

# Andare per immagini con Grass

Percorsi visuali nel romanzo *Der Butt*

di Massimo Bonifazio

## Abstract

Günter Grass novel *Der Butt* (The Flounder, 1977) is built on the coordinate of various inclinations. Not only the obvious literary forms – narration and poetry – but also the culinary and the visual fields, which the author firsthand practiced. The culinary field defines the novel’s structure, with its nine female cooks and the many food preparations depicted in the novel. The visual inclination is to be found in the many hints in the narration related to the activity as a visual artist of the narrator and of Grass’ himself, who produced a wealth of lithographies, engravings, sculptures and drawings regarding the same visual elements of the novel. *The Flounder* is therefore an enormous reservoir of images.

Günter Grass costruisce il romanzo *Der Butt* (*Il rombo*, 1977)<sup>1</sup> sulle coordinate di una molteplicità di talenti che gli sono propri. Non si tratta solo delle ovvie forme letterarie, declinate in particolare nella narrazione romanzesca e nei versi di cui sono costellati molti dei paragrafi, bensì anche della sfera culinaria e di quella visuale, talenti esercitati in prima persona da Grass. La prima, passione biografica dell’autore, determina la struttura del romanzo, costruito intorno alle vite di nove cuoche, e trova espressione nella messe di preparazioni alimentari descritte nel corso della storia. La seconda si ritrova in moltissime

1 G. Grass, *Der Butt. Roman*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1977 (nelle note successive indicato con la semplice sigla DB), trad. it. di B. Bianchi, *Il rombo. Romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

allusioni presenti nella narrazione, riguardanti l'attività di artista visuale dell'«Io» narrante e alla messe di incisioni, litografie, disegni e sculture che Günter Grass ha effettivamente prodotto nel corso degli anni, utilizzando i medesimi elementi visuali che ricorrono in quel grandioso serbatoio di immagini che è il romanzo.

«In ganz eigener und dinglicher Weltsicht, flossen Wort und Zeichen aus einer Tinte» («Parola e segno fluirono da un solo inchiostro in una visione del mondo personalissima e concreta»)<sup>2</sup>. Il passo di *Sbucciando la cipolla* nel quale Grass parla della sua prima pubblicazione, affermando che i disegni presenti nella raccolta *Die Vorzüge der Windbühner* (*I vantaggi dei galletti segnamento*, 1956) sono da considerarsi non «accessorio illustrativo», bensì «prosecuzione e anticipazione grafica delle poesie»<sup>3</sup> fornisce un ottimo viatico per il ragionamento che si intende portare avanti in questa sede. In esso si afferma infatti che opera poetica e opera grafica sono da considerarsi una sorta di *continuum* organico i cui elementi costitutivi stanno fra loro in una relazione di stretta comunanza: in una evidente circolarità, un medium anticipa e prosegue i contenuti dell'altro. Se in quasi tutte le opere in prosa l'apparato figurativo si limita alla copertina, i libri di poesie contengono sempre al loro interno disegni e incisioni<sup>4</sup>. In questo senso si può compiutamente parlare di iconotesti, cioè di «dispositivi letterari multimediali [...] dove i due media concorrono alla produzione di senso lungo due binari autonomi, senza necessariamente ridursi l'uno a illustrazione, o didascalica, dell'altro»<sup>5</sup>, in un rapporto di contiguità dialogica che non conosce gerarchie. Altrettanto signifi-

2 G. Grass, *Beim Häuten der Zwiebel*, Steidl, Göttingen 2006, p. 466, trad. it. di C. Groff, *Sbucciando la cipolla*, Einaudi, Torino 2007, p. 374.

3 *Ivi*: «[J]ene Federzeichnungen für jene englische Broschur, die unter dem Titel *Die Vorzüge der Windbühner* mein erstes Buch werden sollte, [sind] kein illustrierendes Beiwerk, sondern als grafische Fortsetzung und Vorwegnahme der Gedichte zu sehen».

4 Cfr. per esempio le raccolte *Gleisdreieck*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1960; *Ausgefragt*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1960; *Mariazuehren*, Bruckmann, München 1973; *Novemberland*, Steidl, Göttingen 1993; *Fundsachen für Nichtleser*, Steidl, Göttingen, 1997; *Lyrische Beute*, Steidl, Göttingen 2004.

5 M. Boffano, *La tentazione dell'altra Musa. Friedrich Dürrenmatt e Leonardo Sciascia tra visualità e scrittura*, Tesi di laurea magistrale, Università di Torino, a.a. 2020-2021, p. 66.

cativo, nella pagina dell'autobiografia poco sopra citata, è il nesso che Grass istituisce fra la «doppia corsia»<sup>6</sup> della dimensione iconotestuale da un lato e la sua «Egozentrik» dall'altro, come se la possibilità di esprimersi in maniera ibrida e multiforme costituisse una modalità particolarmente consona al pressoché smisurato narcisismo dell'autore. Tutta la sua opera è in questo senso interpretabile anche come un modo di mettere in scena il proprio sé.

La dimensione intermediale è presente quasi ovunque nell'opera grassiana, che coinvolge arti visive, musica, fotografia, film e internet, oltre ovviamente al linguaggio<sup>7</sup>; nel *Rombo* essa però si esplica in maniera del tutto peculiare. Parlando della fase preparatoria del romanzo, Grass afferma: «Gedichte und Zeichnungen kreisten das Thema ein, setzten Pfahle in noch unvermessenes Land» («Poesie e disegni si avvicinavano al tema, mettevano paletti in territori mai misurati»).<sup>8</sup> E ancora: «Es dauerte lange, bis sich der erste Satz ›Ilsebill salzte nach‹, fand. [...] Lange geisterte er in Gedichten, versteckte sich in Zeichnungen, die in Text übergingen» («Ci volle molto tempo per trovare la prima frase ›Ilsebill ha aggiustato di sale‹. [...] A lungo si era aggirata spettrale dentro a poesie, si era nascosta in immagini che poi erano passate nel testo»)<sup>9</sup>. Ritroviamo la relazione di contiguità dialogica su tre elementi – poesie, immagini, prosa –, che però nel romanzo diventano due, dato che il medium visivo scompare in quanto tale, sciogliendosi completamente nella dimensione linguistica. Dal

6 G. Grass, *Sbucciando la cipolla*, cit., p. 374; or. ted. *Beim Häuten der Zwiebel*, cit., p. 466: «[Es] will mir [...] so vorkommen, als hätte ich, ohne zu suchen, etwas auf vorgegebener Doppelspur gefunden, das der mir eigenen Egozentrik und meinem inneren Gelächter gemäß war, weshalb dem Autor die Veröffentlichung seiner Gedichte und Zeichnungen auf unverschämte Weise ganz selbstverständlich zu sein schien».

7 Cfr. B. Schirrmacher, *Musik in der Prosa von Günter Grass. Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven*, Acta Universitaria Stockholmiensis, Stockholm 2012, p. 4 e soprattutto V. Krason, *Günter Grass und die bildende Kunst. Eine interdisziplinäre Untersuchung der Schaffensjahre 1947 bis 1977*. Dissertation, Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen, 2017. Consultabile al link: <https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-002E-E64D-7> (ultima consultazione 22.09.2023)

8 G. Grass, *Sechs Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*, hrsg. v. G. F. Margull und H. Ohsoling, Steidl, Göttingen 2014, p. 165 (trad. mia).

9 *Ivi*, p. 183 (trad. mia).

punto di vista editoriale, è assai notevole che il romanzo sia costruito su un'alternanza di prosa e poesia, e che a partire da esso Grass abbia creato alcune propaggini artistiche che invece raccolgono testi poetici e immagini. Il primo, anche se non in ordine temporale, raccoglie tutte le quarantadue poesie del romanzo insieme ad altre e ha per titolo *Ach, Butt, dein Märchen geht böse aus*<sup>10</sup> (*Ah, rombo, la tua favola finisce male*), mentre il secondo, *Mit Sophie in die Pilze gegangen*<sup>11</sup> (*Andato per funghi con Sophie*), fa riferimento al sesto mese del romanzo e contiene alcune poesie presenti nel romanzo e due in esso non comprese (*Torso weiblich* e *Was Vater sab*)<sup>12</sup>. In particolare, il secondo si caratterizza appieno come iconotesto, dal momento che le poesie sono presentate nella duplice forma dei caratteri tipografici e della scrittura a mano; in questa seconda versione, esse si intrecciano e addirittura si fondono con i soggetti iconici, che più avanti proverò ad analizzare<sup>13</sup>.

Alle poesie è evidentemente assegnato il ruolo di interfaccia fra prosa e ambito figurativo, alludendo – a seconda della loro collocazione – sempre al medium mancante. D'altra parte, nel romanzo esse svolgono un ruolo “contrappuntistico”<sup>14</sup>, apparendo le voci che in esse parlano autonome rispetto a quella del narratore. Trovo molto significativo che Karin Leeder neghi ai testi poetici il «gesto comunicativo rivolto a un pubblico»<sup>15</sup>, assegnandovi piuttosto la funzione di

10 Cfr. G. Grass, *Ach, Butt, dein Märchen geht böse aus*, Steidl, Göttingen, 1983.

11 Cfr. G. Grass, “*Mit Sophie in die Pilze gegangen*”. *Lithographien und Gedichte*, Upiglio, Milano, 1976. Per l'opera visuale faccio principalmente riferimento a G. Grass, *Catalogue raisonné, 1: Die Radierungen / The etchings*, hrsg. v./ed. by H. Ohsoling, Steidl, Göttingen 2007; G. Grass, *Catalogue raisonné, 2: Die Lithographien / The lithographs*, hrsg. v./ed. by H. Ohsoling, Steidl, Göttingen 2007; di seguito indicherò le opere tramite le sigle R o L, seguite dal numero progressivo. Qui, come in seguito senza pretese di esautività: L9.

12 Esistono poi raccolte che contengono solo opere grafiche, come *Vatertag*, Beck, Homburg/Saar 1984 (L14-L35).

13 Cfr. anche Krason, *Günter Grass und die bildende Kunst*, cit., pp. 254 ss.

14 H. Vormweg, *Eine phantastische Totale. Nachtrag zur “Butt”-Kritik*, in «Text+Kritik», 1 (1978), 1a (*Günter Grass*), pp. 94-100. Cfr. C. Mayer, *Von “Unterbrechungen” und “Engführungen”*. *Lyrik und Prosa in “Butt” und “Rättin”*, in «Text+Kritik», (1997) (*Günter Grass*), pp. 86-94.

15 K. Leeder, *G. Grass as a poet*, in S. Taberner (ed.), *The Cambridge Companion to Günter Grass*, Cambridge UP, Cambridge, New York et al. 2009, p. 152.

riportare il loro autore a sé stesso. Coerentemente con questa idea, nel romanzo le poesie costruiscono uno spazio separato nel quale risuonano riflessioni e immagini, uno spazio legato alla possibilità di sempre nuova conoscenza di sé – del narratore finzionale come dell'autore concreto<sup>16</sup>. L'alternanza di prosa e versi ripropone insomma il gioco con l'identità, tanto caro allo scrittore<sup>17</sup>, aumentandone la problematicità anche in altre direzioni. Si pensi per esempio alla dimensione, centrale in Grass, della *Vergegenkunft*, ossia della compresenza di passato, presente e futuro nell'atto del narrare<sup>18</sup>. Mi sembra importante sottolineare la tensione della prosa-poesia grassiana verso uno «stato di continuo presente»<sup>19</sup>, che trova riflesso a livello stilistico nella «contemporaneità epica della materia narrativa, nella mescolanza degli inizi e della fine»<sup>20</sup>, già presenti nel *Diario di una lumaca* e portate al parossismo nel *Rombo*. Quello che struttura il romanzo sul piano stilistico – i continui rimandi ai personaggi delle cuoche e agli “Io” dei vari periodi, i ricorrenti riassunti dell'azione, i rimandi intratestuali anaforici e cataforici – trova un *pendant* nei temi cari a Grass fin dal *Tamburo di latta*: la dimensione atemporale dell'infanzia bramata da Oskar è la stessa a cui aspirano i maschi del *Rombo*, desiderosi di scappare dalla Storia per rifugiarsi nello spazio uterino e consolatorio che è l'ambito di azione delle cuoche: il quale è scandito dai tempi ciclici delle stagioni, da quelli lunghi della preparazione e della cottura dei cibi, dai processi ingestivi e digestivi, dai mobili e mai eguali guizzi della fiamma del focolare – intorno al quale, per millenni, si sono raccontate storie. Sul piano tematico, questa tensione rimanda appunto alla dimensione della *Vergegenkunft*, a cui non è estraneo il sospetto, per non dire il rifiuto, circa il cosiddetto progres-

16 Cfr. *Gespräche mit Günter Grass*, in *Werkausgabe in zehn Bänden*, hrsg. v. V. Neuhaus, Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1987, vol. 10, hrsg. v. K. Stallbaum, pp. 170-171.

17 Cfr. F. J. Raddatz, 'Wirklich bin ich nur in meinen Geschichten'. *Der Butt von Günter Grass – Erste Annäherung*, in «Merkur», 31 (1977), pp. 892-901

18 G. Grass, *Kopfgeburten, oder: Die Deutschen sterben aus*, Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1980, p. 127. Per il concetto di «Vergegenkunft», cfr. F. Schirrmacher, *Musik in der Prosa von Günter Grass*, cit., pp. 63 e ss.

19 K. J. Roehm, *Polyphonie und Improvisation. Zur offenen Form in Günter Grass' „Rättin“*, Lang, New York 1993, p. 127.

20 G. Schiavoni, *Günter Grass. Un tedesco contro l'oblio*, Carocci, Roma 2011, p. 121.

so umano, il quale anima molte pagine del *Rombo*. Pur rimanendo centrale, com'è ovvio per un romanzo, la narrazione sembra rinunciare alla dinamicità che è sua prerogativa e tendere piuttosto a una condizione simile a quella delle opere di arte figurativa, che per loro natura si concentrano su di un unico punto del tempo e su una sostanziale stasi. Questa paradossale somiglianza a livello strutturale contribuisce a fare del *Rombo* una forma di «narratività espansa»<sup>21</sup> che, pur non avendo immagini al suo interno, sollecita continuamente chi legge in una direzione figurativa, andando nella direzione di un iconotesto virtuale.

L'ambito figurativo fa infatti da basso continuo nel romanzo, a partire dai molti richiami alle attività artistiche dell'«Io» narrante, il quale – «spinto dal bisogno compulsivo di mettere ovunque dei segni»<sup>22</sup> – viene raffigurato di volta in volta nell'atto di disegnare sulla sabbia, intagliare figure nel legno, impastare argilla, dipingere, fare incisioni su rame e così via<sup>23</sup>. La dimensione iconotestuale come atteggiamento di fondo dell'autore trova espressione plastica nello sdoppiamento seicentesco dell'«Io» nelle figure di Anton Möller e di Martin Opitz, laddove il narratore afferma esplicitamente: «Ich wollte ja Maler und Dichter zugleich sein» («Perché io volevo fare il pittore e il poeta a un tempo»).<sup>24</sup> Vi è poi un notevolissimo momento nel romanzo, nel quale il narratore vira i suoi ragionamenti in un modo che tiene insieme narrazione e opera visuale. A un certo punto del capitolo *Nagel und Strick* (*Chiodo e corda*)<sup>25</sup> il narratore introduce *ex abrupto* una situazione del tutto inaspettata all'interno di un discorso fino a quel momento dedicato a Lena e Otto Stubbe:

Überall stehen korrekt gescheitelte Menschen und meinen mich, wenn sie »Warum?« sagen. Auf die Frage, warum ich mir bei so knapper Zeit verschwenderisch Zeit nehme, mit weichem Blei oder englische Stahlfeder

21 Prendo in prestito la formulazione da A. Cortellessa, *Expanded Poetry: Otto iconopoemi 2006-2018*, in «California Italian Studies Journal», 8 (2016), 1, p. 8.

22 DB, p. 31: «Ich [mußte] zwanhaft überall Zeichen setzen»; trad. it. *Il rombo*, cit., p. 20.

23 Cfr. *ivi*, pp. 31, 88, 106, 122, 137 ss., 174, 424, 452, 532, 561 s.; trad. it. *ivi*, pp. 20, 63, 77, 89, 102 ss., 128, 310, 330, 389, 411.

24 *Ivi*, p. 350; trad. it., *ivi*, p. 256.

25 *Ivi*, pp. 527-539; trad. it., *ivi*, pp. 385-394.

handgeschmiedete Nägel zu zeichnen, wußte ich [...] keine Antwort [...]. Weil aber die Frage nach dem “Warum?” noch immer Gewehr bei Fuß steht und weil nur Geschichten den straffen Fragesteller und seine immer zur Sache kommende Stimme ermüden können, erzähle ich verzettelnde Geschichten [...].

Ovunque stanno uomini dalla corretta riga tra i capelli e intendono me quando chiedono «Perché?» A questa domanda, perché mai, col tempo contato, io mi prenda prodigalmente tempo per disegnare con morbido piombo o inglese penna d'acciaio chiodi forgiati a mano, io [...] non ho saputo dare risposta [...]. Ma siccome la domanda del «Perché?» sta ancora lì con l'arma al piede e siccome solo delle storie possono stancare l'eretico interrogante e la sua voce sempre tornante a bomba, gli racconto storie dispersive [...].<sup>26</sup>

Viene qui messa al centro, per via narrativa, quella circolarità fra opera letteraria e opera grafica cui si è fatto cenno sopra. Il narratore si mette *en abyme*, raccontandosi come artista visuale; e lo fa alludendo a un'opera creata da Grass stesso, ossia un disegno a penna dal titolo *Warum (Perché)*,<sup>27</sup> dove il medesimo brano qui citato, scritto a mano, in parte copre e in parte costeggia tre chiodi contorti e uno dritto.

Come vedremo più avanti, molti sono gli elementi narrativi più o meno accessori nel romanzo che fanno da soggetto centrale per opere visuali. Ciò che rende il capitolo rilevante per il discorso che qui portiamo avanti è il fatto che ai chiodi venga assegnata una importante funzione narrativa. Il discorso del capitolo ruota, infatti, intorno al tentativo di impiccarsi di Otto Stubbe, il quale utilizza una corda e, appunto, un chiodo per appendervisi. Il tentativo fallisce per la prontezza di Lena, che di lì in avanti utilizzerà i due sinistri oggetti come ingredienti di molte sue ricette; alla loro descrizione sono dedicate diverse pagine, nelle quali la coppia «chiodo e corda» ricorre con insistenza. Il narratore assegna ai due ingredienti un carattere e degli effetti assolutamente positivi, incoraggianti e salutari. Il romanzo lascia a chi legge l'interpretazione di questo curioso uso culinario, che appare più consono all'antro di una strega che a una cucina proletaria; quel

26 *Ivi*, p. 532, trad. it., *ivi*, p. 389.

27 (1975), in Grass, *Zeichnen und Schreiben I*, cit., p. 115.

che lo colloca nella sfera di interesse di questo discorso è che Grass ha utilizzato la diade svariate volte nella sua opera grafica<sup>28</sup>.

Moltissimi sono del resto i rimandi, spesso non dichiarati, a elementi che Grass ha utilizzato (prima, durante e dopo la stesura del romanzo) per la sua attività di artista visuale. Il primo, ovviamente, è il rombo, soggetto che suscita l'interesse dell'autore fin dagli anni Cinquanta; ripreso e riproposto in decine di varianti rispetto alle fогge e ai materiali nei decenni successivi<sup>29</sup>, esso viene rappresentato da Grass *tel quel*<sup>30</sup>, oppure in costellazioni legate a episodi del testo, come l'amplesso fra Dorothea e il pesce<sup>31</sup> e la successiva uccisione di quest'ultimo. Diverse sono infatti le immagini che associano il rombo a un coltello o che ne mostrano la sola testa<sup>32</sup>. Si apre qui uno spiraglio che restituisce bene la dimensione di mutuo commento fra opera letteraria e opera artistica; è facile, infatti, cogliere la volontà di Grass di mettere in luce i pericoli che corre l'elemento maschile incarnato dal rombo, con figurazioni che sono evidenti rimandi a paure di castrazione o in generale di impotenza. Molto significativa in questo senso mi pare l'incisione *Natürlich war der Butt im Spiel (Ovviamente era coinvolto anche il rombo, 1981)*<sup>33</sup>, dove al rombo sono associati un coltello e un guanto piegato, floscio e rugoso che gli esce dalla branchia, altro elemento ricorrente nell'immaginario di Grass, come mostra l'autoritratto *Mit Handschub, nachdenklich (Con guanto, pensoso)*.<sup>34</sup> La potenza virile appare un attributo identitario centrale degli "Io" del romanzo;

28 Cfr. *ivi*, *Nagel und Strick I* 1977, p. 117; *Nagel und Strick II*, 1977, p. 118; *Selbstporträt mit Nagel und Strick*, (dove l'autoritratto è in realtà un calco da dentista), p. 119.

29 Cfr. Krason, *Günter Grass und die bildende Kunst*, cit., p. 68.

30 Cfr. Grass, *Sechs Jahrzehnte*, cit., pp. 48 (disegno a penna e bronzo), 268 (terracotta), 449 (bronzo); *Butt I* (1973), R27; *Lenz unterwegs* (1976), R96; *Butt im Sand gebettet* (1977), R104; *Butt II* (1977), R105; *Der Butt* (1977), R106 (soggetto per la copertina del romanzo); *Butt mit Ring* (1983), R200.

31 DB, pp. 149 ss.; trad. it. *Il rombo*, cit., p. 125 ss.; *Frau mit Fisch* (1973), R57; *Kuß I* (1974), R83; *Kuß II* (1975), R93; *Renate will nicht* (1976), R95; *Eva* (1976), R97; *Paar* (1978), R143; *Dorothee mit Butt* (1980), R159; *Da sagte der Butt* (1981), L30. Cfr. anche *Vorm Küß*, in Grass, *Lyrische Beute*, cit., p. 168 s.

32 *Butt mit Messer* (1977), R107, *Fingerzeig II* (1980), R151; *Auf der Zeitung von Gestern* (1992), R285; *Hinter der Kiemenflosse der Schnitt* (1992), R294.

33 R177.

34 R180. Cfr. anche *Handschub und Stein*, in Grass, *Lyrische Beute*, cit., p. 203.

Otto Stubbe, per esempio, afferma di essersi suicidato, fra le altre cose, «perché il [suo] estremo orgoglio, il cazzo, non [gli] voleva più tirare»; e la cuoca Margarete Rusch ha ricette per ridar vigore al «Gionni mollo»<sup>35</sup>. Allusioni falliche sono del resto ovunque nella produzione artistica di Grass, che abbonda di anguille, chiodi, rape, carote, piume e funghi.

Allo stesso tempo il rombo viene rappresentato più volte spolpato fino alla lisca, oppure con la sola testa<sup>36</sup>, *pendant* alla violenza di Dorothea e alla cena del Femminale.<sup>37</sup> È notevole che la litografia *War das noch ein Mensch* (*Era ancora un essere umano?*)<sup>38</sup>, appartenente al ciclo *Vatertag*, accosti il rombo ridotto a lisca all'immagine del volto di Billy devastato dalle violenze, a indicare la necessità di superare la violenza maschile da parte di entrambi i sessi. Lo scheletro del rombo è insomma un ovvio rimando alla disfatta maschile, sul piano storico e su quello individuale.

Che il protagonista del romanzo partecipi alla cena che suggella la sconfitta del rombo è un segnale di quella coesistenza dinamica di verità contrastanti che fa da sfondo al romanzo, a partire dalla presenza dell'«altra verità», ossia della controfiaba che compensa l'assunto misogino di *Von dem Fischer und syner Fru* (*De lo piscatore e su mugliera*). In essa è l'uomo a desiderare insaziabilmente, in un marcato delirio tecnologico che punta dritto alla catastrofe. È significativo che la contadina narratrice, alla richiesta di Runge di stabilire quale sia la fiaba giusta, dica «Dat een und dat anner tosamen» («L'una e l'altra insieme») <sup>39</sup>, rimandando alla necessità di far coesistere dinamicamente le molteplici verità, anziché contrapporle in rigidi schemi dicotomici. Alludendo ai protagonisti della Romantik proprio nel paragrafo che racconta della doppia fiaba, lo scrittore richiama fra le righe la loro –

35 “Weil mein letzter Stolz, der Schwanz, nicht mehr stehen wollte”, DB, p. 532; trad. it. *Il rombo*, cit., p. 389; “[der] schlappe[] Hans”, *ivi*, p. 292; trad. it., *ivi*, p. 214.

36 *Als vom Butt nur die Gräte geblieben war* (1977), R108; *Kopf und Gräte* (1977), R109; *Als das Märchen zu Ende war* (1977), R110; *Literarisches Quartett*, (1992), R283; *Vom Butt blieb die Gräte* (1992), R295; *War das noch ein Mensch* (1981), L33; *Als vom Butt nur die Gräte geblieben war* (2000), L128; *Der Fische Geständnis* (2007), L337. Cfr. anche *Was vom Butt für zwei blieb*, in Grass, *Lyrische Beute*, cit., p. 221.

37 DB, pp. 665 s.; trad. it., *ivi*, p. 484 ss.

38 (1981), L33.

39 DB, p. 443; trad. it., *ivi*, p. 323.

e contemporaneamente la sua – fascinazione per gli artifici letterari come mezzo di conoscenza della realtà.<sup>40</sup> L'opera – letteraria e grafica – di Grass si propone quindi come gioco di prospettive indecidibili, nelle quali viene rispecchiata la complessità dei caratteri umani, insondabili nella loro contraddittorietà; in questo senso, esse sono tese ad educare lo sguardo di chi ne fruisce, affinché esso non si cristallizzi in formule, bensì rimanga aperto sul mondo.

Tornando alle raffigurazioni della lisca del rombo, Grass mette in scena la sua paura dell'impotenza (virile e non) e della castrazione, ben conscio di poter essere una loro concausa e divertito, si direbbe, dall'opzione di essere vittima e spettatore al contempo, tanto in tribunale quanto nelle opere visuali. Lampante in questo senso è il nesso con la raffigurazione del proprio volto che spunta dalla branchia del pesce, laddove anche i titoli mostrano una sorniona allusività; penso in particolare ad *Ancora sempre nel rombo* e a *Io c'ero*<sup>41</sup>. Questi *Selbstbildnisse* trasformano, dunque, tutte le rappresentazioni narrative del rombo in un autoritratto, ciò che amplia ulteriormente l'idea presente nella frase «Ich, das bin ich jederzeit» («Io: sono io in ogni tempo»)<sup>42</sup>: Grass parla sempre di sé stesso. In questa direzione, anche le figurazioni del rombo che incombe sul paesaggio<sup>43</sup> mi sembrano alludere alla debordante presenza del sé autoriale (o, in compresente alternativa, della maschilità tradizionale), che finisce per coprire l'orizzonte della storia, impedendo una visuale aperta alla novità.

Un altro autoritratto degno di nota è *Gestillt (Allattato)*<sup>44</sup>, dove Grass si rappresenta nell'atto di succhiare uno dei tre seni di un torso femminile, rimandando anche all'omonima poesia del romanzo.<sup>45</sup> Le tensioni edipiche del maschio contemporaneo trovano una splendida metafora nel terzo seno di Aua e nell'immagine dell'allattamento. Alla

40 Cfr. p.e. L. Zagari, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, il mulino, Bologna 1985.

41 *Noch immer im Butt* (2001), L134; *Ich bin dabeigewesen* (2005), L208; *Mann im Butt* (1978), R133; *Butt auf Møn* (2003), L188.

42 «Io: sono io in ogni tempo», DB p. 9; trad. it., *ivi*, p. 3.

43 *Butt über Land* (1978), R132; *Butt über Møn* (1980), R152; *Butt über Møn* (1981), L7; *Butt über Ulvshale* (2001), L132; *Wie der Butt über uns kam* (2008), L310. Cfr. anche *Buttgräte* (bronzo), in Grass, *Lyrische Beute*, cit., p. 264.

44 (1974) R84.

45 DB, p. 86; trad. it. *Il rombo*, cit., p. 62.

dimensione individuale e ontogenetica della «tettomania tipicamente maschile»<sup>46</sup>, secondo il verdetto di Ilsebill, si contrappone la dimensione filogenetica dei primordi dell'umanità, l'immagine di un patriarcato nel quale le donne tengono buoni gli uomini con la tecnica del bastone e della poppata. Nella logica del romanzo, il lungo viaggio del patriarcato parte dal desiderio dei singoli di emanciparsi da questa schiavitù – salvo poi tornare, dopo millenni, a desiderarne gli aspetti più confortevoli. L'«eterno mascolino» si caratterizza dunque per i suoi desideri più profondi e «veri», eminentemente regressivi, che mal si conciliano con la tendenza al progresso di cui ama vantarsi.

Altri due disegni a matita che rappresentano Aua si prestano ad alcune considerazioni<sup>47</sup>. *Aua I* presenta lo stesso soggetto femminile di *Gestillt*, una prosperosa figura femminile con i tre seni e la vulva in primo piano, mentre braccia, gambe e volto sono tagliati fuori dal riquadro. *Aua II* è sostanzialmente identica alla prima, ma è ricoperta di stringhe di scrittura, come avviene anche in *Demeter I e II*<sup>48</sup>. Il rapporto fra le due versioni dello stesso soggetto sembra suggerire che percepire il mondo attraverso il «velo di astrazione»<sup>49</sup> del linguaggio causi una perdita di immediatezza nella possibilità di esperire il mondo. Il linguaggio ricopre il mondo degli esseri umani, tanto più nel caso di uno scrittore, e l'opera grafica rende evidente questo dato di fatto. Altrove la scrittura non si mescola semplicemente alle immagini, ma sembra divenirne parte integrante, come nel caso della litografia *Streit (Lite)* del ciclo *Vatertag*<sup>50</sup>, dove le stringhe di parole tratte dal romanzo si adattano ai capelli ricci di Billy e a quelli lisci di Sigg, mentre nel caso di Fränki marcano la direzione del braccio che colpisce in diagonale. Il linguaggio tende insomma ricoprire il mondo.

Un ulteriore elemento che ricorre in maniera ossessiva nella produzione artistica di Günter Grass sono i funghi, spesso esplicitamente connessi col membro virile, come nel caso dell'incisione *Pimmelpilz (Fungo-fallo, 1972)*, che mostra un fungo rovesciato, il cui gambo ter-

46 *Ivi*, p. 11; trad. it., *ivi*, p. 5.

47 *Aua I* (1974); *Aua II* (1974), in Grass, *Zeichnen und Schreiben*, cit., pp. 104 e 105.

48 *Ivi*, pp. 102 e 103.

49 S. Mayer, *Nachwort*, in *ivi*, pp. 122-129, qui p. 128.

50 (1981), L26.

mina con un glande<sup>51</sup>. Il fungo più o meno itifallico è un motivo ricorrente, sia nei termini di nature morte aventi per oggetto miceli raggruppati in vario modo<sup>52</sup>, sia nei termini di copricapi indossati da uomini e donne<sup>53</sup>. Assai notevole, per esempio, è l'incisione *Männlicher Pilz (Fungo maschio, 1975)*<sup>54</sup>, che raffigura un uomo grottescamente piegato sotto uno smisurato fungo fallico, tanto da sembrare una sorta di tartaruga. La virilità (misurata nei termini tradizionali della grandezza del pene) appare qui come un carapace protettivo e allo stesso tempo scomodo e forse anche come un insostenibile peso. L'identico soggetto compare anche, significativamente, nella raccolta *Mit Sophie in die Pilze gegangen*<sup>55</sup>, fornendo una sfumatura ulteriore alla storia di Sophie Rotzoll, che nel sesto mese del romanzo tenta di avvelenare il francese Rapp con una pietanza a base di funghi. La vendetta contro il governatore non è pianificata solo per il tramite delle loro tossine; ma è anche il loro simbolismo fallico a venire introdotto per rivalsa contro la *défaillance* virile di Rapp, avvenuta nel momento in cui Sophie gli si concederebbe in cambio della libertà del suo Fritz<sup>56</sup>. Non è un caso che, fra i ritratti con il cappello a fungo ve ne sia anche uno a lei dedicato<sup>57</sup>. Diversamente dall'uomo di *Fungo maschio*, le donne non sembrano schiacciate dal voluminoso cappello; si direbbe piuttosto che lo portino con straniante dignità, come una sorta di berretto a sonagli o di attributo che impedisce loro di esplorare compiutamente atteggiamenti e modi di essere davvero femminili. Come il rombo che incombe sul paesaggio di Møn, esso è troppo ingombrante e finisce per coprire l'orizzonte, cioè nascondere modalità alternative nell'esistenza e nei rapporti fra le persone. Inoltre, non è visibile da chi lo porta, ma solo da chi osserva dall'esterno, in analogia con le

51 R22.

52 *Lisbeth mit Schnecke* (1972), R2; *In die Pilze gegangen* (1974), R85; *Pilze* (1983), R185; *Demeter* (1975), L2; *Viel edler geformt* (1981), L20. Cfr. anche *Stilleben mit Schnecke* (1971) e *Ein Wurf Pilze* (1974) in *Zeichnen und Schreiben. Das bildnerische Werk des Schriftstellers Günter Grass. Band I: Zeichnungen und Texte 1954-1977*, hrsg. v. A. Dreher, Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1982, p. 89 e 108.

53 *Mit Sophie in die Pilze gegangen* (1974), R89; *Hexenpilz* (1980), R 157; *Mit Hut* (1975), L1; *Pilzhexen* (1981), L9.

54 In *Zeichnen und Schreiben*, cit., p. 107.

55 L4.

56 DB, p. 475 s.; trad. it. *Il rombo*, cit., p. 347.

57 *Sophie* (1974), R88.

perverse logiche della ‘virilità’, che anche il Femminale utilizza senza averne piena coscienza. Al di là delle figurazioni falliche, l’uso dei funghi da parte di Grass viene interpretato da Viktoria Krason (che al rapporto fra aspetti visuali e letterari nello scrittore ha dedicato l’intervento finora più interessante) come un modo per sondare gli aspetti irrazionali dell’agire umano, sia a livello individuale che storico, ad esempio nella scelta di collocare l’episodio di Sophie Rotzoll durante l’epoca romantica, in posizione antilluminista<sup>58</sup>.

Un altro complesso, che compare in maniera piuttosto periferica nel romanzo, ruota intorno al soffiare le piume. Si tratta infatti di allusioni presenti in alcune poesie e in una riflessione in prosa dove viene richiamata l’abitudine dell’“Io” (fin da ragazzo e fin dalla preistoria) di tenere in sospenso “penne, tre quattro insieme, le piume i desideri la felicità”<sup>59</sup>. Questa riflessione ricompare, sotto forma di versi, nella raccolta *Mit Sophie in die Pilze gegangen*<sup>60</sup>, con il titolo *Federn blasen*. Esiste dunque una certa permeabilità fra prosa e poesia. Se le piume vengono associate alla pratica della scrittura e *dunque* al mentire<sup>61</sup>, la precarietà insita nel gesto di tenerle sospese rimanda alla levità improduttiva – ma estremamente creativa – di un gioco vitale, che non può mai avere esiti stabili; non si cristallizza mai in uno stato, ma rimane sempre e soltanto una tensione. Qui, come in molti altri casi, nulla rimanda direttamente alla produzione artistica di Grass. Solo chi conosce le opere visuali dell’autore può cogliere l’allusione agli autoritratti con Grass intento nello stesso gesto<sup>62</sup>.

Spesso gli elementi evocati efrasticamente sono poi oggetti o situazioni che svolgono una funzione in qualche misura accessoria nel romanzo. Penso alle teste d’oca appese «coi becchi verso il cielo»,<sup>63</sup>

58 V. Krason, *Grass und die bildende Kunst*, pp. 242 e 257.

59 “Federn, drei vier zugleich, den Flaum, Wünsche, das Glück [...] in Schweben [halten]”, DB, p. 562; it. p. 411. Cfr. anche pp. 116, 219; it. pp. 85, 160. La riflessione in prosa compare come poesia nella raccolta “Mit Sophie in die Pilze gegangen”, con il titolo “Federn blasen”.

60 L4. A questo proposito cfr. V. Krason, *Grass und die bildende Kunst*, p. 260.

61 DB, p. 256; it. p. 188.

62 *Federnbläser I* (1974), R74; *Federnbläser II* (1980), R161; *Federn blasen*, R75; *Federn blasen* (1976), L4 (in *Mit Sophie in die Pilze gegangen*). Cfr. anche *Selbst mit Butt und Federn* (1980), R154; *Wie ich mich sehe* (1974, disegno a penna e manoscritto della poesia), in *Sechs Jahrzehnte*, cit., p. 168.

63 DB, pp. 22 e 532; trad. it. *Il rombo*, cit., pp. 13 e 389.

che nel romanzo sembrano meri elementi scenografici e ritroviamo però in varie versioni come soggetto artistico<sup>64</sup>, alle teste di pesce issate su bastoni in un rito pagano e poi sincretistico<sup>65</sup>, alle anguille messe nel letto di Ilsebill e altrove associate alle mammelle di vacca<sup>66</sup>, alle bietole, collegate direttamente con la paura della castrazione<sup>67</sup>.

Si delinea in questo modo un vero e proprio *Butt-Komplex*, articolato in linguaggio e immagini, particolarmente notevole per via della sua conformazione aperta. Se il romanzo è infatti concluso e definitivo, le arti figurative consentono a Grass di tornare nel corso degli anni alle immagini ad esso legate, espandendo e approfondendo la riflessione sui possibili significati che esprimono. Al centro di questo *Butt-Komplex* c'è sempre il debordante io del soggetto narrante, immagine singolarmente plastica di quel personaggio pubblico a cui lo scrittore ha lavorato tutta la vita. L'intreccio degli "Io" – scriventi, cucinanti, disegnanti... – funge da dinamica *origo* intorno alla quale si organizzano e si strutturano tutte le percezioni (temporali, spaziali e così via) e tutti i temi presenti nel romanzo, a un livello che va ben al di là di quello usuale nelle arti. Il narcisismo dello scrittore trova così espressione in una variegata auto-messa in scena multimediale.

64 *Westfälischer Frieden I* (1973), R40; *Gänsekopf I* (1977), R117; *Gänsekopf II* (1977), R117; *Danach hingen sie ihren Gedanken nach...* (1982), L 22.

65 DB, pp. 109 s.; trad. it. *Il rombo*, cit., p. 78 ss. Cfr. *Großer Butt* (1977), R111; *Spiel mit Flunderköpfen* (1992), R284;

66 DB, pp. 87 e 286; trad. it. *Il rombo*, cit., pp. 63 e 209. *Kein Traum* (1973), *Aale* (1972), *Zeichnung zu »Der Butt«* (1974) in *Sechs Jahrzehnte*, cit., p. 176.

67 DB, p. 93; trad. it. *Il rombo*, cit., p. 67; *Ein Griff Möbren* (1977), R113; *Rübenschieben* (1976), R102.