

Michele Sisto

«I miei sogni a occhi aperti e chiusi capitano nell'anno di Orwell» L'elaborazione della crisi dell'Illuminismo nella «Rättin»

Eine besondere Lektion trug uns auf,
den Schlaf der Vernunft zu bewachen,
auf daß jegliches Traumgetier
gezähmt werde und fortan der Aufklärung brav
aus der Hand fresse*

Nel 1986, quando viene pubblicata la *Ratta*, il successo del *Rombo* è ormai lontano. In pochi anni il contesto politico-sociale è notevolmente mutato, e soprattutto è venuta meno la fiducia nella possibilità di «cambiare il mondo» che aveva pur tra mille contraddizioni caratterizzato gli anni Settanta. Il decennio di Orwell¹ si apre in Germania come in gran parte del mondo all'insegna dell'appiattimento politico. «Non si deve dimenticare – ricorda Grass in una recente intervista – che negli anni Ottanta in questo paese ha avuto luogo una seconda restaurazione, un non voler prendere atto, un regresso di carattere intellettuale, un sottrarsi alle responsabilità, un processo che oggi culmina nella rottura del contratto sociale e del vincolo di solidarietà»². La necessità di fronteggiare l'emergenza terroristica porta al governo la Grande coalizione, che vede l'inedita collaborazione di Spd e Cdu; la crisi petrolifera, che rivela la precarietà del benessere occidentale, induce a mettere da parte proposte come quella di Willy Brandt – il «Nord-Süd-Bericht» – che mirava a una perequa-

* «Una bella ramanzina ci assegnò il compito / di sorvegliare il sonno della Ragione / sì che ogni bestia prodotta dai sogni / fosse ammansita e in seguito mangiasse da brava / dalle mani dell'Illuminismo» (W IX, 182).

¹ Cfr. G. Grass, *Orwells Jahrzehnt. Rede im Landtagswahlkampf Baden-Württemberg (Il decennio di Orwell. Discorso tenuto durante la campagna elettorale per le elezioni regionali del Baden-Württemberg, W XVI, 5)*.

² Il testo dell'intervista è in G. Grass-H. Zimmermann, *Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche*, Steidl, Göttingen 1999, p. 191.

zione tra mondo industrializzato e paesi in via di sviluppo; la corsa agli armamenti delle due superpotenze dissemina il territorio delle due Germanie di razzi a testata nucleare e rende concreta la minaccia di una terza guerra mondiale; la sfiducia nella politica, che sembra non poter opporre nulla alle logiche della guerra fredda, porta a un ripiegamento sulla sfera individuale.

Anche gli intellettuali che avevano fondato sull'*engagement* il senso del proprio agire artistico e sociale si trovano ad affrontare una profonda crisi. L'impegno per il progresso si volge in angosciata difesa dell'esistente, nella fattispecie dalla catastrofe ambientale e da quella atomica: sono infatti il movimento ecologista e quello pacifista a raccogliere in questo periodo le maggiori adesioni. Anche Grass indirizza il suo lavoro pubblicistico e letterario in questa direzione. Coerentemente, come il *Tamburo di latta* è un romanzo degli anni Cinquanta, *Anni di cani* dei Sessanta, il *Rombo* dei Settanta, così anche l'*epos* della *Ratta* è scritto in serrato confronto con i problemi all'ordine del giorno negli anni Ottanta.

Struttura e stringhe

Il libro, che non reca alcuna indicazione di genere e si colloca deliberatamente ai confini del genere romanzesco, è suddiviso in dodici capitoli (come i mesi dell'anno), ciascuno dei quali è introdotto, alla maniera del romanzo illuminista, da un sommario. Nel testo sono inoltre inserite trenta poesie – due o tre per capitolo – che sviluppano o commentano le parti in prosa. La trama è il risultato dall'intreccio di cinque stringhe narrative (*Erzählstränge*), narrazioni indipendenti e potenzialmente compiute in se stesse, ma collegate l'una all'altra attraverso numerosi accorgimenti stilistici e strutturali. Data la complessità di questa architettura, che mette alla prova l'attenzione e la pazienza del lettore, non sarà inutile dedicare alcune pagine alla descrizione delle singole stringhe, qui contrassegnate col nome dei rispettivi protagonisti: 'Ratta', 'Oskar', 'Damroka', 'Hänsel & Gretel' e 'Malskat'³.

A tenerle legate tra loro è innanzitutto la figura del Narratore. Questi, che scrive in prima persona, è tutt'altro che onnisciente o obiettivo, viene anzi coinvolto nella narrazione al punto da risultare anch'egli un personaggio al pari degli altri, protagonista di quella che si può a tutti gli effetti considerare una sesta stringa, con funzione di cornice narrativa.

«Per Natale ho chiesto un ratto, ma in realtà speravo di ricevere parole che fossero lo spunto per una poesia sull'educazione del genere umano. In verità

³ Tra apici sarà qui di seguito sempre indicata la stringa ('Ratta'), per distinguerla tanto dal personaggio (Ratta) quanto dal titolo del libro (*Ratta*).

| Personaggio | Stringa | Temi | Luogo | Tempo |
|-------------------------------------|---|--|---|---|
| <i>Narratore</i> (cornice) | Il ratto in gabbia; il Terzo Programma | L'educazione del genere umano | [Wewelsfleth an der Stör] | 1984 |
| 1. La Ratta (sogno) | Watsoncrick | Inquinamento; minaccia atomica; crisi dell'Illuminismo; eccessi della tecnologia; manipolazione genetica | Danzica | Dal diluvio universale all'era neo-umana dei Watsoncrick |
| 2. Oskar | Anna Koljaiczek | Gli anni Cinquanta; la società del benessere; i <i>mass-media</i> | Da Kassel a Danzica e ritorno | 1984 |
| 3. Damiroka (racconto) | La Capitana, la Talassologa, la Timoniera, la Macchinista, la Vecchia | Inquinamento (mare); fallimento del femminismo | Il mar Baltico; da Travemünde a Uppsala a Vineta e Danzica | 1984 |
| 4. Hänsel & Gretel (film 1) | I personaggi delle fiabe, i fratelli Grimm, il cancelliere | Inquinamento (bosco); eccessi del capitalismo; crisi dell'Illuminismo; crisi della lingua, fine delle fiabe | La strada della fiaba tedesca; Bonn | 1984 |
| 5. Malskat (film 2) | Adenauer, Ulbricht | Le due Germanie come falso storico; il boom economico | Lubecca | Anni Cinquanta, ma 1936-84 |
| <i>Il pifferaio</i> (connettivo) | 130 ragazzi di Hamelin | Conflitto giovani-adulti | Hamelin | 1284 |

volevo scrivere del mare, della mia pozzanghera baltica; ma la bestia l'ha avuta vinta» (WIX, 7). Le prime righe del testo ci presentano uno scrittore – lo stesso Günter Grass – seduto al proprio tavolo da lavoro e in procinto di incominciare un'opera sulla falsariga degli aforismi di Lessing *Die Erziehung des Menschengeschlechtes* (*L'educazione del genere umano*, 1780). Accanto a sé tiene accesa una radio, sintonizzata sul Terzo Programma e, in una gabbia, il suo «ratto natalizio»: da una parte la voce della civiltà, dall'altra quella della natura. Presto però deve rinunciare al racconto su cui stava meditando perché gli si impone un pensiero: se il mondo sta per finire (per l'alacrità con cui la specie umana persegue la propria autodistruzione), che senso ha fare letteratura? Questo pensiero gli si presenta nelle sembianze di una Ratta, che comparendogli in sogno gli racconta la storia dell'estinzione dell'umanità. A richiamarlo alla realtà è il Terzo Programma, che contrappone alla prospettiva apocalittica della Ratta il rassicurante rito quotidiano dei notiziari e delle trasmissioni educative. Così, tra sogno e veglia, il Narratore compone un nuovo testo, quello che ha in mano il lettore. La sua vicenda si svolge nel 1984: l'anno di Orwell, l'anno del Ratto secondo il calendario cinese, l'anno del settecentesimo anniversario della storia del pifferaio di Hamelin.

La situazione iniziale – lo scrittore al suo tavolo da lavoro assalito dai sogni – richiama una celebre incisione di Goya: *El sueño de la razón produce monstruos* (cfr. fig. 1). A essa, nel 1984, Grass aveva dedicato il titolo di un discorso in cui stigmatizzava la crisi dell'Illuminismo⁴. *L'incipit* del libro si può dunque considerare come una variazione su quel motivo iconografico, in cui le inquietanti presenze di gufi e pipistrelli sono sostituite dalla figura pacata e raziocinante della Ratta, che mette in guardia l'uomo dai nefasti eccessi e dalle intermittenze della ragione.

La Ratta, voce narrante della stringa principale, è una presenza non nuova nel bestiario grassiano⁵, che le assegna diverse valenze: da una parte il rat-

⁴ G. Grass, *Der Traum der Vernunft. Rede zur Eröffnung der Veranstaltungsreihe «Vom Elend der Aufklärung» in der Akademie der Künste Berlin (Il sonno della ragione. Discorso tenuto per l'inaugurazione della serie di conferenze sul tema «La miseria dell'Illuminismo»*, W XVI, 120-24).

⁵ Due ratti, Strich e Perle, compaiono già in *Hochwasser* (1957), dove la loro lucidità contrasta con lo smarrimento degli uomini che al salire del livello dell'acqua non sono in grado di comprendere l'imminenza della catastrofe. In *Katz und Maus* l'animale viene associato alla marginalità del protagonista e al senso di colpa del suo assassino. Negli *Hundejahre*, Grass stila un vero e proprio catalogo dei luoghi comuni e dei pregiudizi generalmente associati al ratto, a commento della scena in cui Harry Liebenau e alcuni commilitoni derattizzano il locale dei lavatoi, attraendo gli animali con del cibo e abbattendoli a colpi di spranga, in un'evidente allusione allo sterminio nei campi di concentramento. Nelle *Kopfgelburten*, infine, si allude all'esemplare comportamento sociale dei ratti.



Fig. 1. Francisco Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, ca. 1797-99, Rijksmuseum, Amsterdam.

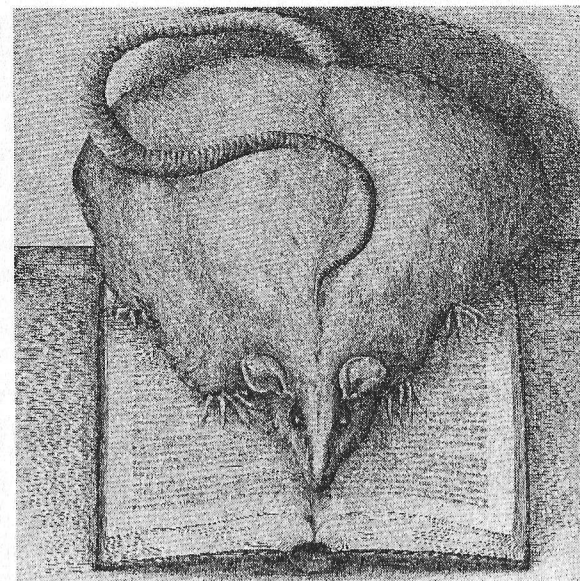


Fig. 2. Günter Grass, *Leseratte II*, in Id., *In Kupfer, auf Stein. Die Radierungen und Lithographien 1972-1986*, Steidl, Göttingen 1986.

to incarna il lato oscuro dell'uomo, a cui si accompagna sin dalla preistoria, nutrendosi dei suoi rifiuti, vivendo nelle cloache, portando epidemie, e in questo senso rappresenta tutto ciò che l'uomo odia, che non accetta, che vuole annientare e negare, anche in se stesso; dall'altra parte il ratto ha una valenza positiva, di animale saggio, razionale, perfino erudito (non a caso Grass accenna alla *Leseratte*, il «topo di biblioteca»; cfr. fig. 2), previdente e resistente, in grado di sopravvivere alle catastrofi, attento a vivere in armonia con la natura e organizzato in una società rattesca il cui valore dominante non è la competizione ma la solidarietà.

Come uno storiografo che parli dal futuro, la Ratta appare in sogno al Narratore per raccontare come cosa già avvenuta *l'Epilogosz* (Ultimosch), ovvero come l'umanità si sia (auto)distrutta e cosa sia accaduto in seguito (poiché la storia del mondo non finisce con l'uomo). La scelta della narrazione onirica è un omaggio al *topos* classico (Cassandra) e biblico (Apocalisse) della profezia. Il racconto della Ratta si articola in tre fasi:

1) *Era umana*. Sentendo avvicinarsi la fine, gli uomini si rivolgono alla saggia e resistente specie dei ratti: giovani punk e impiegati di mezza età li portano con sé, addosso, in segno di protesta o per trovare consiglio. Questo

però non li salva dal Grande Botto, che sopraggiunge inatteso, in un periodo di piena pace tra le superpotenze. Lo strumento di distruzione è la bomba al neutrone, capace di annientare ogni forma di vita, riducendo gli esseri umani a mummie rinsecchite senza però recare alcun danno agli oggetti (e questo grazie alla lungimiranza dei governi, decisi a salvare il patrimonio artistico-culturale dell'umanità). Unici superstiti sono il Narratore, relegato in una capsula spaziale, e la vegliarda Anna Koljaiczek, nonna di Oskar Matzerath, già rinsecchita dai suoi 107 anni. Quanto alle responsabilità, la Ratta insinua che siano stati alcuni topolini da laboratorio a causare l'esplosione, rosicchiando i fili dei computer che controllavano le testate nucleari; ma suggerisce in alternativa che sia stato il Narratore stesso, dalla sua capsula spaziale, a premere il pulsante dell'autodistruzione, per errore o per noia.

2) *Era post-umana*⁶. Lo scenario si riapre sulla città di Danzica, intatta ma popolata ora soltanto dai ratti. Nei primi anni, caratterizzati da una gran penuria di cibo, la comunità è lacerata dalle contese religiose: ratti polaccocattolici contro tedesco-protestanti, russo-ortodossi e seguaci di altre confessioni. L'unità viene ritrovata solo dopo la crocifissione, a opera dei cattolici, di 130 ratti comunisti-paleocristiani sulla Montagna del Vescovo; ma Anna Koljaiczek, la sopravvissuta, rimane uccisa durante uno scontro. I ratti prendono a venerarla: la depongono sull'altare della chiesa di Santa Maria insieme al cadavere rinsecchito del bambino Oskar e prodigiosamente essa indica loro la via all'agricoltura. Con grande capacità di adattamento i ratti si abitano alla luce del sole e imparano a coltivare i girasoli, risolvendo così il problema della fame. Divenuti idolatri, attendono messianicamente una creatura che trascenda sia l'uomo che il ratto.

3) *Era neo-umana*. Rimangono però delusi quando dodici uomini-ratto, i Watsoncrick, approdano nel porto di Danzica. Queste creature, frutto di una manipolazione o mutazione genetica, sembrano davvero una specie superiore: sono di straordinaria bellezza, forti, pacati, femministi, democratici. I ratti semplici si dividono nuovamente, questa volta tra sostenitori e avversari dei Watsoncrick, dilaniandosi in scontri di piazza, mentre i nuovi arrivati occupano con la forza zone sempre nuove della città. Per sopperire alla scarsità di cibo questi si prendono carico dell'organizzazione dello stato (come i maiali nella *Animal Farm* di Orwell): impongono il culto del lavoro, istituiscono un museo di Tarda Storia Umana per mantenere viva la memoria del passato e in previsione di future carestie allevano ratti da pasto in appositi campi di concentramento. A questo sistema totalitario i ratti però si ribellano: rinchiodano i Watsoncrick nella chiesa di Santa Maria, dove sono costretti a di-

⁶ L'immaginario di un'era post-umana diviene popolare proprio in quegli anni, con film come *Mad Max* di George Miller (1979) e cartoni animati come *Ken il guerriero* (1984).

vorarsi l'un l'altro per la fame, e gli ultimi superstiti in fuga vengono uccisi dai ratti neri della peste.

Così racconta la Ratta, continuamente interrotta e contraddetta dal Narratore, che le oppone il fatto di essere ancor vivo, che il Terzo Programma continua a trasmettere e che la narrazione stessa sta procedendo: dopotutto la Ratta, con la sua storia, non è altro che un sogno. È lei tuttavia ad avere la meglio nel confronto (*Streitgespräch*), confinando il Narratore in una capsula spaziale (anche questo un riferimento a Orwell, e precisamente alla scena della tortura nelle ultime pagine di *1984*) e costringendolo a osservare su uno schermo lo svolgersi della storia post-umana senza poter intervenire. La Ratta si fa giustiziera delle illusioni umane; non per crudeltà, bensì con spirito positivo. «La Ratta – spiega Grass – mostra al Narratore quanto sia difficile oggi produrre verità, futuro e fiducia. Egli tende a ignorare, a rimuovere i problemi, mentre lei senza posa, in modo aperto, senza illusioni e col suo sguardo futuristico dice come stanno le cose e che cosa deve avvenire. Il ritorno alla lucidità procede da lei»⁷. La Ratta (*Rätin*) agisce da consigliera (*Rätin*) e il suo scopo è salvare (*retten*): viene rovesciato l'immaginario del ratto, che da bestia repellente diviene animale salvifico.

La seconda stringa ha come protagonista Oskar Matzerath: l'eroe del *Tamburo di latta* ricompare qui alla soglia dei sessant'anni (l'età di Grass alla pubblicazione del romanzo), nelle vesti di proprietario e direttore della Post futurum, una casa di produzione di film in videocassetta con sede a Kassel. In questa stringa il Narratore compare come suo consulente: non è più dunque il creatore, ma un semplice collaboratore (e subordinato) della sua creatura. I film in preparazione sono quattro: *I falsi cinquanta* (*Die falsche Fuffziger*), dedicato al caso del pittore Lothar Malskat; *I boschi dei Grimm* (*Grimms Wälder*), che ha per tema la morte del bosco e l'impegno dei personaggi delle fiabe a sua salvaguardia; *Prima e dopo* (*Davor und danach*), in cui si ripercorre sostanzialmente la storia narrata dalla Ratta; infine un documentario, proposto dal narratore, sulle celebrazioni per il settecentesimo anniversario della vicenda del pifferaio di Hamelin.

Pur tenendosi sempre in contatto con il Narratore per garantire la supervisione ai film, Oskar deve andare in Polonia per il compleanno della nonna, Anna Koljaiczek. Superato il timore di confrontarsi col proprio passato, attraverso a bordo della sua Mercedes la Brd e la Ddr per raggiungere Matarnia, nei pressi di Danzica, dove trova riuniti parenti e vecchie conoscenze. Tra i doni portati alla vegliarda da sacerdoti cattolici e operai di Solidarnosc fanno scalpore quelli di Oskar: una collezione di 107 monete d'oro, i puffi di cui fa dono ai bambini, e ancor più un videofilm dal titolo *Il centosettesimo compleanno*

⁷ In Grass-Zimmermann, *Vom Abenteuer der Aufklärung* cit., p. 207.

della veneranda Anna Koljaiczek nata Bronski, in cui è riprodotta in ogni dettaglio la festa, come si è svolta e come si sta svolgendo. All'improvviso una bomba al neutrone distrugge Danzica: si salva solo l'anziana festeggiata, sotto le cui gonne si rifugia Oskar, raggrinzendo fino a disseccarsi del tutto e a sparire. Da questo punto Oskar e sua nonna continuano la loro esistenza narrativa parallelamente sia nella stringa della 'Ratta' che in questa. Rientrato a Kassel, senz'altro malanno che un problema alla prostata (ma evitando di parlare del suo viaggio in Polonia), Oskar decide di produrre per primo il film sui *Falci cinquanta*. Infine festeggia il suo sessantesimo compleanno in compagnia di amici e collaboratori: mentre l'ex moglie Maria, il figlio Kurt, un professore, un regista⁸, il Narratore e Damroka sono riuniti per i festeggiamenti arriva un telegramma, che annuncia la morte di Anna Koljaiczek.

Al centro di questa stringa è il discorso sulla manipolazione della realtà attraverso la sua riproduzione mediatica. Il produttore Oskar non si limita infatti al documentario storico o al *reportage* di attualità, ma pretende – nel video sul compleanno – di descrivere il futuro: la sua stupefacente immaginazione, attenta ai minimi dettagli della festa, non sa però prevedere la catastrofe atomica, di cui egli stesso rimarrà vittima. La sua fine dunque stigmatizza l'onnipotenza dei *media* in questo scorcio di secolo e la loro scarsa lungimiranza. Allo stesso tempo però il viaggio di Oskar in Polonia è un ritorno alle origini, nei luoghi e tra i personaggi dell'infanzia, che si conclude solo quando, al momento dell'esplosione, egli trova rifugio sotto le gonne della nonna, proprio come era accaduto al nonno Joseph Koljaiczek nel primo capitolo del *Tamburo di latta*. L'autore chiude così i conti con il più celebre dei suoi personaggi, che come lo Sherlock Holmes di Conan Doyle minacciava, proprio nelle umoristiche pagine della *Ratta*, di prendere vita propria.

La stringa di Damroka, la Capitana della nave-laboratorio Nuova Ilsebill in viaggio sul Baltico, si configura come prosecuzione o appendice del *Rombo*, di cui riprende alcuni temi e personaggi. Damroka era infatti il soprannome dato a Maria Kuczorra, l'undicesima cuoca, dal suo fidanzato Jan Ludkowski; d'altra parte però molte caratteristiche estetiche e biografiche della Capitana si lasciano ricondurre a quelle di un altro personaggio del *Rombo*, la giurata di origine baltica Ulla Witzlaff (in cui non è difficile riconoscere la seconda moglie di Grass, Ute Grunert)⁹. In omaggio a Maria-Ulla

⁸ Volker Neuhaus vi riconosce rispettivamente il critico letterario Hans Mayer, vicino al Gruppo 47 e già omaggiato da Grass nell'*Incontro di Telgte*, e Volker Schlöndorff, il regista del *Tamburo di latta*. Cfr. il capitolo relativo alla *Rätin* in V. Neuhaus, *Günter Grass*, Metzler, Stuttgart 1992².

⁹ Proprio sulla figura di Maria-Damroka sono incentrate le ultime scene del *Rombo*: dopo essersi congiunta con l'Io narrante in un frettoloso amplesso, Maria entra in acqua per accogliere tra le braccia il pesce parlante, che le affida le sue ultime parole.

Ute il Narratore, prima che i suoi progetti siano sconvolti dalla visita in sogno della Ratta, medita di scrivere un racconto di ambientazione baltica. Relitto di quest'intenzione è appunto la stringa 'Damroka', che inizia *ex abrupto*, senza collegamento con la cornice.

A bordo della nave, che salpa da Travemünde alla fine del maggio 1984 con la missione di misurare l'inquinamento da meduse nel Baltico, viaggiano cinque donne: oltre alla Capitana, la Timoniera, la Talassologa, la Macchinista e la Vecchia. Tra una tappa e l'altra (Møn, Gotland, Visby, Vineta e Danzica) le donne lavorano a maglia, raccontano dei loro uomini e si affrontano in piccole liti. Il loro viaggio viene però dirottato dal Rombo, che una notte compare a Damroka e le indica una nuova meta: la leggendaria città di Vineta, un tempo retta e abitata da sole donne. Durante uno scalo a Visby, in Svezia, le cinque donne partecipano a una manifestazione animalista davanti all'Istituto di ricerca di base. Tornate sulla nave sentono le meduse intonare un canto che indica loro la rotta per Vineta: raggiunta però la città sommersa, la trovano occupata dai ratti. All'improvviso l'esplosione di tre bombe al neutrone uccide le donne risparmiando solo la nave, che abbandonata a se stessa va alla deriva. Anche in questo caso la stringa si biforca, proseguendo parzialmente in 'Ratta'. Poiché infatti il Narratore, sopraffatto dal dolore per la perdita dell'amata Damroka, non è in grado di proseguire il racconto, interviene la Ratta, suggerendo che sulla Nuova Ilsebill si siano intrufolati alcuni topi da laboratorio dell'Istituto di Visby, i quali sottoposti alle irradiazioni del Grande Botto avrebbero originato i Watsoncrick, gli uomini-ratto sbarcati a Danzica (tra cui compare anche una bellissima donnaratto: l'organista Damroka, appunto). Nelle ultime pagine del romanzo, tuttavia, il Narratore riceve una lettera in cui Damroka annuncia il rientro della Nuova Ilsebill a Travemünde e riferisce del viaggio e dei suoi esiti: nonostante il crescente inquinamento non si può parlare di medusizzazione del Baltico; ma Damroka, stanca della convivenza con le altre donne, vuole tornare a casa e dedicarsi alla musica.

Al tema dell'inquinamento del mare si sovrappone in questa stringa, per associazione con l'elemento acquatico-amniotico, quello del ruolo culturale e sociale della donna. Se nel *Rombo* la rigenerazione del mondo nel segno del femminile era ritenuta una speranza di salvezza per l'umanità, qui la città delle donne si rivela invece un'utopia. Il Narratore, come in un esperimento sociologico, riunisce le cinque donne sulla nave per osservare se la società femminile sia effettivamente possibile e migliore di quella maschile; l'esperimento però fallisce, in primo luogo per le tensioni insorte tra le cinque, che non si lasciano «concepire come sorelle»; e, inoppugnabilmente, perché con l'esplosione della bomba esse divengono a loro volta vittime della violenza e dissennatezza degli uomini. Anche Vineta non è che un'illusione.

Protagonisti della quarta stringa, che Grass considera autonoma, sono Hänsel e Gretel, insieme a una moltitudine di altri personaggi delle fiabe dei fratelli Grimm. Il Narratore infatti propone a Oskar Matzerath di girare un videofilm sulla morte del bosco, dal titolo *I boschi dei Grimm*. La struttura che ne deriva è quella di un'ipotesi di sceneggiatura, o di un film in realizzazione.

Le sequenze iniziali del film mostrano il cancelliere della Brd (inequivocabilmente Helmut Kohl) intento a tenere un discorso televisivo dalla «Strada della fiaba tedesca» per mostrare come il bosco sia ancora in salute; ma i suoi due figli svelano che alle sue spalle c'è solo un fondale dipinto e fuggono nel bosco morente travestiti da Hänsel e Gretel. Inseguiti, arrivano a Berlino-Kreuzberg portando con sé due ratti e vi si stabiliscono adottando i costumi dei punk. Oskar prende gusto al soggetto «morte del bosco»: immagina Hänsel e Gretel alla testa di torme di ratti ammonitori che invadono le strade di Berlino est e ovest. Per convincerlo a firmare il contratto, il Narratore gli propone un cast particolare: il capobanda Störtebeker e la dispettosa Tulla Pokriefke nei ruoli di Hänsel e Gretel, e i fratelli Grimm in quello di ministri dell'ambiente. Il film si sviluppa: Hänsel e Gretel corrono nel bosco fino a raggiungere la casetta di panpepato, una pensione-museo, dove trovano la strega e molti altri personaggi fiabeschi, dalla matrigna di Biancaneve alla Bella addormentata col suo Principe baciato. Sono tutti tristi e abbattuti perché temono di morire insieme al bosco. Spronati a reagire dai giovani Hänsel e Gretel, si recano in delegazione a Bonn per chiedere l'aiuto dei fratelli Grimm, che però si dicono impotenti poiché non è più la politica, ma il denaro a decidere tutto; s'impegnano tuttavia a intercedere presso il cancelliere perché si rechi in visita nel bosco morente. Qui lo attendono Hänsel e Gretel, che con uno stratagemma lo attirano fino alla torre della Bella addormentata, dove questa pungendosi col fuso lo trascina con sé nel sonno. Tornati alla casetta di panpepato, i personaggi fiabeschi vedono però nello specchio magico che la Germania, rimasta senza governo, è sull'orlo della guerra civile; allora chiamano a raccolta personaggi da tutte le fiabe e si preparano a «portare il bosco in città». Grazie alle loro pozioni magiche le città tedesche si coprono di verde: la gente è felice e invoca il «potere alle fiabe»; i fratelli Grimm vengono eletti a maggioranza per costituire «un nuovo e buon governo». A Bonn però i Grimm incontrano l'opposizione di industriali, vescovi e generali, che si rifiutano di accogliere le loro richieste, li fanno arrestare e quindi assalgono il bosco con draghi da sgombero, massacrando tutti i personaggi delle fiabe. Il Principe tradisce i compagni e baciando la Bella addormentata risveglia lei e il cancelliere. Solo Hänsel e Gretel sfuggono all'eccidio: corrono ancora nel bosco fino a imbattersi in una carrozza, sulla quale insieme ai fratelli Grimm si avviano a ritroso nel tempo, verso il regno del «C'era una volta».

Solo alla fine della stringa il Narratore apprende da Oskar che il film non sarà prodotto, segno anche questo dei tempi, che ostentano indifferenza ai problemi ambientali¹⁰. Ma prima che un ambiente naturale da salvaguardare, il bosco tedesco è in questo caso un luogo letterario. L'inquinamento prodotto dall'imperativo della crescita a ogni costo e dal consumismo minaccia non solo la natura, ma anche la cultura: la ricchezza dei personaggi fiabeschi si appiattisce sulla serialità industriale dei puffi, e la lingua minuziosamente descritta dai Grimm nel loro dizionario si disgrega nel balbettio del moderno «puffotedesco». Per questo il film sul bosco sarebbe dovuto essere muto e in bianco e nero. L'iniziativa politica delle fiabe è un atto di resistenza contro la visione del mondo tecnocratica, caratteristica sia del capitalismo che del comunismo, ma presto si volge nella parodia di una rivoluzione: inizia tra consenso ed entusiasmi, si scontra coi poteri forti del capitalismo e viene soffocata con la violenza. Il finale, come spesso accade nelle fiabe, è pessimista: come su una pellicola che venga riavvolta, Hänsel e Gretel sono costretti a tornare nel passato, perché per loro non c'è posto nel futuro.

Come la stringa precedente, anche quella di Malskat ha la forma di una sceneggiatura, o meglio dell'elaborazione *in fieri* del soggetto di un film, a cui Oskar e il Narratore a turno danno il loro contributo. Protagonista è Lothar Malskat, nato a Königsberg nel 1913, pittore autodidatta. La sua avventura ha inizio nel 1936, quando l'intraprendente Dietrich Fey, improvvisatosi suo impresario, lo incarica di affrescare in stile gotico il chiostro e il coro del duomo di Schleswig: per dare al lavoro una patina di antico Malskat lo graffia con una spazzola di ferro e lo sfrega con della cipria. Terminati nel 1938, i suoi dipinti vengono celebrati da alcuni critici come esempio di antica «arte ariana», fotografati ed esposti in mostre itineranti; alcuni tacchini dipinti nel coro sono interpretati come la prova che i vichinghi erano giunti in America ben prima di Colombo; nessuno invece pare accorgersi che nelle vesti di una Madonna con bambino Malskat ha raffigurato la sua attrice preferita, Hansi Knotek. Dopo la guerra Malskat è incaricato di restaurare gli affreschi gotici della chiesa di Santa Maria a Lubeca, riapparso sotto l'intonaco che le bombe inglesi sganciate sulla città nel 1942 hanno sgretolato; intanto Fey amministra la truffa, lo stato finanzia i lavori e giornali e critici parlano della rinascita del gotico, dello stile lubecchese e di un maestro del duomo di Lubeca. Di nuovo il pittore è al passo coi tempi. Il primo settembre 1951 la chiesa restaurata viene inaugurata alla presenza del cancelliere Adenauer. Pochi giorni più tardi Malskat svela la verità. Dopo un lungo processo il pittore e l'impresario sono condannati a due anni di carcere e gli affre-

¹⁰ Della morte del bosco Grass tornerà a occuparsi nel 1988 con il volume *Totes Holz*.

schi di Lubecca cancellati¹¹. Nel 1984 Oskar va a far visita a Malskat su un'isola del Deepenmoor, presso Lubecca, e gli descrive nel dettaglio il soggetto del film che ha deciso di produrre: *I falsi cinquanta*.

La tesi sostenuta da Oskar si può sintetizzare così: come Malskat falsificò gli affreschi gotici di Lubecca, allo stesso modo e negli stessi anni i cancellieri Konrad Adenauer e Walter Ulbricht falsificarono la storia, coprendo la sconfitta bellica e morale della Germania nazista con una sottile patina di democrazia e adeguando opportunisticamente i loro stati alle dottrine delle rispettive potenze vincitrici: da una parte il mercato (e la chiesa) degli americani, dall'altra il comunismo dei russi; da una parte il miracolo economico, dall'altra l'utopia della società socialista. Questa tesi, nel corso del racconto, sembra persuadere il Narratore, che infine insieme a Oskar riabilita Malskat, concedendogli la sua simpatia: a differenza dei due statisti, infatti, il pittore ebbe l'onestà di firmare e poi di denunciare i suoi falsi, mentre le due Germanie falsificate, la Brd e la Ddr sono, nel 1984, ancora in piedi.

Composizione e intreccio

Le diverse stringhe non vengono elaborate contemporaneamente. Il processo di composizione del libro, come documenta Volker Neuhaus¹², è infatti piuttosto articolato: nel 1982 Grass comincia a lavorare sulle stringhe 'Damroka' e 'Oskar' (allora limitata al segmento relativo ad Anna Koljaiczek), e solo in un secondo momento la figura della Ratta acquista rilievo fino a diventare il centro organizzatore del testo¹³. La stringa 'Hänsel & Gretel' nasce invece come sceneggiatura in 35 quadri dalla collaborazione col regista Volker Schlöndorff. La storia di 'Malskat' si aggiunge per ultima.

Nonostante a una prima lettura la *Ratta* possa dare un'impressione di estrema frammentarietà, al punto da indisporre il lettore, si tratta in realtà di un testo altamente coeso e organico, come ha efficacemente dimostrato uno

¹¹ Dopo il processo, conclusosi nel 1955, Malskat è ancora a lungo attivo come pittore, grazie anche alla sua fama di abile falsario. Sulla sua vicenda il regista Günter Mainke gira il film *Der Fall Lothar Malskat* nel 1966. Ancora in vita alla data della pubblicazione della *Ratta*, Malskat si spegne a Lubecca nel 1988.

¹² Cfr. Neuhaus, *Günter Grass* cit., p. 162.

¹³ A indicare quanto l'elemento figurativo sia importante nella fase di elaborazione narrativa, Grass ricorda che i primi abbozzi e poesie furono da lui incisi su tavolette di terracotta. Una litografia del 1983 rappresenta il piano dell'opera in forma di una galleria sotterranea scavata dalla Ratta, le cui rientranze e diramazioni sono riempite da un testo che sintetizza le diverse fasi della narrazione. Altre litografie, che elaborano singoli motivi del testo (es. *Leseratte, Gret und ihr Hans, Ratte, Vogel und Sonnenblume, ... und die Schlümpfe blieben*), sono raccolte nel volume *In Kupfer, auf Stein. Die Radierungen und Lithographien 1972-1986*, Steidl, Göttingen 1986.

studio di Klaus-Jürgen Roehm¹⁴. Principio fondamentale per la strutturazione del testo è, secondo Roehm, la «forma aperta» [«offene Form»], o più precisamente «forma *in fieri*» [«Form als Vorgang»]: Grass rinuncia all'estetica classica della compiutezza, per sviluppare l'opera sotto il segno della provvisoriety, della porosità, come uno schizzo, un abbozzo. Questo presupposto permette alla narrazione epica di svilupparsi in modo imprevedibile, lasciando spazio per la libera improvvisazione, senza che la forma diventi una costrizione. La coerenza del testo è pertanto demandata a tutta una serie di strategie stilistiche e narrative che rispondono a un unico principio strutturale: la rappresentazione dell'esperienza interiore dello scrittore al lavoro. Roehm descrive queste strategie ricorrendo a due metafore musicali: «polifonia» e «improvvisazione».

La polifonia è intesa in senso letterale come pluralità di voci narranti: nella finzione infatti il testo si costituisce a poco a poco attraverso l'interazione fra le tre voci narranti (Narratore, Ratta, Oskar), che incessantemente si contendono la parola in una vera e propria lotta per l'egemonia. Quella che a una prima lettura può apparire come una bizzarria dell'autore – ovvero la reticenza a raccontare le sue storie in modo diretto e lineare, ricorrendo invece a uno stile mediato, obliquo – si rivela dunque come una caratteristica intrinseca e imprescindibile. Frustrando il tentativo del lettore di stabilire una gerarchia delle voci narranti, Grass ottiene un effetto prospettico analogo a quello delle incisioni di Escher, in cui non è possibile distinguere il rapporto di successione tra le diverse rampe di scale.

L'improvvisazione si manifesta invece nell'attitudine delle tre voci narranti a giocare coi materiali narrativi delle diverse stringhe in modo imprevedibile e sorprendente, dando origine ad associazioni di immagini forzate, velleitarie o casuali. È il caso di alcuni *Leitmotive*, che ricorrendo in contesti diversi, in modo jazzistico piuttosto che wagneriano, provocano nel lettore quella che Roehm definisce «'Aha!'-Erlebnis», ovvero l'esperienza (di per sé esteticamente significativa) del riconoscimento. Ad esempio i puffi (*Schlümpfe*): in 'Oskar' compaiono come regalo ai bambini polacchi; in 'Hänsel & Gretel' il ministro Jakob Grimm ne conserva una collezione nel suo ufficio di Bonn; in 'Ratta' sono adorati come feticci nell'era post-umana e fanno da modello ai Watsoncrick, che come loro hanno quattro dita e parlano «puffotedesco»¹⁵.

¹⁴ K.-J. Roehm, *Polyphonie und Improvisation. Zur offenen Form in Günter Grass' 'Die Rättin'*, Lang, New York 1992.

¹⁵ Per un'analisi più dettagliata cfr. *ivi*, pp. 45-50. Oltre ai puffi funzionano da connettivi la scrittura a caratteri Sütterlin, il colore verdezincio dei ratti, la spilla di Solidarnosc, le monete d'oro, la torta, il flauto, le nuvole a forma di ratto, il naufragio delle navi profughi Wilhelm Gustloff e Cap Arcona alla fine della seconda guerra mondiale.

Anche una stringa narrativa può offrire materiale per l'improvvisazione, come nel caso della leggenda del pifferaio di Hamelin, di cui il Narratore cerca a più riprese di ricostruire i fondamenti storici. In realtà la sua ricostruzione non ha niente di documentario, ma consta di una serie di variazioni fantastiche sul tema.

La fiaba raccolta dai fratelli Grimm narra di un giovane pifferaio che, dietro promessa di una ricompensa, liberò dai ratti la città di Hamelin, attraendoli con la musica e annegandoli nel vicino fiume Weser; ma poiché i cittadini gli rifiutarono la ricompensa, allo stesso modo attrasse i loro figli – 130 di numero – in una grotta del monte Calvario, da cui non fecero più ritorno. Il Narratore rintraccia il fondamento storico della fiaba nella notizia, documentata, che il 26 giugno del 1284 un pifferaio avrebbe rapito dalla città 130 bambini facendoli sparire nelle viscere di una montagna. Quindi inizia le sue speculazioni. I 130 ragazzi di Hamelin avrebbero lasciato la città in uno dei periodi più bui e incerti del Medioevo, arruolandosi come flagellanti o miliziani per spostarsi verso oriente in cerca di fortuna; in questo caso i ratti sarebbero un'aggiunta di fantasia, basata sul luogo comune che «chi seduce i bambini è un acchiapparratti» (l'acchiapparratti è metafora per l'istigatore delle masse, paragonato nel libro anche a Hitler). In un'altra ipotesi i ragazzi di Hamelin, in quell'epoca di sconvolgimenti, avrebbero cominciato a giocare coi ratti, come i punk di oggi, arrivando fino a vestirsi e comportarsi da ratti, finché i cittadini indignati assoldarono un pifferaio che col pretesto di una festa li condusse fuori città e li murò nel monte Calvario. Oppure ancora, in una variante di questa seconda versione, l'indignazione dei cittadini sarebbe stata suscitata dal fatto che la figlia minore del borgomastro, Gret Rike, era rimasta incinta del suo ratto Hans, e aveva dato alla luce tre piccoli uomini-ratto; per questo sarebbe stato assoldato il pifferaio, e dunque i ragazzi murati nel monte sarebbero stati 133...

Le variazioni proposte dal Narratore fanno sì che questa stringa connettiva si intrecci alle stringhe 'Ratta' e 'Damroka': è infatti a bordo del relitto della Nuova Ilsebill che gli uomini-ratto, in tutto simili a quelli messi al mondo dalla giovane Gret, entrano in scena e approdano nella Danzica colonizzata dai ratti.

Tra i vantaggi della forma aperta va annoverata in primo luogo la maggiore permeabilità dell'opera di finzione rispetto alla realtà, e viceversa. Da una parte infatti il testo riflette i concreti problemi del presente, alludendo in modo esplicito a questioni politiche e sociali; dall'altra lascia le briglie sciolte all'immaginazione, trasvolando senza imbarazzo nei reami della fantasticheria, del grottesco, dell'assurdo. Grass non trova contraddizione in questo: «Per me ciò che, isolato dalla realtà, viene comunemente definito come 'fantasia', fa parte della realtà. Non condivido questa distinzione: qui realtà, là fantasia»¹⁶.

¹⁶ G. Grass, *Über Phantasie (Sulla fantasia)*, W XIV, 63).

Ricezione

Grass rimane profondamente scosso dall'accoglienza riservata al romanzo in Germania: la solenne stroncatura di Marcel Reich-Ranicki, che lo definisce un libro «catastrofico in tutti i sensi», corona una sequenza di attacchi violenti e superficiali come quello di Wolfgang Michal, che non vede nella *Ratta* altro che un caos fatto di 795 digressioni e 2.635 campi tematici¹⁷. In generale il romanzo, a differenza dei precedenti, non suscita discussioni, non sembra sconvolgere nessuno; il che, considerato il contenuto allarmante, si può considerare di per sé un fallimento¹⁸. Nonostante il caso Chernobyl, scoppiato pochi mesi dopo, la distensione nella guerra fredda seguita all'ascesa al potere di Gorbaciov rende presto il romanzo irrimediabilmente inattuale. Grass, a sessant'anni, viene dato per uno scrittore finito.

In Italia *La Ratta*, pubblicata nel 1987 nei Supercoralli di Einaudi, passa quasi inosservata. La breve recensione di Giulio Schiavoni sull'«Indice» parla di un «romanzo di strabiliante inventiva», ma «impervio» e ribatte indirettamente alle accuse di catastrofismo mosse in Germania evidenziando come il testo sia comunque attraversato da una «ricerca della speranza»¹⁹.

La crisi dell'Illuminismo e il ruolo della letteratura

Questa freddezza si può spiegare, al di là delle circostanze politiche, con una fondamentale incomprensione: frustrando tutti quei lettori che si aspettano di trovare nel «nuovo Grass» un marchio di fabbrica familiare e collaudato, lo scrittore compie uno scarto rispetto a tutta la sua produzione precedente e pone al centro della *Ratta* un problema squisitamente filosofico, per affrontarlo con mezzi letterari. Letto in questa chiave, piuttosto che come profezia apocalittica, il testo si rivela interessante anche a distanza di anni.

I termini della questione sono esposti limpidamente nei versi *Unser Vorhaben hieß*²⁰, incastonati nel quinto capitolo, che descrivono l'involuzione dell'Illuminismo da strumento di emancipazione del genere umano in

¹⁷ M. Reich-Ranicki, *Ein katastrophales Buch: Betriebsstille herrscht und Ultimo ist: Der Roman «Die Rätin» von Günter Grass*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 10 maggio 1986; W. Michal, *Ende Februar erscheint der neue Roman von Günter Grass. Den Großen Knall überleben nur die Ratten. Ein Schulfunkmärchen zur Menschheitserziehung*, in «Vorwärts», 22 febbraio 1986.

¹⁸ Un sedicente Günter Ratta pubblica una parodia dal titolo *Der Grass*. Solo nel 1997 dalla *Ratta* viene tratto un film, per la regia di Martin Buchhorn.

¹⁹ G. Schiavoni, *La Ratta*, in «L'indice dei libri del mese», 1987, 7.

²⁰ *Questo ci proponemmo* (W IX, 181-82).

ideologia intransigente e violenta, vero e proprio totalitarismo della Ragione che espunge dal mondo tutto ciò che non risponde ai suoi dettami, e non arretra neppure di fronte al possibile annichilimento dell'intera umanità²¹. La minaccia di un'apocalisse atomica nell'era della guerra fredda è dunque l'esito di un Illuminismo frainteso ed esasperato. Mettendo a confronto le voci del Terzo Programma con la sua «Scuola per tutti», di Oskar con i suoi videofilm didattici e della Ratta con le sue benevole ammonizioni, il romanzo si propone come luogo letterario di discussione sul destino dell'Illuminismo europeo, che viene sì criticato, ma dall'interno, affinché possa essere recuperato. Ciò che secondo Grass ha condotto il progetto di Lessing, Kant e Lichtenberg²² in un vicolo cieco è la riduzione del concetto di ragione a ciò che è tecnicamente realizzabile («das technisch Machbare»), il che ha comportato un'intollerabile menomazione dell'esperienza umana, con l'esclusione ad esempio delle manifestazioni del subconscio e di tutto ciò che induceva Kant a descrivere l'uomo come un «legno storto» («krummes Holz») che non si può e non è necessario raddrizzare²³.

Ritornando alle radici dell'Illuminismo è dunque possibile risolvere l'*impasse*: «Il legno storto possiede lo strumento della ragione, sa farne uso. Allo stesso modo anche il processo dell'Illuminismo, per quanto andato storto, si può regolare soltanto con i mezzi dell'Illuminismo stesso»²⁴. Lo scrittore propone una concezione allargata dell'Illuminismo, che superi le ristrettezze della tecnocrazia e dell'utopia per confrontarsi pazientemente e schiettamente con la realtà, comprendendo anche quei sogni, miti, fiabe in cui si esprimono le possibilità di senso della vita umana. «Voglio mettermi al servizio di un Illuminismo che dia piacere e garantisca libertà di movimento, che sia colorato e tolleri le macchie, che non voglia convincermi che illuminare lo stupido fino a farne uno stupido illuminato significhi progresso. Io, sottomesso a questo Illuminismo, voglio che la sua ragione dominante, ovunque predominante, sia infine sottomessa alla strapazzatissima natura»²⁵.

²¹ La poesia riprende molto da vicino le argomentazioni già esposte dallo scrittore nel discorso *Der Traum der Vernunft* (W XVI, 123).

²² Come rileva E. Platen (*Das «Elend der Aufklärung». Zum Zusammenhang von Humanität und Vernunft in dem Roman von Günter Grass «Die Rättin»*), in «Literatur für Leser», XX, 1997, 1, p. 22), Grass non si lega ad alcuna definizione storica o impianto teorico: la sua posizione filosofica si deduce esclusivamente dal testo, è per così dire una concezione letteraria dell'Illuminismo.

²³ G. Grass-B. Pinkerneil, *Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen* (1986), poi in G. Grass, *Der Autor als fragwürdiger Zeuge*, a cura di D. Hermes, Dtv, München 1997, p. 158; nella Ratta si pretende invece di raddrizzarlo con la folle contaminazione genetica di uomo e ratto (cfr. W XI, 188).

²⁴ Grass-Zimmermann, *Vom Abenteuer der Aufklärung* cit., p. 204.

²⁵ W XVI, 123 (*Der Traum der Vernunft*).

Da questa concezione dell'Illuminismo deriva per Grass la necessità, in letteratura, dell'umorismo. A dispetto della serietà della materia trattata, la Ratta – come qualsiasi opera letteraria – è innanzitutto un gioco.

Questo spiega il curioso fraintendimento occorso nella conversazione tra il premio Nobel e il sociologo francese Pierre Bourdieu sull'eredità dell'Illuminismo europeo: ricordando con ammirazione una recente ricerca di Bourdieu, *La misère du monde*, Grass osserva come in essa manchi del tutto l'elemento umoristico, così importante per le sue storie; al che il sociologo replica che la scelta, anch'essa letteraria, di raccontare gli effetti del neoliberalismo nella loro nudità e senza alcuna concessione al sorriso, corrisponde alla gravità dei tempi. La posizione di Bourdieu appare più coerente, ma Grass non è disposto a cedere su questo punto e ribadisce la necessità di recuperare l'umorismo quale attributo fondante del pensiero illuminista, colpevolmente perdutosi nel tempo: «Il *Candide* di Voltaire o *Jacques le Fataliste* di Diderot ad esempio sono libri in cui le condizioni del mondo sono ugualmente terribili, eppure colpisce la capacità umana di ritrarre ancora, nel dolore e nel fallimento, un personaggio comico e in fondo vittorioso»²⁶.

La parabola della Ratta, iniziata nel segno della *Erziehung des Menschengeschlechtes*, si conclude dunque in quello dei *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (*Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, 1795) di Schiller, in cui l'intellettualismo profetico di Lessing viene integrato dall'impulso al gioco (*Spieltrieb*), che presiedendo alla creazione artistica è la sola forza in grado di promuovere la vera educazione dell'umanità. Nel romanzo Grass non teorizza, ma mette in pratica il proprio ideale di Illuminismo allargato, tentando una scrittura peculiare che dia al lettore la misura della gravità della situazione del mondo ma anche, al contempo, l'indispensabile distacco e la fiducia nelle possibilità dell'uomo. Come afferma Schiller, «questa elevata equanimità e libertà dello spirito, connessa con forza e vigoria, è lo stato in cui deve lasciarci un'autentica opera d'arte, e non c'è più sicuro criterio della sua validità estetica»²⁷.

Forse non si potrà dire che nella Ratta questo risultato sia effettivamente raggiunto, ma il tentativo merita considerazione.

²⁶ G. Grass-P. Bourdieu, *Alles seitenverkehrt. Zivilisiert endlich den Kapitalismus!* in «Die Zeit», 2 dicembre 1999.

²⁷ *Schillers Werke. Nationalausgabe*, fondata da Julius Petersen, vol. XX: *Philosophische Schriften*, a cura di B. von Wiese, Böhlau, Weimar 1962, p. 380 (lettera XXII).