

© 2006, Edizioni B.A. Graphis

Prima edizione 2006

Questo volume è stato pubblicato  
con il contributo dell'Università degli Studi di Bari.

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari  
di diritti sulle immagini riprodotte, nel caso non si fosse riusciti  
a reperirli per chiedere la debita autorizzazione.

*In copertina:* Mappa della città di Danzica, 1932.

È vietata la riproduzione, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia. Per  
la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore.

Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvi-  
venza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a dispo-  
sizione i mezzi per fotocopiare, chi favorisce questa pratica commette un furto e opera ai  
danni della cultura.

# EX ORIENTE PICARO L'OPERA DI GÜNTER GRASS

a cura di Maurizio Pirro



**Edizioni B.A. Graphis**

## Indice

Presentazione di <i>Domenico Mugnolo</i>	v
Nota del curatore	vii
Come il narratore si fa poeta. Le liriche di Günter Grass di <i>Fabian Lampart</i>	3
Tempo della storia e tempo della narrazione nella «Blechtrommel» di <i>Maurizio Pirro</i>	27
«Katz und Maus». Metamorfosi di genere di <i>Roberta Bergamaschi</i>	48
«Hundejahre». La scrittura contro la rimozione collettiva di <i>Laura Benzi</i>	64
«örtlich betäubt». Tra passato e presente, generazioni a confronto di <i>Daniela Nelva</i>	79
«Der Butt». Un principio maschile dalla bocca storta di <i>Massimo Bonifazio</i>	94
Cultura e parodia in «Das Treffen in Telgte» di <i>Francesca Tucci</i>	104
«I miei sogni a occhi aperti e chiusi capitano nell'anno di Orwell». L'elaborazione della crisi dell'Illuminismo nella «Rätin» di <i>Michele Sisto</i>	122
	237

«Unkenrufe». La narrativa sepolcrale di <i>Maria Grazia Nicolosi</i>	140
«Ein weites Feld». La sincronia dell'asincronico di <i>Monica Lumachi</i>	153
«Mein Jahrhundert». Cento voci raccontano un secolo lungo di <i>Stefania Sbarra</i>	170
«Im Krebsgang». Storia e album di famiglia di <i>Stefania Sbarra</i>	183
«Solo quando lo scrittore si considerò un cittadino, i cittadini cominciarono a prenderlo in considerazione come scrittore». I saggi di Günter Grass di <i>Marina Brambilla</i>	203
Le opere teatrali di Günter Grass di <i>Joachim Gerdes</i>	223
Gli autori	233

## I verdi

- Bruno Brunetti, *Augusto De Angelis. Uno studio in giallo*, 1994  
 Giovanni Attolini, *Trent'anni di cinema da Griffith a Visconti. 1915-1943*, 1997  
 Francesco Tateo, *Letteratura italiana dalla Curia di Federico II alla 'repubblica' delle lettere*, 1997  
 Francesco Tateo - Nicola Valerio, *Letteratura italiana dall'età dei Lumi alla crisi del realismo*, 1997  
 Ödön von Horváth, *Teatro della colpa* (a cura di Teodoro Scamardi), 1998  
 Francesco Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno* (a cura di Franco Fanizza), 1998  
 Francesco Cornacchia, *La casa francese di Alberto Savinio*, 1998  
 Raffaele Giura Longo - Pasquale Rossi (a cura di), *Con Malaspina nei mari del Sud*, 1999  
 Ferdinando Pappalardo, *Letteratura italiana. Il Novecento*, 1999  
 Raffaele Cavalluzzi, *Fogazzaro: i romanzi. Contraddizioni e forma di una «passione azzurra»*, 2000  
 Massimo Del Pizzo, *Maurice Renard. Gli occhi dello scriba*, 2000  
 Stefano Tuccio, *Giuditta* (a cura di Michelino Grandieri), 2001  
 Luisa Pontrandolfo, *Railway Mania. Gioie e paure 'ferroviarie' nella letteratura inglese dell'Ottocento*, 2001  
 Massimo Del Pizzo, *Restif de la Bretonne e «Les Posthumes». Il diavolo in coppia*, 2001  
 Marieluise Fleißer, *Teatro* (a cura di Teodoro Scamardi), 2002  
 Renata Cotrone, *Ugo Foscolo: pensare il «bello». La natura, la mimesi, le arti*, 2003  
 Anna Clara Bova, *Del mito e della poesia. Demitizzazione e «ritorno del mito»*, 2004  
 Bruno Brunetti, *Il laico imperfetto. Scrittura ed 'errore' in Boccaccio, Manzoni, Tozzi, Croce, Gramsci*, 2005.

Francesca Tucci  
Cultura e parodia in  
«Das Treffen in Telgte»

La prima informazione comunicata al lettore del *Treffen in Telgte* (*L'incontro di Telgte*), il «racconto dal barocco» (come recita il sottotitolo del romanzo) pubblicato da Günter Grass nel 1979, è un radicale scompaginamento dei piani temporali:

Ieri sarà quel che domani è stato. Le nostre storie d'oggi non devono essere cadute adesso. Questa qui è cominciata più di trecento anni fa. Come anche altre storie. Da così lontano trae origine ogni storia che si svolge in Germania (W IX, 7).

Sono queste parole a marcare l'*incipit* della narrazione, seguite subito dopo da un riferimento al carattere occasionale dell'opera:

Quanto ebbe inizio a Telgte, io lo annoto perché un amico, che nel quarantasettesimo anno del nostro secolo ha radunato i propri pari intorno a sé, vuol festeggiare il settantesimo compleanno; solo che è più vecchio, molto più vecchio – e noi, suoi amici e contemporanei, siamo tutti, con lui, grigio cenere di quel tempo (*ibid.*).

L'amico da festeggiare e a cui rendere omaggio è la stessa persona che compare nella dedica del libro; si tratta dello scrittore Hans Werner Richter, uno dei fondatori di quella libera associazione di scrittori nota come Gruppo 47<sup>1</sup>, che all'indomani della seconda guerra mondiale e poi per circa un ventennio tenne con scadenza annuale le proprie riunioni. Seguendo una «Sonntagsidee»<sup>2</sup>, Grass inventa e descrive un incontro tra poeti, letterati e artisti

<sup>1</sup> Un dettagliato documento sui rapporti tra Grass e Richter e un breve, ma incisivo affresco del Gruppo 47 è in H.W. Richter, *Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47*, Hanser, München-Wien 1986 (in particolare il saggio dedicato a Grass, *Simon Dach als Geburtstagsgeschenk. Günter Grass*, pp. 121-37).

<sup>2</sup> Cfr. G. Grass, *Eine Sonntagsidee* (W XV, 497).

che immagina sia avvenuto nel 1647, e nel far ciò si diverte a stilizzare nei panni di alcune figure del XVII secolo, più o meno tutte realmente esistite, Richter e la sua cerchia, della quale egli stesso fa parte.

Vista la pressoché assoluta contiguità che l'esordio della narrazione instaura tra passato e presente, addirittura l'impossibilità di ordinarli secondo un piano di sviluppo consequenziale, i trecento anni che separano il fittizio incontro di Telgte dalla prima riunione del Gruppo 47 e questa dalla fine degli anni Settanta, quando il racconto viene scritto, si configurano da subito come un arco di tempo trascurabile; Grass può così attuare il suo progetto e riunire «per tre giorni, tra Münster e Osnabrück, te [Hans Werner Richter] e noi tutti, una strampalata e barocca combriccola»<sup>3</sup>. Il risultato è *Das Treffen in Telgte*, un travestimento in perfetto stile barocco alla cui base sta la riflessione sul difficile mestiere dell'artista nei tempi bui della storia tedesca dopo Auschwitz, ma anche, in una prospettiva più ampia, sul tormentato rapporto tra artista e società, tra intellettuale e politica; una riflessione su argomenti di estrema attualità, proiettata in un passato – la Germania devastata dalla guerra dei trent'anni – particolarmente idoneo ad accoglierne lo sviluppo.

Al pari di Hans Werner Richter, il suo predecessore Simon Dach chiama a raccolta intorno a sé i poeti tedeschi, «mentre la guerra dei trent'anni si trascinava verso la fine»<sup>4</sup>. Luogo d'incontro sarebbe dovuto essere Oesede, un paesino non lontano da Osnabrück, città nella quale, come anche a Münster, erano al tempo in corso le trattative per stipulare la futura pace di Westfalia. Il carattere di «azione parallela» proprio della riunione dei letterati secenteschi salta subito agli occhi, il che induce il lettore accorto a nutrire sin dal principio un certo scetticismo circa un possibile esito positivo dell'intera vicenda. Scetticismo che viene ulteriormente rafforzato dal difficile avvio del raduno, costellato da una serie di contrattempi che rischiano dapprima di farlo naufragare e che comunque costringono l'organizzatore Dach a spostarlo a Telgte. Qui i poeti, convenuti a causa della «lingua tanto strapazzata e per essere vicino ai negoziati di pace» (W IX, 19), intendono fermarsi fino al momento in cui non saranno state affrontate le diverse questioni imposte dall'urgenza del momento: «la difficoltà e la fortuna della poesia, la miseria della patria» (*ibid.*). L'obiettivo della riunione viene dichiarato in modo esplicito; si tratta, accogliendo in parte un *desideratum* di Martin Opitz morto ormai da alcuni anni, di «infondere nuovo valore all'ultimo vincolo ancora rimasto, la lingua tedesca» (W IX, 24) e poi, per quanto da una posizione subalterna, anche di «metterci una parola in campo politico» (*ibid.*), il tutto nella convinzione che

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

dove ogni cosa giace nello scompiglio, sono solo le parole a risplendere, e dove i principi si sono uniliati, proprio lì i poeti guadagnano visibilità. Per loro e non per i potenti era certa l'immortalità (*ibid.*).

Un'immagine, questa delle parole che risplendono tra la desolazione generale, che rievoca una analogia appartenente al contesto della composizione del romanzo, un'incisione – a opera dello stesso Grass – nella quale è raffigurata una mano che si solleva tra le macerie tenendo tra le dita una piuma d'oca<sup>5</sup>. È chiaro il riferimento ad alcune questioni di cruciale importanza, che avevano trovato a suo tempo ampia trattazione nelle prime riunioni del Gruppo 47: la necessità di purificare la lingua dalle tracce infamanti del passato regime – per usare un termine specifico, di *denazificarla* – e più in generale il problema della *Trümmerliteratur*, con tutte le molteplici implicazioni che a tale concetto si associavano.

Sulla base di un numero di fonti tutto sommato esiguo, Grass mette in scena il suo incontro di poeti barocchi e organizza l'evento prendendo a modello le sedute del Gruppo 47: anche a Telgte i poeti daranno a turno pubblica lettura dei propri scritti, rigorosamente ancora inediti, e li sottoporranno al giudizio critico dei presenti. I tanti e certo stringenti rimandi e le evidenti e volute analogie tra l'incontro immaginario del XVII e quelli storicamente documentati del XX secolo non devono indurre tuttavia a catalogare *Das Treffen in Telgte* nei termini di uno *Schlüsselroman*<sup>6</sup>, legittimando il pur allettante gioco del «who's who?»<sup>7</sup>. L'abilità di Grass risiede proprio nel modo in cui riesce, con grande plasticità, a richiamare in vita i singoli poeti barocchi attraverso una complessa procedura di montaggio tra le loro vicende biogra-

<sup>5</sup> Lo stesso Grass, in un breve scritto del 1979 dal titolo *Bin ich nun Schreiber oder Zeichner? (Sono dunque uno scrittore o un pittore?)*, ha attirato l'attenzione su questa immagine (che è stata peraltro scelta come copertina del *Treffen in Telgte*), ravvisandovi il nucleo originario di tutto il racconto: «Mentre di recente lavoravo a un racconto nel corso del quale due dozzine di scrittori barocchi si riuniscono verso la fine della guerra dei trent'anni per leggere l'uno all'altro dai propri manoscritti, e cercavo di dar forma alla loro situazione disperata, mi venne in mente innanzitutto un'immagine – una mano che si innalza dalle rovine, continuando a stringere una piuma d'oca – prima che potessi renderla in parole e inserirla nel racconto» (W XV, 498).

<sup>6</sup> Si veda in proposito quanto affermano M. Durzak (*Harsdörffer-Variationen. Zur Barock-Rezeption im «Treffen in Telgte» von Günter Grass*, in Georg Philipp Harsdörffer. *Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*, a cura di I.M. Battafarano, Lang, Bern et al. 1991, pp. 365-79, in particolare p. 372) e S. Füssel (*Zur andauernden Debatte über «Macht und Ohnmacht des Dichterswortes»*, in Id., *Günter Grass. «Das Treffen in Telgte»*, Reclam, Stuttgart 1999, pp. 5-13, in particolare p. 9).

<sup>7</sup> Ciò nonostante la critica si è ampiamente sbizzarrita in ipotesi e congetture; si veda ad esempio il saggio di A. Weber, *Johann Matthias Schreiber: der Ich-Erzähler in Günter Grass' «Das Treffen in Telgte». Entschlüsselungsversuch eines poetisch-emblematischen Rätsels*, in «Daphnis», XV, 1986, pp. 95-122.

fiche e le loro opere, fornendo al lettore uno spaccato più che plausibile della realtà letteraria di quegli anni, ma anche nel modo in cui al tempo stesso tale realtà, sostanzialmente senza alcuna soluzione di continuità, viene collegata mediante un suggestivo gioco di specchi a quella contemporanea. Il rapporto tra i due piani temporali è di chiara matrice allegorica<sup>8</sup>, e tuttavia non è orchestrato secondo una scala gerarchica che fa dell'uno la mera proiezione dell'altro: il XVII e il XX secolo sono presenti entrambi nel racconto, con un grado equivalente di autenticità e veridicità, e offrono un esempio compiuto di quella «Vergegenkunft» alla quale Grass ha fatto riferimento in altre circostanze.

Davanti agli occhi dei letterati di entrambe le epoche si presenta del resto uno spettacolo simile: un paese devastato e diviso (tra i tanti diversi staterelli la Germania del Seicento, tra blocco orientale e occidentale quella uscita dalla seconda guerra mondiale), la necessità di un nuovo inizio, l'esigenza di creare condizioni favorevoli alla pace e alla ripresa della vita civile. Gli «uomini della parola» sono ora chiamati all'azione, divisi tra gli estremi di un *engagement* che rischia di relegare ai margini la poesia, di politicizzare l'arte fino a snaturarla, e di una concezione artistica onnivora, cannibalesca nei confronti della realtà stessa ed esposta alla tentazione di estetizzare finanche le tante brutture del recente passato. Grass aveva già affrontato questi problemi in una costellazione narrativa affine (sia pure solo per fugaci accenni) nel IV capitolo del *Butt*, che, imperniato su un immaginario incontro tra Martin Opitz e Andreas Gryphius, si configura insieme al VI capitolo dello stesso romanzo (in cui pure si descrive una riunione di poeti, questa volta romantici) come una specie di griglia ideale del successivo *Treffen in Telgte*<sup>9</sup>. In entrambe le opere domina il momento discorsivo e dialogico, caratteristica che nel *Treffen in Telgte* raggiunge una dimensione totalizzante, fino a suscitare l'impressione che le singole figure di poeti del Seicento e i loro scritti vengano di volta in volta posti al centro della scena fondamentalmente per offrire un pretesto alla discussione<sup>10</sup>, e che essi contribuiscano allo svolgimento della vicenda di fatto solo mediante la posizione che assumono all'interno del dibattito, sempre estremamente acceso:

<sup>8</sup> Ancora A. Weber (*The Use of Baroque Literature in «Das Treffen in Telgte»*, in Id., *Günter Grass' Use of Baroque Literature*, Maney, Leeds 1995, pp. 107-76) richiama l'attenzione sul carattere barocco delle forme allegoriche adoperate da Grass nel romanzo, carattere radicato in una concezione filosofica della storia, «which vindicates the allegorical parallelism through a concept of repetitive time» (p. 115).

<sup>9</sup> Sull'argomento si veda ivi, pp. 108 sgg.

<sup>10</sup> Come nota A. Haslinger (*Günter Grass und das Barock*, in *Günter Grass. Werk und Wirkung*, a cura di R. Wolff, Bouvier, Bonn 1985, pp. 75-86), ciascun personaggio non è soltanto personificazione di una precisa figura storica, ma contribuisce in primo luogo ad arricchire il complesso tematico generale.

Gryphius cedeva al nichilismo. Ciò che faceva gli risultava sempre nauseante. Nonostante la veemenza con la quale doveva scrivere, rinnegava di continuo la poesia con proflui di parole. Il suo disgusto per tutto ciò che fosse scritto o anche stampato andava tuttavia mano nella mano con la sua brama di veder presto pubblicata ogni cosa scritta, le tragedie composte di recente ad esempio o le farse e le commedie che aveva progettato [...]. Il tutto è decadimento già sul nascere. Ora che ci sarebbe stata la pace, lui preferiva rendersi utile [...]. Simili discorsi di abiura verso la parola scritta indussero Logau, che si teneva in disparte, a far battute già degne d'esser stampate: il pane sa di cuoio se il ciabattino vuol fare il fornaio. E Weckherlin disse che i suoi quasi trent'anni di sfacchinate per lo stato non compensavano nemmeno una delle sue odi: prossimamente voleva darle tutte alle stampe, quelle giovanili e quelle senili (W IX, 38-39).

Lo sviluppo della linea diegetica principale è poi inframmezzato, talvolta quasi disturbato, da una serie di episodi di chiara natura picaresca, all'apparenza marginali, i quali vedono per lo più come protagonisti Christoffel Gelnhausen, ovvero il poeta Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen<sup>11</sup>, e l'ostessa Libuschka, o Courage (come la chiama Gelnhausen), in origine un personaggio nato dalla penna dello stesso Grimmelshausen: «un mastice molto particolare li costringeva a fare coppia» (W IX, 56). Il collante a cui si accenna è quello davvero particolare che unisce creatore e creatura, anche se mai come in questo caso i confini tra identità reale e identità letteraria sono difficilmente riconoscibili: Gelnhausen *alias* Grimmelshausen e Courage sono ormai, nella prospettiva del narratore, entrambi figure del racconto. L'io narrante del resto si diverte argutamente a scherzare con l'identità storica dello scrittore barocco; sin dalla sua comparsa nel primo capitolo del *Treffen in Telgte* e poi lungo tutto il romanzo egli viene apostrofato con l'appellativo di «Simpel», uno dei nomignoli di Simplicissimus (il protagonista del più famoso dei romanzi dello stesso Grimmelshausen), e rappresentato nei panni di quest'ultimo: «nel suo farsetto verde sotto il cappello di piume dava l'impressione di essere inventato. [...] Ma fu evidente che Gelnhausen era ben più reale della sua apparizione» (W IX, 11). Simili accenni, frequentissimi, rendono del tutto esplicito il carattere metaletterario di questo libro. Oltre a comporre un racconto dotto sul barocco saccheggiando con grande maestria alcune illustri antologie sull'argomento (e integrandole con le proprie dirette conoscenze)<sup>12</sup>, e oltre a raccontare al lettore le gloriose vicende del Grup-

<sup>11</sup> Della ricezione di Grimmelshausen in Grass, con particolare riferimento a *Das Treffen in Telgte*, si è occupata S.C. Anderson, *Grass and Grimmelshausen. Günter Grass's «Das Treffen in Telgte» and Rezeptionstheorie*, Camden House, Columbia 1987.

<sup>12</sup> È noto come tra le fonti sui poeti barocchi più largamente utilizzate da Grass ci sia l'antologia di A. Schöne, *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*, Beck, München 1963. Si veda in proposito l'illuminante lavoro di Th. Verweyen e G. Witting, *Polyhistor's neues Glück. Zu*

po 47, Grass scrive con *Das Treffen in Telgte* un vero e proprio saggio breve, dai toni scanzonati e ammiccanti, di teoria e storia della letteratura.

Superate le difficoltà iniziali grazie all'intervento di Gelnhausen, i poeti prendono finalmente posto nella locanda di Telgte gestita dall'ostessa Libuschka; in questo scenario sospeso tra la realtà storica delle trattative di pace per porre fine al conflitto trentennale, le evidenti tracce di devastazione della guerra ancora in corso e il contesto fittizio prodotto dalla presenza di una figura letteraria come Courage<sup>13</sup>, i lavori hanno inizio. Dopo la preghiera propiziatoria e le commemorazioni di rito, i presenti lasciano la «mescita piccola» per prendere posto nella «sala grande», seguendo con «inusuale ubbidienza» il segnale dato con la mano da Simon Dach, e qui, secondo l'ordine stabilito dall'organizzatore, si dà avvio alla seduta:

quando tutti sedettero su panche e sedie, e poiché di quelle non ve n'era abbastanza su sgabelli per la mungitura e botti di birra, riuniti sotto il soffitto a travi in semicerchio intorno a Dach, giunse loro dalla finestra aperta uno strascico d'estate e mischiò il suo ronzare di mosche alla loro attesa silenziosa, al loro chiacchierio sommesso. [...] Da fuori si udivano entrambi i muli dell'ostessa e più distanti i cagnacci della Locanda del Ponte (W IX, 32).

Come all'alzarsi di un virtuale sipario, «l'idillio poetico ai margini del caos»<sup>14</sup> è prontamente evocato, le difficoltà del presente sono messe da parte e la letteratura può rivendicare i suoi diritti impossessandosi della scena. I primi a leggere sono Augustus Buchner e Sigmund von Birken, rispettivamente dal *Kurzer Weg-Weiser zur Deutschen Tischkunst* e dalla *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*. Buchner si sofferma in particolare sul «giusto uso dei 'termini dattilici'» (W IX, 33), mentre Birken affronta il problema relativo alle «regole dell'arte drammatica [...], secondo le quali l'autore dovrebbe mettere in bocca a ciascun personaggio discorsi conformi alla sua natura» (W IX, 34). Anche la prevista e auspicata discussione a fine lettura riesce ad aver luogo, nonostante le reticenze che inizialmente i presenti oppongono alle reiterate sollecitazioni di Dach: per quanto la maggior parte di loro sia alquanto «ferrata nella teoria» e straordinariamente disposta a contraddire «anche quando aveva il consenso sulla punta della lingua», nessuno vuo-

Günter Grass' Erzählung «Das Treffen in Telgte» und ihrer Kritik, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», XXX, 1980, pp. 451-65.

<sup>13</sup> A un'analisi della figura di Libuschka in Grass e a un confronto con Gelnhausen è dedicato il saggio di S. Umbach, *Die Wirtin von Brückenhof. Die Libuschka in Grass' «Das Treffen in Telgte»*, in «Simpliciana», XIV, 1992, pp. 105-19.

<sup>14</sup> W. Hoffmeister, *Dach, Diestel und die Dichter. Günter Grass' «Das Treffen in Telgte»*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», C, 1981, pp. 274-87 (qui p. 278).

le dappprincipio «scorticarsi contro l'autorità di Buchner» (*ibid.*). Se l'aura del *Literaturmagister* Buchner inibisce la loquela dei letterati, questa trova libero sfogo di lì a poco; il passo letto dal giovane Birken accende infatti gli animi, che si lasciano andare a una dottissima disputa letteraria, senza esclusione di colpi e senza possibili conciliazioni dialettiche, tra i sostenitori di un'arte fedele fino alla pedanteria alle rigide leggi codificate dai testi di poetica e ciecamente asservita al principio mimetico, e coloro che plaudono invece a una concezione estetica rinnovata, in cui il verosimile prenda il posto del vero. Tra questi ultimi emerge Gelnhausen, che ha momentaneamente abbandonato il suo farsetto verde e interviene nella discussione spiegando come

secondo le sue plurime conoscenze spesso i vecchi si esprimono in modo infantile e i bambini in modo ragionevole; creature femminili parlano con rozzezza e contadini in maniera pudica, e gli eroi animosi a lui noti in toni blasfemi anche quando si trovano in punto di morte. Con tenerezza, di preferenza ai crocicchi, con lui ha parlato solo il diavolo. Al che il segretario di reggimento si mette a far parlare a braccio tra di loro tutti quanti i personaggi passati in rassegna, alla fine persino il principe degli inferi (W IX, 35).

Scandite da discussioni estenuanti, ma regolate con ferrea disciplina dagli interventi di Dach, le letture si susseguono. È poi la volta di Hans Michael Moscherosch, e poi ancora di Harsdörffer e Lauremberg. Gli argomenti affrontati sono i più vari, dalla lingua scempiata a una sorta di corso per poeti *in spe*, fino alla lode dell'altotedesco, unico strumento rimasto – dove anche la spada ha fallito – per ripulire la patria dalla signoria straniera. Il racconto si snoda rapido tra le diverse posizioni, dà conto di ciascuna senza in realtà soffermarsi su alcuna di esse in particolare, e il lettore si trova a essere letteralmente sommerso da una ridda a tratti indecifrabile di affermazioni e sollecitazioni, nelle parlate più disparate e secondo i più diversi registri linguistici. Tutto, ogni lettura, ogni giudizio e replica, ogni parola, viene registrato e reso noto da un Io narrante che cela la propria identità e la avvolge di mistero, ma che tiene a ribadire il proprio ruolo di partecipe testimone degli eventi<sup>15</sup>.

Volumi di teoria e storia della letteratura sembrano riversarsi nella narrazione, ma ciò nonostante l'idea che Grass abbia voluto comporre con *Das Treffen in Telgte* nient'altro che un «pezzo di letteratura sulla letteratura, scritto da un letterato soprattutto per letterati»<sup>16</sup> convince poco. La sensazione che la foga documentaria del cronista non miri semplicemente a una fi-

<sup>15</sup> Cfr. R. Wimmer, «Ich jederzeit». *Zur Gestaltung der Perspektiven in Günter Grass' «Treffen in Telgte»*, in «Simpliciana», VI/VII, 1985, pp. 139-50.

<sup>16</sup> M. Reich-Ranicki, *Gruppe 1647*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 31 marzo 1979.

nalità informativa si impossessa ben presto di chi legge, così come diventa subito evidente che l'evocazione delle singole figure storiche di poeti e i pochi ma sapienti cenni fugacemente elargiti sulle loro opere e sulle loro posizioni all'interno della disputa non servono soltanto al puro gioco virtuosistico con la tradizione letteraria. Ben più condivisibile risulta in proposito l'opinione di chi ravvisa nel racconto di Grass – tra le altre cose – un «campo di gioco fittizio», la cui struttura profonda sarebbe determinata dalla «dialettica tra letteratura e vita, arte e politica, finzione e realtà storica»<sup>17</sup>. Sono questi elementi a essere costantemente richiamati in causa, secondo un criterio di ripresa e variazione, un ricorso costante a *Leitmotive* di raffinata fattura. Le discussioni sul verso dattilico, sull'uso della metafora e sui generi poetici si aprono ogni volta a digressioni che rivelano scenari d'altro tipo, sicché se per certi versi, a soffermarsi sul piano letterale, esse testimoniano l'attitudine all'astrazione dei letterati, stigmatizzata nelle parole di Gelnhausen («colasse a picco il mondo, questi signori riuscirebbero a litigare anche nel mezzo del trambusto sui piedi giusti o sbagliati», W IX, 37), per altri sono occasioni per rilevare come «quando la patria è in rovina, la poesia può difficilmente fiorire» (W IX, 83); e qui l'accento si sposta rapidamente dalla miseria della poesia a quella della patria. In modo analogo, partendo dalla verbosità di Gryphius nel *Leo Armenius* e dalla lode, tributatagli da Weckherlin, per la felice chiusa del passo da lui letto, si passa a parlare di un tema di estrema attualità, nel 1947 verosimilmente ancor più che nel 1647:

il segretario di Stato venne bruscamente corretto dal Maestro Buchner: da quanto ascoltato l'imminente catastrofe doveva essere diventata di dominio pubblico per chiunque. Questa unica tragedia tedesca fa mostra di grandezza nella misura in cui non attribuisce colpe univoche come è stato tramandato, ma lamenta da ogni dove la fallibilità e la debolezza dell'uomo, il suo vano operare per il bene. Ogni tirannia esistente viene soppiantata da una nuova (W IX, 79).

Dove il rimando al problema della responsabilità collettiva che infervorava il dibattito politico all'indomani della seconda guerra mondiale, con particolare riferimento alle posizioni assunte in questo stesso dibattito da Thomas Mann, è assolutamente esplicito; così come citazione pressoché letterale del manniano «dove sono io, lì è la vera Germania» è il successivo accenno alle due Germanie che compare nella prima bozza dell'appello di pace stilato dai poeti e letto alla fine della prima sessione di lavoro, durante la cena, nel rispetto del precetto imposto da Simon Dach (in realtà da Hans Werner Richter) di tener distinte letteratura e politica:

<sup>17</sup> Hoffmeister, *Dach, Dicstel und die Dichter* cit., p. 280.

soltanto i poeti, questo affermava l'appello, sapevano ancora cosa meritasse di esser chiamato tedesco. Essi avevano con «molteplici sospiri e ardenti lacrime» annodato la lingua tedesca, ultimo vincolo. Erano loro l'altra, la vera Germania (W IX, 89).

L'assenza di qualsiasi confine tra i diversi piani temporali è costantemente rimarcata, e il passaggio dall'universo delle Società poetiche del Seicento alla scena politico-letteraria del Novecento è continuo. Stralci di dispute dotte vengono riportati in ordine sparso dall'Io narrante e in essi il lettore sente riecheggiare i frammenti dei discorsi e delle polemiche che caratterizzavano le sedute del Gruppo 47 e in generale la vita culturale nella Germania del dopoguerra, assorbita dal dibattito su *Kahlschlag* e *Nullpunkt*. La molteplicità degli orientamenti, la sostanziale percezione della propria impotenza, la consapevolezza di trovarsi impreparati dinanzi a una fase cruciale della storia sono gli elementi costitutivi di questa ideale sincronia, che lega in un presente dai margini fluttuanti i poeti barocchi e quelli del XX secolo.

I lavori nella sala grande sono interrotti a più riprese da sconfinamenti della vita esterna, i quali inseriscono nell'ordito della trama frequenti cambi di registro sia tematico che stilistico, determinando un'alternanza e giustapposizione di tragico e farsesco, aulico e popolare, alto e basso: Libuschka, ad esempio, entra nella stanza in cui si tiene la riunione interrompendo una dotta lamentazione sul «deturpamento della lingua tedesca» per offrire ai «signores un boccolino di rouge» (W IX, 36). Con le sue parole – nella coniunzione di spagnolo, italiano e francese all'interno di una sola frase – dimostra chiaramente fino a che punto quest'«idioma patrio» sia stato corrotto dalle orde mercenarie che da trent'anni mettono a ferro e fuoco la Germania. E si pensi ancora alle parentesi boccaccesche legate alla presenza delle tre serve, Marthe, Marie ed Elsabe, ai movimenti diplomatici nelle vicine città dove si negozia la pace, e poi ai pranzi e alle cene, intermezzi conviviali, ma anche materiale per ulteriori esercitazioni retoriche. In generale si può sostenere che se le dispute poetiche prestano lo spunto per incursioni nel campo della politica, negli spaccati di vita quotidiana domina un carattere di chiara intenzionalità metaletteraria. In linea con questa persistente oscillazione tra le sfere della realtà e della finzione, i racconti delle proprie avventure fatti da Libuschka e Gelnhausen per allietare i pasti dei poeti, pasti quasi sempre parchi al limite dell'indigenza, consistono sì per larga parte di citazioni più o meno occulte dai romanzi di Grimmshausen che li vedono protagonisti, ma sono anche motivo di immediata contrizione per i poeti, perché li riportano alla tragedia in atto:

e se l'ostessa Libuschka e Gelnhausen (lei momentaneamente riconciliata con lui, il «Simpel») non fossero stati punzecchiati da Harsdörffer e da qualche altro a raccon-

tare alcune storielle, lui dalla sua vita di soldato – la battaglia di Wittstock –, lei dai tempi in cui era vivandiera nel campo davanti a Mantova, e poi di alcuni 'accoppiamenti' dalla loro cura comune alla fonte dell'acqua acetosa, si sarebbe andati avanti allegramente con il raccontar storie e spillar botti. Ma quando i due sciorinarono con dovizia di particolari gli orrori perpetrati nel Magdeburgo, quando Tilly assediò la città con le sue atrocità, il rendiconto ebbe un effetto paralizzante: in modo sfacciato la Libuschka enumerò i guadagni ottenuti dai saccheggi, si vantò di cesti straripanti di catenine d'oro da lei sottratte ai colli delle donne fatte fuori. Finalmente Gelnhausen le diede uno spintone per farla ammutolire. La miseria del Magdeburgo ammetteva solo il silenzio (W IX, 50).

La finzione proietta i presenti nel bel mezzo della storia, induce sobrietà, mentre l'amena convivialità mostra «dove il riso trov[i] il suo confine» (*ibid.*), e come anche allo «spirito più raffinato l'orrore fosse divenuto abituale»; frasi, queste, in cui difficilmente al lettore può sfuggire l'eco dei versi di Brecht sull'impossibilità per la generazione vissuta sotto il nazifascismo di indulgere alla gentilezza, alla *Freundlichkeit*, o sul viso disteso che denuncia insensibilità, e nondimeno, nell'allusione alla necessità di vivere con l'orrore dinanzi agli occhi, di tacere davanti alla miseria del presente, il riferimento a Paul Celan e alla sua poetica del silenzio. Anche su questi motivi, però, l'Io narrante si sofferma appena, una pausa momentanea, il tempo di un respiro più profondo, e lo sguardo del narratore si rimette in moto, raccontando ora quel che avviene tra la paglia, dove i giovani Birken, Greflinger e Scheffler cancellano repentinamente l'annarezza dei più anziani spassandosela in compagnia delle fantesche.

Ogni avvenimento, apparentemente persino quello più insignificante, è considerato degno di menzione; ma allo stesso tempo non si tace il sospetto che tutto sia puro arabesco, vano virtuosismo verbale: allora la danza macabra prende il posto del lieto favoleggiare, l'eccesso di senso viene dissipato dall'assoluta mancanza di senso. La vista di due cadaveri avvinghiati l'uno all'altro e trasportati dal fiume diventa uno spettacolo davanti al quale non si riesce a provare orrore, poiché ciò che essi lasciano dietro di sé non sono altro che «possibili metafore», «onomatopee»: di fronte a una vista del genere il giovane Zesen è a tal punto «incalzato dal linguaggio» che non gli rimane «tempo per inorridire» (W IX, 46). Ma la poetizzazione della realtà, la sua trasfigurazione letteraria, non è solamente gesto colpevole; essa è anche atto fondante di ogni processo creativo. Gelnhausen camuffa e abbellisce le sue scorribande per procacciare cibo ai poeti riuniti a Telgte e sostenere il suo seguito di soldati, e nel far ciò dà contemporaneamente prova del suo talento nel fantasticare; si «inventa e imbastisce a furia di bugie un mondo con una sua logica interna» (W IX, 115-16) e diventa anche lui poeta, proprio sotto gli occhi del lettore:

si sì, era vero; aveva voluto allietare i dottissimi poeti con le sue frottole sul profluvio di saluti da parte dei legati principeschi, reali e imperiali radunati a Münster. Alla stessa maniera aveva cercato di render felice con una piccola trovata Harsdörffer, fino a quel momento tanto ben disposto nei suoi confronti e a lui caro come un fratello prediletto; il che gli era anche riuscito, visto quanto si era sinceramente rallegrato il Norimberghese per il desiderio espresso dal nunzio papale di ricevere una sua dedica. Cosa può mai importare di sapere con certezza se Chigi si è davvero augurato la dedica, o se se la sarebbe potuta o dovuta augurare, o ancora se il tutto non fosse altro che un parto ben riuscito della fantasia dello Stoffel? Se a lor signori perché privi di potere non viene concesso alcun riguardo nella compagine statale (il che è vero!), allora non restava che inscenarlo in modo plausibile questo riguardo. Da quando i signori poeti sono così posseduti dall'ossequio alla nuda verità? (W IX, 146)

Con queste parole si giustifica Gelnhausen davanti all'assemblea che gli chiede conto delle sue malefatte, e a queste parole Grass affida il suo omaggio al romanziere Grimmelshausen, l'altra figura, insieme a Hans Werner Richter, a essere celebrata nelle pagine del *Treffen in Telgte*<sup>18</sup>.

Ricompaiono nell'autodifesa di Gelnhausen alcuni temi ricorrenti del racconto, a cominciare da quello quasi ossessivo circa il rapporto tra verità e finzione, tra vero e verosimile. A guardar bene, le affermazioni che Gelnhausen adopera a sua discolpa costituiscono una dichiarazione di poetica in piena regola, oltre che una codificazione *a posteriori* di quanto viene narrato nelle pagine precedenti; qui Grass usa ad arte il lamento di Gelnhausen con la sua Libuschka per fargli raccontare e raccontarci – ancora una volta solo per sommi capi – la propria biografia, ossia la biografia di Grimmelshausen, nonché il suo apprendistato poetico. Tra le «nostre storie di oggi» che non sono «accadute adesso» c'è anche questa; e conta poco scoprire quale degli autori del Gruppo 47 si celi dietro la figura di Gelnhausen/Grimmelshausen, se lo stesso Grass o altri. Ben più interessante è l'ipotesi che nella vicenda di Gelnhausen così come è affidata al suo racconto, in particolare nella disponibilità al perdono da parte di Harsdörffer verso lo «Stoffel», Grass abbia voluto celebrare il clima di tolleranza del Gruppo 47, la sua apertura al nuovo<sup>19</sup>. Certo, la celebrazione rischia a tratti di sconfinare nella compensazione utopica, e la figura di Harsdörffer pare spesso sul punto di perdere ogni possibile autenticità per assumere il profilo di un *Wunschtraum*<sup>20</sup>, ma proprio in questo risiede dopotutto secondo Grass il compito del poeta, questo fedele ser-

<sup>18</sup> Come a ragione nota Hoffmeister, *Dach, Diestel und die Dichter* cit., che definisce il racconto di Grass «un omaggio implicito» all'autore di *Simplicius Simplicissimus*.

<sup>19</sup> Si veda in proposito quanto scrive J. Schmidt, *Parodistisches Schreiben und Utopie in «Das Treffen in Telgte»*, in *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, a cura di M. Durzak, Klett, Stuttgart 1985, pp. 143-54.

<sup>20</sup> Sulla figura di Harsdörffer cfr. Durzak, *Harsdörffer-Variationen* cit.

vitore dell'utopia, interessato a riempire i «buchi» lasciati aperti dagli storici, supplendo con la finzione alle loro carenze documentarie<sup>21</sup>.

Accanto al carattere utopico del racconto va senz'altro rilevato quello parodistico. Mentre sulla componente metaletteraria del *Treffen in Telgte* c'è una sostanziale unanimità di vedute<sup>22</sup>, per quanto riguarda la sua componente parodistica i giudizi dati dalla critica sono alquanto contrastanti. Appurato che non si ha a che fare con un testo per soli letterati, e tanto meno con un'opera elaborata da un germanista unicamente per i suoi eruditi colleghi, è un dato di fatto che tra le peculiarità di questo scritto di Grass ci sia quella di essere fornito di un consistente spessore teorico, e di presentare nella sua fattura un grado elevato di intertestualità. Elementi, questi, che se da una parte non pregiudicano in alcun modo la godibilità della narrazione – «un avvincente pezzo di prosa contemporanea»<sup>23</sup> –, articolata in modo tale da affascinare e divertire anche il lettore «ingenuo», dall'altra non permettono di nutrire alcun dubbio sulla sua struttura tutt'altro che ingenua; e ciò a cominciare dalla presenza di un narratore molto particolare. Chi sia tale narratore, è una domanda che ha occupato diffusamente gli studiosi di Grass, i quali si sono lasciati andare a varie congetture, accogliendo in questo la sfida che lo stesso Io narrante rivolge a chiare lettere al lettore<sup>24</sup> passando a più riprese da una tipologia all'altra, dal narratore impersonale extradiegetico dell'*incipit* all'intradiegetico e partecipe testimone delle giornate successive, ora vantandosi della sua onniscienza (ai limiti della boria), ora ammettendo invece la propria ignoranza e inadeguatezza, o ancora giustificando con modestia le informazioni di cui è in possesso e spiegando come questo possesso derivi solo dal suo essere presente agli eventi, salvo poi tornare a trascenderli in panoramiche incursioni diacroniche e incidentali anticipazioni:

come lo so? Sedevo in mezzo a loro, ero lì. Non mi è sfuggito che l'ostessa Libuschka mandò le sue serve in città per reclutare qualche prostituta per la notte. Chi ero? Né Logau né Gelnhausen. Potevano esserci anche altri invitati, come ad esempio Neumark, che però rimase a Königsberg. O Tscherning, di cui soprattutto Buchner av-

<sup>21</sup> Cfr. *Gespräche mit Günter Grass*, in «Text und Kritik», 1978<sup>5</sup>, 1/1a: *Günter Grass*, pp. 1-39 (in particolare p. 30).

<sup>22</sup> Cfr. A. Graf, «Ein leises Dennoch». *Zum ironischen Wechselbezug von Literatur und Wirklichkeit in Günter Grass' Erzählung «Das Treffen in Telgte»*, in «DVJS», LXIII, 1989, pp. 282-94, e H. Mahrdt, *Essen, Trinken, Dichten. Zur Bedeutung des Symposiums in Günter Grass' Erzählung «Das Treffen in Telgte»*, in «Text und Kontext», XII, 2000, pp. 195-211.

<sup>23</sup> Haslinger, *Günter Grass und das Barock* cit., p. 83.

<sup>24</sup> Si veda in proposito l'approfondita analisi dedicata alla figura del narratore da J. Ryan, *Beyond «The Flounder»: Narrative Dialectic in «The Meeting at Telgte»*, in *The Fishermann and His Wife». Günter Grass's «The Flounder» in Critical Perspective*, a cura di S. Mews, Am Press, New York 1983, pp. 39-53.

vertiva la mancanza. Chiunque io fossi sapevo che le botti di vino erano in realtà vino da messa. Il mio orecchio aveva afferrato ciò che i moschettieri imperiali si gridavano facendo a pezzi le oche e i porcellini, tagliando il montone (W IX, 112).

Chiunque egli sia, non è inverosimile vedervi una reincarnazione perfettamente riuscita del «Geist der Erzählung», volendo far uso del nome che Thomas Mann adopera per lui in *Der Erwählte* (L'eleto), o anche – è sostanzialmente lo stesso – del «Genius der Epik», come invece lo aveva chiamato in un saggio precedente, dal titolo *Die Kunst des Romans* (L'arte del romanzo)<sup>25</sup>. Di lui Mann dice:

È uno spirito possente e maestoso, espansivo, saturo di vita, vasto come il mare nella sua ondeggiante monotonia, grandioso e accurato insieme, canoro e riflessivo; esso non vuole il particolare, l'episodio, ma il tutto, il mondo intero con i suoi infiniti episodi e particolari, sui quali si sofferma, dimentico di sé, come se ciascuno di essi gli stesse particolarmente a cuore. E esso infatti non ha fretta, ha tempo infinito, è lo spirito della pazienza, della fedeltà, della perseveranza, della lentezza che diviene godimento attraverso l'amore: è lo spirito della noia che incanta. Potendo, inizierebbe dall'origine prima di tutte le cose, e quanto a finire, non finirebbe mai. [La sua] è una grandezza che si distanzia dalle cose, che ne è distante per sua natura, che aleggia al disopra di esse e ne sorride dall'alto, pur immergendovi e implicandovi profondamente chi legge o chi ascolta. L'arte epica è «arte apollinea», come suona il termine estetico; giacché Apollo, colui che colpisce da lontano, è il dio della lontananza, il dio della distanza, dell'obiettività, dell'ironia. Obiettività è ironia, e lo spirito dell'epica è lo spirito dell'ironia<sup>26</sup>.

Dopo aver tessuto gli elogi dello spirito dell'*epos*, Mann passa a parlare del rapporto esistente tra epica e romanzo; quest'ultimo sarebbe nato dalla decadenza della prima, laddove, come spesso accade nell'immaginario manniano, «decadenza», «affinamento» e «potenziamento» vanno di pari passo. Tipica del romanzo è l'interiorizzazione, la capacità di ricavare da un «minimo di vicende esterne» un «movimento più intenso possibile [del]la vita interiore», ciò che avviene se il romanziere riesce a svolgere il proprio compito,

<sup>25</sup> Cfr. in proposito H. Lauffhütte, *Die Gruppe 1647 – Erinnerung an Jüngstvergangenes im Spiegel der Historie. Günter Grass: «Das Treffen in Telgte»*, in *Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns*, a cura di H. Lauffhütte, Narr, Tübingen 1993, pp. 359-84 (in particolare pp. 378-79), e M.R. Wade, «Das Treffen in Telgte». *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, in «AION. Studi Tedeschi», XXX, 1987, pp. 339-58.

<sup>26</sup> Th. Mann, *Die Kunst des Romans* (1940), in Id., *Essays*, a cura di H. Kurzke e S. Stachorski, vol. V: *Deutschland und die Deutschen. 1938-1945*, Fischer, Frankfurt am Main 1996, pp. 118-31, qui p. 122 (trad. it. di I.A. Chiusano: *L'arte del romanzo*, in Th. Mann, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Mondadori, Milano 1997, pp. 1221-22).

lasciando da parte i «grandi fatti» e rendendo «interessanti quelli piccoli»<sup>27</sup>. Ma il romanzo ha anche un altro tratto distintivo, e cioè quello di essere espressione dell'epoca moderna, di essere un «vaso che accoglie l'anima moderna», così come il romanziere personifica l'artista moderno per antonomasia; ciò è dovuto alla presenza dell'elemento critico, principio essenziale che nell'epoca contemporanea contraddistingue il prodotto estetico al pari del suo creatore. Il romanzo, «forma d'arte moderna, rappresenta la fase della 'critica' dopo quella della 'poesia'»<sup>28</sup>; esso è il frutto della «consapevolezza creativa» e si differenzia in ciò radicalmente dall'*epos*, che è invece «creazione inconscia». Volendo far ricorso alle categorie schilleriane, l'*epos* è manifestazione dell'«ingenuo», mentre il romanzo del «sentimentale».

Al carattere non «ingenuo» e dunque «sentimentale» di *Das Treffen in Telgte* si è già brevemente accennato, come pure alla sua componente intertestuale, nonché riflessiva, critica, apollinea appunto. Ed è appena il caso di ricordare che una statuetta di Apollo – riduzione in ottavo, parodica, dello spirito apollineo di nietzscheana e manniana memoria – fa la sua comparsa a un certo punto del racconto<sup>29</sup>. Il testo abbonda inoltre di citazioni più o meno nascoste; da citazioni virgolettate è costituita la gran parte delle disquisizioni teoriche che hanno luogo nella sala grande, così come da citazioni, ovviamente, sono costituite le parti di narrazione in cui si dà conto delle letture fatte dai poeti di passi tratti dalle loro opere. L'intero racconto è sostanzialmente frutto di un sapiente lavoro di montaggio, aspetto questo a tal punto esibito che nel lettore si fa ben presto strada l'idea che Grass voglia quasi mostrare al pubblico «come si fanno i racconti» nell'epoca tarda in cui gli è toccato in sorte di vivere, nell'epoca – si potrebbe aggiungere – del postmoderno. Anche il narratore del *Treffen in Telgte*, come quello del romanzo *Der Erwählte* di Mann, riesce «grazie ai privilegi accordati alla sua funzione» a superare «ogni divisione tra il proprio discorso e quello delle figure narrative», e a dipanare «il racconto ricorrendo a riflessioni, dialoghi, citazioni». Anche nel caso dell'io narrante di Grass ci si trova di fronte a «un'istanza narrativa che passa con disinvoltura dal piano della storia a quello del discorso, del commento e viceversa»<sup>30</sup>. Anzi, nel *Treffen in Telgte* il narratore è a tal punto identificato con un'istanza che non è più in grado di darsi un nome. Egli è salvo poche eccezioni praticamente solo voce: non si presenta al lettore attribuendosi epiteti altisonanti come il manniano «Spirito del racconto»; al

<sup>27</sup> Ivi, p. 126 (trad. it. cit., p. 1226).

<sup>28</sup> Ivi, p. 129 (trad. it. cit., p. 1229).

<sup>29</sup> È uno dei tanti oggetti che fanno parte del bottino di Gelnhäusen.

<sup>30</sup> L. Perrone Capano, *Pastiche, parodia e ironia in «Der Erwählte» di Thomas Mann*, in L. Perrone Capano-P. Gheri, *Testi in dialogo. Forme di intertestualità nel Novecento tedesco*, Ets, Pisa 2002, pp. 67-88 (qui p. 71).

contrario, trasmette l'idea della sostanziale irrilevanza della sua persona. Ciò che si vanta di sapere non ha la funzione di far progredire l'azione, la storia sembra piuttosto procedere grazie alla sua capacità non già di inventare fatti, ma di riferirli, o meglio ancora di intrecciare tra loro i singoli avvenimenti. E questi avvenimenti non sono altro che letteratura, a conferma dell'idea altrove dichiarata che «ogni avvenimento è già prestampato»<sup>31</sup>.

Per bocca del suo narratore, Grass ripercorre in lungo e largo trecento anni non solo di storia, bensì soprattutto di storia letteraria, richiama alla memoria i vari testi dei poeti barocchi intervenuti all'inimmaginario incontro e se ne impossessa. Quasi a propria discolpa li riporta poi in appendice al volume, come a voler porre riparo al precedente «lassismo in fatto di proprietà intellettuale», secondo la celebre espressione di Bertolt Brecht. Ancora, li usa con spregiudicatezza, li stravolge semanticamente, inframmezzandoli ad altri testi del più recente passato, li costringe a farsi portavoce del dibattito del 1947. L'incontro del 1647 viene piegato a svolgere la funzione di allegoria di quelli del Gruppo 47, ben sapendo come questo sodalizio rispecchiasse poi a sua volta «un pezzo di Repubblica federale [...], un pezzo di storia di entrambi gli Stati tedeschi»<sup>32</sup>. Il nichilismo di un Gryphius si mescola così a quello della generazione uscita dalla guerra, il senso di colpa che si appropria dell'assemblea per aver banchettato con le cibarie procacciate da Gelnhausen nel corso delle sue razzie si unisce a quello degli intellettuali che hanno dovuto vivere il fallimento dell'umanesimo sui banchi della storia. La «mano ordinatrice»<sup>33</sup> e spregiudicata del narratore, novello «Polyhistor»<sup>34</sup>, intesse i fili del racconto, crea connessioni, «allaccia rimandi», senza tuttavia cercare di conferire loro un senso compiuto: il tutto deve necessariamente continuare a esibire il suo carattere frammentario, essere scheggia, «affinché la realtà possa prendere forma»<sup>35</sup>. Un'operazione condotta in tono minore, lieve, con ironia, la quale «non ha niente a che vedere con la freddezza e il disamore, con la beffa e il dileggio», ma al pari dell'ironia epica è «al contrario un'ironia del cuore, un'ironia amorevole»<sup>36</sup>. In questa rivisitazione del passato e della tradizione, viaggio virtuale che Grass comprime nelle centocinquanta pagine o poco più del suo volumetto, va individuato verosimilmente anche il carattere parodico del *Treffen in Telgte*; il suo bersaglio è proprio la tradizione

letteraria tedesca, rievocata in alcuni passaggi decisivi del suo sviluppo. E la parodia è qui intesa ancora una volta in toni manniani, nel senso di gioco intertestuale con gli ipotesti di riferimento, un «distuggere con pietà, congelarsi sorridendo... continuità conservatrice che è già scherzo e scherno»<sup>37</sup>.

I letterati del Seicento riuniti a Telgte decidono di portare avanti i lavori fronteggiando i difficili inizi, e di stilare il loro manifesto nonostante siano consapevoli della vanità del loro operare; e ciò «in nome delle parole scritte, che solo i poeti hanno in dono di sistemare secondo le regole imposte dall'arte. Ma anche per opporre all'impotenza un flebile 'eppure'» (W IX, 91). Il loro manifesto in favore della pace, frutto di tante fatiche, non perverrà mai nelle mani dei potenti, poiché brucia nell'incendio che divampa all'improvviso, riducendo in cenere la locanda di Courage: «l'appello di pace dei poeti tedeschi era stato dimenticato tra le lische di pesce, sul lungo tavolo [...]. E così rimase non detto ciò che senz'altro non sarebbe stato ascoltato» (W IX, 173). Immagine icastica che nel suo laconico rimando all'esito infruttuoso di tante fatiche ne evoca per associazione un'altra: quella di Sisifo, una figura alla quale Günter Grass si è richiamato in più di una circostanza, e che per molti versi si adatta senz'altro a descrivere anche la condizione dello scrittore, questo «giullare» lontano dal voler e poter essere «coscienza della nazione», ma disposto di tanto in tanto ad abbandonare la propria scrivania per darsi da fare con «cianfrusaglie democratiche». E ciò senza tuttavia dimenticare mai quel pizzico di ironia, necessaria affinché la sua sostanziale impotenza non sia in alcun caso «lamentosa». Per sua natura restio al compromesso, ma consapevole del fatto che «noi però viviamo di compromessi», che «chi resiste attivamente a questa tensione è un folle, e cambierà il mondo»<sup>38</sup>. Lo scrittore, ancora, che non può fare a meno della contraddizione, che mina la pace perché continua a fare «domande, quando noi non avremmo bisogno d'altro che di risposte»<sup>39</sup>, ma anche miglior patriota, come è sempre stato, a partire da «Logau e Lessing, passando per Herder e Heine fino a Biermann e Böll [...]. Patrioti e cittadini del mondo a un tempo»<sup>40</sup>.

Sono stati loro, i poeti, che per primi nella Germania devastata dalla guerra dei trent'anni e non ancora nazione<sup>41</sup>, nella Germania uscita dalla pace di

<sup>31</sup> G. Grass, *Der Butt* (W VIII, 324).

<sup>32</sup> Da una dichiarazione resa da Grass nel 1987 a Susanne Müller (cit. in Füssel, *Günter Grass. «Das Treffen in Telgte»* cit., p. 95).

<sup>33</sup> G. Grass, *Über meinen Lehrer Döblin. Rede zum zehnten Todestag Döblins in der Akademie der Künste Berlin (Sul mio maestro Döblin. Discorso tenuto per il decimo anniversario della morte di Döblin all'Accademia delle Arti di Berlino, W XIV, 272).*

<sup>34</sup> Cfr. Verweyen-Witting, *Polyhistor's neues Glück* cit.

<sup>35</sup> Grass, *Über meinen Lehrer Döblin* cit., p. 272.

<sup>36</sup> Mann, *Die Kunst des Romans* cit., p. 123 (trad. it. cit., p. 1222).

<sup>37</sup> Th. Mann, *Lotte in Weimar* (1939), Fischer, Frankfurt am Main 1990, p. 314 (trad. it. di L. Mazzucchetti in Th. Mann, *Carlotta a Weimar*, Rizzoli, Milano 1993, p. 280).

<sup>38</sup> G. Grass, *Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe (Sulla scarsa fiducia che gli scrittori giullari nutrono per se stessi in assenza di corti, W XIV, 172).*

<sup>39</sup> Id., *Im Wettlauf mit Utopien (In gara con le utopie, W XV, 468).*

<sup>40</sup> Id., *Die deutschen Literaturen (Le letterature tedesche, W XV, 520).*

<sup>41</sup> Cfr. R. Drux, *Die Unteilbarkeit der deutschen Literatur. Utopie und Wirklichkeit bei Günter Grass und den Barockpoeten*, in *Literarische Utopie-Entwürfe*, a cura di H. Gnüg, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, pp. 117-26.

Westfalia frammentata in una miriade di unità statali, hanno evocato la patria e l'hanno amata senza indulgere all'amore cieco ed estremista: «la loro esortazione all'unità non implicava concentrazione di potere. Il loro desiderio di grandezza non ha mai anelato all'egemonia. La loro ricchezza era la complessità culturale del popolo tedesco»<sup>42</sup>. Così come sono stati i poeti e gli scrittori riuniti intorno a Hans Werner Richter a interrogarsi sulla ripresa della Germania dopo il «dodicennio nero», senza cedere alle facili lusinghe del miracolo economico promosso grazie agli aiuti elargiti dal piano Marshall, e continuando a rifiutare ogni allineamento, nella fedeltà alle ragioni di quella *Verweigerung* che metteva in luce le tante ombre dell'era Adenauer. Una nuova Germania possibile e pensabile ancora una volta innanzitutto come concetto letterario, a partire dalla lingua comune. Negli anni Settanta, del resto, questa necessità si è ripresentata a fronte della guerra fredda e della divisione del paese. Anche allora, dopo la autodissoluzione del Gruppo 47 e nonostante i proclami sulla morte della letteratura emessi dalla generazione del Sessantotto, un gruppo di letterati è tornato a riunirsi: tra il 1973 e il 1978, a Berlino est, in un appartamento, scrittori di entrambi i blocchi si incontravano e come nell'immaginario raduno di Telgte, parlavano di letteratura:

Il discorso non cadeva su colpi di stato e controrivoluzione, ma sulla 'tendenza RDT' a scrivere una lirica fortemente strutturata dal punto di vista ritmico, una lirica che si richiamava alle forme classiche, e sulla 'tendenza RFT' a comporre poesie in ritmi liberi, anarchicamente sciolti. Sul vantaggio documentabile solo con cinismo di dover scrivere sotto le pressioni esercitate dello Stato e secondo i dettami della censura, e di contro sull'incoercibile impeto alla pubblicazione in Occidente, contrapposto ai cassetti di manoscritti inediti all'est. Bevevamo, fumavamo, litigavamo e mangiavamo insalata di patate. Si parlava della doppia Germania, del logoramento della democrazia occidentale a opera della dissoluzione crescente dei diritti liberali e del comunismo via via sempre più irricognoscibile nel primo Stato tedesco di lavoratori e di contadini<sup>43</sup>.

Di nuovo un gruppo di scrittori immersi in dispute letterarie, e di nuovo, tra le righe ma anche sopra di esse, torna a far capolino la politica, la storia. Quel che è chiaro, aggiunge Grass nel suo saggio, è la necessità di sottrarre «la letteratura all'attacco dell'ideologia», poiché essa non deve lasciarsi «vincolare a una determinata concezione dello Stato», visto il suo potere di annullare i confini:

Venivano citati Büchner e Kleist; il discorso cadeva su Lessing e Heine. I nostri modelli letterari non si lasciavano dividere secondo coordinate geografiche. Est e

<sup>42</sup> Grass, *Die deutschen Literaturen* cit. (W XV, 520).

<sup>43</sup> Ivi, p. 526.

ovest con le loro rispettive pretese ideologiche non fornivano alcun criterio estetico. Senza accorgercene la Germania era diventata per noi un concetto letterario<sup>44</sup>.

Parole, quelle di Grass, nelle quali non va chiaramente ravvisata alcuna dichiarazione in favore del disimpegno: essere al di sopra delle parti non significa in questo caso tutelare la propria neutralità, ma cercare quella terza via per continuare a essere «spina nel fianco di entrambe le società» e in quanto tali «non ignorabili»<sup>45</sup>. In ciò consiste verosimilmente il «flebile 'ep-pure'» invocato da Heinrich Schütz, in questo tentativo a volte sterile, ma perseverante fino all'ostinazione (e di cui è emblema il cardo, il fiore simbolo scelto dai poeti di Telgte), di mediare conoscenze e attivare la fantasia. Tale è il disegno perseguito da Grass con la composizione del *Treffen in Telgte*, un racconto che per molti versi è pure, al pari dell'*Erwählte* di Thomas Mann, il «prodotto di un'epoca al tramonto che si attarda a giocare con ciò che di venerabile vi è nel remoto passato, con una lunga tradizione»<sup>46</sup>. Anche Grass, ricapitolando la tradizione letteraria, ne prende a suo modo congedo; nel farlo, ci dona uno scritto barocco nello stile come nella fattura, in cui a essere riprodotta è «la vacua e fugace artificiosità di un mondo illusorio creato dal libero gioco della memoria, dal capriccio del momento»<sup>47</sup>, ma che nondimeno lascia scorrere sotto gli occhi del lettore trecento anni di storia tedesca. La sua è un'operazione nella quale parodia e cultura denunciano chiaramente la loro intrinseca affinità<sup>48</sup>, ma proprio una simile affinità permette allo scrittore dei tempi bui, giullare, ma anche saggio, di continuare a svolgere in modo infaticabile il ruolo che gli compete:

L'antica saggezza, l'antica bellezza, l'antica virtù, ecco la saggezza, la bellezza, la virtù che occorre per produrre nel mondo quell'ordine e quel benessere che esso poteva consentire. Quando si aveva coscienza di un decadimento, di un oscuramento, ecco che i più nobili spiriti, come fece Boezio verso la fine dell'epoca romana, si davan cura di conservare la saggezza dei padri per tramandarla, strumento e norma, alle generazioni venturose<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> Ivi, p. 527.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Th. Mann, *Bemerkungen zu dem Roman «Der Erwählte»* (1951), in Id., *Essays* cit., vol. VI: *Meine Zeit. 1945-1955*, Fischer, Frankfurt am Main 1997, pp. 202-206, qui p. 205 (trad. it. di A. Landolfi: *Osservazioni sul romanzo «L'eletto»*, in Mann, *Nobiltà dello spirito* cit., p. 1527).

<sup>47</sup> C. Giacobazzi, *La storia risvegliata. Il barocco nella «Trilogia di Danzica» di Günter Grass: le forme, le funzioni, gli esiti*, Patron, Bologna 1993, p. 12.

<sup>48</sup> Cfr. Mann, *Bemerkungen zu dem Roman «Der Erwählte»* cit., p. 205 (trad. it. cit., p. 1528).

<sup>49</sup> J. Huizinga, *La crisi della civiltà* (1935), trad. di B. Allason, Einaudi, Torino 1962, p. 18.