia completamente davanti al nano. «Spaventato dal triangolo villosa», Oskar

sprang auf, warf sich Maria zu. Die fing ihn auf mit ihren Haaren. Er ließ sich das Gesicht zuwachsen. Zwischen die Lippen wuchs es ihm. Maria lachte und wollte ihn wegziehen. Ich aber zog immer mehr von ihr in mich hinein, kam dem Vanillegeruch auf dem Spur. [...] Erst [...] als mir die Vanille Tränen in die Augen preßte, als ich schon Pfifferlinge oder sonst was Strenges, nur keine Vanille mehr schmeckte, als dieser Erdgeruch, den Maria hinter der Vanille verbarg, mir den modernden Jan Bronski auf die Stirn nagelte und mich für alle Zeiten mit dem Geschmack der Vergänglichkeit verseuchte, da ließ ich los. (220)

è balzato in piedi, si è gettato su Maria. Lei lo ha accolto con i suoi peli. Lui se li è lasciati crescere in faccia. Gli crescevano tra le labbra. Maria rideva, cercava di tirarlo via. Ma sempre di più io tiravo dentro di me qualcosa di lei, ero a caccia dell'odore di vaniglia. [...] Solo quando [...] la vaniglia mi ha riempito gli occhi di lacrime, quando ormai gustavo dei gallinacci o qualcosa di altrettanto acre ma nessuna vaniglia, quando l'odore di terra che Maria nascondeva dietro la vaniglia mi ha inchiodato alla fronte Jan Bronski in decomposizione contaminandomi per sempre col sapore della caducità, solo allora ho mollato la presa. (270)

I sommovimenti erotici del nano adolescente mettono in luce una connessione di cui Oskar non aveva coscienza, quella fra amore e morte – in una modalità lontanissima da ogni sdilinquinamento di matrice romantica. Nella percezione di Oskar, il vago sentore di putredine del sesso di Maria rimanda direttamente al putrefarsi di Jan Bronski, evocato poco prima, nel viaggio per arrivare alla spiaggia. È interessante notare che il nano, nel momento in cui entra nella sfera adulta con questo primo, maldestro e in un certo senso inintenzionale atto erotico, non pensa alla madre, anch'essa già morta a questo punto del romanzo, ma al probabile padre, della cui morte alla Posta Polacca sa di essere responsabile. Nell'atto del goffo *cunnilingus* si mescolano impulsi che non sono solo strettamente sessuali, ma anche olfattivi e alimentari, se Oskar è «a caccia dell'odore di vaniglia». Anche in questo episodio la nausea ha un valore conoscitivo: la promessa di benessere e felicità legata al sesso si rivela fallace nel momento in cui si svela il suo legame con il decadimento e con la perdita delle persone care. L'incerto Eden di Oskar, il suo sottrarsi alle responsabilità col permanere bambino, sembra mostrare qui i suoi limiti: se gli consente di appagare i suoi desideri erotici al netto di ogni impegno (con Maria, con Lina Greff), lo lascia anche nell'indeterminatezza degli affetti, esaltando la sua solitudine.

L'ossessione per l'odore di Maria sostiene la narrazione anche nel prosieguo. Non stupisce che Oskar, durante il pranzo per il battesimo di suo

fratello (o forse suo figlio) Kurt, sia disturbato dalla «dicksüssige, gelbsüssige [...] Vanillesoße» («fluida e densa, fluida e gialla [...] crema di vaniglia») che guarnisce i budini al cioccolato serviti come dolce, soprattutto per il fatto che Maria - «die aller Vanille Anstifterin» («la causa prima di ogni vaniglia») (250, trad. it. 308) - è seduta davanti a lui tenendo la mano di Matzerath. La gelosia fa sì che Oskar, non avendo a disposizione la nonna Anna, si rifugi fra le gonne di Lina Greff, una vicina di casa di cui in precedenza era stata evocata la «sciatteria sempre più maleodorante» col passare degli anni (cf. 243; trad. it. 299).

[Oskar] genoß zum erstenmal jene, der Lina Greff eigene Ausdünstung, die jede Vanille sofort überschrie, verschluckte, tötete. | So säuerlich es mich auch ankam, verharrte ich dennoch in der neuen Geruchsrichtung, bis mir alle mit der Vanille zusammenhängenden Erinnerungen betäubt zu sein schienen. Langsam, lautlos und krampflos überkam mich ein befreiender Brechreiz. [...] [Da] begriff ich meine Ohnmacht, schwamm ich in meiner Ohnmacht, breitete sich Oskars Ohnmacht zu Füßen der Lina Greff aus - und ich beschloß, [...] meine Ohnmacht zu Frau Greff zu tragen. (250)

Oskar [...] per la prima volta ha gustato quell'esalazione che apparteneva solo a Lina Greff e che immediatamente ha subissato, ingoiato, ammazzato ogni vaniglia. | Per acido che fosse, ho perserverato nel nuovo indirizzo olfattivo finché tutti i ricordi legati alla vaniglia mi son parsi anestetizzati. Lentamente, senza suono e senza conati mi si è imposto un vomito liberatore. [...] [Lì] ho compreso la mia impotenza, ho sguazzato nella mia impotenza, l'impotenza di Oskar è dilagata ai piedi di Lina Greff - e ho deciso che [...] avrei portato la mia impotenza alla signora Greff. (308)

L'impotenza di Oskar coincide con l'impossibilità di appagare i suoi desideri. L'effetto emetico non deriva dalla semplice reazione spontanea e per così dire meccanica dell'organismo per il mescolarsi dei due odori - il delicato profumo di vaniglia di Maria, richiamato dalla crema, e gli effluvi acidi di Lina; esso assume un valore conoscitivo, perché consente a Oskar di comprendere la centralità del desiderio erotico nel mondo che si va costruendo. Lo «streng sauerliche[r], vielfach gewobene[r] Dunstkreis» (251) («l'aura olfattiva variegata e severamente acida», 309) della donna svolge qui il ruolo di una chiave di volta. Ciò che per il marito della donna è evidentemente fastidioso, come mostra l'episodio del catino con l'acqua saponata lasciato vicino al letto (254; trad. it. 313), sembra essere indifferente al nano, o forse costituisce addirittura uno stimolante amoroso. Lina Greff lo accoglierà ripetutamente nel suo letto di ipocondriaca, divenendo un «territorio d'esercitazioni» a un tempo erotiche, militari e artistiche (cf.

254; trad. it. 313) e dandogli ampiamente occasione di «pervenire ad un ampio respiro epico»: nausea, erotismo e arte si fondono in un complesso produttivo e vitale.

L'incidente al battesimo di Kurt viene ripreso durante la visita alla camera di sorella Dorothea, di cui si è già parlato. La vista del suo reggipetto, appeso alla spalliera di una sedia, suscita in Oskar il ricordo di quei conati e dell'eccessiva dolcezza del profumo di vaniglia. Le sue coppe sono

Schüssel[, die ich tagtäglich, die Kost nicht kennend, gerne ausgelöffelt hätte; ein zeitweiliges Erbrechen schon einbeziehend, denn jeder Brei ist manchmal zum Kotzen, dann wieder Süß hinterher, zu süß oder so süß, daß der Brechreiz Geschmack findet und wahrer Liebe Proben stellt. (408)

tazze che ben volentieri, senza conoscere il cibo che contenevano, avrei scucchiato ogni giorno; mettendo già in conto un periodico attacco di nausea, perché ogni pappa ogni tanto è da vomitare e dopo torna dolce, troppo dolce, o talmente dolce che la nausea ci trova gusto e impone prove di vero amore. (501)

La prova del vero amore è il superamento del disgusto - non sempre e comunque, ma in determinate condizioni, come ben mostra l'episodio del primo incontro con il jazzista Klepp. Questi ha «den Geruch einer Leiche an sich, die nicht aufhören kann, Zigaretten zu rauchen, Pfefferminz zu lutschen und Knoblauchdünste auszuschneiden» (416) («l'odore di un cadavere che non sa smettere di fumare sigarette, succhiare mentine e sprigionare miasmi d'aglio», 509). Oskar racconta in maniera molto divertita di questo artista, suo parente nello sfrenato individualismo, talmente pigro da non alzarsi neppure per urinare e da riutilizzare molte volte l'acqua per cuocere gli spaghetti, fino a farla diventare una «immer sämiger werdende Brühe» (418) («broda [...] sempre più vischiosa», 510). Lo straniamento qui emerge soprattutto dal contrasto che si sviluppa fra lo scenario di disordine e sporcizia - difficile immaginare un luogo più diverso dai soggiorni piccolo-borghesi dell'infanzia di Oskar! - e il dialogo dei due, improntato a un'etichetta tanto cortese da divenire surreale: due *clochard* che si trattano reciprocamente come dei lord inglesi. Klepp invita Oskar a mangiare con lui una porzione di spaghetti, che cuoce nella broda di cui prima, appena ingentilita da un'aggiunta di acqua fresca, nella pentola incrostata. Il nano rimarca la sgradevolezza delle stoviglie, il fatto che Klepp gli porga «den scheußlichsten aller Teller» («il più schifoso di tutti i piatti»), pulito con un giornale sporco e un'alitata, insieme a «üblem, den Fingern klebendem Besteck» («pessime posate che si attaccavano alle dita»). Perfino Oskar, che sappiamo essere di bocca piuttosto buona, trova ripugnante l'intera situazione: l'odore di Klepp, le condizioni igieniche

della stanza, la sporcizia di pentola e stoviglie. Ma immediatamente dopo fa una considerazione che mi pare caratteristica per gli elementi che ho cercato di mettere in luce fin qui:

Bis heute hat Oskar nicht verstehen können, wie er sich damals zum Gebrauch von Löffel und Gabel hat aufraffen können. Wunderbarerweise schmeckte mir das Gericht. Es wurden mir sogar jene Kleppschen Spaghetti zu einem kulinarischen Wertmesser, den ich von jenem Tag an jeden Menu anlegte, das mir vorgesetzt wurde. (420)

Fino a oggi Oskar non è riuscito a capire dove abbia trovato la forza di usare cucchiaio e forchetta. Miracolosamente il cibo mi è piaciuto. Anzi quegli spaghetti kleppiani son diventati per me un parametro culinario, su cui da quel giorno mi baso per giudicare qualsiasi menu. (516)

Il disgusto torna ad avere una funzione conoscitiva: tramite gli «spaghetti kleppiani» Oskar impara a dare valore ai rapporti e non al contorno, superando così la logica piccolo-borghese dei centrini e dei tappeti ossessivamente battuti. In questo caso non è la violenza dei compagni di gioco a costringerlo a superare il disgusto, bensì la cortesia di chi lo ospita. Questa cortesia non ha però i tratti ipocriti dell'uso borghese, non è cioè semplicemente un'ulteriore mezzo di quella strategia che tende solo al profitto personale, a scapito degli altri. Gli spaghetti mangiati con Klepp segnano un passo avanti nella vita e nelle amicizie di Oskar; diventano un «pasto solidale» (cf. Wierlacher 1987, 66) nel quale le differenze fra i commensali sono annullate in favore di una fraternità partecipe.

Un'ultima considerazione, un po' eccentrica rispetto a quanto detto finora: sebbene la protesta di Oskar sia del tutto ecumenica - nel senso che il nano «stambura» contro ogni tipo di adunata e di strombazzamento di ideali - e venga fatta esclusivamente «aus privaten, dazu ästhetischen Gründen» (100) («per ragioni private e per giunta artistiche», 123-4), il romanzo può ben essere considerato, fra le altre cose, una sorta di accusa contro quei cittadini tedeschi che hanno scelto, con gradi differenti di coazione, di rimanere per dodici anni in uno stato infantile piuttosto inquietante, amando il Führer come un padre, ma senza cercare di ucciderlo, né dentro di sé, né nella realtà, e giocando volentieri con ciò che avrebbe dovuto essere disgustoso, ossia l'arbitrio e la violenza. Lampante è il caso del trombettista Meyn, che una volta indossata la divisa delle SA rinuncia alla vita per un ordine perverso, inseguendo il quale si sente in dovere di uccidere crudelmente i suoi quattro gatti, la cui puzza gli ricorda troppo da vicino le condizioni della sua vita precedente. In altre parole, il suo disgusto si rivolge verso l'oggetto sbagliato. Anche in questo senso mi sembra che il romanzo si ponga piuttosto vicino all'idea della «Unfähigkeit zu trauern», dell'«incapacità di elaborare il lutto» di

cui Alexander e Margarete Mitscherlich (1967) parleranno qualche anno dopo: il vero oggetto di lutto per la maggioranza dei cittadini tedeschi alla fine della guerra è la perdita di Hitler (e con lui dell'illusione narcisistica della grandezza del proprio Sé), non la coscienza dei crimini compiuti in suo nome. Per Grass, i tedeschi-bambini hanno approfittato un po' troppo volentieri dello stato di minorità in cui il regime li costringeva, sfruttando lo schermo della 'naturale' cecità infantile come scusa per non considerare ripugnanti gli atti criminosi del regime. Eccezionale in questo senso, per la vitalistica fiducia nelle possibilità umane che offre, mi pare un'annotazione di Oskar scolaretto. Nel primo e unico giorno di scuola del nano, l'antipatica maestra tamburella per un breve momento insieme a lui, liberandosi per quei pochi istanti della sua «esistenza caricaturale»; Oskar è pronto a riconoscere anche in lei una figura finalmente «menschlich, das heißt, kindlich, neugierig, vielschichtig und unmoralisch» (63) («umana, vale a dire infantile, curiosa, polimorfa, immorale», 77).

Bibliografia

- Beyersdorf, H.E. (1980). «The Narrator as Artful Deceiver. Aspects of Narrative Perspective in *Die Blechtrommel*». *Germanic Review*, 55, 4, 129-38.
- Craig, Robert (2016). «'Ist die schwarze Köchin da? JajaJa...': Mimesis and Günter Grass' *Die Blechtrommel*». *Monatshefte*, 108, 1, 99-119.
- Darwin, Charles M. [1890] (2009). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Darwin, Francis (ed.). New York et al.: Cambridge University Press.
- Dostoevskij, Fëdor M. [1880] (1996). *I fratelli Karamazov*. Traduzione di Agostino Villa. Torino: Einaudi.
- Eckhardt, Holger (1999). «'Dem Volke unheimlich und merkwürdig'. Zum Motiv vom aasfressenden Aal». *Neophilologus*, 83, 115-20.
- Ellis, Bret Easton (1991). *American Psycho*. New York: Vintage Books.
- Ellis, Bret Easton (1991). *American Psycho*. Trad. di Pier Francesco Paolini. Milano: Bompiani.
- Fox, Robin (1994). s.v. «Incesto». *Enciclopedia delle scienze sociali Treccani*. Disponibile all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/incesto_\(Enciclopedia_delle_sienze_sociali\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/incesto_(Enciclopedia_delle_sienze_sociali)) (2016-04-01).
- Freud, Sigmund [1917] (1969). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Bd. 11, *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Anna Freud. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Freud, Sigmund (1978). *Introduzione alla psicoanalisi*. Trad. di Marilisa Tonin Dogana e Ermanno Sagittario. Torino: Boringhieri.

- Ginzburg, Carlo (1998). *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*. In *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli, 15-39.
- Grass, Günter [1959] (1974). *Die Blechtrommel*. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand.
- Grass, Günter [1962] (2009). *Il tamburo di latta*. Nuova traduzione di Bruna Bianchi. Milano: Feltrinelli.
- Grass, Günter [1961] (1983). *Katz und Maus*. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand.
- Grass, Günter (1989). *Gatto e topo*. Trad. di Enrico Filippini. Milano: Feltrinelli.
- Grass, Günter (1963). *Hundejahre*. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand.
- Grass, Günter (1966). *Anni di cani*. Trad. di Enrico Filippini. Milano: Feltrinelli.
- Grass, Günter (1977). *Der Butt. Roman*. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand.
- Grass, Günter (1979). *Il rombo*. Trad. di Bruna Bianchi. Torino: Einaudi.
- Grass, Günter (2002). *Im Krebsgang. Novelle*. Göttingen: Steidl.
- Grass, Günter (2002). *Il passo del gambero*. Traduzione di Claudio Groff. Torino: Einaudi.
- James, E.L. (2011). *Fifty Shades of Grey*. New York: Random House.
- James, E.L. (2012). *Cinquanta sfumature di grigio*. Traduzione di Teresa Albanese. Milano: Mondadori.
- Jensen, Uffa; Schüler-Springorum, Stefanie (Hrsgg.) (2013). «Gefühle gegen Juden» (Themenheft). *Geschichte und Gesellschaft*, 39, 2.
- Kekes, John (1992). «Disgust and Moral Taboos». *Philosophy*, 67, 262, October, 431-46.
- Kolnai, Aurel (1998). «The Standard Modes of Aversion. Fear, Disgust and Hatred». *Mind*, 107, 427, 581-95.
- Kolnai, Aurel (2004). *On Disgust*. Edited by Barry Smith and Carolyn Korsmeyer. Chicago: Open Court. Edizione originale: «Der Ekel». *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, X, 1929.
- Korsmeyer, Carolyn (2011). *Savoring Disgust. The Foul and the Fair in Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1966). *Il crudo e il cotto*. Milano: Il Saggiatore.
- McGinn, Colin (2011). *The Meaning of Disgust*. Oxford: Oxford University Press.
- Menninghaus, Winfried (1999). *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Miller, William Ian (1997). *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mitscherlich, Alexander; Mitscherlich, Margarete (1967). *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: Piper.

- Mitscherlich, Alexander; Mitscherlich, Margarete (1970). *Germania senza lutto. Psicoanalisi del postnazismo*. Trad. di Piero Monaci, Roberto Torsini e Nadia Bassanese. Firenze: Sansoni.
- Nussbaum, Martha C. (2004). *Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law*. Princeton: Princeton University Press.
- Nussbaum, Martha C. (2010). *From Disgust to Humanity. Sexual Orientation and Constitutional Law*. Oxford: Oxford University Press.
- Pignato, Carmela (1998). s.v. «Tabu». *Enciclopedia delle scienze sociali Treccani*. Disponibile all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/incesto_\(Enciclopedia_delle_scienze_sociali\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/incesto_(Enciclopedia_delle_scienze_sociali)) (2016-04-01).
- Schiavoni, Giulio (2011). *Günter Grass. Un tedesco contro l'oblio*. Roma: Carocci.
- Semerari, Antonio (2014). *Il delirio di Ivan. Psicopatologia dei Karamazov*. Bari: Gius. Laterza & Figli.
- Süskind, Patrick (1985). *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes.
- Süskind, Patrick (1985). *Il profumo*. Traduzione di Giovanna Agabio. Milano: Longanesi.
- Wierlacher, Alois (1987). *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart: Kohlhammer.