IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

L'abbuffata e l'ascesi. Utopia e disgusto in Goethe, Grass, Bachmann, Dürrenmatt

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1644936 since 2023-05-30T14:07:43Z

Publisher:

Artemide

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

07 November 2026

Proteo 107

www.artemide-edizioni.it

Collana Proteo
diretta da Roberto Venuti

Comitato scientifico
Francesca Balestra, Giuseppe Dolei, Maria Omodeo,
Pierluigi Pellini, Roberto Venuti

I volumi di questa collana sono valutati da *referees* anonimi

Massimo Bonifazio

L'ABBUFFATA E L'ASCESI

Utopia e disgusto in Goethe, Grass, Bachmann, Dürrenmatt

ARTEMIDE

© Copyright 2017
Editoriale Artemide s.r.l.
Via Angelo Bargoni, 8 - 00153 Roma
Tel. 06.45493446 - Tel./Fax 06.45441995
editoriale.artemide@fastwebnet.it
www.artemide-edizioni.it

Segreteria di redazione
Antonella Iolandi

Impaginazione
Monica Savelli

Copertina
Lucio Barbazza

In copertina
Die Panne, Schauspielhaus Dresden 2016, foto di scena.
Albrecht Goette, Holger Hübner, Ben Daniel Jöhnk, Jochen Kretschmer

ISBN 978-88-7575-268-2

Questo volume viene pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino

Indice

9 Introduzione
Percorsi gastrosofici

25 Capitolo I
Il *tableau vivant* della santa anoressica: Ottilie nel romanzo *Die Wahlverwandtschaften*

51 Capitolo II
Un vomito liberatore. Percorsi del disgusto nella "Blechtrommel" di Günter Grass (1959)

85 Capitolo III
«Le mani in mezzo al cibo, tutte mani cortesi». Tre pasti solidali (Bachmann, Grass, Dürrenmatt)

111 Bibliografia

Disse Morgante: […] io non t'ho domandato
se se' cristiano o se se' saracino,
o se tu credi in Cristo o in Apollino. -

Rispose allor Margutte: A dirtel tosto,
io non credo più al nero ch'a l'azzurro,
ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto;
e credo alcuna volta anco nel burro,
nella cervogia, o quando io n'ho, nel mosto,
e molto più nell'aspro che il mangurro;
ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede;

e credo nella torta e nel tortello;
l'uno è la madre e l'altro il suo figliuolo;
e 'l vero paternostro è il fegatello,
e posson esser tre, due e uno solo,
e deriva dal fegato almen quello.

Pulci, *Morgante,* XVIII 114-116

Introduzione

Percorsi gastrosofici

Fra i vari scopi che possiamo assegnare alla letteratura, e con lei alla simbiotica – per non dire parassitaria – *Literaturwissenschaft* del nostro e di ogni tempo, vi è anche certamente la ricerca di un senso per l'esistenza umana, o quantomeno la formulazione, se non proprio di risposte, quantomeno di domande precise. Tuttavia, alla letteratura e alla sua *ancilla* non si può assegnare una funzione veramente sismografica rispetto ai problemi del mondo circostante; quello che fanno è rispondere, con modalità del tutto peculiari, in maniera imponderabile, fortuita e misteriosa, alle tensioni del loro tempo, mediate ovviamente dal filtro dell'individualità di chi le produce. Questi orienta la sua ricerca in base a gusti, interessi, curiosità, desideri, esperienze individuali, e non da ultimo in base a influenze esterne, come dettami di tipo politico, per esempio sotto regimi autoritari, oppure, nel nostro mondo attuale, gusti e tendenze legate alle mode correnti. In occidente il cibo, in questo periodo storico, è certamente *trendy* in tutti i settori. Demonizzato per più versi a causa dei rischi che gli sono collegati, fra contaminazioni di vario genere (dagli agenti inquinanti agli OGM) e ossessioni dietetiche (che rimandano a un dover-essere pubblicitario assai più che a franche preoccupazioni di salute), esso è allo stesso tempo santificato come toccasana e mezzo di guarigione, come sostegno di presunte identità locali, come Materia Prima per alchimie di gusto che dovrebbero redimere le nostre vite da tristezze e insicurezze. Tutto questo ci viene suggerito quotidianamente da programmi televisivi, canali internet e libri di cucina che portano sul nostro desco (spesso dai contorni assai più mediatici che concreti) sconosciuti pezzi di mondo, sia geografici che ideali, o frammenti di una vita più fantasiosa, salutare, allegra, alla quale siamo invitati a tutte

le ore. Il culmine è raggiunto negli spot pubblicitari, dove si fa evidente il carattere edonistico e soprattutto commerciale di questi appelli, lo strenuo sforzo per associare al cibo caratteristiche gradevoli e, appunto, redentrici; penso ad esempio alle esagerate immagini di luoghi incontaminati e di felicità – di contadini, animali, famiglie – che intendono evidentemente coprire la fredda e poco appetitosa realtà della produzione industriale di alimenti. Come notava già Roland Barthes parlando dell'«essenza ideale dei beni di consumo» (cfr. Barthes 1961, 978), ciò che acquistiamo non è tanto il cibo nella sua materialità, quanto *un'idea* di cibo che dovrebbe appunto redimerci dalle nostre tristezze e insicurezze, comunicando magicamente alle nostre esistenze la stessa ideale purezza del prodotto in vendita e garantendoci dunque la stessa incontaminata *felicità* – in cambio del nostro denaro (fra i molti interventi in questo senso cfr. p.e. Marrone 2014 e 2016).

Il filosofo Harald Lemke annota assai acutamente:

> Vielleicht isst der Mensch nicht ununterbrochen, aber die vielfältigen Dinge, die für die Produktion, die Vermarktung, die Besorgung, die Zubereitung und den Genuss von Essen unerlässlich sind, konstituieren ein beträchtliches Ausmaß der gesellschaftlichen Realität. Wie kommt es – so muss man sich mit großer Verwunderung fragen –, dass dennoch die «tischgesellschaftliche Perspektive» der am meisten vernachlässigte Gesichtspunkt innerhalb der Gesellschaftstheorie ist und von der Philosophie gedankenlos außer Acht gelassen wird? (Lemke 2008a, 7)

> Forse l'essere umano non mangia ininterrottamente, ma le molte cose indispensabili per la produzione, il commercio, l'acquisto, la preparazione e il consumo del cibo costituiscono una dimensione ragguardevole della realtà sociale. Come accade allora – è necessario chiedersi con grande stupore – che nonostante questo la 'prospettiva della socialità a tavola' sia il punto di vista maggiormente trascurato dalle teorie sulla società e la filosofia non le dedichi, distrattamente, alcuna considerazione?

Nonostante il carattere onnipervasivo delle problematiche alimentari, anche la letteratura si dimostra piuttosto distratta, a proposito

di cibo, e con essa la critica letteraria. In maniera analoga, Cheryll Glotfelty notava più di venti anni fa che, a leggere soltanto la letteratura critica, «razza, classe e genere» sembravano essere gli «hot topics of the late twentieth century» (1996, XVI), mentre la drammatica crisi ecologica che tuttora viviamo non vi svolgeva pressoché alcun ruolo. Nel mondo di lingua tedesca, e in Germania in particolare, l'«hot topic» per eccellenza della *Literaturwissenschaft* resta il periodo hitleriano; ecologia e alimentazione sono temi piuttosto perfierici. Per quello che riguarda il discorso alimentare, l'*ancilla* e la sua signora, come del resto la filosofia, risentono di pregiudizi che affondano le loro radici nella base stessa della cultura occidentale, il platonismo, che separa anima e corpo, assegnando al secondo un ruolo marginale, per non dire superfluo. Il cristianesimo riprende poi questa separazione, e ne fa uno dei punti centrali del suo mondo morale; nella prospettiva della vita eterna, il corpo non è che un fardello, un intralcio al dispiegarsi della vita spirituale: «spiritus quidem promptus, caro autem infirma» (Mt 26, 41; Mc 14, 38). Si tratta evidentemente di un sottocapitolo di quella «unterirdische Geschichte», quella «storia sotterranea» che corre «sotto la storia nota dell'Europa» e riguarda «la sorte degli istinti e delle passioni umane represse e sfigurate dalla civiltà» (Adorno, Horkheimer 1984, 265; it. 1966, 247).

In effetti è solo nel Settecento che si afferma una visione che libera il cibo (e con esso il corpo) dall'inessenzialità a cui era relegato e tenta di preparargli un ruolo centrale nella vita e nella felicità degli esseri umani. Si tratta di quella «linea della natura» fissata da Jean-Jacques Rousseau in particolare nel romanzo *Emile* (Wierlacher 1987, 141; cfr. Châtelet 1977, 127). È difficile sminuire l'importanza che ha avuto, e ha tuttora, il filosofo francese, insieme agli enciclopedisti, nella storia della cultura alimentare. Il sistema culinario da loro proposto è «una semiotica applicata di purezza alimentare e naturalismo» (Brown 1984, 178; cfr. anche Bonnet 1975), in cui il corpo naturalmente sano viene minacciato dai mali della civilizzazione. L'idea di natura dei *philosophes* guida ancora oggi – abilmente manipolata dall'industria alimentare, come si diceva sopra – le nostre scelte; si può dire anzi che essa occupi gran parte dell'orizzonte

ideologico del nostro rapporto con il cibo, per quanto distorta: «das ideologische Amalgam aus Werbung und Ernährungswissenschaft diktiert das Eßverhalten» (Hardt 1987, 23: «l'amalgama ideologico di pubblicità e scienza dell'alimentazione detta il comportamento alimentare). È interessante notare che per Rousseau non si dava un'alimentazione «naturale» *e insieme* «gastronomica», come cercheranno di svilupparla i «gastrosofi» Rumohr, Anthus e von Vaerst. La «gastro-etica» rousseauiana si poneva infatti in netto contrasto con l'artificiosa gastro-nomia; la prima era incentrata sugli appetiti naturali (e dunque positivi e salutari) dell'individuo, mentre la seconda era collegata con gli usi alimentari malsani e irragionevoli della società borghese. In questo senso, la «haute cuisine» è il luogo dell'eccesso, mentre la cucina ordinaria è il luogo della salute (cfr. Metzner 1998, 56 ss). Rousseau mette in luce la necessità di una transizione da una struttura sociale rigida come quella borghese, che costituisce uno spazio altamente codificato e attento alle differenze, a una socialità più fluida, uno spazio aperto, creativo, non differenziante; questa transizione viene evocata, nell'*Emile* e nella *Nouvelle Hélöise*, principalmente attraverso rappresentazioni di pasti che trasgrediscono le norme alimentari prevalenti, per esempio con lo svolgersi all'aperto (cfr. Brown 1984, 176). Le riflessioni rousseauiane aprono la strada anche al movimento salutista che, partendo da esperienze come quelle di Christoph Wilhelm Hufeland (1762-1836), medico personale della regina Luise di Prussia e autore del testo *Makrobiotik, oder die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern* (Hufeland 1984: *Macrobiotica, o arte di prolungare la vita umana*), passano da Max Bircher-Benner e dalla cosiddetta *Lebensreform* del tardo diciannovesimo secolo, per giungere fino a noi (cfr. Wirz 1993; Meyer-Renschausen, Wirz 1999).

Ma è nel periodo a cavallo fra il Sette e l'Ottocento – in quella che è l'epoca d'oro della gastronomia francese (cfr. Brown 1984; Just 2013) – che alcuni pensatori francesi elaborano una cultura del cibo con tratti parecchio differenti, molto più attenta al piacere individuale che agli eventuali benefici dell'alimentazione naturale. Il primo è Anthêlme Brillat-Savarin, con la sua *Physiologie du goût* (1825); dietro, o di fianco a lui, Charles Fourier, fautore di un «eudemonismo radicale» (Barthes 1977, 70) che identifica la felicità con

il piacere fisico e sensuale in una maniera assai peculiare – molto diversa da Sade, per esempio, a cui pure lo accomuna l'essere «i soli pensatori integralmente non repressivi» (Mariotti 1971, 18; cfr. anche Tundo 1990, 119-120). Ma se l'alimentazione dei personaggi sadiani attesta «la costituzione trionfante del corpo libertino» (Barthes 1977, 8) e si definisce solo in rapporto alla lussuria e alla trasgressione, in Fourier l'alimentazione è piuttosto un sostegno alla vita amorosa. Del resto è lui l'inventore della parola «gastrosophie», che diversamente da molte altre sue creazioni lessicali avrà una certa fortuna; il concetto di «sapienza del cibo» struttura per esempio l'intera «Armonia», la società ideale descritta nel suo *Nouveau monde amoureux* (1818) (Cfr. Marrone in corso di stampa).

Meno radicali, ma con effetti visibili – anche se non esattamente dirompenti – sulla cultura letteraria successiva, sono tre *Gastrosophen* tedeschi, spinti da motivazioni simili all'italiano Pellegrino Artusi, cioè dare una dignità a un tempo scientifica ed artistica al «mangiar bene» (cfr. Artusi 1970): Carl Friedrich von Rumohr (*Geist der Kochkunst*, 1822: *Spirito dell'arte culinaria*), Anton Anthus (*Vorlesungen über die Eßkunst*, 1838: *Lezioni sull'arte del nutrimento*) e Eugen von Vaerst (*Gastrosophie oder Lehre von den Freuden der Tafel*, 1851: *Gastrosofia o Dottrina delle gioie della tavola*). Come avviene per Artusi, da parte della cultura «alta» contemporanea i loro tentativi vengono ricondotti a forme di stravaganza, permanendo la cucina nell'ambito del basso e del comico. Invece essi sono fra i primi a tentare di trasformare la dietetica antica in un'arte olistica, tesa ad armonizzare conoscenza, socialità, salute e piacere. È Eugen von Vaerst a indicare con maggior chiarezza la distinzione fra «Gourmet», «Gourmand» e «Gastrosoph»:

> Der Gourmand ist begierig auf alles, was gut schmeckt, ohne Rücksicht auf die Gesundheit, auf das Maß und die Gesetze der Grazien. […] Der Gourmet ist bloß lüstern, doch nur nach alledem, was Zunge und Auge anlockt. Aber der Gastrosoph wählt aus dem guten das Beste, in schönster Form, mit gewissenhafter Rücksicht auf Gesundheit und Schicklichkeit. (Vaerst 1975, 10-11)

> Il gourmand è avido di tutto ciò che abbia un buon sapore, senza badare alla salute, alla misura e alle leggi delle Grazie. […] Il gourmet

> è ghiotto solo di quanto attiri la lingua e l'occhio. Ma il gastrosofo sceglie dalle cose buone le migliori, nella forma più bella, con coscienziosa attenzione alla salute e alla dignità.

Nelle parole di tutti questi «gastrosofi» si ritrova lo spirito positivista coevo, il compiaciuto senso di appartenenza ad una classe che anche attraverso questi libri convalida il suo ruolo, non da ultimo nel modellare a propria immagine e somiglianza i rituali alimentari aristocratici. Per il ricco borghese, il rimpinzarsi ha motivi non solo edonistici, ma soprattutto di prestigio, sublimati in qualche modo dai gastrosofi in direzione di un'«arte del mangiar bene" che si vuole fare anch'essa norma.

Le loro sollecitazioni saranno in parte raccolte da Friedrich Nietzsche (cfr. p.e. Schipperges 1975, 163 ss.), che nel suo tentativo di superare il platonismo e di portare la scissura del mondo all'interno dell'essere umano, riflette in più occasioni su quanto vengano trascurate «aller nächsten Dinge», «tutte le cose prossime», come appunto il cibo, considerato comunemente fra i temi «herabwürdigend», «degradanti» (p.e. in *Menschliches, Allzumenschliches*; cfr. Nietzsche 1967, 179; it. 135-136), su come la «schauerliche Gedankenlosigkeit», «l'orribile sventatezza» in cucina, in particolare da parte delle donne, abbia sostanzialmente bloccato e anzi danneggiato lo sviluppo dell'essere umano (*Jenseits von Gut und Böse*; Nietzsche 1968, 178; it. 144), sul fatto che l'origine dello spirito tedesco sia da ricondurre in primo luogo a «betrübten Eingeweiden», a «intestini in disordine» dovuti alla pessima cucina tedesca (*Ecce homo*; Nietzsche 1999, 278; it. 288). Tutte queste riflessioni sono riassunte in due precise domande – «Kennt man die moralischen Wirkungen der Nahrungsmittel? Gibt es eine Philosophie der Ernährung?» (*Die fröhliche Wissenschaft*; Nietzsche 1973, 53; it. 42: «Si conoscono forse gli influssi morali degli alimenti? Esiste una filosofia della nutrizione?») – destinate a rimanere senza risposta. Questa filosofia non verrà infatti sviluppata; le sollecitazioni alimentari del filosofo rimarranno a latere anche negli interessi degli esegeti nietzscheani, in una prima fase preoccupati di altre, più bellicose zone del suo pensiero, e in seguito affascinati da questioni ritenute comunque più importanti e centrali – ancora una volta: meno degradan-

ti – della nutrizione (cfr. Schipperges 1975; Lemke 2007, 405-435; Klass 2008; Sommer 2012).

Le suggestioni di Nietzsche e dei gastrosofi – l'idea dell'importanza *morale* dei cibi e delle modalità con cui li si sceglie e li si incorpora, l'attenzione posta a combattere l'iperfagia in favore di un consumo moderato e insieme orientato al piacere dei sensi, il superamento di un concetto meccanicistico di alimentazione come mero «apporto di elementi nutritivi» sganciato dagli aspetti sociali e politico-economici – godono comunque di una certa circolazione nel mondo culturale di lingua tedesca, ancorché piuttosto sotterranea. Lo ha ben dimostrato il germanista Alois Wierlacher, che nel suo ponderoso saggio *Vom Essen in der deutschen Literatur* del 1987 ha messo in luce, fra le altre cose, la diffusione del pensiero gastrosofico nella letteratura tedesca a partire almeno dagli esponenti del cosiddetto realismo borghese, come Adalbert Stifter, Gottfried Keller e Theodor Fontane, passando per i fratelli Mann per arrivare fino a Wolfgang Koeppen, Heinrich Böll e Günter Grass.

In particolare, Wierlacher identifica in Carl Friedrich von Rumohr il gastrosofo dal maggior impatto sugli autori successivi, e sottolinea nella sua opera l'attenzione per un'alimentazione corretta, che passa anche per la quotidianità delle pratiche culinarie. Il centro non è più la cucina di rappresentanza dei grandi chef, bensì «die genügende, ernährende und ergötzliche, der Landesart völlig angemessene Mahlzeiten eine[s] frohen Familienkreis[es]» (Rumohr 1977, 39: «I pasti sufficienti, nutrienti e gradevoli, perfettamente adeguati al territorio, di un'allegra cerchia familiare»; cfr. Wierlacher 1987, 44). Questi pasti, nell'idea di Rumohr, svolgono anche una funzione stabilizzatrice; essi infatti fondano e allo stesso tempo celebrano l'ordine della famiglia, che è *pendant* e chiave di volta dell'ordine superiore che sta alla base dell'intera società borghese. In fondo è quest'ultima a costituire il cuore segreto delle riflessioni dei gastrosofi e degli autori che a loro si rifanno, il vero centro delle riflessioni filosofiche, sociologiche e narrative a proposito dell'alimentazione; questo è tanto più vero quando riflettiamo sulle rappresentazioni artistiche del cibo, cioè sul suo versante più squisitamente simbolico. Un segnale nettissimo in questo senso è

dato dalla scarsa o nulla sensibilità di questi gastrosofi per il problema dei problemi, per la fame che attanaglia larghe fasce delle classi subalterne a loro contemporanee; il loro orizzonte d'interesse non valica i confini della classe a cui appartengono, e non si rivolge certo ai «diseredati dalla fortuna», come li chiama Artusi, che «sono costretti, loro malgrado, a fare di necessità virtù e consolarsi riflettendo che la vita attiva e frugale contribuisce alla robustezza del corpo e alla conservazione della salute» (Artusi 1970 [1891], 15).

La fortuna della gastrosofia nel mondo tedesco ha un andamento di tipo carsico nel suo flusso, fino a tempi piuttosto recenti. Se si tolgono infatti sporadici interventi – due per tutti: Georg Simmel, con la sua *Soziologie der Mahlzeit* (1910: *Sociologia del pasto*), e Norbert Elias, con il suo saggio *Über den Prozeß der Zivilisation* (1939: *Sul processo di civilizzazione*) – è solo negli anni Ottanta del Novecento che gli intrecci fra alimentazione e cultura, in particolare letteraria, ottengono la dignità di oggetti di studio 'seri', venendo legittimati anche in sede accademica, come testimonia l'aumentare degli interventi legati all'alimentazione (cfr. Kiltz 1983; Wierlacher 1987; Kleinspehn 1987; Hardt 1987). Wierlacher è certamente fra gli autori di questo «cambio di paradigma», che di fatto anticipa di diversi anni l'attuale (e vagamente ossessivo, anche nel mondo tedesco) interesse a tutto tondo per il cibo; nel 1993 insieme a un altro germanista, Gerhard Neumann, e allo storico Hans Jürgen Teuteberg[1], cura una raccolta di saggi dal titolo *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder* (*L'alimentazione come tema culturale. Visioni e prospettive)*, seguito nel 1997 da *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven* (*Alimentazione e identità. Prospettive europee*), curato da Teuteberg, Neumann e dalla sociologa Eva Bärlosius. L'ambizione delle due raccolte, come suggerisce il titolo, è quella di mostrare l'alimentazione nella sua essenza di «sozialen Totalphänomen', di «fenomeno sociale totale» (Wierlacher 1987, 14), mettendolo al centro di una rete di analisi in cui siano coinvolti pressoché tutti gli ambiti culturali: dall'antropologia alla psicologia, dalla storia alle arti, dalla linguistica alla teologia alle 'scienze dure'. Anche grazie alle sollecitazioni nate da questi due volumi, lungo gli anni Novanta e fino

[1] Per l'importanza di questo storico negli studi sull'alimentazione si veda Spiekermann 1997.

ad oggi si è potuto registrare un interesse crescente per l'argomento, testimoniato sia da raccolte di saggi (Schultz 1993; Schuller, Kleber 1994; Dünnebier, von Paczensky 1999; Neumann, Wierlacher, Wild 2001; Grewe-Volpp, Reinhart 2003; Därmann, Lemke 2004; Kalinke, Roth, Weger 2010; Ette, Sánchez, Sellier 2013; Simonis et al. 2015; Kashiwagi, Meyer 2017) che da monografie e singoli articoli su temi letterari e filosofici più o meno specifici (solo a mo' di esempio: Köhler 1996; Bärlosius 1999; Haider-Pregler, Peter 1999; Kashiwagi 2003; Wendt 2006; Lutz 2007; Neuhaus, Weyer 2007; Sommer 2012; Rudtke 2014; Triendl 2016. Si veda anche la bibliografia di Mörth 1994). Wierlacher è stato molto attivo anche in ambito extraaccademico, contribuendo per esempio, nel 1994, alla fondazione di una rete di circa 60 studiosi dal nome «Internationales Arbeitskreis für Kulturforschung des Essens» (IAKE, Gruppo di studio internazionale per la ricerca culturale sul cibo; cfr. Wiedenmann 1997), da lui guidata per alcuni anni insieme a Gerhard Neumann. Dal 2015 questa rete si è fusa con un'altra istituzione, la «Arbeitsgemeinschaft für Ernährungsverhalten» (Gruppo di lavoro per il comportamento alimentare), dando vita al «Netzwerk Ernährungskultur» (Rete della cultura alimentare, www.esskult.net), che mantiene l'idea di uno studio interdisciplinare di tutte le questioni legate all'alimentazione, intesa principalmente come fenomeno sociale. Le riflessioni sviluppate in seno allo IAKE ruotano in particolar modo intorno alla «Kulinaristik», una scienza sovradisciplinare che intende unire teoria scientifica e prassi, tanto professionale quanto quotidiana, nell'analisi del ruolo e della funzione del cibo nella vita degli individui e delle culture (Wierlacher, Bendix 2008). Tale scienza ruota intorno ai tre concetti di nutrizione, culture e ospitalità. Il primo comprende gli aspetti concreti dell'alimentazione, come la fisiologia, la cucina e i suoi strumenti, l'ecologia, le questioni legate alla sicurezza alimentare e così via; il secondo considera il cibo nel suo essere segno e simbolo, tenendo conto delle norme sociali che ne regolano preparazione e assunzione, e insieme delle formule linguistiche per indicarlo; il terzo concetto, l'ospitalità, viene ricondotto alla prassi di ospitare persone e di invitarle ad un pasto comune come base della socialità umana, e viene considerato la cornice entro cui si dispiegano gli altri due (cfr. Wierlacher 2012). La Kulinaristik è fortemente

orientata alla collaborazione concreta fra tutti gli attori sociali interessati al cibo, in particolar modo ristoratori e albergatori; per questo nel 2000 è nata la «Deutsche Akademie für Kulinaristik», con sede a Münster, «una comunità e una rete» fatta da cuochi, gastronomi, produttori e studiosi che si occupano di cultura del cibo e ospitalità con incontri e pubblicazioni (www.kulinaristik.eu). Nel 2008 è nato anche il «Kulinaristik Forum» (www.kulinaristik.net), che pubblica la rivista *Kulinaristik. The German Journal of Food Studies. Wissenschaft – Kultur – Praxis*.

L'altra figura importante in questo ambito, negli ultimi anni, è stato il filosofo Harald Lemke, che ha collaborato con lo IAKE, pubblicando per esempio vari interventi sulla rivista «Mitteilungen» (Lemke 2003, 2004, 2007b, 2014) e partecipando alla riflessione sulla «Kulinaristik» (Lemke 2008b). Lemke è direttore del «Internationalen Forum Gastrosophie» (IFG, www.gastrosophie.net); e proprio la gastrosofia è il suo cavallo di battaglia.

> Das IFG versteht sich als thinktank: als eine am Gemeinwohl orientierte Denkunternehmung. Das Forum behandelt die gegenwärtigen Ernährungsverhältnisse ganzheitlich und transdisziplinär – kurz: gastrosophisch. Es stellt die Zusammenhänge unseres täglichen Essens in den internationalen Kontext, zeigt deren philosophische Hintergründe auf und verbindet sie mit unserem Verantwortungsgefühl. Wir setzen uns für eine weltweite Ernährungswende ein und wollen ein entsprechendes Umdenken aktiv mit gestalten. […] Wir brauchen eine neue Ethik und Politik des Essens. […] Unsere Vision und Zukunftsethik lautet «Good food for all». (www.gastrosophie.net, home page)
>
> L'IFG si intende come un *thinktank*: una impresa di pensiero orientata al bene comune. Il forum tratta le relazioni alimentari attuali in maniera totale e transdisciplinare – in breve: in maniera gastrosofica. Esso pone le connessioni della nostra alimentazione quotidiana nel contesto internazionale, ne mostra i presupposti filosofici li collega al nostro senso di responsabilità. Noi ci impegniamo per una svolta mondiale riguardo all'alimentazione e vogliamo partecipare attivamente al suo ripensamento. […] Abbiamo bisogno di una nuova etica e di una nuova politica dell'alimentazione. […] La nostra visione e la nostra etica del futuro si riassumono nel motto «Good food for all».

La sua vasta produzione saggistica è sempre accompagnata da una presenza molto evidente sia sui media che in ambito pubblico; nel 2013 è stato per esempio visiting professor all'Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo. Lemke insegna inoltre presso lo «Interdisziplinäres Zentrum für Gastrosophie» dell'Università di Salisburgo, di cui è co-fondatore, un vero e proprio corso di studio universitario, in rete con esperienze simili come l'Università di Pollenzo e l'IEHCA (Institut Européen d'Histoire et des Cultures d'Alimentation) di Tours, e collegato con il già citato Kulinaristik Forum, Slow Food Austria e l'ICREF (International Commission for Research into European Food History), fondata da Hans Jürgen Teuteberg nel 1989 (cfr. www.gastrosophie.at).

Lemke, con un piglio assai combattivo (che trova rinforzo anche nel suo aspetto piuttosto telegenico) divulga il verbo gastrosofico partendo dalla necessità di quella «filosofia della nutrizione» di cui sentiva la mancanza Nietzsche. In una prospettiva olistica, l'etica dell'alimentazione intende basarsi non su norme esterne, ma su una «ecologia della cucina» che ricomprende non solo la natura circostante e le modalità di produzione degli alimenti, ma anche i rapporti fra gli esseri umani e quelli degli individui con sé stessi. Si tratta di una «Ess-thetik», di una estetica alimentare basata sul buon gusto (che va sviluppato lungo tutta la vita) e sul piacere. Quest'ultimo non nasce solo dalla qualità e bontà degli alimenti e dalla capacità di consumarli in maniera conviviale, ma anche dalla capacità di produrli e prepararli in maniera autonoma (cfr. Lemke 2003, 2007, 2014), oltre che ovviamente di sceglierli al momento dell'acquisto, in quella che Lemke chiama «die ethische Mikropolitik des Warenkorbes» (2002, 45; «la micropolitica di carattere etico della sporta»). La gastrosofia ha poi un coté squisitamente politico, ponendosi come obiettivi l'educazione alimentare delle nuove generazioni, il controllo delle filiere alimentari e l'equa distribuzione degli alimenti (2012). Il fatto che il piacere individuale sia uno degli elementi centrali della riflessione gastrosofica è probabilmente ciò che più la distanzia da movimenti come l'ecocritica (che peraltro non ha acquisito molta visibilità nel mondo tedesco, cfr. p.e. Dürbeck, Stobbe 2015, 123-186), per quanto la gastrosofia condivida con essi alcune posizioni di fondo. A questo proposito, mi sembra

ad esempio interessante l'atteggiamento di Lemke nei confronti del consumo di carne:

> Aus strikt animalmoralischer Sicht sind die Menschen dazu verpflichtet, im Prinzip auf Fleischkonsum zu verzichten. Gegenüber diesem moralisch korrekten Rigorismus respektiert eine gastrosophische Sicht unter rein kulinarischen Gesichtspunkten anthropozentrischer Geschmacksfreiheit einen minimalen Fleischgenuss, der seine Schuld am Tieropfer wenigstens durch eine «artgerechte Haltung» verantwortet, die den Nutztieren ein möglichst gutes Leben gewährt. (Lemke 2002, 45)

> Da un punto di vista di etica animale, in linea di massima gli esseri umani sono in dovere di astenersi dal consumo di carne. Di fronte a questo corretto rigorismo morale, dal punto di vista puramente culinario di una antropocentrica libertà del gusto, una visione gastrosofica rispetta un minimo consumo di carne, che risponda della colpa della morte di un animale perlomeno con un 'allevamento consono alla specie', che garantisca agli animali utili una vita quanto più possibile buona.

È difficile valutare l'impatto concreto – in termini per esempio quantitativi – delle riflessioni e delle azioni di Wierlacher, Teuteberg, Lemke e dei loro collaboratori; mi sembra tuttavia molto interessante che il tentativo di elaborare una cultura del cibo veramente interdisciplinare, attenta al suo lato culturale e simbolico e al contempo affondata nel concreto della vita quotidiana degli individui e dei loro rapporti con l'ambiente, vada ascritto proprio a studiosi di discipline umanistiche. Queste infatti sono le più adeguate ad affrontare tentativi simili, dal momento che si occupano di quanto nell'esistenza umana – appena dopo la soluzione dei problemi di sussistenza – vi è di più disperatamente complicato: la ricerca di un senso.

Come dicevamo sopra, in ogni caso, pochissimo di tutto questo emerge nella letteratura di lingua tedesca, e ancora meno nella critica letteraria. Quello che possiamo fare è occuparci della realtà, ossia dei testi che abbiamo a disposizione, senza assegnare loro al-

cun tipo di necessità storica (senza illuderci che il reale sia in qualche modo razionale), ma cercando in essi tracce della crisi di senso, non da ultimo alimentare, che ci attanaglia. Le pagine che seguono sono dedicate a esercizi che vanno in questa direzione; esse scavano fra le pieghe di narrazioni esse scavano fra le pieghe di narrazioni appartenenti *lato sensu*[2] al genere romanzesco, che continua a mostrare una spiccata affinità con il mondo borghese e con i suoi ideologemi; in esso trovano espressione privilegiata le esigenze, i desideri e le proiezioni degli appartenenti a questa classe sociale. Del resto esso, come affermò Wilhelm Schlegel nel 1798, è proprio «der Punkt, wo die Literatur das gesellige Leben am unmittelbarsten berührt» (Schlegel 1960, 149: «il punto in cui la letteratura tocca la vita sociale nella maniera più immediata»). Questo dato di fatto va combinato con una particolarità del nostro rapporto con il cibo, messa bene in luce da Georg Simmel:

> Von allem nun, was den Menschen gemeinsam ist, ist das Gemeinsamste: dass sie essen und trinken müssen.
> Und gerade dieses ist eigentümlicherweise das Egoistischste, am unbedingtesten und unmittelbarsten auf das Individuum Beschränkte: was ich denke, kann ich andere wissen lassen; was ich sehe, kann ich sie sehen lassen; was ich rede, können Hunderte hören – aber was der einzelne isst, kann unter keinen Umständen ein anderer essen. (Simmel 1910, 1)

> Di tutte le cose comuni agli esseri umani, la più comune è: che essi devono mangiare e bere.
> E proprio questo è in maniera peculiare la cosa più egoistica, quella limitata all'individuo in maniera più assoluta e immediata: ciò che penso, posso farlo sapere agli altri; ciò che vedo, posso farlo vedere; ciò che dico, possono sentirlo a centinaia – ma ciò che il singolo mangia non può in nessuna circostanza essere mangiato da un altro.

L'aspetto concreto di questa assunzione di cibo, ciò che rende irripetibile e indivisibile ogni boccone, non rientra quasi nella dimensione letteraria; come annotava già Edward Morgan Forster nel saggio *Aspects of the Novel*, «Food in fiction is mainly social» (Forster 1956,

[2] La *Panne* può ben essere assimilata a questo genere.

53). La letteratura ha dunque il compito di mettere in luce l'aspetto simbolico delle rappresentazioni del cibo, e il romanzo è in questo senso uno «strumento conoscitivo straordinario», dove il discorso sul cibo diventa «discorso sul mondo» (Biasin 1991, 36). All'interno del genere romanzo, tendenzialmente, le rappresentazioni dei pasti non sono semplici riempitivi mimetici, tesi a mostrare il quotidiano per quello che è, ma vanno lette come veri e propri «turning points» che marcano una dimensione fondamentale, e per nulla accessoria, dei testi (cfr. Moretti 2013, 71). Queste rappresentazioni possono essere variamente catalogate, come fa p.e. Gian Paolo Biasin nella sua raccolta di saggi *I sapori della modernità*, dove assegna almeno cinque funzioni agli atti alimentari descritti in letteratura: una funzione mimetica e realistica, che ripropone semplicemente il mondo quale è, rispecchiando fedelmente consuetudini e usi delle persone che si intendono rappresentare; una funzione narrativa, per la quale i pasti sono, per esempio, degli stratagemmi per far incontrare i personaggi; una funzione connotativa, che permette di caratterizzare i personaggi tramite le loro preferenze alimentari o il modo in cui si accostano ai cibi; una funzione conoscitiva, che serve per mettere in scena la ricerca di significato che l'uomo compie ogni volta che riflette sul rapporto fra sé e il mondo che lo circonda; e una funzione tropologica, legata alla struttura stessa del segno, sia esso culinario o verbale, grazie alla quale si verificano trasformazioni di natura analogica (ciò che la retorica chiama metafore), slittamenti per contiguità (metonimie), accostamenti per paragone (similitudini) e attribuzioni arbitrarie di senso (simboli). Tutte queste funzioni non si escludono ovviamente a vicenda; anzi, la loro compresenza in un testo letterario ne garantisce e ne amplifica le possibilità significative (cfr. Biasin 1991, 27 ss.).

I saggi contenuti in questo volume si concentrano di preferenza sugli ambiti propri della funzione tropologica, in special modo per quel che riguarda le trasformazioni analogiche e simboliche. Al loro centro vi è l'interesse per manifestazioni alimentari eccessive ed estreme: per l'abbuffata e per l'ascesi, appunto. «Seguire le avventure delle loro metafore» (cfr. Ellmann 1993, 15) è lo scopo principale di questo volume. Il primo saggio è dedicato al personaggio di Ottilie nel romanzo *Die Wahlverwandtschaften* (1809, *Le affinità*

elettive) di Johann Wolfgang von Goethe, e analizza in particolare l'atto di autodominio estremo che la porta alla morte per inedia, nel quadro di una 'santità' quantomeno problematica. Il secondo saggio si concentra sul disgusto come categoria di analisi dei testi letterari e come chiave di accesso alla conoscenza, focalizzandosi soprattutto sul romanzo di Günter Grass *Die Blechtrommel* (*Il tamburo di latta*, 1959). Quest'ultimo romanzo viene preso in esame anche nel terzo saggio, insieme al frammento *Der Fall Franza* di Ingeborg Bachmann (*Il caso Franza*, 1965-1966) e al racconto *Die Panne* di Friedrich Dürrenmatt (*La panne*, 1956). Le tre opere sono accomunate dal fatto di presentare dei 'pasti solidali' al loro interno, ossia dei momenti di leggerezza, nei quali le differenze fra i commensali vengono annullate e si creano le condizioni per una «Sinn- und Teilhabegemeinschaft» (Wierlacher 1987, 181: una «comunità di condivisione e di senso»). Nei «pasti solidali», assai più che altrove, si intravede una possibilità inedita: la convivialità appare in grado di aprire la strada a una liberante visione utopica di fratellanza. Nell'ottica dell'eccesso, poi, mi sembra interessante che proprio la smodata crapula della *Panne* crei lo spazio per una possibilità solidale quant'altre mai.

Capitolo I

Il *Tableau vivant* della Santa Anoressica: Ottilie nel romanzo *Die Wahlverwandtschaften*

L'atto di autodominio estremo che è la morte per inedia di Ottilie può fornire un'interessante chiave di lettura del romanzo goethiano *Die Wahlverwandtschaften* (1809); del resto la categoria del *dominio di sé* potrebbe venire utilmente applicata anche nell'analisi degli altri personaggi. Nel romanzo si dispiega infatti un ventaglio di differenti gradi e modalità di *Selbstbeherrschung*, ciascuna in grado di fondare – o di distruggere – relazioni interpersonali caratteristiche. È evidente, ed è stato ampiamente sottolineato dalla letteratura critica, il ruolo che svolge la riflessione sociale nel romanzo (cfr. p.e. Vaget 1980; Saviane 1991, 81). Ma si tratta certo di una riflessione che va al di là della problematica matrimoniale, del resto agevolmente superata dalle pratiche sociali settecentesche, e al di là dell'analisi di una classe sociale in particolare – la piccola nobiltà di campagna – per approdare ad uno sguardo inquietamente lanciato sulle radici di certi comportamenti, sul nucleo delle insopprimibili, aggrovigliate contraddizioni che guidano l'agire interumano, oltre e contro ogni pretesa di controllo, fino a giungere a illuminare per barlumi dimensioni fondanti, originarie dei rapporti interpersonali e dei rapporti fra natura e cultura.

La figura di Ottilie, in questo senso, si realizza come il centro di una riflessione poetica sui comportamenti umani particolarmente acuta. Essa mette in campo una serie di comportamenti e modi di essere che attraversano tutto lo spettro del dominio di sé, dalle forme di mancata o perduta autocoscienza – si pensi solo allo stato di «sonno quasi mortale» e alla sensibilità tellurica rilevata in lei dal visitatore inglese (Goethe 1991, 442-445; it. 737-740) –, alla passione per Eduard, cui si abbandona in un primo tempo apparentemente senza remore, alla millimetrica coscienza dei rapporti sociali

espressa nel diario, fino all'estrema autodisciplina del digiuno e della 'santità'. Non si tratta di un'evoluzione del personaggio, per quanto siano chiaramente presenti degli snodi di trasformazione del suo comportamento; Ottilie è piuttosto una sorta di cosmo in cui svariati aspetti dell'esistenza convivono in un equilibrio delineato con tratti delicatissimi. Proverò ad analizzare questo equilibrio puntando su tre elementi in particolare: la "santità", la rinuncia e l'anoressia.

La prima considerazione da fare riguarda il narratore, che è una figura particolarmente vivace e al contempo particolarmente sfuggente (cfr. Feuerlicht 1986). Questi costella la narrazione di commenti e prese di posizione, pur non comparendo mai come personaggio. È chiara, ad esempio, la sua propensione positiva nei confronti di Ottilie (cfr. fra gli altri Lillyman 1980; Saviane 1991, 88). Ottilie è messa sempre in ottima luce; il narratore ne sottolinea fin dalla sua entrata in scena la bellezza e la grazia:

> Ein Wagen, der Ottilien brachte, war angefahren. […] Sie ward den Männern vorgestellt und gleich mit besonderer Achtung als Gast behandelt. Schönheit ist überall ein gar willkommener Gast. (Goethe 1951, I, 6, 281)[1]

> La carrozza che portava Ottilia era arrivata. […] Fu presentata agli uomini e subito trattata come un'ospite, con particolare riguardo. La bellezza è dappertutto un ospite benvenuto. (It. I, 6, 551)

e poco più oltre:

> Dadurch ward sie den Männern, wie von Anfang so immer mehr, daß wir es nur mit dem rechten Namen nennen, ein wahrer Augentrost. (I, 6, 283).

> A questo modo ella fu per gli uomini, come fin dal principio, ma ora sempre di più, una vera gioia degli occhi, tanto per dir proprio la parola giusta. (It. I, 6, 553)

[1] Per le citazioni dal romanzo, prima del rimando alle pagine dell'edizione indicata in bibliografia vengono segnalati il numero della parte e del capitolo.

In seguito il narratore si riferiscea a lei con termini come «gutes» (347, 351; it. 627, 632: «buona»), «liebes» (251, 288, 468; it. 517, 551, 765: «cara»), «herrliches Kind» (462; it. 765 «eccellente fanciulla»), non sempre riferibili alle opinioni o ai sentimenti degli altri personaggi. L'utilizzo ricorrente del termine «Kind» conferisce già di per sé delle sfumature particolari alla figura di Ottilie. La sua freschezza di «bambina» si contrappone all'equilibrata maturità di Charlotte, che per certi versi le fa da madre. Questa si preoccupa per esempio che «das gute, reine Kind» (I, 9, 305; it. 578: «la buona e pura fanciulla») possa subire troppo presto l'influsso libertino della baronessa e del conte. Il narratore ascrive poi a Ottilie anche un altro tipico tratto dell'infanzia, ossia l'innocenza, anche in un momento tanto drammatico come la morte per annegamento del bambino di Charlotte: «Zum erstenmal drückt sie ein Lebendiges an ihre *reine* nackte Brust, ach! und kein Lebendiges.» (II, 13, 457; it. 745: «per la prima volta preme un essere vivo sulla nudità del suo *casto* seno, ahimè, no, non un essere vivo», corsivo mio). E poco più avanti: «Knieend sinkt sie in dem Kahne nieder und hebt das erstarrte Kind mit beiden Armen über ihre *unschuldige* Brust, die an Weiße und leider auch an Kälte dem Marmor gleicht.» (II, 13 457-458; it. 755: «cade in ginocchio sulla barca e con ambo le braccia solleva il bimbo intirizzito sopra il suo petto *innocente*, marmoreo di candore e, purtroppo, di gelo». Corsivo mio). L'uso del termine «Kind» è poi certo ascrivibile ad un uso corrente ancora al tempo dei Grimm, come riportato dal loro *Deutsches Wörterbuch*:

> junge mädchen werden ["Kind"] von männern, auch von älteren frauen genannt, mit einem gewissen ausdruck der eignen überlegenheit und reife oder einer art väterlichen, mütterlichen fürsorge […], von männern besonders in bezug auf liebe, namentlich die geliebte heiszt kind mit einer gewissen zärtlichkeit […]. (Grimm 1873, sp. 713)

> giovani ragazze vengono chiamate "Kind" da uomini o donne più grandi di loro, con una certa espressione di superiorità e maturità oppure una sorta di premura materna o paterna […], dagli uomini in particolare in relazione all'amore, ossia l'amata viene detta bambina con una certa tenerezza.

Entrambe le sfumature indicate nella prima parte di questa definizione sono presenti nell'atteggiamento di Charlotte verso Ottilie: le preoccupazioni «materne» non sono scevre da un gesto gerarchicamente orientato che non prescinde mai dalla particolare posizione sociale di Ottilie. Torneremo ancora su questo punto. La seconda parte della definizione tocca sia l'atteggiamento del narratore che quello di Eduard; in questo termine si può scorgere infatti l'allusione a un gusto che cerca nella bellezza femminile tratti ingenui, slegati dalla conoscenza. Eduard, che rappresenta *anche* una figura paterna (cfr. Saviane 1991, 89), è (crede di essere) il detentore di un Sapere che riversa sulla «bambina» per renderla simile a lui, in un atto di narcisismo che funge anche da elevazione a potenza – nel senso caro ai romantici: il «ricco barone» si libera dal senno e dalla misura illuminati di Charlotte per rifondare una propria soggettività sganciata da ogni misura, grazie all'intervento taumaturgico della giovane Ottilie.

Basta in effetti la sua silenziosa presenza perché magnifiche qualità emergano come per incanto:

> Den andern Morgen sagte Eduard zu Charlotten: "Es ist ein angenehmes, unterhaltendes Mädchen".
> "Unterhaltend?" versetzte Charlotte mit Lächeln; "sie hat ja den Mund noch nicht aufgetan."
> "So?" erwiderte Eduard, indem er sich zu besinnen schien, "das wäre doch wunderbar!" (Goethe 1951 I, 6, 281)

> Il giorno dopo Edoardo disse a Carlotta: "È una ragazza simpatica e interessante".
> "Interessante?" repicò Carlotta con un sorriso, "e dire che non ha ancora aperto bocca".
> "Veramente?" rispose Edoardo, e parve sforzarsi di ricordare; "straordinario!" (It. 551)

Un personaggio che dalle lettere della direttrice del collegio apparirebbe così scialbo, se non fosse per il benevolo interessamento dell'assistente, attira incessantemente su di sé l'attenzione degli uomini, come è più volte riportato nel romanzo. La donna che il collegio ha preparato con tutti i crismi per il gran mondo, Luciane,

riceve invece gli strali del narratore, non tanto perché le sue imprese siano dilettantesche (tutti i personaggi del romanzo lo sono, in fondo), quanto per l'immodestia e l'arroganza, e per quei tratti di egocentrismo e iperattività distruttrice così sottilmente luciferini (Cfr. Cometa 1990, 185 e 200-201). La modestia, il riserbo verginale, l'eleganza naturale mai esibita, l'attività ordinata e creatrice sembrano costituire invece un complesso seduttivo che fa di Ottilie il vero centro di attrazione delle vorticose settimane al castello organizzate da Luciane:

> denn obgleich Ottilie sehr einfach gekleidet ging, so war sie doch, oder so schien sie wenigstens immer den Männern die Schönste. Ein sanftes Anziehen versammelte alle Männer um sie her, sie mochte sich in den großen Räumen am ersten oder am letzten Platze befinden […]. (Goethe 1951, II, 5, 388)

> poiché, Ottilia, sebbene andasse vestita molto semplicemente, era sempre la più bella, o almeno tale appariva agli uomini. Poteva trovarsi al primo o all'ultimo posto nelle grandi sale, ma una dolce attrazione glieli radunava sempre tutti intorno […]. (It. 676)

«Oder so schien sie wenigtens», «o almeno tale appariva»: anche il narratore, per quanto affascinato, sente la necessità di sottolinearlo. C'è nel testo un'accorta distribuzione di segnali riferiti alla fanciulla, orientati in direzioni non sempre univoche, introdotti da verbi come «scheinen», sembrare, e «glauben», credere, che mostrano i modi in cui la fanciulla appare agli occhi del mondo, in contrasto con una interiorità palesata solo per accenni e comunque molto diversa dall'immagine che tutti ne hanno, come vedremo meglio in seguito.

Fra i vari aggettivi collegati al termine «Kind» ne va rilevato uno in particolare, «himmlisch», celeste, che fa parte di una precisa strategia narrativa tesa a legare alla figura di Ottilie, oltre alle qualità umane già rilevate, altre virtù, più decisamente e nettamente sovraumane, che rimandino alla santità. La finale apoteosi *sanctae Odiliae* non è solo il frutto di una brusca virata di stile che avviene nell'ultimo capitolo; essa è anzi meticolosamente preparata lungo tutto il romanzo, con una serie di allusioni che creano intorno alla figura di Ottilie una cornice già chiaramente agiografica.

> Die menschliche Schönheit [wirkt] […] auf den äußern und innern Sinn. Wer sie erblickt, den kann nichts Übles anwehen; er fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung. (I, 6, 283)
>
> La bellezza umana agisce con forza […] sui sensi e sull'anima. Chi la contempla, non può essere sfiorato da alcun male: si sente d'accordo con se stesso e col mondo. (It. 553)

Quest'osservazione generale sugli effetti taumaturgici della bellezza, fatta dal narratore in esplicito riferimento a Ottilie è il primo accenno di una possibile dimensione sacrale collegata alla fanciulla, che viene ulteriormente sottolineata dalla sua «Dienstbeflissenheit» («premurosa diligenza») priva di ogni inquietudine e dal suo passo, così lieve che non si riesce ad udire (I, 6, 283-284; it. 553-554). Poco dopo, durante una passeggiata, il narratore afferma: «[Eduard] glaubte […], ein himmlisches Wesen zu sehen, das über ihn schwebte» (I, 7, 291; it. 562: «[Edoardo] credeva di scorgere una creatura celeste che scendesse su di lui»). A questo punto del romanzo, le percezioni del «ricco barone nel fiore dell'età virile» (I, I, 242; it. 507) possono certo essere alterate dal suo amore non ancora dichiarato – forse neanche a sé stesso – per la fanciulla; e tuttavia già si intravede il percorso che porterà la fanciulla, per via di allusione tutta narrativa, a essere assimilata ad una santa.

Nel secondo capitolo della seconda parte l'architetto mostra a Charlotte e Ottilie una galleria di copie di antichi disegni:

> Der Greis mit dem kahlen Scheitel, der reichlockige Knabe, der muntere Jüngling, der ernste Mann, der *verklärte Heilige*, der *schwebende Engel*, alle schienen *selig* in einem *unschuldigen* Genügen, in einem *frommen* Erwarten. Das Gemeinste, was geschah, hatte *einen Zug von himmlischem Leben*, und *eine gottesdienstliche Handlung* schien ganz jeder Natur angemessen.
> Nach einer solchen Region blicken wohl die meisten wie nach einem verschwundenen goldenen Zeitalter, nach einem verlorenen *Paradiese* hin. Nur vielleicht Ottilie war in dem Fall, sich unter *ihresgleichen* zu fühlen. (II, 2, 367-368, corsivi miei)
>
> Il vecchio con la testa calva, il bambino ricciuto, il giovinetto vivace, la serietà virile, *il trasfigurarsi del santo*, *l'angelo nel suo volo*, tutti sembra-

> vano *beati* in un'*innocente* contentezza, in una *pia* attesa. Anche il gesto più comune pareva *un tratto di vita celeste*, e ad ogni carattere pareva che si addicesse un'azione di culto divino.
> A un simile mondo guardano i più come a una svanita età dell'ora, come a un *paradiso* perduto. Forse Ottilia soltanto era nel caso di sentirsi tra creature affini. (It. 654, corsivi miei)

Ottilie in realtà è già caduta preda della passione, non ha ancora attuato spontaneamente alcuna rinuncia, in cuor suo continua a sperare in un ricongiungimento con Eduard; per usare un'espressione desueta, eppure consona in questo contesto, è letteralmente «fuori della grazia di Dio» (cfr. Wendt 2016, 266). Eppure il narratore punta l'attenzione sulla differenza fra Ottilie e «i più», esclusi dal paradiso e dall'età dell'oro. La ragazza «celestiale» appartiene dunque a una sfera superiore, edenica, dove il peccato è sconosciuto. Infatti il narratore la colloca in mezzo ai santi, che sono creature «a lei affini», come del resto farà nel capitolo seguente l'architetto, dando il volto di lei a tutte le figure della cappella del cimitero; e nel *tableau vivant* del presepe Ottilie vestirà naturalmente i panni della Madonna. Anche qui il narratore si lascia sfuggire un grido di meraviglia:

> Ottiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf aber alles, was je ein Maler dargestellt hat. Der gefühlvolle Kenner, der diese Erscheinung gesehen hätte, wäre in Furcht geraten, es möge sich nur irgend etwas bewegen; er wäre in Sorge gestanden, ob ihm jemals etwas wieder so gefallen könne. Unglücklicherweise war niemand da, der diese ganze Wirkung aufzufassen vermacht hätte. (Goethe 1951, II, 4, 404)

> Ma la figura di Ottilia, l'atteggiamento, lo sguardo, il volto, superavano tutto ciò che un pittore abbia mai rappresentato. Il conoscitore sensibile che avesse visto quest'apparizione avrebbe tremato per la paura che un solo movimento dovesse tutto scompigliare; si sarebbe chiesto se mai in avvenire qualcosa gli sarebbe tanto piaciuto. Disgraziatamente, nessuno vi era per sentire a fondo tutto questo incanto. (It. 694)

Nessuno, a parte lo stesso, compiaciuto narratore. E l'architetto, che però non può gustare a fondo la scena. Come del resto nessuno può gustare la straordinaria bellezza di Ottilie mentre legge con il bambino a fianco presso il lago, poco prima dell'incontro con Eduard:

> Sie saß versenkt in ihr Buch, in sich selbst, so liebenswürdig anzusehen, daß die Bäume, die Sträuche ringsumher hätten belebt, mit Augen begabt sein sollen, um sie zu bewundern und sich an ihr zu erfreuen. Und eben fiel ein rötliches Streiflicht der sinkenden Sonne hinter ihr her und vergoldete Wange und Schulter. (II, 13, 454)

> Sedeva assorta nel libro e in sé stessa, così deliziosa a vedersi, che gli alberi, i cespugli intorno avrebbero dovuto esser vivi e dotati di vista per ammirarla e goderne. La coglieva appunto un roseo raggio di sole cadente e le dorava la guancia e la spalla. (It. 751)

È il narratore a fornire i suoi occhi innamorati ad alberi e cespugli. Ma il rosso raggio di sole che tocca la spalla e la guancia di Ottilie può essere pensato, nuovamente, come una sorta di aureola.

«Tanto gentile e tanto onesta pare»: le allusioni fin qui riportate potrebbero semplicemente rientrare nella ricchissima tradizione europea delle donne «angelicate» che esercitano il loro fascino su uomini allettati (anche) dal loro lato spirituale; ma alla luce dell'apoteosi finale acquistano la valenza di segni premonitori di una dimensione differente e sovraumana a cui Ottilie 'evidentemente' (vale a dire: «so schien es wenigstens») appartiene. Per descrivere questa appartenenza, Goethe si rifà a un genere che conosce bene, ossia la letteratura agiografica (cfr. Egger 1997, 258; Lippert-Adelberger 1997). A partire almeno dalla morte del bambino si profila infatti chiaramente il percorso caratteristico delle *vitae sanctarum* tradizionali: un evento traumatico a cui fa seguito una conversione e la decisione di dedicarsi completamente alla divinità, mediante la separazione dagli altri esseri umani e l'ascesi, che comunque non prescindono da pratiche filantropiche; poi la morte, l'imitazione da parte dei devoti (in questo caso Eduard), le opere miracolose quali l'incorruttibilità del cadavere e il risanamento dei corpi malati dei fedeli. Anche il personaggio di Sperata, nei *Lehrjahre*, acquista tratti sacrali, a partire dalla visione che ha prima di morire, anche se al lettore non è dato sapere se si tratti solo di una convinzione popolare (Goethe 1950, 591-593); del resto anche di lei si rilevano tratti anoressici (cfr. Richards 2004, 72).

Si diceva sopra degli snodi di trasformazione del personaggio di Ottilie. Gli squarci più profondi che la narrazione apre nel mistero della sua interiorità sono raccolti nel dialogo con Charlotte dopo la

morte del bambino. Il Capitano è appena partito dopo aver ricevuto vaghi cenni di speranza da parte di Charlotte. Ottilie che sembrava dormire sulle ginocchia di Charlotte, dichiara al suo risveglio di aver colto tutta la conversazione, e richiama un ricordo d'infanzia.

> "Kurz nach meiner Mutter Tode, als ein kleines Kind, hatte ich meinen Schemel an dich gerückt; du saßest auf dem Sofa wie jetzt; mein Haupt lag auf deinen Knieen, ich schlief nicht, ich wachte nicht; ich schlummerte".
> "Ich vernahm alles, was um mich vorging, besonders alle Reden sehr deutlich […]. Damals sprachst du mit einer Freundin über mich; du bedauertest mein Schicksal, als eine arme Waise in der Welt geblieben zu sein; du schildertest meine abhängige Lage und wie mißlich es um mich stehen könne, wenn nicht ein besondrer Glücksstern über mich walte. Ich faßte alles wohl und genau, vielleicht zu streng, was du für mich zu wünschen, was du von mir zu fordern schienst. Ich machte mir nach meinen beschränkten Einsichten hierüber Gesetze; nach diesen habe ich lange gelebt, nach ihnen war mein Tun und Lassen eingerichtet zu der Zeit, da du mich liebtest, für mich sorgtest, da du mich in dein Haus aufnahmst, und auch noch eine Zeit hernach".
> "Aber ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen, ich habe sogar das Gefühl derselben verloren, und nach einem schrecklichen Ereignis klärst du mich wieder über meinen Zustand auf, der jammervoller ist als der erste. Auf deinem Schoße ruhend, halb erstarrt, wie aus Stimme über meinem Ohr; ich vernehme, wie es mit mir selbst aussieht; ich schaudere über mich selbst; aber wie damals habe ich auch diesmal in meinem halben Totenschlaf mir meine neue Bahn vorgezeichnet".
> "Ich bin entschlossen, wie ichs war, und wozu ich entschlossen bin, mußt du gleich erfahren. Eduards werd ich nie! Auf eine schreckliche Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen; und niemand gedenke mich von meinem Vorsatz abzubringen!" (Goethe 1951, II, 14, 462-463)

> "Poco dopo la morte di mia madre, bambina, avevo avvicinato a te il mio sgabello; tu sedevi sul divano come ora; il mio capo ti posava sulle ginocchia, non dormivo, non vegliavo, ero assopita. Percepivo tutto ciò che si svolgeva intorno a me, particolarmente i discorsi, molto distintamente; ma non mi potevo muovere, non potevo parlare e, se anche l'avessi voluto, non potevo manifestare che la mia coscienza era

desta. Tu parlasti allora di me con un'amica; compiangesti il mio destino, d'essere rimasta sola al mondo come povera orfanella, descrivesti la mia situazione di dipendenza da altri e le difficoltà che avrebbero potuto sorgermi intorno, se un abuona stella non mi avesse specialmente protetta. Io capivo bene e esattamente, forse con troppo rigore, tutto ciò che mostravi di desiderare per me e di aspettarti da me. Me ne feci, sia pure con la limitazione delle mie vedute, altrettante leggi; secondo queste sono a lungo vissuta, secondo queste fu regolato il mio modo di agire e di patire, nei primi tempi in cui mi amasti, ti curasti di me, mi accogliesti in casa tua, ed ancora alquanto dopo".
"Ma poi ho deviato dal mio cammino, ho infranto le mie leggi, ne ho perduto perfino la coscienza, ed ora, dopo un terribile avvenimento, tu m'illumini nuovamente sulla mia condizione, ancor più dolorosa che la prima volta. Posando in grembo a te, semirrigidita, sento ancora nel mio orecchio, come da un altro mondo, la tua voce sommessa; sento quale avvenire mi attende; ho orrore di me stessa; ma, come allora, anche questa volta nel mio sonno semimortale mi sono prescritta la mia nuova strada".
"Sono decisa, come lo fui allora, e a che cosa, devi apprenderlo subito. Non sarò mai di Edoardo! In modo terribile Iddio m'ha aperto gli occhi sulla cattiva azione nella quale m'inoltravo. Ne farò penitenza: e nessuno pensi di smuovermi dal mio proposito!" (It. 760-761)

Anche questa idea di «penitenza» pare offrire chiari ed evidenti rimandi al tema dell'agiografia. Inizia qui esplicitamente un percorso che conduce alla beatificazione di Ottilie, con il convinto concorso di quest'ultima. Colpisce in questo senso l'allusione ai padri del deserto, a cui la ragazza si assimila direttamente, quando afferma che vorrebbe tornare in collegio come insegnante:

"Und sehen wir nicht in der Geschichte, daß Menschen, die wegen großer sittlicher Unfälle sich in die Wüsten zurückzogen, dort keineswegs, wie sie hofften, verborgen und gedeckt waren? Sie wurden zurückgerufen in die Welt, um die Verirrten auf den rechten Weg zu führen; und wer konnte es besser als die in den Irrgängen des Lebens schon Eingeweihten! Sie wurden berufen, den Unglücklichen beizustehen; und wer vermochte das eher als sie, denen kein irdisches Unheil mehr begegnen konnte!" (II, 15, 466)

> "E del resto vediamo bene nella storia che uomini ritiratisi nei deserti a causa di grandi disgrazie morali, non vi rimasero niete affatto nascosti e ignorati, come speravano. Furono richiamti nel mondo per ricondurre gli erranti sulla retta via; e chi infatti l'avrebbe potuto fare meglio di loro, già esperti negli errori della vita! Furono richiamati per assistere gli infelici; e chi l'avrebbe potuto fare meglio di loro, cui non era più da temere alcuna disgrazia terrena!" (It. II, 15, 765).

Alle ragioni di Charlotte, che le fa presente che tornare in collegio significherebbe suscitare delle speranze amorose nel «guten, vernünftigen, frommen Gehülfe» («buono, saggio e devoto istitutore»), Ottilie risponde:

> "Er wird in mir eine geweihte Person erblicken, die nur dadurch ein ungeheures Übel für sich und andre vielleicht aufzuwiegen vermag, wenn sie sich dem Heiligen widmet, das, uns unsichtbar umgebend, allein gegen die ungeheuren zudringenden Mächte beschirmen kann". (II, 15, 467-468)

> "[Egli] scorgerà in me una persona sacra, che solo votandosi a quanto di santo ne circonda invisibile proteggendoci contro gli assalti delle potenze maligne, può forse stornare da sé e dagli altri un orribile male". (It. II, 15, 766)

Si tratta di parole molte sicure, se confrontate ad esempio con gli scrupoli nell'indossare i panni della Madonna per il *tableau vivant* del presepe (II, 6, 403, 405-406; it. 692, 695). Dal suo punto di vista, gli eventi passati l'hanno segnata indelebilmente, poiettandola in una dimensione già ultraterrena. Resta però da chiarire, alla luce del brano sopra riportato, quale sia la «cattiva azione» per cui Ottilie intende fare penitenza. La fanciulla non parla qui della morte del bambino, che pare essere solo il «modo terribile» con cui Dio le ha aperto gli occhi, né tantomeno della scissione che ha causato nella coppia Eduard-Charlotte, con (l'apparentemente) ovvio corollario dell'ingratitudine verso la sua benefattrice, con cui del resto non si scusa nemmeno una volta. Il delitto consiste nell'essere uscita dalla «Bahn», dal cammino che si era imposta quand'era bambina, sulla spinta della sua mutata posizione sociale. Il suo ruolo di orfana la

condanna alla mancanza di una consistenza patrimoniale che le permetta una vita autonoma; sembra questo l'impulso fondamentale che indirizza verso la creazione di una personalità dai tratti marcati. È un tema in fondo affine a quello del *Wilhelm Meister*; Ottilie è nella stessa posizione del borghese che non possiede altro che la propria personalità per imporsi sul mondo. Ma se là si mobilita addirittura una società segreta perché il protagonista possa, dopo una adeguata *Bildung*, seguire una strada improntata all'efficienza razionalista dell'illuminismo, nelle *Wahlverwandtschaften* è una bambina a darsi delle leggi che staranno a fondamento della sua vita, per di più in uno stato di «sonno semimortale», in una cornice che rimanda a certi esiti kleistiani.

Dopo un altro evento luttuoso, la bambina cresciuta riconosce di aver «infranto le proprie leggi», abbandonando la propria strada; in un'allucinata ripresa, in condizioni psichiche analoghe a quelle della prima volta, se ne traccia una nuova da seguire. È un atto di potentissima autoaffermazione; «das herrliche Kind» (II, 15, 462: it. 760: «l'eccellente fanciulla»), come viene definita Ottilie appena prima del discorso riportato, mostra un'energia interiore affatto inaspettata. La chiave esplicativa di questa autoaffermazione sta nell'espressione «Bahn», ripetuta due volte, che richiama i molti passi biblici in cui si fa riferimento ai «retti sentieri» preparati da Dio per gli uomini (cfr. Atkins 1980, 38):

> Denn ich setze meinen fuss auff seiner ban / vnd halte seinen weg vnd weiche nicht ab. (It.: Hiob 23, 11)
> Dein guter Geist füre mich auff ebener Bahn. (Ps 143, 10)
> Die da verlassen die rechte Bahn / vnd gehen finstere wege. (Spr. 2, 13)
> Jch wil dich den weg der Weisheit füren / Jch wil dich auff rechter bahn leiten. (Spr. 4, 11)
> Wer den HERRN fürcht / der gehet auff rechter bahn / Wer jn aber veracht / Der weicht aus seinem wege (Spr 14, 2)

> Il mio piede ha seguito fedelmente le sue orme, / mi sono tenuto sulla sua via senza deviare (La bibbia 2006: gb 23, 10)
> Il tuo Spirito benevolo mi guidi in terra piana.. (sal 143, 10)
> […]quelli che lasciano i sentieri della rettitudine / per camminare nelle vie delle tenebre (prv 2. 13)

> Io ti indico la via della saggezza, / ti avvio per i sentieri della rettitudine. (prv. 4, 11)
> Chi cammina nella rettitudine teme il SIGNORE, / ma chi è traviato nelle sue vie lo disprezza. (prv. 14, 2)

Tuttavia è evidente che in questo caso è la stessa Ottilie a essersi data un sentiero, assimilandosi quindi a Dio nella sua attività di fondazione legislativa. Il «Verbrechen», la «cattiva azione» è dunque un atto commesso contro sé stessa e le proprie leggi – delle quali il testo non ci dice in realtà nulla. Si può solo supporre che esse consistano nel totale adeguamento allo stato di inferiorità che l'essere orfana comporta, nell'organizzazione della propria vita intorno a tale stato. L'autoaffermazione di Ottilie passa, in uno squisito paradosso, per la decisione di negare a sé stessa ogni possibilità di autoaffermarsi, scegliendo la subordinazione come legge di vita; ma il potentissimo sistema della sua volontà e delle sua personalità snatura questa subordinazione fino a ribaltarla. Ottilie riesce a ottenere un controllo molto deciso del mondo circostante, come dimostra anche la refrattarietà rispetto all'educazione del collegio. Gli insegnamenti qui impartiti sono improntati all'esperienza sociale feudale e cortigiana, nella quale Ottilie non può partecipare a posizioni di dominio; meglio allora attrarre su di sé l'attenzione dell'assistente, dando prova di un'intelligenza acuta ma che segue ritmi propri e che abbisogna di una dedizione totale del docente per dare il suo massimo. Questo atteggiamento prefigura il profilo seduttivo di tutti i rapporti di Ottilie con gli altri personaggi, in particolare con gli uomini.

Per l'avvenire, Ottilie comunica a Charlotte una sola legge: non essere mai di Eduard. Nel capitolo successivo il narratore getta uno sguardo sulla sua condizione interiore: nonostante le speranze di Charlotte di vedere in futuro unita la coppia «a lei così cara» («ein ihr so wertes Paar», Goethe 1951, II, 15, 464; it. 762). Ottilie è di tutt'altro avviso.

> Allein bei Ottilien hing es anders zusammen. Sie hatte das Geheimnis ihres Lebensganges der Freundin entdeckt; sie war von ihrer frühen Einschränkung, von ihrer Dienstbarkeit entbunden. Durch ihre Reue, durch ihren Entschluß fühlte sie sich auch befreit von der Last jenes Vergehens, jenes Mißgeschicks. Sie bedurfte keiner Gewalt mehr über

> sich selbst; sie hatte sich in der Tiefe ihres Herzens nur unter der Bedingung des völligen Entsagens verziehen, und diese Bedingung war für alle Zukunft unerläßlich. (*Ibidem*)
>
> Ma ben altrimenti la pensava Ottilia. Ella Aveva scoperto all'amica il segreto che della sua vita; dalla sua antica limitatezza, dalla sua soggezione d'un tempo s'era allontanata. Per il suo pentimento, per la sua deliberazione si sentiva anche liberata dal peso di quel trascorso, dal pesi di quella disfrazie. Non le occorreva più di far forza a se stessa; nel profondo del cuore si era perdonata, sotto condizione della totale rinuncia, e questa condizione era incrollabile per tutto l'avvenire. (It.: *Ibidem*, lievemente modificata)

La fanciulla si è liberata da «Einschränkung» e «Dienstbarkeit», da limitatezza e soggezione, coerenti con le leggi che si era imposta da bambina, e insieme a esse dalla violenza che esercitava su di sé, violenza a cui il testo si limita ad alludere. In virtù del suo pentimento e della sua «incrollabile» decisione di rinunciare a Eduard si è affrancata anche dal peso della sciagura accaduta. L'equilibrio raggiunto da Ottilie la sospinge verso un soluzione che non è contemplativa, come il convento a cui accenna Charlotte, bensì attiva. Solo l'instancabile e gioioso adempimento del proprio dovere, sulla scia di quesi santi che, rifugiatisi in lande desolate, ne uscirono per ricondurre sulla retta via gli altri uomini, può dare soddisfazione a Ottilie nella sua nuova situazione. Il collegio sembra dunque essere il porto sicuro in cui rifugiarsi dal mondo, offrendo al contempo alla fanciulla la possibilità di essere attiva nel modo in cui lei desidera, simile a quello delle sante, come già notato, e al contempo distante dal «nobile edonismo estetico» (Morpurgo-Tagliabue 1991, 70) che caratterizza l'attività di Charlotte, del Capitano e di Eduard, il loro «gioco irresponsabile e dilettantesco» (Saviane 1991, 81-83). Questa scelta problematizza in realtà la *Selbstbeschränkung* tanto cara a Goethe, quel rassegnato autolimitarsi che caratterizza Charlotte, e prima di lei Iphigenie e Tasso, e che è disciplina interna alla *Bildung*, indirizzata verso una collocazione positiva dell'individuo all'interno della società. L'autolimitazione di Ottilie, tuttavia, è chiaramente il frutto di un impulso momentaneo e istintivo, di una decisione che la ragazza conta di mantenere per pura forza di vo-

lontà. In questo senso mi sembra evidente il contrasto con la limitazione che si impone invece Charlotte, ad esempio con la rinuncia al Capitano: questa incarna una misura ragionevole e concreta, quella invece una dismisura tragicamente irrazionale, a cui la maschera della 'santità' fornisce un'illusione di temperanza ed equilibrio.

Questo schema, tuttavia, viene infranto dall'incontro con Eduard alla locanda. Si tratta di una scena fra le più misteriose e inesplicabili del romanzo: Ottilie potrebbe cadere fra le braccia di Eduard, sopraffatta dalla passione; oppure potrebbe persistere nell'attuazione del suo nuovo *Lebensplan*, pregando Eduard di non cercarla più e recandosi poi al collegio; o ancora, potrebbe temporeggiare, richiamandosi alle promesse fatte a Charlotte. Invece fa qualcosa di inaspettato: ritorna al castello, ben sapendo che anche lui vi andrà, decisa comunque a rinunciare per sempre ad averlo solo per sé. Nel momento in cui incontra nuovamente Eduard, Ottilie perde tutta la sua sicurezza positiva: il confronto con la figura dell'amato è sufficiente per revocare le «incrollabili» decisioni prese. Alla luce di queste considerazioni si può affermare che l'infrazione delle leggi infantili di Ottilie è consistita nell'abbandonarsi alla passione per Eduard: la forza in grado di scardinare le deliberazioni di Ottilie è evidentemente l'eros. Eduard ipostatizza questo scardinamento, e basta la sua sola presenza per mettere in luce, agli occhi della fanciulla, il fallimento di quelle autoimposizioni, il loro venire superate da una forza che non è controllabile. L'incontro inaspettato sgretola le basi del suo progetto di attività «santa» di dedizione al prossimo; Ottilie comprende che il suo essere è orientato in maniera univoca verso Eduard, comprende che la rinuncia non è possibile. La sua forza di volontà è stata scavalcata con violenza dalla passione, a cui Ottilie non vuole comunque cedere; si profila quindi un mutamento di direzione della forza di volontà, che dall'operosità altruista passa al servizio di una introversione tendenzialmente annichilente, da viversi all'interno di una situazione che sia il più possibile vicina all'antico sodalizio dei quattro, in un'allucinata e quasi parodica ripresa della felicità passata. Questa tendenziale *Selbstvernichtung* non è scevra di un certo esibizionismo: Ottilie costituisce comunque il perno della rinnovellata società, date anche le preoccupazioni di tutti nei suoi confronti.

Il biglietto che Ottilie scrive agli amici getta qualche luce su questa situazione:

Ottilie den Freunden

"Warum soll ich ausdrücklich sagen, meine Geliebten, was sich von selbst versteht? Ich bin aus meiner Bahn geschritten, und ich soll nicht wieder hinein. Ein feindseliger Dämon, der Macht über mich gewonnen, scheint mich von außen zu hindern, hätte ich mich auch mit mir selbst wieder zur Einigkeit gefunden.

Ganz rein war mein Vorsatz, Eduarden zu entsagen, mich von ihm zu entfernen. Ihm hofft ich nicht wieder zu begegnen. Es ist anders geworden; er stand selbst gegen seinen eigenen Willen vor mir. Mein Versprechen, mich mit ihm in keine Unterredung einzulassen, habe ich vielleicht zu buchstäblich genommen und gedeutet. Nach Gefühl und Gewissen des Augenblicks schwieg ich, verstummt ich vor dem Freunde, und nun habe ich nichts mehr zu sagen. Ein strenges Ordensgelübde, welches den, der es mit Überlegung eingeht, vielleicht unbequem ängstiget, habe ich zufällig, vom Gefühl gedrungen, über mich genommen. Laßt mich darin beharren, solange mir das Herz gebietet. Beruft keine Mittelsperson! Dringt nicht in mich, daß ich reden, daß ich mehr Speise und Trank genießen soll, als ich höchstens bedarf. Helft mir durch Nachsicht und Geduld über diese Zeit hinweg. Ich bin jung, die Jugend stellt sich unversehens wieder her. Duldet mich in eurer Gegenwart, erfreut mich durch eure Liebe, belehrt mich durch eure Unterhaltung; aber mein Innres überlaßt mir selbst!" (II, 17, 476-477)

Ottilia agli amici

"Perché debbo pronunciare esplicitamente ciò che si capisce da sé? Sono uscita dal mio cammino, e non ci devo più rientrare. Sembra che un demone nemico si sia impadronito di me e mi trattnga, dall'esterno, quand'anche interiormente io avessi ritrovato il mio equilibrio.

Schietto era il mio proposito di rinunciare a Edoardo, di allontanarmi da lui. Speravo di non incontrrlo più. Andò diversamente; egli stesso, involontariamente, si trovò davanti a me. Ho preso e applicato forse troppo alla lettera la mia promessa di non entrare in nessun colloquio con lui. In quel momento, sentimento e coscienza m'ingiunsero di tacere, così ammutolii davanti all'amico, e neppure ora non ho pià nulla

> da dire. Casualmente, sotto la spinta del sentimento, mi sono assunta un rigoroso voto monastico, tale che forse sgomenta duramente chi lo compie meditatamente. Lasciate ch'io v'insista, finché il cuore me lo comanda. Non chiamate intermediari! Non insistete perché io parli, perché mangi o beva più del necessario. Con paziente indulgenza aiutatemi a superare questo periodo. Sono giovane; la gioventù si riprende quando meno uno se l'aspetta. Tolleratemi tra voi, consolatemi col vostro amore, istruitemi con la vostra conversazione; ma l'animo mio lasciatelo a me sola!" (It. II, 17, 777)

«Sono uscita dal mio cammino e non ci devo più rientrare»: Ottilie ha colto definitivamente l'inattuabilità delle sue leggi e delle vie che prospettavano. Il «demone nemico» è la passione, forza esterna che si è insediata nel suo cuore, annullando le pretese dispotiche del suo rigido sistema normativo; anche se lo volesse, Ottilie non può più dare sbocchi positivi alla sua vita. L'autolimitazione ha perso il suo mordente di possibilità costruttiva per orientarsi verso una prospettiva di autodistruzione. Ottilie riporta ancora questo complesso all'ambito della santità, parlando di «voto monastico», pronunciato peraltro «casualmente» (si veda Baioni 1999) e dietro la suggestione del «sentimento momentaneo», in uno stato assimilabile al sonnambulismo, a cui parrebbe alludere la circostanza che la fanciulla alla locanda ha dormito vestita. Tale voto riguarda evidentemente l'astensione dal cibo e dalle parole, in una distorsione radicalizzante del detto evangelico: «Was zum munde eingehet / das verunreiniget den Menschen nicht / Sondern was zum munde ausgehet / das verunreiniget den Menschen» (Mt. 15, 11; it.: «non quello che entra nella bocca contamina l'uomo; ma è quello che esce dalla bocca, che contamina l'uomo!»). In altre parole, Ottilie decide di negare lo spazio di ambivalenza che è proprio della bocca umana, nel suo essere il luogo dove si incrociano «due oralità» (Biasin 1991, 7): quella che articola il linguaggio e quella che soddisfa il bisogno alimentare. Poiché tutto intorno a lei rischia di vanificare le sue decisioni – cioè di contaminarla – nella sua bocca non deve più entrare nulla, e nulla deve uscirne. Il suo corpo si rende così completamente impermeabile alla comunicazione con l'esterno, diventando esso stesso, paradossalmente, un segno (cfr. Hörisch 1992, 150; Wendt 2016, 338), svincolato però da ogni transazione.

Per Ottilie vale ciò che Elisabeth Bronfen ha annotato per Emma Bovary, che decide di morire «per dare un segno: come una scrittura del proprio corpo, come materializzazione del segno; allo stesso tempo il mero dato di fatto della morte, del morire e del corpo morto forniscono a questo atto di auto-testualizzazione qualcosa come certezza, autorità, e realtà» (Bronfen , 208). Poiché va oltre ogni comunicazione, la morte diviene l'atto comunicativo per eccellenza di Madame Bovary, di Ottilie e di tutte le altre donne alle quali la situazione sociale e familiare impedisce di avere voce in capitolo; essa è una scrittura definitiva, il tentativo perduto in partenza di conoscere e di far conoscere al mondo esterno un sé radicalmente diverso (cfr. anche Wendt 2016, 367).

Nell'ultima fase della sua vita, Ottilie riversa la sua forza di volontà sull'autonegazione, da coltivare tutta nello spazio blindato della sua interiorità da un lato, e dall'altro nello scenario fasullo della felicità ricostruita, assurdamente incentrata sugli antichi rituali. Nel biglietto risalta comunque la preghiera di non interferire con le scelte da lei fatte, vero fulcro del suo essere. Sono slanci incoercibili a guidare questa figura, conscia delle contraddizioni del suo agire eppure determinata, contro ogni immagine di ingenua infantilità, a darsi delle regole che strutturino la sua vita, cercandole a tastoni dentro la sua inquieta e inflessibile interiorità. Superata la prima fase di adeguamento alla condizione di orfana tramite la decisione positiva di dedicarsi all'educazione delle altre fanciulle come un essere consacrato, l'incontro con Eduard la riporta alla violenza di quelle «forze esterne» a cui Ottilie comprende di non potersi sottrarre. Meglio la morte, allora, l'autoannullarsi come coronamento della rinuncia, come suo potenziamento, sorretto dalla simulazione del contesto agiografico che fornisce un senso *narrativo* alla vicenda, unita alla ripetizione fantasmatica della comunità felice dei primi capitoli. In fondo non ha torto Friedrich Jacobi a parlare, nella lettera a Friedrich Köppen del 1810, di «Himmelfahrt der bösen Lust» (cfr. Goethe 1951, 645: «Ascensione al cielo della lussuria»). La passione per Eduard è ciò che sconvolge l'ordine vitale di Ottilie, divenendone il nuovo centro, fino a quando la fanciulla riconosce la «cattiva azione» compiuto infrangendo le proprie leggi e decide di *convertirsi* – nel senso della *teshuvà* ebraica: non un cambio di rotta, ma un radicale ritorno sui

propri passi, che si rivela però impossibile. La congerie di atteggiamenti serafici messa in campo con la connivenza del narratore sorregge Ottilie anche dopo la presa di coscienza della fragilità delle sue decisioni, fino all'apoteosi finale, nonostante la passione continui a essere centrale nella vita della fanciulla, seppure nei modi discreti della «fast magische Anziehungskraft» (II, 17, 478; it. 778: «quasi magica forza di reciproca attrazione»), che attrae irresistibilmente i due amanti. A questo proposito mi pare interessante la reazione di Ottilie alle parole di Mittler riguardo al sesto comandamento:

> "Du sollst nicht ehebrechen", fuhr Mittler fort. "Wie grob, wie unanständig! Klänge es nicht ganz anders, wenn es hieße: ›Du sollst Ehrfurcht haben vor der ehelichen Verbindung; wo du Gatten siehst, die sich lieben, sollst du dich darüber freuen und teil daran nehmen wie an dem Glück eines heitern Tages. Sollte sich irgend in ihrem Verhältnis etwas trüben, so sollst du suchen, es aufzuklären; du sollst suchen, sie begütigen, sie zu besänftigen, ihnen ihre wechselseitigen Vorteile deutlich zu machen, und mit schöner Uneigennützigkeit das Wohl der andern fördern, indem du ihnen fühlbar machst, was für ein Glück aus jeder Pflicht und besonders aus dieser entspringt, welche Mann und Weib unauflöslich verbindet?" (II, 18, 482-483).

> "Non commettere adulterio", continuò Mittler: "Che frase grossolana, indecente! Il senso non sarebbe mica diverso, se si dicesse: rispetta l'unione matrimoniale; dove vedi sposi che si amano, rallegratene e goditene come della felicità d'un giorno sereno. Se qualcosa dovesse turbare i loro rapporti, cerca di chiarirli; cerca di calmarli, di pacificarli, fa' loro presenti i reciproci pregi e con nobile disinteresse procura il bene degli altri, facendo loro apprezzare quale felicità scaturisce da ogni dovere compiuto, ma particolarmente da quello che unisce l'uomo e la donna in nodo indissolubile". (It. II, 18, 784)

Esse colpiscono Ottilie in un senso differente da quello che sembra evidente a una prima lettura; del resto è lo stesso Goethe a invitarci a letture ripetute (cfr. Wendt 2017, 249). Ciò che impressiona Ottilie fino a farla star male non è tanto l'implicita accusa di aver infranto una relazione matrimoniale già esistente, quanto l'intuizione di non poter accedere al tipo di felicità positiva prospettata da Mittler, da un lato; e dall'altro c'è il richiamo sottile alle parole di Gesù legate

a questo comandamento: «JR habt gehört / das zu den Alten gesagt ist / Du solt nicht ehebrechen / Jch aber sage euch / Wer ein Weib ansihet jr zu begeren / Der hat schon mit jr die ehe gebrochen in seinem hertzen» (Mt, 5, 27-28; it.: «Voi avete udito che fu detto: *Non commettere adulterio*, ma io vi dico che chiunque guarda una donna per desiderarla, ha già commesso adulterio con lei nel suo cuore»). Ciò che turba Ottilie non è il riferimento alla rottura del vincolo matrimoniale, bensì il rimando all'idea che il solo pensiero di un'azione costituisce già peccato: nell'ottica di Ottilie, il mero fatto di desiderare Eduard basta per inficiare tutti i suoi sforzi di autodominio.

La morte per inedia della protagonista non è una scelta casuale, ma rientra in una precisa strategia narrativa; si può concordare con Alois Wierlacher, quando afferma che le *Wahlverwandtschaften* sono il primo romanzo della letteratura tedesca moderna in cui il cibo – o meglio la scelta di non mangiare – ha un ruolo strutturante (Wierlacher 1987, 204). L'astensione dal cibo rientra tradizionalmente nei modi tipici di affrontare l'antinomia fra corpo e spirito, base di tutte quelle «forme dualistiche di ascesi» (Egger 1997, 258) che, passando per l'orfica, il pitagorismo, l'ermetica, il platonismo e lo stoicismo giungono fino alle varie espressioni cristiane, dagli anacoreti del deserto ai santi medievali (cfr. Bynum 2001, 47-62). Sono questi ultimi in particolare a sviluppare quell«'implosione a sfondo asceticodevozionale», quella «cucina di segno negativo» (Camporesi 1985, 79), che appare tesa alla punizione non solo della gola, ma dell'intera fisicità del corpo. Schiere di santi e di sante hanno esercitato un «*coquina necans*» (102) ai limiti del danno fisiologico – e oltre, come nel caso di Caterina da Siena, morta di consunzione. È interessante notare come anche nella letteratura agiografica più ingenua vengano identificati una varietà di paradigmi per l'interpretazione del digiuno, da quello soprannaturale, di origine divina o diabolica, a quello naturale, eventualmente curabile come un disturbo fisiologico, fino al segno di impostura o alla fissazione (Bynum 2001, 216; Wendt 2016, 25-50). Non vi è dunque nel periodo medievale un'interpretazione univoca del digiuno; e le narrazioni delle risposte ambigue suscitate nel clero e nel popolo dai digiuni di sedicenti santi e sante testimoniano l'ambivalenza di queste pratiche. Esistono anche delle commistioni di questi paradigmi; così sante

come Caterina da Siena o Colomba da Rieti affermano più volte la loro *impossibilità* di mangiare, in quella che sembra una forma di anoressia mentale *ante litteram* (Bell, 1998; Bynum 2001); tuttavia, all'interno del discorso religioso, questa possibile patologia non inficia il loro sacrificio, l'inesausto tentativo di mortificare la carne per favorire l'incontro col divino.

È proprio qui che salta l'immagine di Ottilie come santa: il complesso degli atteggiamenti e delle allusioni alla santità della fanciulla si frange contro lo scoglio della mancata trascendenza. L'elemento religioso nel romanzo è una sorta di fondale, richiamato anche dagli «heitere, verwandte Engelsbilder» (Goethe 1951, II, 18, 490; it. 792: «serene, affini figure di angeli») dipinti sulle volte della cappella, che guardano i due amanti ivi sepolti. (Tralascio qui le interpretazioni legate alla ripresa di motivi romantici; cfr. fra gli altri Zagari 1989, Bersier 1997; Baioni 1999). La «santità» qui descritta reca in sé tratti prototipici riscontrabili nella letteratura agiografica tradizionale, mutati però di segno e privi del requisito fondamentale, ossia la fede. A Ottilie viene fornito un abito di scena teso a veicolarne una determinata immagine, e allo stesso tempo a interpretarne alcuni tratti caratteriali. Goethe utilizza almeno un doppio livello nella presentazione del suo personaggio: la beatificazione extracanonica della fanciulla, con le sue peculiarità così poco ortodosse, si trasforma in una sorta di 'sacra rappresentazione' del tutto secolarizzata, in un *tableau vivant* la cui sapiente regia muta a tratti illuminazione per mettere in risalto ora questo, ora quell'aspetto del carattere di Ottilie, in special modo quelli che confinano col patologico. Il 'quadro vivente' svolge in effetti la sua funzione, generando «ansia e insicurezza» (Frey 1998, 411), nel lettore/spettatore, che viene condotto per mano dentro un immaginario noto – come la narrazione agiografica – ma lasciato poi sulla soglia di una condizione opaca e inquietante, tanto all'epoca di Goethe come alla nostra. Lo scrittore impiega infatti «la forza esplosiva del quadro clinico» anoressico (Wendt 2016, 262), che al suo tempo ancora non esiste come tale, con una sorprendente capacità di penetrazione psicologica. Dalle *vitae sanctarum* tradizionali, e probabilmente da osservazioni personali, Goethe desume alcuni aspetti legati alla patologia alimentare, che poi traspone in una situazione a lui coeva, con un'operazione squisitamente chimica: una ret-

tificazione che separa gli aspetti religiosi, mantenuti come scenario narrativo ma chiaramente fuori tempo e fuori luogo, da quelli legati a moti comportamentali afferenti ad ambiti ben individuabili, fra cui la tendenza a fare del controllo del corpo il focus del proprio linguaggio simbolico (Cfr. Brumberg 1988, 2), in particolare nell'ambito alimentare. Goethe fornisce a Ottilie tratti ben precisi, che possiamo così riassumere: da bambina si nega ogni desiderio e si pone in uno stato di continua soggezione per conformarsi alla propria situazione di orfana, imponendosi come legge l'adeguamento all'immagine fornitale da Charlotte; dopo la passione per Eduard e la morte del bambino si crea un'altra serie di leggi da seguire immancabilmente, prospettandosi una continua operosità nell'ambito della totale rinuncia, soprattutto interiore, all'amato. Quando questa rinuncia si rivela inattuabile, o mai veramente attuata, la forza di volontà viene incanalata verso gli esiti esiziali dell'inedia, potenziamento di una tendenza già presente nella fanciulla, la «grande moderazione nel mangiare e nel bere», sottolineata con preoccupazione prima dalla direttrice del collegio e poi da Charlotte (Goethe 1951, I, 3, 263 e I, 6, 283; it. I, 3, 531 e I, 6, 552), ma che fino alla scena della locanda pare collocarsi ancora fra i caratteri tipici di una lieve melanconia. Molte sono del resto nel romanzo le allusioni al temperamento malinconico: dai sintomi come il mal di testa e la paura dei luoghi aperti, agli scenari, come il cimitero e i boschetti di platani, alle attività di giardinaggio, tradizionalmente legate a Saturno; le passeggiate, le letture e la musica erano poi considerati strumenti terapeutici per l'atra bile (Cfr. Siegrist 1987, 1209; Egger 1997, 259. Per uno sguardo generale sulla malinconia cfr. Lamanna 2002). La moderazione di Ottilie svela però nell'ultima parte del romanzo la sua vera natura. Gli atteggiamenti descritti rientrano infatti nella casistica che oggi viene collegata all'anoressia mentale (cfr. Bhanji, Jolles, Jolles 1990; Dickson 1999; Hörisch 1992; Wendt 2016, 246-375). L'anoressia insorge spesso in soggetti di cui è sottolineata l'eccessiva sottomissione, l'abnorme riguardo per gli altri e la mancanza di autoaffermazione, dominati dal desiderio di soddisfare le aspettative dei propri familiari, in una costante tensione verso la conferma dell'immagine sociale che li spinge verso la negazione di ogni proprio desiderio. Una volta che l'anoressia è in corso, come netto rifiuto del cibo, disciplina e abnegazione sono

considerate dal soggetto le virtù massime, mentre il soddisfacimento dei propri bisogni viene condannato come lassismo; viene dato un fortissimo risalto alla forza di volontà, per dimostrare la quale il corpo, per quanto debilitato, viene sottoposto a defatiganti sforzi fisici, segnalati dall'iperattività (cfr. Bruch 1983). Nel caso delle sante medievali questo complesso può venire letto *anche* attraverso la lente del sistema culturale vigente, impregnato di un cristianesimo teso all'umiliazione del corpo come mezzo per l'elevazione dello spirito, in un contesto che vede Cristo e l'Eucaristia come fulcri dell'organizzazione simbolica dei comportamenti (cfr. anche Lupton 1996, 218); per Ottilie il caso è naturalmente diverso.

Lo studio delle *vitae sanctarum* offre altri spunti riguardo alla focalizzazione sul corpo come centro del linguaggio simbolico. È ormai opinione consolidata che le pratiche alimentari femminili del medioevo fossero, fra le altre cose, mezzi efficaci per criticare i valori di mariti e genitori imprimendo a essi un nuovo indirizzo, per rifiutare ruoli indesiderati e per foggiare la propria vita, dandosi una definizione autonoma (cfr. Bell 1998; Bynum 2001). Su questo tema insiste Günter Grass nel romanzo *Der Butt* del 1977; la «coquina necans» della santa Dorothea di Montau viene esplicitamente collegata con il suo desiderio di liberarsi dai fardelli familiari (Cfr. Grass 1977, 148-211).

Risulta evidente come la subordinazione medievale dei ruoli femminili rispetto a quelli maschili non abbia un riscontro nelle pratiche degli strati sociali illuminati contemporanei a Goethe, come dimostra bene il rapporto fra Eduard e Charlotte; ma Ottilie è esclusa in partenza da questa «parità», il suo ruolo può essere solo quello di dama di compagnia o governante, posta comunque sotto vincoli di soggezione, anche se fornita del diritto di sedere a tavola con i padroni di casa. Ottilie prefigura un tipo di anoressia molto più moderno di quello delle sante medievali, che digiunano all'interno di un'istituzione che ha il controllo (perlomeno parziale) dei significati delle loro macerazioni. Ottilie, invece, come i moderni anoressici di cui parla Maud Ellmann «starves at large, deliriously» (Ellmann 1993, 7). Nella figura della fanciulla si può leggere peraltro l'allusione a forme di controllo (e di non controllo) del sé tese verso la costituzione autonoma del soggetto, al di là della sua

maschera sociale e della sua consistenza patrimoniale; in un'azione svolta per lo più nell'interiorità, che richiama la prassi introspettiva di stampo quietistico-pietista (Egger 1997, 258) e al contempo «l'antico dissidio tedesco» fra la realtà politico-sociale e la cultura dell'anima individuale (Mittner 1971, 5).

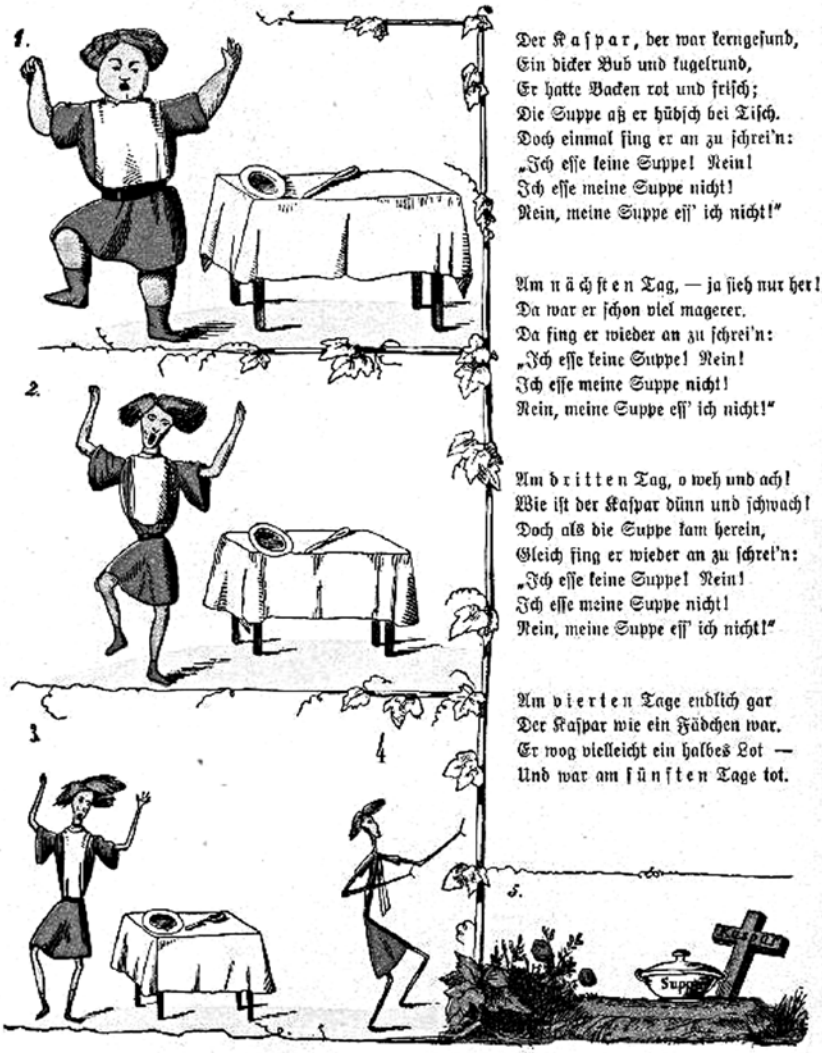
Allo stesso tempo questa costituzione autonoma non passa per quelle forze considerate apportatrici di speranza dai contemporanei di Goethe, come la coscienza di sé o l'amore. Ottilie infatti non si conosce a fondo, come dimostra il fallimento dei suoi «incrollabili» progetti alla locanda; né l'amore per Eduard pare poterle fornire davvero speranza: «Große Leidenschaften sind Krankheiten ohne Hoffnung. Was sie heilen könnte, macht sie erst recht gefährlich» (Goethe 1951, II, 4, 385; it. 672-673: «Le grandi passioni sono malattie disperate. Ciò che potrebbe sanarle è proprio ciò che le rende periclose», dice nel suo diario, forse alludendo proprio a questa evenienza.

D'altra parte esiste anche, più sottilmente, la tendenza della loro passione a trasformare l'altro in immagine speculare, come si evince anche dall'episodio dell'atto copiato da Ottilie. All'amore e alla costruttiva coscienza di sé Goethe pone l'alternativa di una personalità forte e indirizzata verso esiti precisi, capace di strutturare la propria vita prendendo al contempo potere sulla vita degli altri, precisamente in virtù di questo strutturarsi; tale personalità si rivela poi opaca e assai poco «aufgeklärt».

Si tratta dello stesso problema che Goethe ritrova nella cultura, non solo del suo tempo. Essa ha bisogno di immagini, limitate da una cornice, per poter fornire elementi comprensibili e produttivi per la società; ciò che non riesce a rientrare in una cornice non serve a nulla, addirittura non esiste: la realtà consiste solo in ciò che ha una forma e costituisce un'immagine delimitata. Si pensi al primo episodio nella capanna di muschio: per fargli meglio percepire il paesaggio, Charlotte fa sedere Eduard in modo che possa coglierlo attraverso le finestre (I, 1, 243-244: it. 508). La cultura stessa *è* questo lavoro di *framing* e di riduzione ad immagine percepibile. Non ha un diverso destino l'autocoscienza dei protagonisti, ridotta a pura immagine di sé, veicolata tendenzialmente dall'esterno (Cfr. Breithaupt 2000, 302). È alla sua immagine predefinita di *Kind*, di virtuosa, persino di santa che Ottilie sembra volersi sottrarre col suo costante sforzo

di darsi delle leggi prima, e poi con il silenzio e il rifiuto del cibo. Quest'ultima rinuncia pare alludere, si diceva, prima alla malinconia e poi alla santità, e dunque a contesti anch'essi predefiniti; ma Goethe vi coglie la possibilità – la speranza – per Ottilie di una nuova definizione di sé. È chiaro che si tratta di un abbozzo, di una traccia potenziale e non di uno schema vero e proprio; anche in questo risiede la fascinazione che tuttora emana dal romanzo. L'anoressia di Ottilie è il potenziamento della sua tendenza ad autodominarsi; non solo i comportamenti, anche i processi fisiologici vengono subordinati alla forza di volontà in quella che è, al contempo, una radicale negazione della vita ed una speranza di ridefinizione di sé. Facendo una spericolata incursione in territorio psicanalitico si potrebbe dire che Ottilie soffre del contrasto fra principio di piacere, risolto nella funzione passionale dell'amore per Eduard, e principio di realtà, ossia autolimitazione ai fini della vita sociale, che pure la fanciulla sembra conoscere approfonditamente, se teniamo conto delle sue riflessioni diaristiche. La soluzione di questa sofferenza passa per il rifiuto del cibo condotto fino alla morte, un'autolimitazione estrema che è rifiuto di una limitazione parziale, ossia della disciplina che consentirebbe un esito felice o perlomeno *socialmente* costruttivo nel senso comune (Cfr. Morpurgo-Tagliabue 1991, 106). L'elemento patologico presente in questo complesso viene però trattato dal narratore con un'ironia sovrana, che si dimostra capace di arginarne le tendenze centrifughe e dissipatorie rispetto alla misura dell'umanesimo più vicino alle concezioni goethiane (come ad esempio quello di Charlotte) e alle forme sociali positive che questo è capace di strutturare. Tale argine si avvale della *messa in scena* della santità di Ottilie, capace di riportare il patologico a forme narrative coerenti e organizzate, fondatrici di una positività alternativa all'umanesimo con un atto che è di sincresi, più che di sintesi (Cfr. Morpurgo-Tagliabue 1991, 107): una sorta di speranza, come si diceva, più che di progetto. L'atto di *Selbstvernichtung* di Ottilie, in fondo simile a quello di Werther dal punto di vista del mero calcolo economico, acquista un valore infinitamente maggiore a fronte dei modi della sua raffigurazione, in cui le contraddizioni vengono felicemente risolte per via narrativa: «Und so widersprechend sind wir!» (Goethe 1951, 369-370; it. 656: «E quanto siamo pieni di contraddizioni!»).

Die Geſchichte vom Suppen-Kaſpar.



Der Kaſpar, der war kerngeſund,
Ein dicker Bub und kugelrund,
Er hatte Backen rot und friſch;
Die Suppe aß er hübſch bei Tiſch.
Doch einmal fing er an zu ſchrei'n:
„Ich eſſe keine Suppe! Nein!
Ich eſſe meine Suppe nicht!
Nein, meine Suppe eſſ' ich nicht!"

Am nächſten Tag, — ja ſieh nur her!
Da war er ſchon viel magerer.
Da fing er wieder an zu ſchrei'n:
„Ich eſſe keine Suppe! Nein!
Ich eſſe meine Suppe nicht!
Nein, meine Suppe eſſ' ich nicht!"

Am dritten Tag, o weh und ach!
Wie iſt der Kaſpar dünn und ſchwach!
Doch als die Suppe kam herein,
Gleich fing er wieder an zu ſchrei'n:
„Ich eſſe keine Suppe! Nein!
Ich eſſe meine Suppe nicht!
Nein, meine Suppe eſſ' ich nicht!"

Am vierten Tage endlich gar
Der Kaſpar wie ein Fädchen war.
Er wog vielleicht ein halbes Lot —
Und war am fünften Tage tot.

Capitolo II

Un vomito liberatore. Percorsi del disgusto nella "Blechtrommel" di Günter Grass (1959)

Appunti sul disgusto

La categoria del disgusto può apparire fuori luogo nel tentativo di analizzare un testo letterario; eppure questa «sensazione forte» (Menninghaus 1999) è parte del nostro quotidiano e riguarda zone del nostro vivere con gli altri profondamente rivelatrici di ciò che siamo. Il dato che appare più interessante nel disgusto è la sua visceralità, che sembrerebbe segnalare il carattere 'naturale' della sensazione. L'impulso a vomitare, prima e più appariscente reazione al ribrezzo, inscindibile da esso, sembra provenire da profondità filogenetiche, da tendenze a noi connaturate, inscritte nella nostra carne; esso segnala invece la nostra irreparabile esclusione dell'Eden della natura e dell'animalità. Per quello che ne sappiamo, non vi sono infatti animali che reagiscano a uno stimolo esterno vomitando; e il vomito, proprio o altrui, non suscita in nessun animale quella brusca reazione di ripulsa, quel desiderio incontrastabile di allontanarsi da un oggetto, una situazione o un'immagine che chiamiamo disgusto. In generale, infatti, tendiamo a pensare che questo sia un meccanismo di difesa dell'organismo che funziona «inibendo il contatto con ciò che è marcio, tossico e perciò pericoloso» (Korsmeyer, Smith 2004, 1), al fine di evitare qualche tipo di contagio; ma a un secondo sguardo questa delimitazione di campo risulta troppo blanda. Parafrasando Wierlacher – che si riferisce in realtà all'alimentazione – si può dire che il disgusto si costituisca come un «fenomeno fisiologico-culturale» (1987, 141) e che chi parla di vomito parli nei fatti anche di «aspetti della cultura» (13). È evidente infatti la componente culturale profonda della sensazione di rifiuto viscerale, che impone ad appartenenti a gruppi diversi di trovare disgustose cose diverse. Gli esempi più eclatanti

provengono certamente dall'ambito culinario. Ciò che in un luogo è una *delikatesse*, altrove è considerato un emetico; basti pensare alla carne di alcuni animali, come cavalli, cani e cavallette, prelibata per alcuni e ripugnante per altri (cfr. Simoons 1991, 179 ss.). Vi sono ambiti ritenuti universalmente – per quel che ne sappiamo – disgustosi dagli esseri umani, come la putrefazione; e a grandi linee si potrebbe dire che lo schifo sia spesso riconducibile ad associazioni che riguardano in primo luogo il decadimento e la morte fisica. Suscita poi generalmente ribrezzo tutto ciò che proviene direttamente dal corpo, e in particolare dal suo interno (che della putredine ha l'odore): il vomito, le feci, l'urina, le secrezioni come saliva, sudore e muco, il sangue, soprattutto quello mestruale, il seme maschile; ciò che rimanda alla putrefazione per il suo odore, come certi tipi di formaggio o le interiora presenti in diverse preparazioni culinarie; e anche ciò che la richiama alla lontana, come il brulicare dei vermi; e ancora certi animali, come gli insetti, i ragni e i serpenti (forse per analogia coi vermi), e come i topi, forse per l'atavico terrore che possano esaurire le nostre scorte alimentari, o insozzarle irreparabilmente. Va notato che queste cose erano considerate disgustose anche prima che si avesse coscienza della loro pericolosità epidemiologica, della loro connessione col diffondersi di determinate malattie. Può darsi che si tratti di qualche tipo di presago adattamento evolutivo; certo la spiegazione appare oggi insufficiente. È probabile, poi, che sia da ricercare in questo ambito anche il motivo del ribrezzo che provocano certi tipi di bruttezza e di deformità, così vicine ai contorcimenti della sofferenza e della morte da richiamarle quasi direttamente.

Resta l'ambito morale, il più scivoloso e opaco, quello nel quale la sfera culturale più prepotentemente si fa strada. Carolin Korsmeyer annota: «spesso il linguaggio del disgusto viene applicato a situazioni morali per indicare disapprovazione enfatica in una modalità più metaforica che letterale» (Korsmeyer 2011, 4, trad. mia). Ci sarebbe quindi una sorta di slittamento, un moto associativo per cui una data condotta viene equiparata per via di metafora a qualcosa di ripugnante, finendo anch'essa per suscitare ribrezzo. Questa «modalità metaforica» emerge in maniera evidente nella pletora di implicazioni problematiche che tuttora avvolge la sfera sessuale: la

nudità, le scene di sesso esplicite e l'omosessualità sono tipici esempi di contesti che possono suscitare – anche nella nostra 'avanzata' società – forme di «disgusto morale». È evidente qui il ruolo che gioca la fisicità del corpo, con le sue secrezioni. Non è un caso che molte campagne politiche contro l'omosessualità si servano di argomenti legati al «pericoloso» scambio di liquidi corporei – fra l'altro senza rilevare che i rapporti eterosessuali non ne sono affatto esenti, come ben mostra Martha Nussbaum a proposito dei libelli di Paul Cameron (Nussbaum 2010, cap. 1). Del resto anche la 'lotta politica' contro altre razze, etnie o gruppi è giocata in gran parte sulle possibilità di contagio del corpo sociale 'puro' da parte dei germi estranei veicolati (o costituiti!) da ebrei, neri, stranieri e *Untermenschen* in genere. Non è poi un caso che spesso a costoro venga associata un'esuberante attività sessuale, per esasperarne i tratti ripugnanti (cfr. e. i saggi di Jensen, Schüler-Springorum 2013).

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

Il tamburo di latta

Questa sommaria ricognizione sul concetto di disgusto – al quale altri, assai meglio, si sono applicati (cfr. e. Kolnai 1998, 2004; Menninghaus 1999; Korsmeyer 2011; Nussbaum 2004 e 2010; McGinn 2011) – serve semplicemente da sfondo per la riflessione che intendo condurre sul romanzo *Die Blechtrommel* (*Il tamburo di latta*), pubblicato da Günter Grass nel 1959 (Grass 1974), nel quale il disgusto gioca un ruolo centrale, che negli approcci critici è sempre passato in secondo piano a causa della strabordante varietà di temi e immagini che attraversa la narrazione. È un esercizio interessante, anche dal punto di vista della prospettiva storica. Alcune delle cose che suscitarono ribrezzo all'epoca della sua uscita – in particolare il carattere «pornografico» di molte scene che trascinarono persino in tribunale il romanzo e il suo autore (cfr. Neuhaus 1997, 165-180; Schiavoni 2011, ???) – oggi ci fanno sorridere, se confrontate con l'apparato di «sfumature di grigio» (James 2011) di cui nel frattempo si è – apparentemente – dotata la nostra cultura, a tutti i livelli. Emblematica è la recensione di un medico, che nel 1959 diagnostica una qualche forma di malattia mentale a Grass e considera il romanzo come un insieme di «kotiger und skandaloser Dinge» («cose escrementizie e scandalose»), dopo aver letto le quali si sentirebbe «das Verlangen nach sehr viel heissem Wasser und nach guter Seife» (Müller-Eckhard 1959; «il desiderio di molta acqua calda e di un buon sapone»). Oggi siamo molto più inclini a dare ragione a Heinz Ludwig Arnold, che in risposta a Müller-Eckhard individuava il vero scandalo «nello spazio in cui vive la nostra società» (Arnold 1965, 33), che Grass – il quale merita secondo lui piuttosto il titolo di «moralista» (*ibidem*) – aveva semplicemente descritto nel suo romanzo.

Rimangono tuttavia molte scene della narrazione che percepiamo come 'genuinamente' disgustose; su queste si concentrano le pagine che seguono, al fine di studiare il modo in cui Grass ha sfruttato questa «sensazione forte» come lente per dipingere il mondo che circonda Oskar Matzerath. Al centro dell'opera letteraria di Günter Grass è evidente un forte interesse per elementi che normalmente si considerano sgradevoli, disgustosi o ripugnanti. Parte della fascinazione dei suoi libri risiede precisamente nella possibilità di osservare il mondo da un punto di vista diverso

da quello comune, da una prospettiva distorta che prova un palese piacere a opporsi al gusto corrente. La sua è una «antipuritana poetica del sordido» (Schiavoni 2011, 41), che vuole contestare le ipocrisie borghesi concentrandosi proprio su ciò che esse trovano insopportabile. Così la deformità fisica di personaggi come Oskar e Mahlke (Grass 1974; Grass 1983), con il suo addentellato respingente per coloro che li circondano (e per il lettore), funge da filtro che permette di vedere altre malformazioni, altre e ben maggiori storture nel corpo sociale. La bruttezza del rombo (Grass 1977), perfettamente rappresentata dalla sua bocca storta, è funzionale a un rovesciamento di prospettiva che mette in dubbio il ruolo del progresso nella storia umana, e insieme il ruolo delle forze che tradizionalmente si pensa che la governino, siano esse Dio o il 'Weltgeist' hegeliano.

In quest'ultimo romanzo è interessante notare la predilezione del narratore e dei suoi molti Io – in linea con le preferenze culinarie dello scrittore stesso (cfr. Neuhaus 2007) – per cibi 'poveri' che non tutti ritengono appetitosi, come trippa, polmoni e interiora in genere. Si tratta di una scelta operata in controtendenza rispetto al costume *mainstream* dei tedeschi; questi cibi sono infatti solitamente difficili da trovare nei supermarket e vengono considerati adatti tutt'al più agli animali domestici. In questo senso essa rappresenta un salutare esercizio di anticonformismo, che si mette in oppozione alla faciloneria consumistica (che vuole cibo sterilizzato e possibilmente già pronto, da arraffare su un anonimo bancone di supermercato e consumare il più rapidamente possibile) e recupera ingredienti e pietanze tradizionali – in special modo casciube – che l'avanzare della modernità, abbagliata dai sapori standardizzati dei fast food, si è lasciata alle spalle. (cfr. Weyer 2010, 98-100; per il cibo in Grass cfr. anche Neuhaus, Weyer, 2007; Schneider 2008). Tornando alle scelte culinarie, da un lato esse sembrano accordarsi con l'immagine di virilità solida e un po' smargiassa che l'Io narrante del *Rombo* vuole mantenere, contro tutte le insidie del Femminale; per altri versi, si direbbero un salutare esercizio di anticonformismo, in linea con l'attitudine dello scrittore.

In vari luoghi dell'opera grassiana troviamo poi pasti più decisamente disgustosi, che esercitano una funzione importante dentro la

narrazione, con sfumature anche molto differenti. Se Oskar viene costretto a ingurgitare un'orrida pozione dai bambini del suo cortile, come vedremo più avanti, gli spaghetti che gli propone il jazzista Klepp durante il loro primo incontro, per quanto repellenti nel loro aspetto esteriore, si dimostrano in grado di rappresentare un punto di riferimento alimentare, che segna l'inizio di un'amicizia capace di andare oltre anche al ribrezzo. La carne e le interiora che nel romanzo *Hundejahre* Tulla divide con il pastore tedesco Harras, nei sette giorni in cui lei non si allontana dalla cuccia per via della morte di suo cugino Konrad (Grass 1963, 177 ss.), richiamano i tratti più vitalistici del carattere della bambina, la sua schietta 'animalità', espressa altrove dai suoi atteggiamenti per nulla schifiltosi – come nella scena memorabile di *Katz und Maus* in cui si trastulla con il seme che i ragazzi "spandono in terra" durante i loro «giochi olimpici» sul dragamine:

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

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

Pur non essendo lei deforme, il narratore si premura di informarci circa la sua caratteristica bruttezza: Tulla è «ein Spirkel mit Strichbeinen» («una specie di sgorbio con le gambe storte») il cui volto si potrebbe disegnare «mit einem Punkt Komma Strich» (25; it. 47: «con un punto virgola trattino»), che suscita l'interesse dei compagni solo per la sua disponibilità sessuale – collocandosi così nella zona del 'moralmente discutibile' e del 'disgustoso' secondo i

canoni correnti nell'ambiente descritto dal romanzo. In lei, come in Oskar, riconosciamo un tratto palesemente importante per Grass: un profondo disinteresse per gli altri, che si costituisce come una vera e propria forma di amoralità. Anche la Tulla ormai anziana che compare nella novella *Im Krebsgang* (*Il passo del gambero*, Grass 2002), con le sue convinzioni tanto salde quanto contraddittorie, permane in questa sfera di egoistica indecidibilità morale, assai disturbante per chi la circonda. Sebbene meno trasparente, anche qui il disgusto gioca un ruolo importante; con le sue posizioni nostalgiche e scioviniste si mette di fatto nella stessa area politica dei neonazisti, trascinando con sé anche il nipote in uno spazio per cui il figlio Paul, che è rimasto blandamente fedele ai valori del suo Sessantotto, prova ribrezzo. L'irresoluto Paul, che incarna molte debolezze della società tedesco occidentale, non è però capace di trasformare questo disgusto in una fonte di valori positivi per il figlio, che rimane chiuso nelle sue proiezioni ultranazionalistiche.

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

Mi pare, questo, un punto di partenza particolarmente interessante per l'analisi del *Tamburo di latta*. Il dato principale su cui concentrarsi è certamente il fatto che la narrazione viene condotta da Oskar in prima persona; fin dalla primissima riga del romanzo, il

protagonista dichiara giocosamente la sua inaffidabilità: «Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt» (Grass 1974, 9; it. 9: «E va bene: sono recluso in una casa di salute»), laddove la «Anstalt» si rivela ben presto essere un manicomio. Il narratore di Grass mette le mani avanti fin dal principio: tutto ciò che leggiamo è filtrato dai suoi occhi, cioè dagli occhi di un uomo quantomeno sospettato di non essere mentalmente sano, e che in più occasioni nel racconto si rivela, appunto, «inaffidabile, vacillante, bugiardo, e narratore di eventi fantastici e indimostrati» (Beyersdorf 1980, 138; cfr. anche Arker 1989, 101 ss.; Jahnke, Lindemann 1993, 9 ss.; Neuhaus 1993, 26 ss.; Robertson 1996, 64 ss.). Grass gioca con queste possibilità, che sono peraltro tipiche del romanzo picaresco: chi vive di espedienti e truffe non può certo essere ritenuto attendibile quando ci racconta la sua vita. La prospettiva di Oskar è poi fortemente caratterizzata in senso spaziale: un nano non può che guardare il mondo dal basso verso l'alto. Questo comporta una deformazione della visuale consueta che si trasmette anche al lettore, tramite uno di quegli espedienti che impediscono in maniera salutare di «dare per scontata la realtà» (Ginzburg 1998, 34). Lo straniamento è acuito dall'insistenza con cui Oskar rimarca la sua decisione di smettere di crescere all'età di tre anni, lasciando credere a chi lo circonda che al mancato sviluppo fisico corrispondano dei deficit intellettivi. Negli anni che seguono il nano approfitta abbondantemente della situazione per godersi lo spettacolo che va in scena attorno a lui. Uno dei motivi centrali per questa decisione va certamente individuato nella volontà di orientare i propri comportamenti soltanto secondo le esigenze dei suoi desideri, senza mediazione alcuna con quelli degli altri; così facendo, il nano si sottrae al peso di qualsiasi responsabilità nei confronti del mondo, ciò che sembra essere uno dei suoi obiettivi principali. In questo senso, mi sembra perfettamente riconoscibile un tratto che accomuna pressoché tutti i personaggi maschili di Grass, come gli Io narranti del *Rombo* e del *Passo del gambero*, i quali esattamente come Oskar aspirano alla «Rückkehr zur Nabelschnur» (Grass 1974, 144; it. 179: «ritorno al cordone ombelicale»). Ciò che sembrerebbe desiderabile per loro nel ritorno all'utero è in particolare la condizione entropica di non essere gravati da alcun obbligo, soprattutto di tipo affettivo;

a latere, ovviamente, c'è la possibilità di vedere soddisfatti senza sforzi i bisogni primari di cibo e di calore. Tuttavia, mentre i due Io narranti adulti sono costretti continuamente a scendere a compromessi con le donne (e con la realtà) che hanno intorno, Oskar si pone radicalmente in contraddizione con il mondo degli adulti e la loro capacità di adattamento reciproco, proprio con la scelta di non crescere, cioè di non strutturare il proprio comportamente e la propria personalità secondo le norme della 'civiltà', permanendo in uno stato di sospensione egomaniacale. Questa scelta gli permette di mantenere l'inquietante ed enigmatica distanza da chi lo circonda che è per lui così caratteristica. Il lettore non ha mai la possibilità di comprendere le motivazioni di fondo del suo agire, né di cogliere la misura in cui è coinvolto emotivamente negli eventi dolorosi che gli capitano. Gli esempi più eclatanti provengono certamente dalle molte situazioni luttuose del romanzo – le morti di Agnes, Bronski, Matzerath, Herbert Truczinski, Roswitha, sorella Dorothea – alle quali il nano partecipa con stupefacente freddezza.

A questo punto mi sembra importante sottolineare che quella di Oskar non è una protesta in nome dell'equazione «Väter sind Täter» («Sono i padri, i criminali»), che di lì a non molto sarebbe diventato uno dei maggiori slogan del movimento studentesco in Germania; né il suo astrarsi dal mondo può configurarsi come uno slancio politico *lato sensu* al fine di rimanere innocente e di non farsi contagiare dall'atmosfera dell'hitlerismo. Il motivo della sua «ripugnanza per il mondo adulto […] e più in generale per il mondo e per la Storia» (Schiavoni 2011, 57), espressa nella sua radicale opposizione alle norme che regolano la socialità del mondo adulto, sembra essere solamente il suo smisurato egoismo, unito ad intenzioni artistiche piuttosto vaghe, verso le quali il nano ha però un'enorme fiducia. Questa opposizione radicale si associa poi a un altra forma di rifiuto, più sottile e inquietante, rispetto alla vita come fenomeno in sé e per sé.

Mi pare che questo tratto si colga molto bene nei suoi tentativi di uccidere il bambino che sta crescendo nel ventre di Maria, la seconda moglie di Matzerath. È ovvio che a guidarlo sia un sentimento di gelosia per quello che potrebbe essere suo fratello (o anche suo figlio); tuttavia Oskar sceglie parole molto interessanti, quando dice:

«[Ich] verließ […] unser Wohnzimmer, das mir angesichts eines raumfüllenden Leibes zu eng geworden war» (Grass 1974, 245; it. 302: «sono uscito dal nostro soggiorno, che a fronte di un corpo che intasava lo spazio m'era diventato troppo stretto»). Mi pare che sullo sfondo della narrazione grassiana vi sia una sorta di angoscia di fronte a questa situazione 'double bind': da una parte la dolorosa consapevolezza associata ai limiti imposti dal mondo adulto, dalla 'civiltà' con le sue responsabilità e le sue maschere; dall'altra parte l'indifferente e orribile natura, la vita nuda di fronte alla quale il nano prova come tutti un creaturale spavento. Ciò che Oskar non riesce a desumere dalla società in cui è immerso, è che la civiltà è esattamente lo strumento sviluppato dagli esseri umani per sfuggire alla paura di fronte alle insidie naturali. Egli cerca dunque una soluzione differente, e la individua nell'essere quanto più possibile vicino alla situazione nirvanica del grembo materno.

È nel quadro di questo rifiuto della vita organica che si inserisce l'ossessione di Oskar per gli oggetti inanimati. Questi sono perfetti per «raccogliere e riportare gli echi indifferenziati del caos» (Cusatelli 1973, 472), rimanendo però gradevolmente muti e autonomi (cfr. Schiavoni 2011, 29). Il fascino che esercita sul nano la loro autosufficienza non è altro che l'espressione di una sconfinata sfiducia negli esseri umani, a cui un'autonomia altrettanto grande è negata. Oskar assegna agli oggetti, per sovrappiù, una memoria «migliore di quella umana»:

> Heute weiß ich, daß alles zuguckt, daß nichts unbesehen bleibt, daß selbst Tapeten ein besseres Gedächtnis als die Menschen haben. Es ist nicht etwa der liebe Gott, der alles sieht! Ein Küchenstuhl, Kleiderbügel, halbvoller Aschenbecher oder das hölzerne Abbild einer Frau, genannt Niobe, reichen aus, um jeder Tat den unvergeßlichen Zeugen liefern zu können. (Grass 1974, 155)

> Oggi so che tutto sta a guardare, che niente rimane non visto, che perfino le tappezzerie hanno una memoria migliore di quella umana. Non è certo il buon Dio a vedere tutto! Una sedia di cucina, una stampella da vestiti, un portacenere semipieno o il ritratto in legno di una donna chiamata Niobe bastano a fornire a ogni atto il suo memore testimone. (It. 193)

Mi sembra che stia in questo interstizio – fra l'ossessione per gli oggetti e la ripugnanza di fondo per la vita organica – uno dei tratti più interessanti del personaggio inventato da Grass.

Anguille e altri simboli fallici

È curioso che il *Tamburo di latta* non sia mai stato analizzato estensivamente dalla critica sotto il profilo psicanalitico; probabilmente gli elementi di ispirazione freudiana sono fin troppo palesi e in fondo dichiarati per dedicarvi degli studi specifici. Ad esempio, Oskar ha un manifesto complesso edipico, complicato dalla presenza di due possibili padri, cioè Matzerath e Bronski; per inciso, egli riesce anche a fare in modo che entrambi muoiano prematuramente, sebbene la questione della sua intenzionalità – se cioè si tratti di omicidi colposi o premeditati – rimanga sempre in ombra. Non riuscirà a portarsi a letto sua madre (personaggio fra i più teneri e umani usciti dalla penna di Grass), ma la sostituirà provvisoriamente con la seconda moglie di Matzerath, Maria. Del desiderio di ritorno al grembo materno abbiamo detto poco sopra; e tutta la sua storia può venire letta come una forma di regressione. Inoltre il romanzo pullula di oggetti fallici, riassunti verso la fine del romanzo da Gottfried von Villar: «Trommelstock, Narbe, Patronenhülse, Ringfinger» (474; it. 582: «Mazza da tamburo, cicatrice, bossolo, anulare»). Si tratta, com'è evidente, delle bacchette del tamburo di Oskar, delle cicatrici sporgenti sulla schiena di Herbert Truczinski, del bossolo legato alla morte di Jan Bronski e del dito anulare di Sorella Dorotea, tutti «correlativi oggettivi» (cfr. Neuhaus 2010, 73) che rimandano a un ventaglio di significati. Gottfried prosegue dicendo: «ein aufgeschlossener Mensch [müßte] die Folge […] müehlos begreifen» («la sequenza […] è d'immediata comprensione per ogni persona di mente aperta»). Anche se non sono qui citati, altri ovvi riferimenti fallici includono l'«undicesimo dito» (Grass 1974, 229; it. 282) o la «terza mazza di tamburo» di Oskar (254; it. 313), il «piccolo annaffiatoio» della statua del Bambinello nella chiesa del Sacro Cuore di Gesù (114; it. 141), e le anguille del più famoso – e probabilmente più stomachevole – episodio del romanzo.

Data la sua importanza, sarà bene osservare più da vicino la scena in questione. Nel giorno di venerdì santo del 1937, Oskar e i

suoi genitori, insieme al cugino/amante di sua madre, Jan Bronski, fanno una gita sulle rive del Baltico, in un sobborgo di Danzica. Qui i quattro trovano per caso un uomo che pesca con una corda per stendere alla quale è attaccato qualcosa, che venendo tratto fuori dall'acqua si rivela «ein[] Pferdekopf, ein[] frische[r], wie echte[r] Pferdekopf, de[r] Kopf eines schwarzen Pferdes» (120; it. 149: «una testa di cavallo, una testa di cavallo fresca, autentica a vederla, la testa di un cavallo nero»), dalla quale schizzano fuori «tante piccole anguille verdoline».

> Es gelang dem Stauer […] vielleicht zwei Dutzend kleinere Aale in den Sack zu stopfen, den Matzerath hilfsbereit, wie er sich gerne gab, hielt. So konnte er auch nicht sehen, daß Mama Käsig im gesicht wurde […]. Aber als die kleinen und mittleren Aale im Sack waren und der Stauer […] anfing, dickere, dunkle Aale aus dem Kadaver zu würgen, da mußte Mama sich setzen, und Jan wollte ihr den Kopf weg drehen, aber das ließ sie nicht zu, starrte unentwegt mit dicken Kuhaugen mitten hinein in das Würmerziehen des Stauers. […] [Er] riß, mit dem Wasserstiefel nahchelfend, dem Gaul das Maul auf, zwängte einen Knüppel zwischen die Kiefer, so daß der Eindruck entstand: das vollständige gelbe Pferdegebiß lacht. Und als der Stauer […] mit beiden Händen hineingriff in den Rachen des Gaules und gleich zwei auf einmal herausholte, die mindestens armdick waren und armlang, da riß es auch meiner Mama das Gebiß auseinander; das ganze Frühstück warf sie, klumpiges Eiweiß und Fäden ziehendes Eigelb zwischen Weißbrotklumpen im Milchkaffeeguß über die Molensteine, und würgte immer noch, aber es kam nichts mehr. […] Nichts außer grünlichem Schleim kam – und die Möwen kamen. Kamen schon, als sie anfing zu spucke, kreisten tiefer, ließen sich fett und glatt fallen, schlugen sich um das Frühstück meiner Mama […]. Als der Stauer fast fertig war und zum Abschluß dem Gaul einen mächtigen Aal aus dem Ohr zog, mit dem Aal die ganze weiße Grütze aus dem Hirn des Gaules sabbern ließ, da stand zwar gleichfalls dem Matzerath der Käse im Gesicht, aber die Angeberei gab er dennoch nicht auf […]. (121-122)
>
> Bene o male lo scaricatore è riuscito […] a stivare forse due dozzine di anguille mediopiccole nel sacco che gli reggeva, per fare il premuroso, Matzerath. Il quale così non ha potuto vedere che la mamma diventava terrea in faccia. […] Ma quando le anguille piccole e medie sono state nel sacco e lo scaricatore […] ha cominciato a svellere dalla carogna

> altre anguille più grosse e più scure, lì mamma ha dovuto sedersi, Jan cercava di voltarle via la testa ma lei non voleva saperne, fissava senza tregua con sporgenti occhi bovini su tutta quell'estrazione di vermi. […] Aiutandosi con lo stivale impermeabile [lo scaricatore] ha spalancato la bocca del ronzino, gli ha forzato un bastone tra le mascelle suscitando la seguente impressione: gialla e al completo la dentatura cavallina ride. E quando lo scaricatore […] ha cacciato le mani nelle fauci del ronzino e ne ha tirate fuori due in una volta, grosse e lunghe almeno quanto un braccio, annche alla mia mamma si è spalancata la dentatura: tutta la colazione ha rigettato, grumoso bianco d'uovo e filamenti di rosso d'uovo tra grumi di pan bianco in salsa di caffelatte, sulle pietre del molo, e i conati di vomito continuavano ma non usciva più niente. […] Non le veniva più niente, a parte un po' di muco verdastro – e son venuti i gabbiani. Sono venuti quando ha cominciato a sputare, volteggiavano sempre più bassi, si lasciavano cadere pingui e lisci, si battevano per la prima colazione della mia mamma […]. Matzerath non si curava affatto di mamma. Lui rideva e scimmiottava lo scaricatore, faceva quello coi nervi saldi, e quando lo scaricatore, a lavoro quasi terminato, per concludere ha estratto al ronzino un'anguilla imponente dall'orecchio e con l'anguilla tutto un bavoso tritume bianco è scaturito dal cervello del ronzino, pur diventando anch'egli terreo in faccia Matzerath ha insistito a fare il bullo […]. (It. 150-151)

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

risce una sfumatura demoniaca e in ogni caso inumana: è difficile riconoscere un sodale, un altro essere umano, in chi non condivide il nostro disgusto per qualcosa. Anche Matzerath vuole mostrarsi impassibile, ma la sua spacconeria vacilla di fronte al crescendo delle azioni del pescatore e delle sue prede, mentre Oskar mantiene la sua usuale noncuranza di treenne. Sullo sfondo vi sono poi gli animali, le anguille e i gabbiani, 'naturalmente' impassibili ma non per questo meno inquietanti nel loro essere attratti da cibi che consideriamo ripugnanti, come la carogna di cavallo, il vomito di Agnes e lo sputo del pescatore. Vale la pena ricordare che i gabbiani hanno un ruolo molto simile anche nella novella *Gatto e topo*, dove sono parte del paesaggio, specialmente intorno al dragamine, dove si azzuffano per il seme sparso dai ragazzi (Grass 1983, 26; it. 48).

In secondo piano, in questa costruzione del disgusto, mi pare ci sia il riferimento tacito a uno dei limiti più chiari della cultura, un abbagliamento che ci consente di nutrirci: la capacità di dimenticare da dove arriva il cibo che mangiamo, in particolare la carne animale, così simile alla nostra. Le preparazioni culinarie, come ha ben mostrato Lévi-Strauss (1966), si costituiscono come modi per nascondere l'origine dei cibi, in special modo per allontanare da noi la consapevolezza di essere fatti di una carne affine a quella degli altri animali di cui ci nutriamo. Il pescatore e Matzerath dialogano ad esempio a proposito del procedimento piuttosto crudele con il quale le anguille vengono preparate per venire poi affumicate: esse vengono chiuse in un sacco pieno di sale, che toglie loro la bava, e sono costrette a muoversi fino a morirne. La pratica, ci dice Oskar, è vietata dalla polizia, ma il pescatore vi assegna una sorta di ineluttabilità: «Wie sollte man sonst auch den Schleim ohne Salz von den Aalen herunter und von innen heraus bekommen» (Grass 1974, 122; it. 151: «Sennò come sarebbe possibile, senza sale, far cacciare alle anguille la bava dalla pelle e da dentro»). L'appetito delle anguille e dei gabbiani non è differente da quello degli esseri umani; questi hanno però trovato dei modi raffinati per soddisfarlo, modi che allo stesso tempo hanno la funzione di separare nettamente la sfera animale da quella umana. Mi pare, *en passant*, che si riveli qui una delle più importanti funzioni culturali del disgusto: quello di segnalarci a vicenda la nostra 'civiltà', ossia il grado di distanza dalla condizione animalesca.

Poco più avanti il pescatore fa un'osservazione ancora più sorprendente rispetto alle anguille: «Und in menschliche Leiche gehen sie auch […]. Besonders nach der Seeschlacht am Skagerrak sollen die Aale mächtig fett gewesen sein» (*ibidem*; it. 152: «E pure nei cadaveri si ficcano […]. Specialmente dopo la battaglia dello Skagerrak le anguille, a quanto si afferma, sarebbero ingrassate a dismisura»). L'accenno al cannibalismo – sebbene per interposto animale – aggiunge un ulteriore elemento ripugnante alla scena, toccando un altro tabù (cfr. Eckhardt 1999). Più interessante mi pare però il riferimento alla guerra, che offre un improvviso allargamento della prospettiva. Ciò che dovrebbe suscitare ripugnanza non è tanto la naturale evenienza che le anguille si nutrano di qualsiasi cadavere, né che quelle stesse anguille possano poi venire consumate da altri esseri umani, bensì il fatto che la guerra, con i suoi massacri insensati e del tutto innaturali, non venga considerata abnorme e disgustosa. (Sorvolo sul parallelo con ciò che avviene oggi in vari punti del Mediterraneo; e anche sul disgusto che *dovrebbero* suscitare le condizioni che spingono a migrare, e le posizioni di certi governi).

In realtà la narrazione sul filo del disgusto prosegue. Subito dopo questa scena, Matzerath, che è un cuoco appassionato, compra alcune anguille dal pescatore con l'intenzione di cucinarle. Una volta a casa, ne nasce un litigio con la moglie, che dopo il macabro spettacolo al molo non ha più intenzione di mangiare pesce nella sua vita. Segue una scena piuttosto divertente, nella quale Matzerath – che è un uomo buono, molto affezionato a sua moglie – chiede a Jan di calmare Agnes, stesa sul letto matrimoniale, e questi lo fa in un modo assai caratteristico, fra sussurri in casciubico e mani sotto la gonna. Oskar segue la scena, non visto, dall'armadio della camera. Tutto sembra poi risolversi con una serena partita a skat, ma dopo alcune settimane Agnes – «von rätselhaftem Willen besessen» (Grass 1974 129; it. 159 s.: «posseduta da una volontà enigmatica») – comincia a ingurgitare enormi quantità di pesce. Non è il marito a costringerla; anzi, Matzerath sembra sinceramente preoccupato per il comportamento della moglie.

> Aber sie begann mit Ölsardinen zum Frühstück, fiel zwei Stunden später […] über das Sperrholzkästchen mit den Bohnsacker Sprotten

her, verlangte zum Mittagessen gebratene Flundern oder Pomuchel in Senfsoße, hatte am Nachmittag schon wieder den Büchsenöffner in der Hand: Aal in Gelee, Rollmöpse, Bratheringe, und wenn Matzerath sich weigerte, zum Abendbrot wieder Fisch zu braten oder zu kochen, dann verlor sie kein Wort, schimpfte nicht, stand ruhig vom Tisch auf und kam mit einem Stück geräucherten Aal aus dem Laden zurück, daß uns der Appetit verging, weil sie mit dem Messer der Aalhaut innen und außen das letzte Fett abschabte, und überhaupt nur noch Fisch mit dem Messer aß. Tagsüber mußte sie sich mehrmals übergeben. […] [Mama] führte den Aal durch die Maibutter und aß unentwegt, als hätte sie eine Fleißaufgabe zu erfüllen. […] Wenige Tage später sah ich, wie sie in der Küche nicht nur über die gewohnten, verdammten Ölsardinen herfiel, sie goß auch das Öl aus mehreren älteren Dosen, die sie aufbewahrt hatte, in eine kleine Soßenpfanne, erhitzte die Brühe über die Gasflamme und trank davon […]. Noch am selben Abend mußte Mama in die städtischen Krankenanstalten eingeliefert werden. […] Es sollte sich herausstellen, daß Mama weder die Mole noch den Pferdekopf vergessen hatte, daß die Erinnerung an den Gaul […] mit sich nahm. Ihre Organe erinnerten sich schmerzhaft überdeutlich an den Karfreitagsspaziergang und ließen, aus Angst von Wiederholung des Spazierganges, meine Mama, die mit ihren Organen eine Meinung war, sterben. (129-130)

Ma lei cominciava con sardine sott'olio per prima colazione, in capo a due ore […], si buttava sulla cassettina di compensato piena di spratti di Bohnsack, a mezzogiorno pretendeva sogliole fritte con merluzzo in salsa di senape, nel pomeriggio aveva daccapo l'apriscatole in mano: anguilla in gelatina, salacche arrotolate, aringhe fritte, e se Matzerath si rifiutava di friggere o lessare altro pesce per cena mamma non sprecava una parola, non inveiva, si alzava tranquillamente da tavola e tornava dal negozio con un pezzo di anguilla affumicata che ci faceva passare l'appetito, perché lei raschiava via col coltello dalla pelle anguillesca l'estremo grasso esterno e interno, e insomma ormai mangiava col coltello e nient'altro che pesce. Durante il giorno doveva vomitare parecchie volte. […] [Mamma] fece passare l'anguilla nel burro di primo fiore e mangiò senza tregua, come se avesse da eseguire un compito. […] Pochi giorni dopo la vidi in cucina non solo gettarsi sulle solite maledette sardine sott'olio, versò anche l'olio rimasto in parecchie scatole antecedenti e tenute da parte in un padellino per la salsa, riscaldò la brodaglia sulla fiamma del gas e se la bevve. […] Quella

> stessa sera mamma dovette essere ricoverata all'ospedale civico. […] Sarebbe poi risultato che mamma non aveva dimenticato né il molo né la testa di cavallo, che anzi il ricordo del ronzino se lo portava con sé. I suoi organi si ricordavano della passeggiata del venerdì santo con estrema, dolorosa chiarezza, e per paura di una ripetizione di quella passeggiata vollero che la mia mamma, la quale era dello stesso parere dei suoi organi, morisse. (It. 160-161)

Non conosciamo con esattezza i motivi del suo suicidio, o quali siano davvero le ragioni della sua disperazione. Si trova nel mezzo di una complicata rete di relazioni con suo marito e il suo amante, e a questo punto del romanzo è di nuovo incinta. Tuttavia la situazione – perlomeno per come la racconta Oskar – non sembra nemmeno lontanamente disperata, e i tre hanno raggiunto un equilibrio che definirei invidiabile. Può darsi che il motivo della mancata felicità di Agnes risieda tanto nei timori per la nuova gravidanza (è chiaro che il nano è una spina nel fianco per sua madre) che nell'inadeguatezza degli uomini che la circondano. La malinconica, femminea delicatezza di Jan, che pure appare tanto in sintonia con la personalità di Agnes, contrasta con la gioviale e bonaria virilità di Matzerath, che probabilmente soddisfa altre esigenze, interiori ed esteriori, della donna. Sotto alcuni punti di vista, Matzerath è uno dei personaggi più interessanti del romanzo. Usa parole molto commoventi quando è posto di fronte alla disperazione della moglie: «Warum willste das Kind denn nich? Is ja gleich, von wem es is'» (129; it. 161: «Ma perché il bambino non lo vuoi mica? Fa lo stesso di chi è»). Devo ammettere di provare una certa simpatia per questo personaggio. Matzerath non è in alcun modo una vittima; è un uomo tranquillo, a cui piace ridere, cantare e cucinare piatti sostanziosi e succulenti; è «ein passionierter Koch, [der] Gefühle in Suppen zu wandeln verstand» (32; «un cuoco appassionato [che] sapeva trasformare i sentimenti in minestre»). Durante il romanzo cucina molto: rognoni alla senape, succulenti arrosti di maiale, carpe con la panna e il rafano, oche arrosto…

Non si mostra geloso della moglie e di suo cugino, ma non mi sembra che questo dipenda da indifferenza o da mancanza di tenerezza nei confronti di Agnes. Anche a Oskar vuole bene, nono-

stante la caparbia distanza dal mondo e da lui di quest'ultimo, e si oppone con rabbia all'idea di portare il figlio deforme in un centro per l'eutanasia (298; it. 366). Eppure entra nel partito nazista molto presto. Per quel che ne sappiamo, non svolge un ruolo attivo nella violenza verso gli ebrei, per esempio durante la Notte dei Cristalli (163; it. 202), ma di sicuro è un sostenitore entusiasta del movimento, un *Mitläufer*. È interessante che Oskar, proprio durante l'episodio delle anguille, metta in luce come la sua entrata nel partito corrisponda al suo modo di essere:

> Aber das war so seine Angewohnheit, immer zu winken, wenn andere winkten, immer zu schreien, zu lachen und zu klatschen, wenn andere schrien, lachten oder klatschten. Deshalb ist er verhältnismäßig früh in die Partei eingetreten, als das noch gar nicht nötig war, nichts einbrachte und nur seine Sonntagsvormittage beanspruchte. (122-123)

> Semplicemente era abituato così, a gesticolare tutte le volte che altri gesticolavano, a gridare, ridere e battere le mani tutte le volte che altri gridavano, ridevano e battevano le mani. Per questo motivo è anche entrato nel partito relativamente presto, quando non era ancora necessario, rendeva zero e si limitava a sequestrargli la domeniche mattina. (It. 152)

Matzerath è un uomo comune, uno come tanti. Per quel che mi riguarda, in quanto lettore, i sentimenti di simpatia che suscita in me sono forse la parte più inquietante e per certi versi la più disgustosa del romanzo, perché il suo personaggio mette in luce con nettezza che i nazisti erano per lo più persone 'perfettamente normali'.

Tornando ad Agnes e al suo suicidio, mi pare qui più che evidente che il mezzo con il quale la donna sceglie di annichilarsi è legato alla coazione a ripetere – di nuovo un tema freudiano. L'episodio al molo rappresenta per lei un trauma, qualcosa difficile da elaborare (cioè da digerire), ed è molto interessante che Grass scelga un insieme di immagini così viscerale per parlare della sua morte. L'immagine delle anguille suscita certamente nella donna una variegata pluralità di richiami. Abbiamo già citato quelli più superficialmente fallici, dovuti alla forma delle anguille; del resto, anche il collo e la testa del cavallo

sono antichi simboli del desiderio sessuale (Wierlacher 1987, 198). Altri dettagli della scena si possono collegare, come fa Oskar durante il funerale (Grass 1974, 132; it. 163-164), con la narrazione precedente. Agli occhi di Agnes, le due anguille alla volta che il pescatore trae fuori dalla bocca della carogna si possono mettere in relazione con i due uomini della sua vita. Oskar annota più avanti:

> Mit dem Zerfall der schlanken Seele, des üppigen Körpers meiner Mama, zerfiel die Freundschaft zweier Männer, die sich beide in jener Seele gespiegelt, die beide von jenem Fleisch gezehrt hatten. (172)

> Il decomporsi dell'anima snella, del corpo florido di mamma aveva decomposto l'amicizia fra i due uomini che s'erano entrambi rispecchiati in quell'anima, s'erano entrambi nutriti di quella carne. (It. 211)

Le anguille penetrano il cadavere del cavallo per divorarlo; la donna non può che cogliere il parallelo con la sua situazione e identificarsi nel cavallo morto, sviluppando disgusto per sé stessa e per le proprie pulsioni, e insieme per l'essere indifesa di fronte alle pulsioni maschili (cfr. Rudtke 2014, 204). Il fatto che l'anziano signore ne tiri poi fuori una sola dall'orecchio della bestia si associa direttamente con la rappresentazione teatrale a cui assistono Agnes e Oskar tempo prima, dove si mette in scena la fiaba di Pollicino che sta proprio «nell'orecchio del cavallo»; Oskar afferma esplicitamente di identificarsi nel protagonista dello spettacolo, come fa anche la madre (87; it. 107). Al pari di Pollicino e dell'anguilla, anche il nano – che a questo punto è quasi adolescente, dal punto di vista anagrafico – continua a rimanere 'dentro' la donna, a nutrirsi di lei e a consumarla, dato che persevera nel suo comportarsi da treenne. Inoltre, come già ricordato, Agnes è incinta, ha dentro di sé un altro bambino, che teme possa reduplicare le ansie procuratele dal primogenito; il fatto che l'anguilla esca da un orifizio del corpo, tutta sporca di materiale organico non può non rimandare al parto. Un ulteriore associazione dolorosa è quella fra i morti della battaglia dello Skagerrak e il padre di Agnes, Joseph Koljaiczek, probabilmente morto annegato e dunque caduto preda delle anguille (Cfr. Neuhaus 2010, 75-76). L'insieme di questi motivi appare più

che sufficiente per giustificare l'espressione della donna sul letto di morte, il suo «angeekeltes, im Ekel manchmal anlächelndes, vom Krampfen verwüsteten Gesicht» (Grass 1974, 131; it. 161: la sua «faccia nauseata, che nella nausea di tanto in tanto mi sorrideva, la sua faccia devastata dagli spasmi»).

Dopo il Venerdì Santo, Agnes si identifica dunque con la carogna del cavallo, divorata dalle anguille. Proprio durante la descrizione della gita, Oskar accenna ad un suo leggero disturbo alimentare – «heimlich aß sie» (121; it. 150: «mangiava di nascosto») –, che si inserisce nel quadro del suo «erotische[n] und seelische[n] Heißhunger» (Schefter Ferguson 1967, 114: «bulimia erotica e spirituale»). Il suo rapporto con Bronski, ad esempio, si caratterizza per questo «Heißhunger»: «Die hatten den grossen Appetit, der nie aufhört, der sich selbst in den Schwanz beisst» (80; it. 99: «Avevano quel grande appetito che mai non si placa, che si morde la coda»), dice Oskar a proposito dei loro incontri clandestini. Il disturbo alimentare di Agnes èsi orienta soprattutto verso i dolciumi, com'è tipico della piccola borghesia che fugge dall'«arcaica naturalezza» (Wierlacher 137) del mangiare patate abbrustolite nei campi, come fa Anna Bronski, per rifugiarsi nella facile soddisfazione orale delle pasticcerie, che con le mutate condizioni economiche può permettersi. La scena al molo sembra cristallizzare davanti agli occhi di Agnes la situazione della sua intera esistenza: le rende evidente la sua fame e insieme il fatto di essere sfruttata, di costituire un 'alimento' per coloro che la circondano. In questo senso, la ripugnanza di fronte alle anguille svolge una precisa funzione gnoseologica che ha, come vedremo, vari paralleli nel romanzo. Incorporare le anguille e gli altri pesci, come fa la donna per suicidarsi, significa combattere il proprio corpo, alle cui pulsioni non riesce a sottrarsi, sfruttando una di quelle stesse pulsioni. Si viene così a creare un intricato corto circuito semantico: lo sforzo di superare il disgusto, mangiando «senza tregua, come se dovesse eseguire un compito» (129; it. 160) sembrerebbe l'esito di una volontà di penitenza già orientata verso l'autodistruggersi. I continui conati di vomito degli ultimi giorni di vita incarnano, nel vero senso della parola, il desiderio di liberarsi da tutte le «anguille» che sono dentro di lei e che la divorano, come intuisce Oskar al funerale:

> Ich konnte während der umständlichen Zeremonien das Gefühl nicht loswerden: gleich wird es ihr den Kopf hochreißen, sie wird sich noch einmal übergeben müssen, sie hat noch etwas im Leib, das herauswill: nicht nur den drei Monate alten Embryo, der gleich mir nicht weiß, welchem Vater er Dank schuldet, nicht nur er will hinaus und gleich Oskar nach einer Trommel verlangen, da gibt es noch Fisch, gewiß keine Ölsardinen, ich will nicht von Flundern reden, ein Stückchen Aal meine ich, einige weiß-grünliche Fasern Aalfleisch, Aal von der Seeschlacht im Skagerrak, Aal von der Hafenmole Neufahrwasser, Karfreitagsaal, Aal aus dem Haupte des Rosses entsprungen, womöglich Aal aus ihrem Vater Joseph Koljaiczek, der unters Floß geriet und den Aalen anheimfiel, Aal von deinem Aal, denn Aal wird zu Aal. . . (132)

> Per tutto il corso delle minuziose cerimonie non potei liberarmi dalla sensazione: fra un secondo drizzerà la testa, ancora una volta dovrà rimettere, ha ancora in corpo qualchsa che vuole uscire: non soltanto l'embrione di tre mesi che come me non sa che padre ringraziare, non lui soltanto vuole uscire fuori e proprio come Oskar pretendere un tamburo, cè ancora del pesce, là dentro, non certo sardine sott'olio, non voglio parlare di sogliole, intendo un pezzetto d'anguilla, alcune fibre biancoverdognole d'anguilla, anguilla della battaglia navale dello Skagerrak, anguilla del molo portuale di Nefahrwasser, anguilla da venerdì santo, anguilla balzata dalla testa del destriero, magari anguilla uscita da suo padre Joseph Koljaiczek che finì sotto la zattera e toccò alle anguille, anguilla della tua anguilla, poiché anguilla eri e anguilla tornerai… (It. 163-164, leggermente modificata)

In realtà ingollando ossessivamente i pesci compie un tentativo estremo di rispondere agli attacchi dall'esterno, di annullare ciò in cui si è rispecchiata al molo: non sono più i pesci ad attaccare la carogna (nella quale si è identificata), ma è quest'ultima a divorarli e distruggerli, anche se con un esito paradossalmente autodistruttivo. Questo esito, tuttavia, fa sì che Agnes si sottragga definitivamente alla dinamica fra divorante e divorato. È chiaro qui, in ogni caso, che quello compiuto da Agnes è un pervertimento dell'atto alimentare, dal momento che l'incorporazione del cibo non è funzionale al mantenimento del corpo, ma alla sua distruzione. Il disgusto, che serve anche a evitare di venire danneggiati, viene trasformato in un emozione che la avveleni definitivamente.

Tornare all'utero

Tornando alla psicanalisi, è evidente che la narrazione si costruisce intorno a molti elementi che simboleggiano l'utero materno. Fra questi possiamo certamente ricordare la «gonna spaziosa» della nonna di Oskar (9; it. 9), dove Koljaiczek trova rifugio all'inizio della storia, e dove anche Oskar fugge spesso dalle brutture del mondo (cfr. Neuahus 2010: 72 s.) – ritrovando ogni volta «den Geruch jener gelblich zerfließenden, leicht ranzigen Butter (136, cfr. anche 272, 289; it: «l'odore di quel burro giallastro, liquefatto e un po' rancido», 169, cfr. anche 335, 354). Anche gli armadi svolgono palesemente questa funzione simbolica. Ho già accennato al modo in cui Oskar si nasconde nella camera da letto dei suoi genitori durante il litigio, subito dopo l'episodio delle anguille, a Danzica. Si tratta di un passaggio piuttosto interessante, perché la narrazione degli avvenimenti si interrompe per fare spazio a un brano dal deciso sapore onirico, nel quale si affacciano temi già comparsi in precedenza – ad esempio la passione di Oskar per le infermiere, che come fornitrici di cure sostituiscono chiaramente la figura materna (cfr. Neuhaus 2010, 75) – e altri che si definiscono qui con precisione per la prima volta, come la Cuoca Nera, enigmatica protagonista di una filastrocca infantile tedesca[1] che nel corso della narrazione riassume sempre di più in sé tutte le paure del nano. Questo concentrato di spavento rende ambivalenti le attività quotidiane e ineliminabili del cucinare e del mangiare. Essa si configura come una «allegoria della dialettica di ogni piacere alimentare» (Wierlacher 1987, 198); l'assunzione di cibo è infatti necessaria alla vita, ma può anche uccidere – il suicidio di Agnes non è ancora avvenuto, ma è all'orizzonte. Il cibo (e con lui chi lo cucina) presenta dunque un coté inquietante nel suo stare a metà fra la conservazione e la minaccia alla vita. Si sente qui un riverbero del rifiuto della vita organica cui abbiamo già accennato;

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

insieme alla sfera della maternità, l'ambito alimentare è la *conditio sine qua non* perché la vita possa proseguire. L'ambiguità della Cuoca nera sta soprattutto qui: nella possibilità che essa non sia 'materna' e nutrice, bensì distruttiva e mortifera.

Alcuni anni dopo ritroviamo il nano in un altro armadio, questa volta nella stanza occupata da Dorothea, che vive porta a porta con lui a Düsseldorf. Il nano non l'ha mai vista, ma il suo interesse per le infermiere la rende per lui in ogni caso attraente. Oskar entra di nascosto nella sua camera, mentre lei è al lavoro, e dopo aver curiosato in giro si infila nell'armadio della donna (p 404 ss.; it. 499 ss.). È evidente che si tratta di una penetrazione *in absentia*, di un tentativo feticistico di possedere sessualmente la sconosciuta, e allo stesso tempo questo atto è espressione del desiderio di essere contenuto in uno spazio ristretto, circoscritto, più piccolo del mondo: in un ventre che ricordi quello materno. Nell'oscurità dell'armadio Oskar rivive con molta intensità l'episodio delle anguille; in maniera piuttosto significativa, a ricordarglielo è un altro elemento fallico, una cintura di pelle nera appesa nel guardaroba. Si tratta di un vero e proprio *re-enactment* del trauma, nuovamente narrato con ricchezza di particolari, come a ribadirne l'importanza per la psiche di Oskar.

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

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

> Ciò che noi chiamiamo "perverso" nella vita degli adulti, si scosta dalla normalità nei seguenti punti: primo, per l'incuranza della barriera tra le specie (dell'abisso fra uomo e animale); secondo, per lo scavalcamento della barriera del disgusto; terzo, di quella dell'incesto […]; quarta, di quella dell'uguaglianza di sesso; e quinto, per il trasferimento del ruolo dei genitali ad altri organi e parti del corpo. Tutte queste barriere non esistono fin dall'inizio, ma vengono erette solo poco a poco nel corso dello sviluppo e dell'educazione. Il bambino piccolo ne è libero. (It. 156 s.)

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

Oskar e il disgusto

Al di là della sua sempre distaccata narrazione, il nano tamburante non è esente dal provare ribrezzo. Significativo in questo senso è l'episodio della zuppa che gli altri bambini del caseggiato preparano per gioco e poi lo costringono con la forza a ingollare, dentro alla quale, oltre a una certa quantità di tabacco masticato di un vicino di casa, vi sono due rane, un mattone sbriciolato e l'orina di diversi bambini. Oskar – che «quel sapore non lo scorder[à]» – vomita

subito la brodaglia, peraltro «senza scoprire nell'espettorato resti di rana» (p 77-78; it. 95-96). Questo episodio, per quanto laterale nella narrazione, è un nodo interessante su cui riflettere. Nel gioco convivono aspetti che imitano il mondo degli adulti (la preparazione della zuppa, il fatto di imboccare un bambino piccolo), e altri che ne sono invece un'inversione, come il fatto di usare secreti corporei (lo sputo, l'urina) come ingredienti. La scena collega due momenti quotidiani di tendenziale violenza degli adulti nei confronti dei bambini. Da un lato l'imperativo del mangiare, e del non lasciare niente nel piatto, che in Germania è legato ad una tradizione anche visuale, risalente al fortunato *Struwwelpeter* di Heinrich Hoffmann (Hoffmann 1845), in particolare con la filastrocca *Die Geschichte vom Suppen-Kaspar* (vedi figura), un bambino grassottello che rifiuta di mangiare la minestra e dimagrisce sempre più, fino a morire; come pietra tombale avrà poi una zuppiera. Dall'altro il tabù degli escrementi e il conseguente divieto di manipolarli. Il gioco mette quindi in luce pretese e costrizioni nel processo di socializzazione infantile (cfr. Rudtke 2014, 202); i bambini protagonisti della scena si creano una sorta di valvola di sfogo, con l'imitare e insieme il rovesciare i comportamenti e le imposizioni degli adulti, a spese di un soggetto esterno al gruppo. La loro crudeltà gratuita trova un tacito ma palese *pendant* nei crimini che di lì a poco avrebbero inquinato così pesantemente la storia tedesca; anche in questo senso a Grass riesce di mettere un'intera epoca «sotto il segno dell'infantilismo» (Schiavoni 2011, 79). Nell'ottica del romanzo, in ogni caso, l'episodio suscita in Oskar un impulso all'azione, lasciandolo «nach Ferne, Entfernung und Fernblick hungernd» (Grass 1974, 79; it. 97: «famelico di lontananza, distanza e visione dall'alto»). Esso gli lascia dunque una «fame» che allarga i suoi orizzonti, spingendolo a evitare il cortile del caseggiato e i suoi cuochi e a rivolgere le sue attenzioni vetricide ad altri luoghi. Come nel caso di Agnes e delle anguille, anche qui il senso di ripulsa alimentare ha dunque una funzione apertamente gnoseologica.

Restando in questo ambito, è assai notevole l'osservazione fatta da Oskar a proposito del soggiorno dei coniugi Scheffler, che gli sembra «kaum nach [s]einem Geschmack» («quasi per nulla di suo gusto») almeno quanto lo è stata l'esperienza del primo giorno

di scuola. Il nano, precoce cosmopolita, considera offensivo per lui il «focolare sdolcinato» (70; it. 86: «süß-niedliche[] Behausung»), che con la sua profluvie di suppellettili e centrini ricamati incarna perfettamente gli ideali piccolo-borghesi che anche sua madre condivide (cfr. 34; it. 40). L'unica differenza, come nota cinicamente il nano, è che Agnes può contare su Jan Bronski come passatempo, mentre Gretchen Schleffer deve accontentarsi di sferruzzare. Gretchen sublima le mancate attenzioni del marito fornaio, e l'assenza di figli a cui badare, tramite l'attivismo indefesso della casalinga; l'ambito erotico forzatamente rimosso ritorna però alla luce, complice anche il libro che Oskar sceglie come suo principale abbecedario, *Rasputin e le donne*, ricco di particolareggiate descrizioni della complicata vita erotica del santone. Il ritorno del rimosso non si esaurisce solo in confusi risolini da parte della donna durante la lettura, ma anche in sfrenatezze alimentari che rimandano nuovamente alla predilezione piccoloborghese per i dolciumi, cui abbiamo già accennato. In questi eccessi, la Schleffer coinvolge anche il nano; per non ingrassare troppo, questi sviluppa un procedimento che descrive con cura:

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

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

Oskar e gli odori

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

> sprang auf, warf sich Maria zu. Die fing ihn auf mit ihren Haaren. Er ließ sich das Gesicht zuwachsen. Zwischen die Lippen wuchs es ihm. Maria lachte und wollte ihn wegziehen. Ich aber zog immer mehr von ihr in mich hinein, kam dem Vanillegeruch auf dem Spur. […] Erst […]

> als mir die Vanille Tränen in die Augen preßte, als ich schon Pfifferlinge oder sonst was Strenges, nur keine Vanille mehr schmeckte, als dieser Erdgeruch, den Maria hinter der Vanille verbarg, mir den modernden Jan Bronski auf die Stirn nagelte und mich für alle Zeiten mit dem Geschmack der Vergänglichkeit verseuchte, da ließ ich los. (220)

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

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

volte presente nel romanzo, fornisce al rapporto col cibo una sfumatura particolare; viene infatti problematizzato il legame tradizionale fra cibo e conoscenza che, nell'occidente ebraico-cristiano, sta sulla linea che va dalla trasgressione alimentare di Adamo ed Eva alla potenza redentrice e comunitaria dell'Ultima cena, fino alla «sottrazione di autenticità al corpo che ha sviluppato l'estetica logocentrica» (Neumann 1982, 188) dell'idealismo, proprio a partire dalla struttura eucaristica (cfr. Wierlacher 1987, 13). Oskar troverà una sua precaria possibilità di *communio* nel condividere con Klepp i suoi stomachevoli spaghetti, come vedremo; ma nelle scene che hanno come sfondo il disgusto si riconosce il tentativo di andare oltre la separazione fra corpo e spirito, cercando forme alternative alla riconciliazione fra corpo e lingua operata da Gesù nell'Eucaristia. Nella reazione viscerale del vomito, oltre a rivelarsi crocevia di discorsi e tradizioni, punto di intersezione fra lo spazio biologico e quello storico-sociale (cfr. p.e. Seppilli 1994, 7), il corpo definisce dei limiti precisi a quanto vi è di sopportabile nella cultura in cui è immerso.

Questo discorso trova una sua evidenza anche in un altro episodio legato all'odore di vaniglia di Maria. Non stupisce che Oskar, durante il pranzo per il battesimo di suo fratello (o forse suo figlio) Kurt, sia disturbato dalla «dicksüssige, gelbsüssige […] Vanillesoße» («fluida e densa, fluida e gialla […] crema di vaniglia») che guarnisce i budini al cioccolato serviti come dolce, soprattutto per il fatto che Maria – «die aller Vanille Anstifterin» (250; it. 308: «la causa prima di ogni vaniglia») – è seduta davanti a lui tenendo la mano di Matzerath. La gelosia fa sì che Oskar, non avendo a disposizione la nonna Anna, si rifugi fra le gonne di Lina Greff, una vicina di casa di cui in precedenza era stata evocata la «sciatteria sempre più maleodorante» col passare degli anni (cfr. 243; it. 299).

> [Oskar] genoß zum erstenmal jene, der Lina Greff eigene Ausdünstung, die jede Vanille sofort überschrie, verschluckte, tötete.
> So säuerlich es mich auch ankam, verharrte ich dennoch in der neuen Geruchsrichtung, bis mir alle mit der Vanille zusammenhängenden Erinnerungen betäubt zu sein schienen. Langsam, lautlos und Krampflos überkam mich ein befreiender Brechreiz. […] [Da] begriff

> ich meine Ohnmacht, schwamm ich in meiner Ohnmacht, breitete sich Oskars Ohnmacht zu Füßen der Lina Greff aus – und ich beschloß, […] meine Ohnmacht zu Frau Greff zu tragen. (250)

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

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

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

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

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

Le fantasie erotiche del nano contengono già in loro la dialettica di appagamento e rifiuto che è propria della nausea per eccessiva dolcezza. Si può cogliere in questo brano un accenno nascosto al Paese di Cuccagna, alla problematicità di un luogo dove tutto è a disposizione, ma all'infinita abbondanza non corrisponde un'altrettanto infinita capacità di godere (cfr. Bonifazio 2004a, 139; Kasper 273). Oskar applica una sua ragionevole misura, nella quale scorgiamo un collegamento fra il desiderio erotico, pur così forte in lui, e il rifiuto della vita organica cui abbiamo accennato più volte, che fa da sfondo a malapena dichiarato per le sue azioni e per la sua visione del mondo.

Vi è almeno un altro luogo del romanzo dove il disgusto ha una funzione conoscitiva, ma di segno differente rispetto a quanto visto finora. Si tratta del 'pasto solidale' con Klepp, che viene analizzato nei dettagli nel capitolo III di questo volume; qui mi limito ad accennarvi brevemente. Dopo la guerra, Oskar incontra per caso il jazzista Klepp, un suo degno compare nello sfrenato individualismo (Grass 1974, 416-420; it. 512-515). Questi vive in una camera in condizioni igieniche pessime; è talmente pigro che non si alza nemmeno per orinare, e utilizza stoviglie incrostate per mangiare. Pur essendo di bocca buona, anche il nano trova la situazione rivoltante, ma la squisita cortesia di Klepp – che usa un eloquio affabile e forbito, in stridente contrasto con la cornice esteriore della sua vita – lo fa sentire in dovere di accettare l'invito a pranzo del jazzista.

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

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

Tramite gli «spaghetti kleppiani» Oskar impara dare valore ai rapporti e non al contorno, superando così la logica piccoloborghese dei centrini e dei tappeti ossessivamente battuti. La cortesia di Klepp non ha i tratti ipocriti dell'uso borghese, non ha alcun secondo fine. Essa è l'ingrediente principale del «pasto solidale» (Wierlacher 1987, 66) che i due condividono, nel quale le differenze fra i commensali sono annullate in favore di una fraternità partecipe. Da lì parte una solida amicizia.

Un'ultima considerazione, un po' eccentrica rispetto a quanto detto finora: sebbene la protesta di Oskar sia del tutto ecumenica – nel senso che il nano «stambura» contro ogni tipo di adunata e di strombazzamento di ideali – e venga fatta esclusivamente «aus privaten, dazu ästhetischen Gründen» (Grass 1974, 100; it. 123 s.: «per ragioni private e per giunta estetiche»), il romanzo può ben essere considerato, fra le altre cose, una sorta di accusa contro quei cittadini tedeschi che hanno scelto, con gradi differenti di coazione, di rimanere per dodici anni in uno stato infantile piuttosto inquietante, amando il Führer come un padre, ma senza cercare di ucciderlo, né dentro di sé, né nella realtà, e giocando volentieri con ciò che avrebbe dovuto essere disgustoso, ossia l'arbitrio e la violenza. Il nazismo appare nel romanzo come una stortura della civiltà, che inquina i rapporti umani sulla base di valori che non sono tali, di disvalori come la nazione, l'ordine e la pulizia. È notevole, ad esempio, che sia proprio la peste del nazionalismo hitleriano ad acuire i contrasti fra Jan Bronski e Alfred Matzerath e a rendere impossibile, nel prosieguo, la loro amicizia (cfr. 172; it. 211). Questa stortura è poi resa particolarmente evidente dal personaggio del trombettista

Meyn, simpatico e vitale fino a quando non entra nelle file naziste. Dapprima perennemente ubriaco, Meyn suona stupendamente la tromba e vive con quattro gatti maleodoranti in precarie condizioni igieniche; da quando indossa la divisa delle SA si sente invece in dovere di restare sobrio, di non suonare la tromba se non per servizio e di uccidere gli animali, i cui afrori gli sono improvvisamente intollerabili. Oskar racconta questo episodio crudele in un capitolo particolarmente intenso e straniante, in parallelo alla Notte dei cristalli (cfr. il ca *Glaube, Hoffnunfg, Liebe* 159-168; it. *Fede, speranza, carità*, 197-206). Meyn rinuncia alla vita e all'umanità per un ordine perverso, inseguendo il quale si sente in dovere di uccidere i suoi quattro gatti, per ottenere una impossibile 'pulizia' della sua vita. In altre parole, il disgusto di Meyn si rivolge verso l'oggetto sbagliato. Anche in questo senso mi sembra che il romanzo si ponga piuttosto vicino all'idea della «Unfähigkeit zu trauern», dell'«incapacità di elaborare il lutto» di cui Alexander e Margarete Mitscherlich (1967) parleranno qualche anno dopo: il vero oggetto di lutto per la maggioranza dei cittadini tedeschi alla fine della guerra è la perdita di Hitler (e con lui dell'illusione narcisistica della grandezza del proprio Sé), non la coscienza dei crimini compiuti in suo nome. Per Grass, i tedeschi-bambini hanno approfittato un po' troppo volentieri dello stato di minorità in cui il regime li costringeva, sfruttando lo schermo della 'naturale' cecità infantile come scusa per non considerare ripugnanti gli atti criminosi del regime. Eccezionale in questo senso, per la vitalistica fiducia nelle possibilità umane che offre, mi pare un'annotazione di Oskar scolaretto. Nel primo e unico giorno di scuola del nano, l'antipatica maestra tamburella per un breve momento insieme a lui, liberandosi per quei pochi istanti della sua «esistenza caricaturale»; in quell'attimo Oskar è pronto a riconoscere anche in lei una figura finalmente «menschlich, das heißt, kindlich, neugierig, vielschichtig und unmoralisch» (Grass 1974, 63; it. 77: «umana, vale a dire infantile, curiosa, polimorfa, immorale»).

Capitolo III

«Le mani in mezzo al cibo, tutte mani cortesi»
Tre pasti solidali (Bachmann, Grass, Dürrenmatt)

Dopo aver preso in considerazione l'anoressia di Ottilie e il disgusto di Oskar Matzerath, vorrei ora ragionare su alcuni episodi presenti nel romanzo *Die Blechtrommel* di Günter Grass (*Il tamburo di latta*, 1959), nel frammento *Der Fall Franza* di Ingeborg Bachmann (*Il caso Franza*, 1965-1966) e nel racconto *Die Panne* di Friedrich Dürrenmatt (*La panne*, 1956). I loro autori appartengono casualmente – vale a dire: senza che vi sia in questo un intento 'ecumenico' nel metterli insieme da parte di chi scrive – alle tre grandi compagini nazionali di Austria, Svizzera e Germania Ovest; tutti e tre, peraltro, figurano saldamente dentro il canone della «letteratura tedesca» *tout court*. Anche la contiguità cronologica dei testi scelti si può considerare casuale, per quanto il fatto di essere stati scritti nel periodo del boom economico e prima delle agitazioni del Sessantotto in qualche modo ne unifichi il tono e probabilmente ne orienti l'atteggiamento anche nell'ambito della rappresentazione del cibo.

Non è un caso, invece, che tutti e tre gli episodi siano momenti colti all'interno di narrazioni latamente romanzesche; infatti anche la *Panne*, sebbene non abbia il respiro di un romanzo, può essere assimilata a questo genere letterario. Abbiamo già visto nell'introduzione come il genere romanzo mostri una spiccata affinità con il mondo borghese e con i suoi ideologemi; in esso trovano espressione privilegiata le esigenze, i desideri e le proiezioni degli appartenenti a questa classe sociale. Ciò che tuttavia più accomuna i tre testi, ai sensi del nostro discorso, è il fatto che in essi siano rappresentati dei *Solidarmahlzeiten*, dei «pasti solidali», come li ha descritti il germanista Alois Wierlacher nel suo poderoso saggio *Vom Essen in der deutschen Literatur* (*Del cibo nella letteratura tedesca*, 1987), centrale per chi si accosti allo studio delle relazioni fra cibo e

letteratura. Qui Wierlacher individua quattro tipologie principali di pasti in letteratura: i pasti di rappresentanza, i pasti familiari, i pasti come tribunale e, appunto, i pasti solidali. Secondo l'autore queste differenti tipologie vengono a determinarsi non tanto a causa dei fattori di spazio e di tempo, quanto per la scelta delle vivande e soprattutto per la costellazione dei commensali e le modalità con cui essi si comportano a tavola (53 ss.) Se le prime tre tipologie sono il luogo della differenza, dove i commensali sono intrappolati in una rete di ruoli sociali gerarchicamente determinati e necessariamente asimmetrici (dove per esempio gli anfitrioni dimostrano la loro supremazia tramite l'opulenza dei banchetti offerti, i padri esercitano il loro illimitato potere sui figli, e i giudici, spesso autoproclamatisi tali, si confrontano con degli accusati), i pasti solidali sono momenti di leggerezza, nei quali le differenze fra i commensali vengono annullate e si creano le condizioni per una «Sinn- und Teilhabegemeinschaft» (181), una «comunità di condivisione e di senso» che altrove Wierlacher chiama anche *communio* (115). Nei «pasti solidali», assai più che altrove, si intravede una possibilità inedita: la convivialità appare in grado di aprire la strada a una liberante visione utopica di fratellanza. Così li descrive Wierlacher:

> es handelt sich vornehmlich um Sozialsituationen, deren Teilnehmer einander unbekannt sind oder kaum bekannt sind, sich zufällig begegnen, also kaum oder gar nicht in vorgängige Interaktionsgeschichten verwickelt sind, und für die die Mahlzeiten […] zu Situationen des Einverständnisses und der Freiheit werden. (58)

> Si tratta principalmente di situazioni sociali in cui i commensali sono sconosciuti gli uni agli altri o si conoscono appena, si incontrano casualmente e sono dunque pochissimo o per nulla coinvolti in interazioni precedenti, e per i quali i pasti divengono […] situazioni di comprensione e di libertà.

Nel saggio si mette in risalto anche la qualità vegetariana delle portate, o comunque l'assenza di carne, come caratteristica tipica di questi pasti (86). Wierlacher fa interessanti considerazioni sul tipo di vivande rappresentate, giungendo a ipotizzare che i personaggi delle opere prese in esame si possano suddividere in due gruppi: da

un lato coloro che prediligono vivande carnee, dall'altro quelli che mangiano invece alimenti di origine vegetale. I primi appartengono tendenzialmente alla categoria dei potenti, e sono aggressivi, egoisti e in fondo malvagi; i secondi sono i personaggi che non hanno o non vogliono esercitare alcun potere, che sono pacifici, altruisti e pienamente umani (87). L'autore si richiama qui esplicitamente alla «linea della natura» fissata da Jean-Jacques Rousseau in particolare nel romanzo *Emile* e nella *Nouvelle Hélöise* (141; cfr. Châtelet 1977, 127), di cui si è fatto cenno nell'introduzione a questo volume. Rousseau, dicevamo, mette in luce la necessità di una transizione da una struttura sociale rigida come quella borghese, che costituisce uno spazio altamente codificato e attento alle differenze, a una socialità più fluida, uno spazio aperto, creativo, non differenziante. In questo senso i «pasti solidali» in letteratura si costituiscono come dei contromodelli costruiti su riflessioni che richiamano quella rousseauiana; essi non servono a ribadire o a denunciare gerarchie, differenze di classe, rapporti di potere, bensì puntano a lasciar intravedere la possibilità di altre forme comunitarie, più aperte, ragionevoli e umane. (A dire il vero, Wierlacher assegna solo le scene del *Caso Franza* e del *Tamburo di latta* a questa tipologia, mentre colloca *La panne* fra i «pasti-tribunale». Naturalmente questo ha una sua logica – il racconto di Dürrenmatt narra effettivamente di una cena che allo stesso tempo è un processo –, ma spiegherò più avanti perché scorgo in essa, prima di tutto, una *Solidarmahlzeit* finita male, e in secondo luogo un superamento della dialettica fra gastroetica e gastronomia).

«Il primo e unico pasto»: Il caso Franza

Il più trasparente dei tre episodi, quello in cui è più chiara la funzione svolta dal «pasto solidale», è contenuto nei frammenti scritti da Ingeborg Bachmann intorno al 1965-1966 e pubblicati postumi sotto il titolo *Der Fall Franza*, (Bachmann 1994; per comodità faccio riferimento soprattutto a questa edizione, che mescola il *Wüstenbuch* al *Buch Franza*, pur conscio della complessità della storia editoriale del testo, ricostruita nei volumi del *Todesarten-Projekt*, in particolare Bachmann 1995a e 1995b). Al centro del romanzo vi sono i «crimini sublimi» che avvengono «senza spargimento di sangue», esercitati

da figure insospettabili «innerhalb des Erlaubten und der Sitten» (Bachmann 1994, 8; it. 12: «entro i limiti della legge e della morale»). Franza fugge da suo marito, Leo Jordan, insigne psichiatra viennese che l'ha ingannata e studiata come un caso clinico, facendola giungere a un passo dall'annientamento psichico. La donna viene soccorsa da suo fratello Martin, e lo accompagna *malgrè lui* in un viaggio nell'Africa settentrionale. Qui la sensibilità della donna al dolore, proprio e altrui, diviene sempre più acuta; parallelamente si fa chiaro il suo allontanamento dal mondo dei colonizzatori, i «bianchi», che coincide con la convinzione di appartenere «a una razza inferiore» (Bachmann 1995b, 230: «ich bin von niedriger Rasse»). È evidente l'eco del Rimbaud di *Une saison en enfer* (1873), con la sua critica al progresso e alla «civilizzazione»; sono parecchie del resto le citazioni del francese che costellano il testo della scrittrice austriaca (Bachmann 1995a, 247, 257, 266, 273, 283; 1995b, 73, 111, 278; cfr. anche Albrecht, Göttsche 1995a, 597 e 1995b, 485). Fra l'altro, è in gran parte da qui che nasce l'idea di un *Buch Franza* con tratti postcoloniali *ante litteram*, idea sulla cui problematicità sono state scritte recentemente pagine molto interessanti (cfr. Albrecht 2016). Franza sente di essere stata oggetto di una «colonizzazione mentale» (Albrecht, Göttsche 1995b, 476), e per questo è partecipe delle sorti degli individui che incontra nel suo viaggio, soprattutto di coloro che subiscono violenza, siano essi animali, come il cammello sgozzato alla festa di matrimonio (Bachmann 1994, 113; it. 112), oppure esseri umani, come la demente legata alla stazione del Cairo (133; it. 130), o ancora i morti, che i bianchi disturbano nel loro riposo quando profanano le loro tombe (108; it. 108) per poi esporli al pubblico nei musei (121 ss. ; it. 119 ss.) Al Cairo, Franza risponde in maniera viscerale a questa empietà avvertita come disumana, vomitando sulla soglia della sala che accoglie le mummie: «Ich habe euch, euch Leichenschänder, wenigstens vor die Füße gespien» (122; it. 120: «A voi, profanatori di salme, almeno vi ho sputato addosso»).

Allontanarsi dal mondo dei bianchi significa anche, per Franza, contrastare l'ossessione di asetticità che lo pervade, espressa non solo dagli ambienti dove vivono ed esercitano le loro attività quelli come Jordan, ma addirittura dal loro modo di lavorare. Illuminante

in questo senso è l'episodio della seduta di psicoterapia nella quale Franza racconta a Jordan degli unici baci dati al *Captain* inglese durante l'occupazione del villaggio in cui è nata, subito dopo la guerra – quella che per lei resta «la più bella delle primavere», anche se l'amore che si desidererebbe non si realizza – e che lei chiama distrattamente «baci inglesi».

> Franza ließ sich […] analysieren und unterbrach ihn nicht mehr, bis sie ihre englische Küsse gewogen, zerlegt und pulverisiert, eingeteilt und untergebracht wußte, sie waren nun säuberlich und sterilisiert an den richtigen Platz in ihrem Leben und mit dem richtigen Stellenwert gekommen. (53)

> Franza si lasciò analizzare […] e non lo interruppe più finche non seppe che i suoi baci inglesi erano stati soppesati, smontati e polverizzati, classificati e incasellati, adesso erano accuratamente ordinati e sterilizzati, collocati al posto giusto e col giusto valore nella vita di lei. (It. 56)

Anche la terapia non serve a guarire, a riportare alla vita, bensì a «sterilizzare» – termine ambiguo, che se da un lato rimanda all'assenza di batteri, dall'altro parla dell'impossibilità di procreare. Tramite questa sterilizzazione, gli individui vengono resi innocui, allo stesso modo degli eventi all'interno della loro vita. Franza legge in questa direzione anche i consigli martellanti delle guide turistiche occidentali rispetto alla scarsa igiene nelle zone che visita con il fratello. Le indicazioni fornite sembrano voler distanziare il più possibile i viaggiatori dalle popolazioni che incontrano, tenendo ben separati i due mondi. Dall'altro l'insistenza con cui vengono consigliati determinati medicinali contro i problemi gastrointestinali finiscono per farle somigliare a cataloghi pubblicitari delle grandi industrie farmaceutiche, piuttosto che a manuali di viaggio. Assai significativo in questo senso è un episodio che avviene durante i lunghi viaggi in autobus dei due personaggi per attraversare il deserto. L'autista offre più volte ai passeggeri una borraccia con dell'acqua, che tutti bevono da un unico bicchiere di metallo, «jeder vorsichtig, keinen Schluck zuviel» («ognuno con cautela, mai un sorso di troppo»). Franza e Martin rifiutano due volte, poi la donna beve, con disappunto del fratello, che le mette sotto gli occhi la guida turistica con

le indicazioni igienico-pubblicitarie di cui prima. I due scoppiano poi a ridere:

> Wer fürchtet hier die von den Weißen katalogisierten Bakterien. Wer wäscht einen Becher aus, wer kocht das Wasser ab, wer laust die Salatblätter, wer nimmt den Fisch unter die Lupe? Hunger, Durst, wiederentdeckt, die Gefahr, wiederentdeckt […]. (95)

> A chi fanno paura, qui, i batteri catalogati dai bianchi? Chi lava un bicchiere, chi fa bollire l'acqua, chi spidocchia le foglie d'insalata, che va a guardare il pesce con la lente d'ingrandimento? Si riscoprono la fame, la sete, si riscopre il pericolo […]. (It. 96)

La risata e la riflessione che l'accompagna segnalano il cambio di prospettiva, l'acquisizione della visuale dei «non-bianchi» da parte dei due protagonisti. Almeno per qualche attimo, il viaggio sembra aver liberato Franza dal mondo degli Jordan, dal mondo dei bianchi, con le sue falsità e rigidezze, l'indifferenza reciproca e lo smisurato egoismo che si convertono in una pressoché assoluta mancanza di *communio*. Questa mancanza sembra venire appositamente indotta dalle norme sociali occidentali, che impongono di mantenere la distanza fra i corpi degli individui; una loro espressione, solo apparentemente viscerale, ma in realtà collegata a schemi culturali, sono le barriere di disgusto, legate ai timori occidentali di contagio. Questi ultimi si cristallizzano appunto nelle guide turistiche, che Franza considera evidentemente parte della strategia messa in atto dalla società da cui proviene per controllare i suoi membri e orientarne i comportamenti. Gli africani, invece, non hanno ancora completato il «processo di civilizzazione» di cui parla Norbert Elias, fra di loro non è ancora sorto «l'invisibile muro di affetti che oggi sembra levarsi tra i corpi degli uomini, separandoli e respingendoli» (Elias 1988, 186); essi non sono vincolati da comportamenti che conseguono a un rigido controllo degli affetti e delle pulsioni fisiche, e la loro vita è dunque molto più libera, naturale e aperta alle esperienze della comunità solidale.

L'episodio dell'autobus richiama da vicino un episodio dei materiali preparatori – il cosiddetto *Wüstenbuch* (Bachmann 1995 a, 237-283, ripreso in parte in 1994) – che contiene anche il nostro «pasto solidale». L'io narrante si trova in una condizione particolarissima: visita

una località in Sudan in procinto di essere sommersa dai lavori per la diga di Assuan, che verrà inaugurata di lì a poco. Nella spettrale desolazione di una città «che tra breve non ci sarà più» (1994, 152; it. 148), ufficialmente evacuata ma ancora attraversata da figure enigmatiche, come gli impiegati postali che sembrano esercitare una «vendetta inconsapevole contro i bianchi» (154; it. 150) con la loro indolenza, l'io prova acutamente i bisogni primari della sete e della fame. La prima viene sedata attingendo da anfore che contengono acqua del Nilo, piena di moscerini, con una dinamica simile all'episodio dell'autobus: ciò che dapprima sembra disgustoso e sconsigliabile, seconda la logica dell'asepsi occidentale, una volta compiuto diviene un gesto naturale e per questo lo si può godere in pienezza. La fame viene invece placata grazie a un anziano arabo che parla «cinque parole d'inglese» (155; it. 151) e accompagna la protagonista in una casa alla periferia della città, ai confini con il deserto. «Ich habe keine Furcht» («io non ho paura»), sottolinea l'io, raccontando un contatto con altri esseri umani in cui tutto avviene senza l'uso della parola:

> [E]s ist nicht zu verstehen, was vorgeht, braucht nicht verstanden zu werden. Die Welt ist Geste, Gang, Licht, Dunkel, Warten, redelos, die junge Frau stellt einen Teller mit Bohnen und einen kleineren mit einer Soße auf den Tisch, auf dem so wenig gerade Platz hat. Gibt Brot dazu, also doch Brot. Woher Brot in einer schon brotlosen Stadt. Der Araber, der das Zögern sieht, drückt mir ein winziges Stück Brot in die Hand, zeigt, wie man die Bohnen mit dem Brot erwischt, es ist leicht, es geht sofort, vier schwarze Hände und eine weiße Hand sind abwechselnd im Teller, dann plötzlich alle Hände gleichzeitig, sie stehen einen Augenblick alle darin still, damit keine dem anderen in den Weg kommt, höfliche Hände alle, man müßte das Bild versteinern lassen in diesem Augenblick, in dem etwas vollkommen ist, die Hände im Essen, die Finger mit der Prise Essen, es ist der bewußteste Augenblick, der natürlichste, das erste und einzige Essen hat stattgefunden, findet statt, es ist das erste und einzige gute Essen, wird vielleicht die einzige Mahlzeit in einem Leben bleiben, die keine Barbarei, keine Gleichgültigkeit, keine Gier, keine Gedankenlosigkeit, keine Rechnung, aber auch keine, gestört hat. Wir haben geteilt und nicht gebetet, nichts zurückgeschickt, keine Bohne stehengelassen, nichts weggenommen, nicht vorgegriffen, nicht nachgekommen. (156)

> [N]on si capisce che cosa stia succedendo, non occorre capire. Il mondo è gesto, incedere, luce, buio, attesa, nemmeno una parola, la giovane donna porta un piatto di fagioli e un altro più piccolo, li posa sul tavolo, sul quale non c'è posto per altro. Porta anche del pane, dunque infine del pane. Da dove mai viene il pane in una città che era senza pane. L'arabo nota la mia esitazione e mi mette in mano un minuscolo tozzo di pane, mi fa vedere come lo si usa per pescare i fagioli, è semplice, s'impara subito, quattro mani nere e una mano bianca si avvicendano nel piatto, poi all'improvviso tutte le mani contemporaneamente, per un attimo tutte quante si fermano lì dentro, perché nessuna intralci le altre, tutte mani cortesi, e questa immagine vorremmo che si pietrificasse in quell'attimo in cui qualcosa è perfetto, le mani in mezzo al cibo, le dita mentre prendono la loro parte di cibo, è l'attimo più consapevole, il più naturale, il primo e unico pasto ha avuto luogo, ha luogo, è il primo e unico buon pranzo, resterà forse l'unico pasto in tutta una vita che non sia stato mai disturbato da barbarie, mai da indifferenza, da ingordigia, mai da leggerezza, da calcolo, mai, proprio mai. Abbiamo mangiato da un unico piatto. Abbiamo diviso il cibo e non abbiamo pregato, non abbiamo rimandato indietro nulla né lasciato nel piatto un fagiolo, non abbiamo tolto nulla a nessuno, né preso prima degli altri, né preso una seconda razione. (It. 151 s.)

Si tratta di una utopia istantanea, non programmata né in alcun modo programmabile: in una situazione di eccezionalità, e in maniera del tutto casuale, un gruppo di esseri umani vive, tramite un atto alimentare perfettamente armonioso e simmetrico, privo di risvolti egoistici, una *communio* tanto perfetta da desiderare di poterla fissare nel tempo, di «pietrificarla». Il «significato sociologico» del pasto comune, la sua capacità di fondare comunità fra i commensali già individuata da Simmel (1910, 1), viene qui reso assoluto.

L'insistenza delle guide turistiche sulle norme igieniche lascia poi intravedere una allusione all'interdizione alimentare che fa da soglia alla nostra cultura: «dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare, perché, nel giorno in cui tu ne mangerai, certamente dovrai morire» (Gn 2, 17). Nel frammento di Ingeborg Bachmann tale interdizione viene rovesciata in positivo. Mangiare il cibo dei locali insieme a loro, nella simmetria pacifica, apre infatti alla conoscenza e alla vita perché insegna a distinguere nettamente il bene, esperito nel pasto fraterno, dal male, che struttura la società

occidentale, basata sul profitto e sul sopruso, di cui le case farmaceutiche e Jordan sono perfetti rappresentanti (duplicemente colpevoli, perché tradiscono il loro compito di operatori di guarigione per malvagità e desiderio di profitto). La conoscenza, dunque, apre alla vita anziché alla morte. Il pasto nel villaggio sudanese è la riconquista dell'Eden da una inaspettata porta secondaria: finalmente il godimento del giardino non è viziato dall'obbligo di obbedire a una norma esterna (Jordan ha alcuni tratti del dio veterotestamentario), ma è sostenuto dalla presa d'atto che è possibile fare esperienza – anche solo per un attimo – della fraternità e dell'uguaglianza. In un certo senso, Franza compie davvero il «viaggio intorno al mondo» auspicato dal signor C. del saggio *Über das Marionettentheater* di Heinrich von Kleist:

> Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. (Kleist [1810] ??, ??)

> Ma il paradiso è serrato e il cherubino sta dietro di noi; dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se si trovi forse qualche ingresso dal di dietro. (It. 852??)

Nel suo pasto solidale, Ingeborg Bachmann mette a fuoco una situazione molto vicina alla problematica kleistiana. Dopo il fallimento di un ordine del mondo che parta dalla coscienza e dalla razionalità, anche i suoi personaggi vogliono ritornare in un ordine del corpo e dei suoi movimenti inconsci tramite «il sentimento che non ha lingua» (cfr. Neumann 1982, 187). L'impossibilità di comunicare tramite il linguaggio, e le differenze culturali che sembrano abissali, diventano i contorni di uno spazio finalmente scevro da rapporti di potere.

Interessante è anche il rovesciamento dell'immaginario occidentale; il giardino rigoglioso dell'Eden viene trovato infatti nel deserto e in una situazione di totale instabilità; è il giungere dell'inaspettato, che però non ha conseguenze pratiche sulla vita della protagonista. Franza infatti muore poco dopo, in seguito ad una caduta causata dal tentativo di violenza nel deserto da parte di uno sconosciuto uomo bianco.

L'episodio di Wadi Halfa viene ricordato da Franza poco prima della morte come «das beste Essen, so gut kann nie mehr eines sein» (144; it. 140: «il pranzo migliore di tutti, uno migliore non potrà esserci mai più»), e rievocato dalla voce narrante in quella che probabilmente avrebbe dovuto essere la chiusa del romanzo (149 s.; it. p. 145 s.), a testimoniarne il ruolo di chiave di volta – per quanto istantanea ed effimera – dell'esistenza della protagonista.

«Il più schifoso dei piatti»: Il tamburo di latta

Abbastanza simile è il ruolo che il «pasto solidale» svolge all'interno del romanzo *Il tamburo di latta* di Günter Grass (per una panoramica sul romanzo, limitandosi alle sole opere in italiano, cfr. Giacobazzi 1993, Pirro 2009, Schiavoni 2011). Al posto dei «bianchi», degli «occidentali» vi è il mondo degli adulti che contornano l'infanzia del protagonista Oskar Matzerath, «[eine] recht muffig[e] kleinbürgerlich[e] Umgebung» (Grass 1974, 252; it. 310: «un ambiente piccoloborghese parecchio ammuffito»). Diversamente da Franza, però, Oskar, che racconta la sua storia in prima persona, non ha subito colonizzazioni: egli è infatti troppo egocentrico e smisuratamente individualista, troppo anarchico e interessato soltanto a soddisfare gli impulsi momentanei per lasciarsi schiacciare dalla società che lo circonda. Eppure è costantemente in lotta contro questa società e contro i residui che di essa avverte in sé, e sembra affrontare ogni peripezia della sua picaresca esistenza con l'ossessione di combattere in ogni modo la meschinità, l'ipocrisia e la mancanza di immaginazione del mondo piccoloborghese. Nel romanzo è chiaro il collegamento fra questa classe sociale e i successi di Hitler. Questo dato di fatto balzò certamente agli occhi dei primi lettori, in un periodo in cui la borghesia continuava a ritenersi estranea al dodicennio nazista; molti lettori si scandalizzarono – oltre che per varie scene ritenute blasfeme e pornografiche, come già detto – per l'aperto accostamento fra l'ascesa dell'hitlerismo e il consenso datogli dalla massa dei piccoloborghesi (cfr. Jendrowiak 1979). Nel romanzo, peraltro, tale consenso non viene fatto derivare da radicate convinzioni ideologiche: il motivo principale per la partecipazione a parate e associazioni appare piuttosto essere la noia. Grass porta qui all'evidenza narrativa che il vuoto di senso della

quotidianità piccoloborghese abbia rappresentato una breccia per il radicalismo e l'attivismo dei nazisti (Hardtwig 2008, 22 s.) Molto rappresentativo in questo senso è Alfred Matzerath, come abbiamo visto nel capitolo precedente: un buon diavolo, un uomo simpatico che si lascia sedurre da Hitler e dalla sua propaganda; un uomo comune, esponente di quella borghesia «volgare, sordida e al contempo rispettabile, per nulla divertente ma solo ridicola» (Schiavoni 2011, 57) che ha fatto da fertile humus per la mala pianta hitleriana.

Uno degli aspetti che meglio caratterizzano la piccola borghesia descritta da Oskar è la fissazione per la pulizia. Un elemento ricorrente dei ricordi infantili del narratore, per esempio, è il rumore dei tappeti battuti dalle massaie, a cui il nano è particolarmente sensibile per via della sua passione di tamburino:

> Oskar haßte diese einmütige Hymne an die Sauberkeit. Auf seiner Trommel kämpfte er gegen den Lärm an und mußte sich dennoch […] den Hausfrauen gegenüber eingestehen. Hundert teppichklopfende Weiber können einen Himmel erstürmen, können jungen Schwalben die Flügelspitzen stumpf machen und brachten Oskars in die Aprilluft getrommeltes Tempelchen mit wenigen Schlägen zum Einsturz. (Grass 1974, 77)

> Oskar odiava quest'inno unanime alla pulizia. Ne combatteva il frastuono sul suo tamburo ma […] doveva confessarsi impotente di fronte alle casalinghe. Cento femmine che battono tappeti possono dare l'assalto al cielo, possono tarpare le ali alle rondinelle e con pochi colpi facevano crollare il tempietto elevato dal tamburo di Oskar nell'aria d'aprile. (It. 94 s.)

A questa fissazione si accompagna il gusto in fatto di arredamenti. Al centro della prima parte del romanzo viene posta la casa della famiglia di Matzerath, «piccoloborghese quanto basta da consentire a mamma, almeno per i primi anni di matrimonio, di trovarsi bene» (Grass 1974, 34; it. 40). La descrizione dell'arredamento rimanda a gusti ampiamente standardizzati che sono evocati anche dagli altri spazi in cui si svolge l'educazione di Oskar. Memorabile per esempio la descrizione del soggiorno di casa Scheffler. Il nano afferma di avvertire ogni singola suppellettile lì presente come un'offesa:

> Diese Zierdeckchen, wappenbestickten Kissen, in Sofaecken lauernden Käthe-Kruse-Puppen, Stofftiere, wohin man auch trat, Porzellan, das nach einem Elefanten verlangte, Reiseandenken in jeder Blickrichtung, angefangenes Gehäkeltes, Gestricktes, Besticktes, Geflochtenes, Geknotetes, Geklöppeltes und mit Mausezänchen Umrandetes. (70)

> Centrini ornamentali, cuscini ricamati di stemmi, bambole con la griffe di Käthe Kruse in agguato negli angoli del divano, animali di peluche ad ogni passo, porcellana che invocava un elefante, suvenir di viaggio a perdita d'occhio, inizi di lavori all'uncinetto, ai ferri, a ricamo, a intreccio, a nodo, al tombolo, con bordure a dentino di topo. (It. 86)

La «süß-niedliche[] […] Behausung» (*ibidem*: il «focolare […] sdolcinato») riassume, ipostatizzandoli, i valori di un'intera classe: la soffocante cornice di oggetti decorativi è infatti espressione dell'*horror vacui* che sorge da un'esistenza priva di senso. Al suo centro vi è un vuoto, che ogni personaggio cerca di colmare a suo modo: Agnes e Jan con i loro amorazzi, Alfred Matzerath con la cucina e la partecipazione alle adunate naziste, la Scheffler con i centrotavola ricamati, il verduraio Greff con la passione per i ragazzini. Anche i pasti che questi personaggi consumano insieme sono segnati da vuoti evidenti, e in particolare da cose non dette; penso ai pranzi in silenzio di Agnes e Alfred (99; it. 122), o ai momenti conviviali in occasione di feste, come il quarto compleanno di Oskar, che si trasforma in una specie di orgia quando si spegne la luce, a segnalare la presenza di tensioni, in questo caso erotiche, tanto forti quanto tacitate (53; it. 65), o ancora il battesimo di Kurt, oscurato dalla gelosia di Oskar nei confronti di Maria (248; it. 306). Tutti questi pasti sono caratterizzati da pietanze tradizionali e succulente, cucinate soprattutto da Alfred Matzerath, che abbiamo già ricordato essere un cuoco appassionato:

> Das muß Oskar ihm lassen: seine Kassler Rippchen mit Sauerkraut, seine Schweinerneren in Senfsoße, seine panierten Wiener Schnitzel und, vor allen Dingen, sein Karpfen mit Sahne und Rettich ließen sich sehen, riechen und schmecken. (215)

> Questo Oskar glielo deve concedere: le sue puntine con crauti alla maniera di Kassel, i suoi rognoni di maiale in salsa di senape, le sue cotolette impanate alla viennese e, in cima a tutto, la sua carpa alla panna con rafano si lasciavano vedere, annusare e gustare. (It. 264)

All'elenco si aggiungono poi l'oca arrosto del Natale 1939 e il menu del battesimo di Kurt: finta zuppa di tartaruga, piselli al burro, arrosto di maiale e budino al cioccolato in salsa di vaniglia. In realtà, per quanto appetitose, queste pietanze non sono in grado di colmare le lacune dei rapporti interpersonali fra i personaggi. Come i centrini e i soprammobili, esse non sono altro che ornamentali e non possono ricollegare i personaggi a una tradizione vitale. Alfred le prepara con cura e dedizione – Oskar dice di lui: «eigentlich nur während seiner Lieblingsbeschäftigung, während des Kochens differenzierter, ja, sensibel und deshalb beachtenswert wurde» (*Ibidem*: «in effetti diventava un po' più complesso, anzi sensibile e perciò notevole solo quando si dedicava alla sua occupazione preferita, la cucina). Tuttavia questa attività non basta a metterlo davvero in relazione con le persone che ha accanto. Così le pietanze restano elementi esornativi ma del tutto sterili.

Il «pasto solidale» del romanzo si basa su premesse molto differenti, a partire dallo spazio in cui si svolge, che acquista significato proprio grazie al confronto con gli ambienti dell'infanzia di Oskar. Dopo la guerra, il nano si stabilisce a Düsseldorf, dove affitta una camera in un grande appartamento che condivide, a sua insaputa, con il jazzista Klepp che abbiamo già incontrato nel capitolo II di questo volume. Qui un giorno, passando nel corridoio, entra in una stanza da cui proviene un richiamo. Lì vive il jazzista Münzer, *alias* Klepp, che Oskar non conosce ma di cui ha sentito parlare dal proprietario di casa. La prima cosa che avverte entrando è l'odore dell'uomo, che ha «den Geruch einer Leiche an sich, die nicht aufhören kann, Zigaretten zu rauchen, Pfefferminz zu lutschen und Knoblauchdünste auszuscheiden' (416; it. 512: «l'odore di un cadavere che non sa smettere di fumare sigarette, succhiare mentine e sprigionare miasmi d'aglio»). Klepp è sdraiato su un materasso che costituisce l'unico pezzo d'arredamento della stanza, insieme a una foto di Elisabetta d'Inghilterra, una cornamusa e un'ampia scorta di spaghetti, conser-

va e birra. Oskar racconta in maniera molto divertita di questo artista, suo parente nello sfrenato individualismo, talmente pigro da non alzarsi neppure per orinare – allo scopo usa le bottiglie di birra vuote, accuratamente accatastate di fianco a lui – e da riutilizzare molte volte l'acqua per cuocere gli spaghetti, fino a farla diventare una «immer sämiger werdende Brühe» (418; it. 513: una «broda […] sempre più vischiosa»). Grass è abilissimo nel mettere in atto delle strategie tese a creare un certo senso di straniamento nel lettore; in questo caso si tratta del contrasto che si sviluppa fra lo scenario di disordine e sporcizia e il dialogo dei due, basato su contenuti pseudofilosofici e improntato a un'etichetta tanto cortese da divenire surreale. Klepp e Oskar sembrano infatti due *clochard* che si trattino come dei lord inglesi. Il confronto con l'ambiente in cui è cresciuto il nano è stridente: il mondo di Klepp è agli antipodi di quello piccoloborghese, sia fuori che dentro. Com'è caratteristico per il romanzo, e per Grass, non si tratta di un personaggio che incarni dei valori ideali; piuttosto, Klepp sembra aver trovato un equilibrio che gli permette di superare l'ipocrisia e la necessità di apparire (puliti, ordinati, onesti), a favore di una sostanza che non pretende di essere positiva né costruttiva. In questo senso si potrebbe interpretare come una sorta di Oskar potenziato: pur nel suo sfrenato individualismo, il nano conserva molte remore e usi della classe da cui vorrebbe allontanarsi, come l'affezione per l'album di fotografie, che contiene «gli statuti simbolici dell'esistenza borghese» (cfr. Schiavoni 2011, 61). Il modo di vivere di Klepp rappresenta una possibilità d'esistenza ironica e del tutto libera, che si pone «al di là del bene e del male»; si tratta in un certo senso di un *Übermensch*, o meglio ancora di un *Überbürger*, il cui unico valore veramente positivo sembra proprio l'essersi distaccato dalla sua classe di appartenenza, soprattutto per quel che concerne la mancata produttività (cfr. p.e. la comoda suddivisione oraria delle sue giornate, Grass 1974, 57; it. 70). All'interno del romanzo, Klepp trova un parallelo in un altro personaggio cui abbiamo già fatto cenno nel capitolo precedente, il trombettista Meyn, simpatico e vitale fino a quando non entra nelle file naziste. Come si è già rilevato precedentemente, il nazismo si innesta su un sostrato ideologico preesistente, nel quale si intrecciano valori che in realtà non sono tali, come la nazione, l'ordine e la pulizia, feticci sotto il cui vessillo il mondo piccoloborghese è di-

spostissimo a raccogliersi. Diversamente da Klepp, Meyn non è stato in grado di «restare saldo» nel suo disordine esistenziale, e ha cercato redenzione nell'ordine hitleriano, che però lo ha privato dell'energia creativa e della capacità di essere in sintonia con il proprio ambiente, come dimostra la crudele uccisione dei gatti. Non sappiamo nulla del passato di Klepp, ma sembra probabile che egli abbia invece attraversato sornionamente il nazionalsocialismo, saldo nella sua posizione orizzontale.

Oskar afferma esplicitamente di temere un invito a pranzo da parte del jazzista, pure a lui così congeniale:

> Dann ereignete sich, was ich befürchtet hatte und durch ein längeres und verzweigtes Gespräch verhindern zu können glaubte. «Ach, lieber Herr, essen Sie bitte mit mir eine Portion Spaghetti». (419)

> Poi è successo ciò che avevo temuto e m'ero illuso di scongiurare mediante una lunga e ramificata conversazione. «Oh, caro signore, la prego, mangi con me una porzione di spaghetti». (It. 516)

Come si è già rilevato in precedenza, in tutta l'opera di Grass è evidente un marcato interesse per il cibo, espresso con varie modalità che vanno dall'uso di metafore alimentari e culinarie (spesso in associazione con l'idea di libertà, cfr. Slaymaker 1981) al cibo quale asse portante della narrazione, ad esempio nel romanzo *Der Butt* (*Il rombo*), del 1977 (cfr. Neuhaus, Weyer 2007; Schneider 2008; Rudtke 2014). Gli spaghetti offerti da Klepp hanno ancora probabilmente, alla fine degli anni Cinquanta, qualcosa di esotico, ma non è certamente questo a turbare il protagonista. È evidente che egli trova ripugnante l'intera situazione, dall'odore di Klepp alle condizioni igieniche della stanza alla sporcizia di pentola e stoviglie. Il narratore rimarca il fatto che Klepp gli porga «das scheußlichsten aller Teller» («il più schifoso di tutti i piatti»), pulito con un giornale sporco e un'alitata, insieme a «üblem, den Fingern klebendem Besteck» («pessime posate che si attaccavano alle dita»). Tuttavia, di fronte alla gentilezza del jazzista, il nano non riesce a rifiutare l'invito e Klepp prepara gli spaghetti cuocendoli nella broda di cui prima, appena ingentilita da un'aggiunta di acqua fresca, in una pentola più

che incrostata. Eppure, immediatamente dopo, Oskar fa una considerazione assai caratteristica per il personaggio, che abbiamo già citato ma che vale la pena riportare nuovamente:

> Bis heute hat Oskar nicht verstehen können, wie er sich damals zum Gebrauch von Löffel und Gabel hat aufraffen können. Wunderbarerweise schmeckte mir das Gericht. Es wurden mir sogar jene Kleppschen Spaghetti zu einem kulinarischen Wertmesser, den ich von jenem Tag an jeden Menu anlegte, das mir vorgesetzt wurde. (Grass 1974, 419)

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

Come abbiamo rilevato nel capitolo II, il disgusto esercita nella *Blechtrommel* una funzione conoscitiva: tramite gli «spaghetti kleppiani» Oskar impara a dare più valore ai rapporti interpersonali che alla cornice in cui si svolge il pasto, superando così la logica piccoloborghese incentrata sull'ossessivo battere dei tappeti e sulle suppellettili e le pietanze decorative: pulizia e ornamenti che non fanno che celare il vuoto. Ciò che induce Oskar a superare il disgusto per quella vivanda così poco appetitosa sembra proprio essere la cortesia di Klepp. Essa non ha i tratti ipocriti dell'uso borghese, non serve a mascherare nulla: vale a dire che non è un mezzo di quella strategia che tende solo al profitto personale, a scapito degli altri. È gratuita, disinteressata e priva di ipocrisie, e per questo liberante. Sebbene entrambi siano caratterizzati da un egoismo a dir poco sfrenato, anche nel pasto comune di Klepp e Oskar, come già per Franza, non vi è traccia di calcolo: nessuno prende due volte, né sottrae qualcosa all'altro, né vengono rimarcate delle differenze o delle gerarchie; vi è soltanto una fraternità partecipe (sottolineata dalla natura vegetale degli spaghetti precariamente conditi con olio e concentrato di pomodoro), che sfocia in una solida amicizia. Sebbene legata ad un solo istante, la *communio* rimane come stabile punto di riferimento per l'esistenza di Oskar, che come recita un modo di dire tedesco ha imparato a guardare – è il caso di dirlo – «über den eigenen Tellerrand» («oltre il bordo del proprio piatto»).

«Un affratellarsi reciproco»: La panne

> «Ein Festessen», strahlte der Generalvertreter.
> «Freut mich», sagte der Staatsanwalt, «daß Sie so was zu würdigen wissen, und mit Recht! Beste Ware wird uns vorgesetzt und in genügenden Mengen, ein Menü wie aus dem vorigen Jahrhundert, da die Menschen noch zu essen wagten. Loben wir Simone [die Köchin]! Loben wir unseren Gastgeber!» (Dürrenmatt 1985, 55)
> «Un pranzo coi fiocchi!» disse raggiante il rappresentante generale.
> «Ho piacere», disse il pubblico ministero, «che lei sappia apprezzare e a buona ragione un pranzo del genere. Ci vengono portati in tavola cibi della migliore qualità, con grande abbondanza, un menu che sembra del secolo scorso quando gli uomini avevano ancora il coraggio di mangiare. Viva Simone [la cuoca]! Viva il nostro anfitrione!» (It. 29)

Il pasto della *Panne* di Friedrich Dürrenmatt si differenzia in diversi punti da quelli appena passati in rassegna. Esso infatti non è un momento secondario o laterale della narrazione; al contrario, funge da elemento che struttura il testo, occupandone una porzione assai vasta. In secondo luogo è tutt'altro che parco e non è basato soltanto su alimenti vegetali. Rispetta tuttavia la definizione di 'pasto solidale' che abbiamo riportato sopra: si tratta infatti di una situazione in cui i commensali si incontrano per caso e sono (parzialmente) sconosciuti gli uni agli altri; per essi i pasti divengono (o meglio potrebbero diventare, come vedremo) situazioni di comprensione e di libertà (cfr. Wierlacher 1987, 58).

La storia è presto raccontata: un viaggiatore di commercio di nome Alfredo Traps è costretto a fermarsi in un paesino svizzero per via di una panne alla sua costosa Studebaker. Non trovando accoglienza altrove, si fa dare ospitalità da un anziano signore che sta curando il giardino della propria villa. Questi lo invita anche alla cena prevista per la stessa sera, a cui partecipano anche altri tre suoi conoscenti. Presto Traps scopre che i suoi anfitrioni sono un giudice, un pubblico ministero, un avvocato difensore e un boia, tutti in pensione, che continuano a esercitare per gioco i loro vecchi mestieri. È infatti loro uso inscenare ricostruzioni di processi storici, oppure, se vi sono ospiti sconosciuti come in questo caso, assegnare loro il ruolo di imputati e imbastire così un procedimento penale. Le *gourman-*

dises servite man mano vengono consumate in maniera sempre più allegra e scomposta, nella cornice di una crapula sfrenata. A poco a poco durante la cena emerge una possibile colpa di Traps, che avrebbe architettato la morte del proprio capo causandogli un infarto, col fargli sapere di aver avuto una relazione con sua moglie. Per la prima parte della serata, Traps si sente del tutto innocente, ma sta al gioco; a un certo punto, però, si convince di aver commesso il «crimine del secolo» e accetta gioiosamente la pena capitale che gli viene comminata. Mentre i quattro vecchioni, ormai completamente ubriachi, scrivono su pergamena la sentenza, Traps si ritira nella sua stanza, dove gli altri lo troveranno impiccato poco dopo. «Ratlos und traurig über seinen verlorenen Freund, recht schmerzlich» («addolorato, perplesso e davvero rattristato per la perdita dell'amico», trad. lievemente modificata), il pubblico ministero dice: «Alfredo, mein guter Alfredo! Was hast du denn um Gotteswillen gedacht? Du verteufelst uns ja den schönsten Herrenabend!» (94; it. 70: «Alfredo, mio caro Alfredo! Ma che cosa ti sei messo in testa, santo cielo? Ci rovini la più bella serata della nostra vita!»)

La «serata più bella» passa anche per una cena di tutto rispetto: il menu prevede diversi tipi di antipasti (affettato, uova alla russa, lumache, brodo di tartaruga), pesce, beefsteak, champignon à la crème, arrosto di rognone di vitello, pollo, formaggio e torta, oltre a vini sempre più vecchi e rari. Questi vecchioni sono in grado di riproporre i fasti e l'opulenza della grande borghesia ottocentesca, quella che non ha seguito l'impulso illuminista alla magrezza come segno di produttività ed efficienza. Anzi, essi paiono essersi liberati dall'ossessione della *Leistung*, non solo per il fatto che sono in pensione. Ciò che per loro conta è il godimento di quanto accumulato, e non più il lavoro in quanto tale; o meglio, come cercherò di mostrare più avanti, il loro lavoro appare come trasfigurato e ricondotto finalmente a modalità non alienanti. La loro abbuffata si colloca dentro una tradizione che è duplice: da un lato pare richiamarsi agli usi della nobiltà, il cui scopo nel rimpinzarsi è, non da ultimo, l'ostentazione di abbondanza e ricchezza; dall'altro c'è invece il sogno, tutto popolare, del paese di Cuccagna (cfr. p. e. Montanari 1992, XII; Bonifazio 2004a, 127-140), a cui sembrano alludere le modalità sguaiate e indecorose con cui i vecchioni consumano le

pietanze e i vini. La lente deformante del grottesco, tanto amata da Dürrenmatt, si unisce qui ad elementi fiabeschi che intessono tutta la narrazione: moltissime sono infatti le allusioni ad atmosfere e personaggi del *Märchen*, dall'ambientazione idillica ai canti che si sentono nella notte alle figure teriomorfe dei vecchioni, descritti per esempio come «ungeheure Raben» (44; it. 17: «immensi corvi») e «alte Gnom[e]» (55; it. 29: «vecchi[] gnom[i]»). Anche il loro appetito pantagruelico, stupefacente in uomini così anziani, ha del fiabesco e insieme dell'inquietante, dal momento che li avvicina a orchi famelici. L'avvocato difensore ne spiega l'origine a Traps collegandolo con il gioco del tribunale e paragonando quest'ultimo a un «Gesundbrunnen» (61; it. 35: una «fonte d'eterna giovinezza»), altro motivo cuccagnesco. Il racconto tocca qui uno dei punti nevralgici del Paese di Cuccagna: di fronte all'infinita abbondanza, infatti, gli esseri umani non hanno a disposizione un appetito infinito; ben presto interviene la tristezza del ventre troppo pieno. I vecchioni sono in questa situazione: la disponibilità economica consente loro l'opulenza dei pasti, mentre gli acciacchi dell'età limitano la possibilità di goderne. Il gioco è invece un toccasana: non solo li guarisce miracolosamente, ma addirittura li fa ringiovanire. La cena gioiosamente consumata e il gioco tribunalizio non si possono in questo senso scindere: senza l'uno non vi sarebbe l'altra. Fiabesco è poi anche il dato che il tribunale rifiuti la burocrazia ufficiale, appoggiandosi a una giustizia privata che non ha più nulla di violento, ma è anzi fraterna e familiare, come sottolinea tutta la scenografia della cena, l'allegria e la rilassatezza della scomposta combriccola di vegliardi, tutta tesa a includere anche l'accusato nella sua cerchia, e non a escluderlo.

Il grottesco del racconto emerge anche dall'impossibilità di distinguere, lungo la narrazione, se la fiaba sia a lieto fine o meno, se cioè Traps sia capitato in mezzo a orchi assetati del suo sangue, o se invece si tratti solo del gioco un po' macabro di quattro squinternati. Traps uscirà vittorioso dalla casetta di marzapane, ci si chiede durante la lettura, o verrà mangiato dalla strega? Esiste almeno una terza possibilità: che il gioco abbia un risvolto metafisico, che «la grazia» faccia la sua apparizione per caso, «riflessa nel monocolo di un ubriaco» (39: «die Gnade, […] wiedergespiegelt vom Mo-

nokel eines Betrunkenen»; it. 12). Proprio perché sganciata dai riti dell'ufficialità, proprio perché «privata», la giustizia dei vegliardi – che giudica «ohne Rücksicht auf die lumpigen Gesetzbücher und Paragraphen» (59; it. 32: «senza alcun riguardo alla meschinità dei codici e dei paragrafi») – appare maggiormente rivolta al suo aspetto assoluto e metafisico. Dal punto di vista dei vecchioni, infatti, ciò che conta è ristabilire nell'universo un equilibrio scovando un colpevole, che però poi non dev'essere concretamente punito e che soprattutto non si costituisce come nemico ai loro occhi. Lo spiega bene il pubblico ministero nella sua requisitoria:

> Es ist ein freudiges Ereignis, die Entdeckung eines Mordes […], und so darf ich denn vor allem unserem lieben voraussichtlichen Täter gratulieren, ist es doch ohne Täter nicht gut möglich, einen Mord zu entdecken, Gerechtigkeit walten zu lassen.
>
> La scoperta di un assassinio è sempre un avvenimento festoso […]. Perciò mi sia concesso innanzitutto di congratularmi con il nostro caro probabile assassino, senza un colpevole non è possibile scoprire un assassinio, non è possibile far trionfare la giustizia.

Traps risponde ai brindisi e alle grida di giubilo che seguono queste parole assicurando commosso che «quella era la più bella serata della sua vita».

> Der Staatsanwalt, nun ebenfalls mit Tränen: «Sein schönster Abend, verkündet unser Verehrter, ein Wort, ein erschüttendes Wort. Denken wir an die Zeit zurück, da im Dienste des Staates ein trübes Handwerk zu verrichten war. Nicht als Freund stand uns damals der Angeklagte gegenüber, sondern als Feind; wen wir nun an unsere Brust drücken dürfen, hatten wir von uns zu stoßen! An meine Brust denn!» (70)
>
> Il pubblico ministero, anche lui con le lacrime agli occhi, disse: – La più bella serata della sua vita, così ha detto il nostro egregio amico. Ecco una parola che ci commuove profondamente. Ripensiamo al tempo lontano quando, a servizio dello stato, la nostra era una ben triste professione. L'imputato stava davanti a noi non come un amico ma come un nemico; se allora ci guardavamo in cagnesco, ora possiamo stringerci in un abbraccio. Fra le mie braccia, dunque! (It. 44)

È in questo senso che il loro lavoro ha perso i suoi tratti alienanti per acquisirne di nuovi. Da un lato esso non è più funzionale al guadagno ma viene svolto al contrario nella dissipazione e nella gozzoviglia, per puro piacere; dall'altro non implica la necessità di escludere l'imputato, ma tende all'unione fraterna con esso nella celebrazione non sanguinaria della giustizia. La fisicità esasperata dei quattro crapuloni è al servizio di una metafisica portata all'estremo e celebrata unicamente per sé stessa, senza ricadute sul mondo concreto, senza violenza e senza separazione.

Non è poi secondaria una traccia carnevalesca. Si può infatti affermare che il giocare al tribunale dei vegliardi, nelle forme della crapula, del riso, della democratizzazione dei rapporti si muove, *mutatis mutandis*, nell'ambito del carnevalesco, come lo ha descritto Michail Bachtin nel suo saggio su Rabelais (Bachtin 1979). Abbiamo infatti un «rito serio» legato al potere statale e religioso – e le allusioni religiose sono molte, a partire da quel profumo di rose che fa da sfondo a Traps impiccato –, il rito del processo giudiziario, che viene intenzionalmente rovesciato sul suo *côté* comico, parodiato nelle sue forme e messo in relazione diretta con l'elemento materiale e corporeo; tutti i partecipanti sono protagonisti di questo evento e fra di loro non vi sono barriere e asimmetrie gerarchiche, proprio come avviene nel carnevale medievale. Sta proprio qui il superamento della dicotomia rousseauiana: la gastronomia che si esprime nelle *gourmandises* della cena dei vecchioni non è esibizione differenziante di possibilità economiche e di *savoir vivre* di un ristretto gruppo sociale, che grazie ad esse può distinguersi dalla massa; essa è piuttosto una riedizione delle modalità festose e paritarie del consumo carnascialesco. Il problema non è la naturalezza o meno dei cibi ingeriti, ma viene radicalmente spostato sulle modalità festose e fraternizzanti con cui essi vengono assunti. In questo senso, la *Panne* rappresenta un'apertura davvero utopica verso un mondo dove non ci sono classi sociali, e dove il godimento è una forza in grado di affratellare. Rispetto alle riflessioni di Bachtin, in ogni caso, è evidente che nel racconto di Dürrenmatt il piano materiale è rappresentato solo dal ventre che assorbe il cibo e non dagli escrementi, che le allusioni sessuali vi svolgono un ruolo secondario, e ancora che l'elemento più squisitamente popolare, fulcro dell'opera

di Bachtin, è qui solo evocato ma non davvero presente (cfr. anche Bonifazio 2004b).

Quest'ultimo punto merita una riflessione. Da un punto di vista sociologico, dovrebbe essere Traps colui che ricollega la narrazione all'elemento popolare. Il viaggiatore di commercio appartiene a una classe sociale inferiore rispetto ai suoi anfitrioni – in realtà solo tre fanno davvero parte dell'alta borghesia; il quarto, il boia, è un semplice oste, che infatti durante la serata parla e agisce pochissimo –; i quattro lo accolgono comunque, senza escluderlo in alcun modo, per la logica fraternizzante e carnevalesca che è propria del loro gioco. Traps è un *parvenu*, come ci viene detto fin dall'inizio del racconto, troppo preso dalla lotta per gli affari per aver tempo di pensare a «problemi più alti» (Dürrenmatt 1985, 44; it. 17); alla sua «bella presenza» si accompagnano «modi abbastanza cortesi, benché tradiscano un certo sforzo: vi traspare qualcosa di primitivo, qualcosa che fa pensare a un venditore ambulante» (40: «angenehme Erscheinung, mit genügenden Manieren, wenn auch eine gewisse Dressur verratend, indem Primitives, Hausiererhaftes durchschimmert»; it. 13, trad. lievemente modificata). Il viaggiatore di commercio si è arricchito grazie alla sua ambizione, a cui non è estranea una certa tendenza alla sgomitata eventualmente criminale, come nel caso del capo che poi ha sostituito, e in generale una morale piuttosto lasca, rivelata ad esempio dalla sua inclinazione all'adulterio. La sua ascesa sociale è legata tutta all'apparenza, e si ipostatizza infatti nella Studebaker rosso fiammante, vera e propria chiave di volta del suo mondo. Quando Traps crede di aver capito il gioco dei vecchioni, fa un'affermazione degna di nota, in questo senso, che mostra come l'automobile sia per lui divenuta un tratto identitario fondamentale:

> Ich fühle mich verstanden und beginne mich auch zu verstehen, als mache ich mit einem Menschen Bekanntschaft, der ich selber bin, den ich vorher nur von ungefähr kannte als einen Generalvertreter in einem Studebaker, mit Frau und Kind irgendwo. (79)

> Ora mi sento compreso e io stesso comincio a conoscermi, ed è come se facessi la conoscenza di una persona che sono io stesso e che finora conoscevo solo superficialmente: un rappresentante generale in una Studebaker con moglie e figli da qualche parte. (It. 54)

Traps non si lascia realmente includere nel gruppo degli anfitrioni, e travisa il gioco. Non è in grado né di portare l'elemento popolare nel gioco, né di cogliere la nuova logica che i vegliardi propongono. Non è la tensione all'affermarsi giocoso e metafisico della giustizia che spinge i suoi atti, ma l'illusione di aver conquistato il senso di un'identità profonda dove prima c'era un ruolo superficiale, grazie ad un delitto da lui probabilmente commesso per leggerezza, come dice il suo difensore, senza le caratteristiche di una «entschlossene Tat» (87; it. 62: «azione deliberata»), che sola rende possibile il vero crimine. Nell'immaginazione del rappresentante generale questo crimine dovrebbe redimere la sua vita di piccolo borghese: la sua è una prospettiva egocentrica che non sa cogliere le forme carnevalesche e collettive del ristabilimento della giustizia, e vuole quindi riportarle sul lato serio, quello della morte concreta, perché gli sembra più adatto alla nuova immagine di sé che la serata gli ha procurato. La cena con i crapuloni illumina retrospettivamente la sua esistenza, gliela mostra in una forma nuova e redenta, «schwieriger, heldischer, kostbarer» (84; it. 60: «più difficile, più eroica, più preziosa»), coronata dall'enorme sole della Giustizia, non più inutile sofisticheria ma forza esaltante di cui l'agente di commercio ha solo un'intuizione nebulosa. L'atto di espiare il presunto crimine con la propria morte è dunque consono, secondo lui, a quel vago presagio «di cose più grandi», che in realtà è frutto della sua «ebbrezza narcisistica» (Spedicato 1999, 47) nonché, evidentemente, alcolica.

Nell'ottica dei vegliardi, la sua morte è inutile, dal momento che la giustizia ha già trionfato sul piano grottesco-carnevalesco della fratellanza:

> [H]etzen wir einst von Fall zu Fall, von Verbrechen zu Verbrechen, von Urteil zu Urteil, so begründen, entgegnen, referieren, disputieren, reden und erwidern jetzt mit Muße, Gemütlichkeit, Fröhlichkeit, lernen den Angeklagten schätzen, seine Sympathie schlägt uns entgegen, Verbrüderung hüben und drüben. Ist die erst hergestellt, fällt alles leicht, wird Verbrechen schwerelos, Urteil heiter. (Dürrenmatt 1980, 71)

> Un tempo ci affannavamo da un processo all'altro, da un delitto all'altro, da una sentenza all'altra, mentre ora motiviamo, controbattiamo,

> riferiamo, disputiamo, parliamo e replichiamo tranquillamente, in un'atmosfera di cordialità, impariamo a stimare l'imputato, ad amarlo, egli ricambia la nostra amicizia, è un affratellarsi reciproco. Ed allora tutto diventa facile, il delitto perde il suo peso, la sentenza diviene serena. (It. 45)

L'allegria dei quattro nel vedere emergere la 'colpevolezza' di Traps non deriva dai risvolti sadici legati alla sua possibile condanna a morte, ma dalla condanna in sé, intesa come trionfo della giustizia; allo stesso tempo i vegliardi sono felici dell'entusiasmo che Traps mette nel giocare. La loro prospettiva è unicamente quella del gioco, con le sue regole, prima fra tutte quella che consente di emettere sentenze di morte, cosa che lo rende particolarmente emozionante ed originale (61; it. 35). E il gioco è appunto al servizio della loro giustizia «privata», che agisce senza codici e paragrafi; una giustizia dai tratti davvero particolari, come sottolinea il giudice nel pronunciare la sua sentenza:

> [Eine Gerechtigkeit], die freilich seltsame Züge trage, er wisse, wisse, wisse es, aus vier verwitterten Gesichtern grinse, sich im Monokel eines greisen Staatsanwalt spiegle, im Zwicker eines dicken Verteidigers, aus dem Zahnlosen Munde eines betrunkenen, schon etwas lallenden Richters kichere, und auf der Glatze eines abgedankten Henkers rot aufleuchte […], die eine groteske, schrullige, pensionierte Gerechtigkeit sei, aber auch als solche eben die Gerechtigkeit […], in deren Namen er nun ihren besten, teuersten Alfredo zum Tode verurteile. (Die Panne, p. 90)

> [E]ra una ben strana giustizia, lo sapeva, lo sapeva, lo sapeva bene, una giustizia che sogghignava da quattro facce incartapecorite, si specchiava nel monocolo di un vecchio procuratore, nelle lenti a molla di un grasso difensore, ridacchiava nella bocca sdentata di un giudice brillo e già un poco farfugliante, splendeva rossa sulla testa calva di un boia in pensione, […] una giustizia grottesca e strampalata, una giustizia in pensione, ma anche così era pur sempre *la* giustizia, […] nel cui nome adesso egli condannava il suo ottimo, il suo carissimo Traps a morte. (It. 66, trad. lievemente modificata)

I quattro sono i rappresentanti di questa giustizia, di più: essa si incarna in loro, in loro trova la sua espressione materiale-corporea

nelle forme del gioco processuale che comprende anche il banchetto e la crapula sguaiata. Ai vecchioni riesce ciò che appare «improbabile o addirittura impossibile»: mettere in atto una forma di «riattualizzazione di forme poetiche folcloriche» (cfr. Biasin 1991, 10), che si esprimono a partire dalla scelta di non affidarsi alla parola scritta (i codici e le leggi), ma solo a un sentire comune, a un'oralità che è doppia nel suo essere legata tanto al linguaggio quanto all'alimentazione. Traps non coglie l'accostamento fra elemento giocoso e metafisica, fra ventre e «cose più grandi». La limitatezza del suo orizzonte non gli consente di scavalcare il discorso «serio» per fare esperienza vera di quella fraternità che la *Solidarmahlzeit* dei quattro vecchioni intende preparare. Non si tratta solo di mancati studi; la presenza fra i quattro del boia Pilet, che di mestiere fa l'oste, lo dimostra. Ciò che blocca Traps è la sua *hybris*, il suo desiderio smodato di imitare le classi superiori, di adeguarsi alle tendenze del boom economico, che ha snaturato la classe da cui proviene, eliminando l'elemento popolare che le era proprio, e lo ha illuso di aver compiuto un'ascesa. Dopo la Studebaker, la pseudo-coscienza di aver compiuto il «crimine del secolo» – «seine stolze, Kühne, einsame Wahrheit» (81; it. 56: «la sua fiera, coraggiosa, solitaria verità) – costituisce un'ulteriore tassello per la formazione di un'identità che nei fatti non esiste, è solo apparenza. In altri termini, il viaggiatore di commercio perde l'occasione di scoprire una realtà che va al di là delle sue egocentriche ansie e aspirazioni piccoloborghesi; una realtà di comprensione e libertà, utopica nella sua stravaganza, che avrebbe potuto esperire se avesse partecipato con più attenzione e meno invidia al gioco bizzarro ma salvifico dei vecchioni, al loro 'pasto solidale'. Per Traps vale insomma il rovesciamento del detto evangelico da cui siamo partiti: *Caro quidem prompta, spiritus autem infirmus* (cfr. Mt 26, 41).

Bibliografia

I saggi qui presentati sono già comparsi, in forma più breve, in altre sedi. In particolare, "Il tableau vivant della santa anoressica" è stato pubblicato sulla rivista "Il confronto letterario" (45, 2006); "Un vomito liberatore" sulla rivista "Annali di Ca' Foscari" 50, 2016); "Le mani in mezzo al cibo" su "Cosmo" (10, 2017). Tutti e tre sono stati ampiamente rivisti e rimaneggiati.

Adorno, Theodor Wiesengrund; Horkheimer, Max. 1984 [1944]. "Interesse am Körper". In *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 265-270. Ed. it.: Dialettica dell'illuminismo. Frammenti filosofici. Trad. di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1966, 247-252.

Albrecht, Monika. 2016. "«Oder müßte es nicht Klasse heißen?». Anmerkungen zur Positionierung von Ingeborg Bachmanns Werk im postkolonialen Diskurs". In *Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht: Perspektiven der Forschung*. Hrsg. von Fabrizio Cambi, Arturo Larcati, Giuliano Lozzi, Isolde Schiffermüller. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici, 205-220.

Albrecht, Monika; Göttsche, Dirk. 1995b. "Kommentar". In: Bachmann 1995b, 369-489.

— 1995a. "Kommentar". In Bachmann 1995a, 455-695.

Anthus, Anthon (Gustav Blumröder). 1838. *Vorlesungen über die Eßkunst*. Leipzig: Wigand.

Arker, Dieter. 1989. *Nichts ist vorbei, alles kommt wieder. Untersuchungen zu Günter Grass' "Blechtrommel"*. Heidelberg: Winter.

Arnold, Heinz Ludwig. 1965. "Grass Kritiker". In *Günter Grass I*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Text+Kritik, 32-36.

Artusi, Pellegrino. 1970 [1891]. *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*. Introduzione e note di Piero Camporesi. Torino: Einaudi.

Atkins, Stuart. 1980. "Die Wahlverwandtschaften. Novel of German Classicism". *German Quarterly* 53, 1-45.

BACHMANN, INGEBORG. 1994. *Der Fall Franza. Requiem für Fanny Goldmann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Ed. it.: *Il caso Franza. Requiem für Fanny Goldmann*. Trad. di Magda Olivetti. Milano: Adelphi 1988.

—. 1995a. "Das Wüstenbuch." In *Todesarten-Projekt. Band I: Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte*. Bearbeitet von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, 237-283. München: Piper. Ed. it.: *Il libro del deserto*. Trad. di Anna Pensa. A cura di Clemens-Carl Härle. Napoli: Cronopio, 1999.

—. 1995b. *Todesarten-Projekt. Band II: Das Buch Franza*. Bearbeitet von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München: Piper.

BACHTIN, MICHAIL. 1979. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi.

BAIONI, GIULIANO. 1999. "L'alchimia, la chimica e il fiore androgino". In Johann Wolfgang Goethe. *Le affinità elettive*. A cura di Giuliano Baioni. Trad. di Paola Capriolo. Venezia: Marsilio, 7-34.

BÄRLOSIUS, EVA. 1999. *Soziologie des Essens. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung*. Weinheim und München: Juventa.

BARTHES, ROLAND. 1961. "Pour une psychosociologie de l'alimentation contemporaine." *Annales* ESC XVI (5): 977-986. Ed. it.: "Alimentazione contemporanea." In *La cucina del senso. Gusto, significazione, testualità*. A cura di Gianfranco Marrone e Alice Giannitrapani. Milano: Mimesis, 2012, 27-43.

—. 1977 [1971]. *Sade. Fourier. Loyola., seguito da: Lezione*. Introduzione di Gianfranco Marrone. Trad. di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi.

BELL, RUDOLPH M. 1998. *La santa anoressia. Digiuno e misticismo dal medioevo ad oggi*. Roma, Bari: Laterza.

BERSIER, GABRIELLE. 1997. *Goethes Rätselparodie der Romantik. Eine neue Lesart der "Wahlverwandtschaften"*. Tübingen: Niemeyer.

BEYERSDORF, HERMAN E. 1980. «The Narrator as Artful Deceiver: Aspects of Narrative Perspective in "Die Blechtrommel"». *Germanic Review*, 55, 4, 129-138.

BHANJI, S. F. E.; JOLLES E.; JOLLES, R. A. S. 1990. "Goethe's Ottilie: an early 19th century descriptior. of anorexia nervosa". *Journal of the Royal Society of Medicine*, 83, 581-585.

BIASIN, GIAN PAOLO. 1991. *I sapori della modernità. Cibo e romanzo*. Bologna: Il Mulino.

BIBLIA GERMANICA. 1545. *Die Bibel in der deutschen Übersetzung Martin Luthers*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1983. Versione italiana: *La Bibbia. Nuova riveduta*. Ginevra: Società biblica di Ginevra 2006.

BONIFAZIO, MASSIMO. 2004a. *I galatei di Sankt Grobian. Eccessi alimentari e 'cattive maniere' nella letteratura di lingua tedesca fra i secoli XII e XVI*. Torino: Trauben.

—. 2004b. "Frammenti di una giustizia carnevalesca nel racconto Die Panne di Friedrich Dürrenmatt." In *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*. A cura di Eugenio Spedicato, 131-136. Pisa: ETS.

Bonnet, Jean-Claude. 1975. "Le système de la cuisine et du repas chez Rousseau." *Poétique* 6, 22, 244-267.

Breithaupt, Fritz. 2000. "Culture of Images: Limitation in Goethes Wahlverwandtschaften". *Monatshefte*, 92, 3, 302-320.

Brillat-Savarin, Jean Anthêlme. 1825. *Physiologie du goût, ou Méditations de gastronomie transcendante: ouvrage théorique, historique et a l'ordre du jour dédié aux gastronomes parisiens*. Paris: Passard. Ed. it.: *Fisiologia del gusto o meditazioni di gastronomia trascendente*. Trad. di D. Provenzal. Bra: Slow Food, 2008.

Brown, James W. 1984. *Fictional Meals and Their Function in the French Novel 1789-1848*. Toronto: University of Toronto Press.

Bruch, Hilde. 1983. *La gabbia d'oro. L'enigma dell'anoressia mentale*. Milano: Feltrinelli.

Brumberg, Joan Jacob. 1988. *Fasting girls. The Emergency of Anorexia Nervosa as a Modern Disease*. Cambridge Massachussets et al: Harvard University Press.

Bynum, Caroline Walker. 2001. *Sacro convivio, sacro digiuno. Il significato religioso del cibo per le donne del medioevo*. Milano: Feltrinelli.

Camporesi, Piero. 1985. *Le officine dei sensi*. Milano: Garzanti.

Ceserani, Remo. 1994. "Da Ulisse a Leopold Bloom. Anoressia e bulimia nell'immaginario letterario". In *Una fame da leggere*. A cura di Vinicio Ongini. Firenze: Unicoop, 59-67.

Châtelet, Noëlle. 1977. *Le corps a corps culinaire*. Paris: Editions du Seuil. Ed. it.: *Il corpo a corpo culinario*. Trad. di Elena Medi. Milano: Feltrinelli, 1980.

Cometa, Michele. 1990. "La simbolica degli spazi nelle *Affinità elettive* di Goethe", in: *Il romanzo dell'infinito*. Palermo: Aesthetica, 175-203.

Craig, Robert. 2016. "«Ist die schwarze Köchin da? JaJaJa...»: Mimesis and Günter Grass' Die Blechtrommel". *Monatshefte*, 108, 1, 99-119.

Cusatelli, Giorgio. 1973. "Günter Grass. Il tamburo di latta (1959)". In *Il romanzo tedesco del Novecento. Dai Buddenbrook alle nuove forme sperimentali.* A cura di Giuliano Baioni, Giuseppe Bevilacqua, Cesare Cases, Claudio Magris. Torino: Einaudi, 471-486.

Därmann, Iris; Lemke, Harald (Hrsg.). 2008. D*ie Tischgesellschaft. Philosophische und kulturwissenschaftliche Annäherungen*. Bielefeld: Transcript.

Darwin, Charles M. 2009 [1890]. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Edited by Francis Darwin. New York et al.: Cambridge University Press.

Dickson, Sheila. 1999. "Two sides of an anorexic coin in Die Wahlverwandtschaften and Die Verwandlung: Ottilie as Heilige, Gregor as Mistkäfer". *Orbis Litterarum* 54, 174-184.

DOSTOEVSKIJ, FEDOR M. 1996 [1880]. *I fratelli Karamazov*. Trad. di Agostino Villa. Torino: Einaudi.

DÜNNEBIER, ANNA; VON PACZENSKY, GERT. 1994. *Kulturgeschichte des Essens und Trinkens*. München: Knaus.

DÜRBECK GABRIELE, STOBBE URTE. (Hrsg.). 2015. *Ecocriticism*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

DÜRRENMATT, FRIEDRICH. [1956] 1985. "Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte." In *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Erzählungen*. (Werkausgabe in 30 Bänden. Bd. 20.) Zürich: Diogenes, 35-94. Ed. it.: *La panne. Una storia ancora possibile*. Trad. di Eugenio Bernardi. Torino: Einaudi, 1972.

ECKHARDT, HOLGER. 1999. "«Dem Volke unheimlich und merkwürdig». Zum Motiv vom aasfressenden Aal". *Neophilologus*, 83, 115-120.

EGGER, IRMGARD. 1997. "'[…] ihre große Mäßigkeit': Diätetik und Askese in Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften". *Goethe-Jahrbuch*, 114, 253-264.

ELIAS, NORBERT. 1939. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Basel: Verlag Haus zum Falken. Ed. it.: *Il processo di civilizzazione*. Trad. : di Giuseppina Panzieri. Bologna: Il mulino, 1988.

ELLIS, BRET EASTON. 1991. *American Psycho*. New York: Vintage Books. Ed. it.: *American Psycho*. A cura di Pier Francesco Paolini. Milano: Bompiani, 1991.

ELLMANN, MAUD. 1993. *The Hunger Artists. Starving, Writing and Imprisonment*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

ETTE, OTMAR; SÁNCHEZ, YVETTE; SELLIER, VERONIKA (Hrsg.) 2013. *Lebensmittel: Essen und Trinken in den Künsten und Kulturen*. Zürich: Diaphanes.

FEUERLICHT, IGNACE. 1986. "Der 'Erzähler' und das 'Tagebuch' in Goethes 'Wahlverwandtschaften'". *Goethe-Jahrbuch*, 103, 316-343.

FORSTER, EDWARD MORGAN. 1956 [1927]. *Aspects of the Novel*. San Diego, New York, London: Harcourt/ Harvest.

FOURIER, CHARLES. 1967 [1816]. *Le nouveau monde amoureux: manuscrit inédit, texte intégral*. Établissement, notes et introduction de Simone Debout-Oleszkiewicz. Paris: Anthropos Ed. it: *Il nuovo mondo amoroso*. A cura di Paolo Caruso. Presentazione di Giovanni Mariotti. Parma: Ricci, 1971-1972.

FOX, ROBIN. (1994). «Incesto». In *Enciclopedia delle scienze sociali Treccani*. Disponibile all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/incesto_(Enciclopedia_delle_scienze_sociali) (01.04.2016)

FREUD, SIGMUND [1917] (1969). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (*Gesammelte Werke, Bd. 11*). Hrsg. von Anna Freud. Frankfurt a. M.: Fischer. Ed. it.: *Introduzione alla psicoanalisi*, a cura di Marilisa Tonin Dogana ed Ermanno Sagittario. Torino: Boringhieri 1978.

Frey, Manuel. 1998. "Tugendspiele. Zur Bedeutung der Tableaux vivants in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts". *Historische Anthropologie*, 6, 3, 401-430.

Giacobazzi, Cesare. 1993. *La storia risvegliata. Il barocco nella Trilogia di Danzica di Günter Grass: le forme, le funzioni, gli esiti*. Bologna: Patron.

Ginzburg, Carlo. 1998. "Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario". In *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli, 15-39.

Glotfelty, Cheryll 1996. "Introduction." In *The ecocriticism reader. Landmarks in literary ecology*. Edited by Cheryll Glotfelty and Harold Fromm. Athens, London: University of Georgia Press, XV-XXXVII.

Goethe, Johann Wolfgang. 1950. "Wilhelm Meisters Lehrjahre". Hrsg. von Erich Trunz. In: *Werke (Hamburger Ausgabe Bd. VII: Romane und Novellen. Zweiter Band)*. Hamburg: Wegner

—. 1951. "Die Wahlverwandtschaften". Hrsg. von Benno von Wiese. In: *Werke (Hamburger Ausgabe Bd. VI: Romane und Novellen. Erster Band)* Hrsg. von Erich Trunz. Hamburg: Wegner, 242-490. Ed. it.: "Le affinità elettive". In *Romanzi*. A cura di Renata Caruzzi. Trad. di Massimo Mila. Milano: Mondadori, 503-793.

Grass, Günter. 1963. *Hundejahre*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand. Ed. it. *Anni di cani*. A cura di Enrico Filippini. Milano: Feltrinelli 1966.

—. 1974 [1959]. *Die Blechtrommel*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand. Ed. it.: *Il tamburo di latta*. Nuova Trad. a cura di Bruna Bianchi. Milano: Feltrinelli, 2009. Prima Ed. it.: Milano: Feltrinelli, 1962.

—. 1977. *Der Butt*. Roman. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand. Ed. it.: *Il rombo*. Trad. di Bruna Bianchi. Torino: Einaudi 1979.

—. 1983 [1961]. *Katz und Maus*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand. Ed. it. *Gatto e topo*. A cura di Enrico Filippini. Milano: Feltrinelli, 1989.

—. 2002. *Im Krebsgang. Novelle*. Göttingen: Steidl. Ed. it.: *Il passo del gambero*. Trad. di Claudio Groff. Torino: Einaudi 2002.

Grewe-Volpp, Christiane; Reinhart, Werner (Hrsg.) 2003. *Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissensachftliche Beiträge zu Hunger, Sattheit und Genuss*. Tübingen: Narr.

Grimm, Wilhelm und Jakob. 1873. *Deutsches Wörterbuch, Fünfter Band: K*. Bearbeitet von Rudolf Hildebrand. Leipzig: Hirzel.

Haider-Pregler, Hilde; Peter, Birgit. 1999. *Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas Bernhard-Lektüre*. Wien, München: Deuticke.

Hardt, Stefan. 1987. *Tod und Eros beim Essen*. Frankfurt a. M.: Athenäum.

Hardtwig, Wolfgang. 2008. "Zeitgeschichte in der Literatur 1945-2005. Eine Einleitung." In *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*. Hrsg. von Ehrard

Schütz und Wolfgang Hardtwig, 7-25. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

HIRSCH, MARIANNE. 1983. "Spiritual 'Bildung'. The Beautiful Soul as Paradigm". In *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Ed. by Elizabeth Abel, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland. Hanover: University Press of New England, 23-48.

HOFFMANN, HEINRICH. 1845. *Lustige Geschichten und drollige Bilder (Der Struwwelpeter)*. Frankfurt a. M.: Rütten. Ed. it.: *Pierino Porcospino*. Trad. di Gaetano Negri. Milano: Hoepli, 1935.

HUFELAND, CHRISTOPH WILHELM. 1984 [1796]. *Makrobiotik, oder die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern*. Frankfurt a. M.: Insel.

IAKE (Internationaler Arbeitskreis für Kulturforschung des Essens). *Mitteilungen*. Consultabili alla pagina http://www.gesunde-ernaehrung.org/index.php/themen/79-service/83-downloads#Mitteilungen.

JAHNKE, WALTER; LINDEMANN, KLAUS. 1993. *Günter Grass: Die Blechtromme. Acht Kapitel zur Erschließung des Romans*. Paderborn et al.: Schöningh.

JAMES, E. L. 2011. *Fifty Shades of Grey*. New York: Random House. Ed. it. *Cinquanta sfumature di grigio*. A cura di Teresa Albanese. Milano: Mondadori 2012.

JENDROWIAK, SILKE. 1979. *Günter Grass und die «Hybris» des Kleinbürgers. «Die Blechtrommel» - Bruch mit der Tradition einer irrationalistischen Kunst- und Wirklichkeitsinterpretation*. Heidelberg: Winter.

JENSEN UFFA; SCHÜLER-SPRINGORUM STEFANIE (Hrsg.) 2013. «Gefühle gegen Juden» (Themenheft). *Geschichte und Gesellschaft*, 39, 2.

KALINKE, HEINKE M.; ROTH KLAUS; WEGER TOBIAS (Hrsg.) 2010. *Esskultur und kulturelle Identität. Ethnologische Nahrungsforschung im östlichen Europa.* München: Oldenbourg.

KASHIWAGI, KIKUKO. 2003. *Festmahl und frugales Mahl. Nahrungsrituale als Dispositive des Erzählens im Werk Thomas Manns*. Freiburg: Rombach.

KASHIWAGI, KIKUKO; MEYER, ANNE ROSE (Hrsg.) 2017. *Theorien des Essens*. Berlin: Suhrkamp.

KEKES, JOHN. 1992. «Disgust and Moral Taboos». *Philosophy*, 67, 262, 431-446.

KILTZ, HARTMUT. 1983. *Das Erotische Mahl. Szenen aus dem „chambre séparée" des neunzehnten Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Syndikat.

KLASS, TOBIAS NIKOLAUS. 2008. "Veredelnde Inoculation. Nietzsche und das Essen." In Därmann, Lemke 2008, 131-155.

KLEINSPEHN, THOMAS. 1987. *Warum sind wir so unersättlich? über den Bedeutungswandel des Essens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

KLEIST, HEINRICH VON. ???. Über das Marionettentheater.

KÖHLER, MICHAEL. 1996. *Götterspeise: Mahlzeitmotivik in der Prosa Thomas Manns und Genealogie des alimentären Opfers*. Tübingen: Niemeyer.

Kolnai, Aurel. 1998. «The Standard Modes of Aversion: Fear, Disgust and Hatred». *Mind*, 107, 427, 581-595.

—. 2004. *On Disgust*. Ed. Barry Smith and Carolyn Korsmeyer. Chicago: Open Court. Ed. or. «Der Ekel». *Jahrbuch für Philosophie und phenomenologische Forschung*, X, 1929.

Korsmeyer, Carolyn. 2011. *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Lamanna, Federica. 2002. *Più solitario di un lupo. Tipologia del Melanconico nel Settecento tedesco*. Lecce, Manni.

Lemke, Harald. 2002. "Ethik des »guten Essens«: Gastrosophisches Plädoyer für eine nachhaltige Esskultur". In *Essen mit Leib und Seele. Theorie und Praxis einer ganzheitlichen Ernährung*. Hrsg. von I. Jahn, U. Voigt. Bremen: Temmen, 39-47.

—. 2003. "Überlegungen zu einer Philosophie der Ernährung". *Mitteilungen des Internationalen Arbeitskreis für Kulturforschung des Essens*, 10, 30-33.

—. 2004. "„Jeder Mensch ist ein Kochkünstler" oder Joseph Beuys' Wohnküche als Erdstation einer revolutionären Lebenskunst". *Mitteilungen des Internationalen Arbeitskreis für Kulturforschung des Essens*, 12, 36-47.

—. 2007a. *Ethik des Essens. Eine Einführung in der Gastrosophie*. Berlin: Akademie.

—. 2007b. "Die Kunst des Essens. Philosophische Erkundungen auf dem Gebiet der Eat Art (Teil 2)". *Mitteilungen des Internationalen Arbeitskreis für Kulturforschung des Essens*, 14, 23-36.

—. 2008a. "Vorwort. Vor der Speise". In Därmann, Lemke 2008, 7-13.

—. 2008b. "Gastrosophische und philosophisce Aspekte der Kulinaristik". In Wierlacher, Bendix 2008, 147-156

—. 2012. *Politik des Essens. Wovon die Welt von morgen lebt*. Bielefeld: transcript.

—. 2014. "Über die esthetische Erziehung des Menschen. Notizen zur japanischen Politik des Essens". *Mitteilungen des Internationalen Arbeitskreis für Kulturforschung des Essens*, 21, 41-49.

Lévi-Strauss, Claude. 1966. *Il crudo e il cotto*. Milano: Il Saggiatore.

Lillyman, William J. 1980. "Affinity, Innocence and Tragedy: The Narrator and Ottilie in Goethe's Die Wahlverwandtschaften". *German Quarterly*, 53, 1, 46-63.

Lippert-Adelberger, Eberhard. 1997. "Die Platanen in Goethes Wahlverwandtschaften. Versuch einer mariologischen Deutung". *Goethe-Jahrbuch*, 114, 1997, 265-274.

Lupton, Deborah. 1996. *Food, the Body and the Self*. London et al.: Sage. Ed. it: *L'anima nel piatto*. A cura di Susanna Falchero. Bologna: il Mulino, 1999.

Lutz, Cosima. 2007. *Aufess-Systeme. Jean Pauls Poetik des Verzehrs*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

MARIOTTI, GIOVANNI. 1971. "Presentazione". In *Nuovo mondo amoroso di Charles Fourier*. Testo integrale a cura di Paolo Caruso. Presentazione di Giovanni Mariotti. Parma: Ricci.

MARRONE, GIANFRANCO. 2014. *Gastromania*. Milano: Bompiani.

—. 2016. *Semiotica del gusto. Linguaggi del cibo, della cucina e della tavola*. Milano: Mimesis.

—. (in corso di stampa). "Utopie domestiche: da Fourier a Brillat-Savarin". In: *Roland Barthes club band*. A cura di Emanuele Fadda e Marcello W. Bruno. Macerata: Quodlibet.

MCGINN, COLIN. 2011. *The Meaning of Disgust*. Oxford: Oxford University Press.

MENNINGHAUS, WINFRIED. 1999. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

METZNER, PAUL. 1998. *Crescendo of the Virtuoso. Spectacle, Skill and Self Promotion in Paris During the Age of Revolution*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

EYER-RENSCHHAUSEN, ELISABETH; WIRZ, ALBERT. 1999. "Dietetics, Health Reform and Social Order: Vegetarianism as a Moral Physiology. The Example of Maximilian Bircher-Benner (1867-1939)". *Medical History* 43, 3, 323-341.

MILLER, WILLIAM IAN. 1997. *The Anatomy of disgust*. Cambridge, Massachussetes: Harvard University Press (Ed. it.: *Anatomia del disgusto*. Milano: McGraw-Hill, 1998).

MITSCHERLICH, ALEXANDER UND MARGARETE. 1967. *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München: Piper. (Ed. it.: *Germania senza lutto. Psicoanalisi del postnazismo*. Ed. it. di P. Monaci e R. Torsini. Firenze: Sansoni, 1970).

MITTNER, LADISLAO. 1971. *Storia della letteratura tedesca, vol. II*. Torino: Einaudi.

MONTANARI, MASSIMO. 1992. *Convivio oggi. Storia e cultura dei piaceri della tavola nell'età contemporanea*. Roma, Bari: Laterza.

MORETTI, FRANCO. 2013. *The bourgeois Between History and Literature*. London, New York: Verso.

MORPURGO-TAGLIABUE, GUIDO. 1991. *Goethe e il romanzo. Tre saggi*. Torino, Einaudi.

MÖRTH, INGO. 1994. *Bibliographie neuerer Literatur zum Themenbereich Essen und Trinken, Nahrung und Ernährung, Küche und Kochen*. Linz: Institut für Soziologie. Consultabile alla pagina internet http://soziologie.soz.uni-linz.ac.at/sozthe/staff/moerthpub/BiblioEssenTrinken.pdf (ultima consultazione: 10.3.2017).

MÜLLER-ECKHARD, H. 1959. "Die Blechtrommel". *Kölnische Rundschau*, 13.12.1959. (cit. in Arnold 1965, 33).

NEUHAUS, VOLKER. 1993. *Günter Grass*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

—. 1997. Günter Grass. *Die Blechtrommel. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.

—. 2007. "…über Menschen als Tiere, die kochen können." In Neuhaus, Weyer 2007, 9-20.

—. 2010. *Günter Grass*. Dritte Auflage. Stuttgart u. Weimar: Metzler.

Neuhaus, Volker; Weyer, Anselm (Hrsg.). 2007. *Küchenzettel. Essen und Trinken im Werk von Günter Grass*. Frankfurt a. M.: Lang.

Neumann, Gerhard. 1982. "Das Essen und die Literatur". *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 23, 173-190.
Neumann, Gerhard; Wierlacher, Alois; Wild, Rainer. (Hrsg.). 2001. *Essen und Lebensqualität. Natur- und Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Frankfurt a. M.: Campus.

Nietzsche, Friedrich. 1967 [1880]. "Menschliches, Allzumenschiliches II". In *Menschliches, Allzumenschiliches. Zweiter Band. Nachgelassene Fragmente. Frühling 1878 bis November 1879. (Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe. Vierte Abteilung. Dritter Band)*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter, 3-342. Ed. it.: "Umano, troppo umano II". In *Umano, troppo umano II. Frammenti postumi (1878-1879). (Opere di Friedrich Nietzsche. Vol. IV, III)*. A cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Versioni di Sossio Giametta e Mazzino Montinari. Milano: Adelphi 1967, 3-269.

—. 1968 [1886]. "Jenseits von Gut und Böse". In *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. (Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe. Sechste Abteilung. Zweiter Band)*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter,3-255. Ed. it.: "Al di là del bene e del male". In *Al di là del bene e del male. Genealogia della morale. (Opere di Friedrich Nietzsche. Vol. VI, II)*. A cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Versioni di Ferruccio Masini. Milano: Adelphi 1968, 3-269.

—. 1999 [1888]. "Ecce homo". In *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce Homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. (Kritische Studienausgabe 6)*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter, 253-354. Ed. it.: "Ecce homo". In *Il caso Wagner. Crepuscolo degli idoli. L'Anticristo. Ecco homo. Nietzsche contra Wagner. (Opere di Friedrich Nietzsche. Vol. VI, III)*. A cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Versioni di Ferruccio Masini e Roberto Calasso. Milano: Adelphi 1970, 263-385.

—. 1973 [1887]. "Die fröhliche Wissenschaft". In *Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft. Nachgelassene Fragmente (1881-1882) (Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe. Fünfte Abteilung. Zweiter Band)*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: De Gruyter, 13-335.

Nussbaum, Martha C. 2004. *Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law*. Princeton: Princeton University Press.

—. 2010. *From Disgust to Humanity. Sexual Orientation and Constitutional Law*. Oxford: Oxford University Press.

Pignato, Carmela. 1998. «Tabu». In *Enciclopedia delle scienze sociali Treccani*. Disponibile all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/tabu_(Enciclopedia_delle_scienze_sociali) (01.04.2016)

PIRRO, MAURIZIO. 2009. "Tempo della storia e tempo della narrazione nella Blechtrommel di Günter Grass." In *Costruir su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta*. Bari: Graphis, 151-178.

RICHARDS, ANNA. 2004. *The wasting heroine in German fiction by women: 1770-1914*. Oxford, New York: Oxford University Press.

ROBERTSON, ALTOM KIM. 1996. *The Grotesque Interface. Deformity, Debasement, Dissolution*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.

RUDTKE, TANJA. 2014. *Kulinarische Lektüren. Vom Essen und Trinken in der Literatur*. Bielefeld: Transcript.

RUMOHR, CARL FRIEDRICH. 1822. *Geist der Kochkunst*. Stuttgardt und Tübingen: Cotta. Neue Ausgabe 1977. Welsermühl: Borowsky.

SANDBERG HANS-JOACHIM. 2002. "Gesegnete Mahlzeit(en). Tischgespräche im Norden". *Thomas-Mann-Jahrbuch*,15, 69-87.

SAVIANE, ROBERTO. 1991. *Natura e spirito. Il «Meister» e le «Affinità elettive» di Goethe*. Firenze: Olschki.

SCHEFTER FERGUSON, LORE. 1967. *Die Blechtrommel. Versuch einer Interpretation*. Dissertation, The Ohio State University.

SCHIAVONI, GIULIO. 2011. *Günter Grass: un tedesco contro l'oblio*. Roma: Carocci.

SCHIPPERGES, HEINRICH. 1975. *Am Leitfaden des Leibes: zur Anthropologik und Therapeutik Friedrich Nietzsches*. Stuttgart: Klett.

SCHLEGEL, AUGUST WILHELM. 1798. "Beyträgen zur Kritik der neuesten Literatur." *Athenaeum*, I, 1. und 2. Stück. Neue Ausgabe 1960. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft.

SCHNEIDER, GISELA. 2008. "Über Die bösen Köchen und Der Butt". In Wierlacher, Bendix 2008, 277-289.

SCHULLER, ALEXANDER; KLEBER, JUTTA ANNA (Hrsg.). 1994. *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

SCHULTZ, UWE (Hrsg.). 1993. *Speisen. Schlemmen. Fasten. Eine Kulturgeschichte des Essens*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel.

SEMERARI, ANTONIO. 2014. *Il delirio di Ivan: psicopatologia dei Karamazov*. Bari: GLF Editori Laterza.

SEPPILLI, TULLIO. 1994. "Per un'antropologia dell'alimentazione". *La ricerca folklorica*, 30 (*Antropologia dell'alimentazione*. A cura di Mario Turci), 7-19.

SIEGRIST, CHRISTOPH. 1987. "Einleitung". In Johann Wolfgang von Goethe. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Bd. 9. München: Hanser.

SIMMEL, GEORG. 1910. "Soziologie der Mahlzeit." *Der Zeitgeist*. Beiblatt zum *Berliner Tageblatt* 41 (*Festnummer zum hundertjährigen Jubiläum der Berliner Universität*): 1-2. Consultabile alla pagina http://socio.ch/sim/verschiedenes/1910/mahlzeitaliana:htm. (Ultima consultazione 19.2.2017.)

Simonis, Annette; Abderhalden, Sandra; Dallapiazza, Michael; Macharis, Lorenzo (Hrsg.). 2015. *Schöne Kunst und reiche Tafel = Belle arti e buona tavola: sul significato delle pietanze nell'arte e nella letteratura: über die Bilder der Speisen in Literatur und Kunst*. Bern et al.: Lang.

Simoons, Frederick J. 1991. *Non mangerai di questa carne*. Trad. di Andrea Buzzi. Milano: Elèuthera. (Ed. or. *Eat Not This Flesh: Food Avoidance in Old World*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1961).

Slaymaker, William. 1981. "Who Cooks, Winds Up. The Dilemma of Freedom in Grass' Die Blechtrommel and Hundejahre" *Colloquia Germanica*, 1, 48-68.

Sommer, Andreas Urs. 2012. "Inwiefern ist Ernährung ein philosophisches Problem? Ludwig Feuerbach und Friedrich Nietzsche als Relativierungsdenker". *Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch*, 38, 317-342.

Spedicato, Eugenio. 1999. *Facezie truculente. Il delitto perfetto nella narrativa di Dürrenmatt*. Roma: Donzelli.

Spiekermann, Uwe. 1997. "Nahrung und Ernährung im Industriezeitalter. Ein Rückblick auf 25 Jahre historisch-ethnologischer Ernährungsforschung (1972-1996)". In *Materialien zur Ermittlung von Ernährungsverhalten, Berichte der Bundesforschungsanstalt für Ernährung*. Karlsruhe: BFE, 35-73.

Süskind, Patrick. 1985. *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes. Ed. it. *Il profumo*. A cura di Giovanna Agabio. Milano: Longanesi, 1985.

Teuteberg, Hans Jürgen; Bärlosius, Eva; Neumann Gerhard (Hrsg.) 1997. *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven*. Berlin: Akademie. Indice consultabile alla pagina internet http://d-nb.info/94838042x/04

Triendl, Dominica. 2016. *Mahlzeiten in Thomas Manns Romanen: eine Studie zu "Buddenbrooks", "Der Zauberberg" und "Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull"*. Marburg: Tectum.

Tundo, Laura. 1991. *In cammino verso Armonia: l'utopia di Fourier*. Bari: Dedalo.

Vaerst, Eugen von. 1851. *Gastrosophie oder die Lehre von den Freuden der Tafel*. Leipzig: Avenarius & Mendelssohn. Neue Ausgabe 1975. Berlin: Rogner & Bernahrd.

Vaget, Hans Rudolf. 1980. "Ein reicher Baron. Zum sozialgeschichtlichen Gehalt der Wahlverwandtschaften". *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 123-161.

Wendt, Angela Maria Coretta. 2006. *Essgeschichten und Es(s)kapaden im Werk Goethes. Ein literarisches Menu der (Fr)Esser und Nichtesser*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Weyer, Anselm. 2010. "Kutteln und Wein. Identitätskonstruktion durch Essen und Trinken im Werk von Günter Grass und Robert Gernhardt." In *Esskultur und kulturelle Identität. Ethnologische Nahrungsforschung im östlichen Europa*. Hrsg. von Heinke M. Kalinke, Klaus Roth, Tobias Weger, 87-104. München: Oldenbourg.

WIEDENMANN, URSULA. 1997. "Der Internationale Arbeitskreis für Kulturforschung des Essens". In Teuteberg, Bärlosius, Neumann 1997, 510-518.

WIERLACHER, ALOIS. 1987. *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart: Kohlhammer.

— (Hrsg.) 2012. *Gastlichkeit. Rahmenthema der Kulinaristik*. Berlin: LIT.

WIERLACHER, ALOIS; BENDIX, REGINA (Hrsg.) 2008. *Kulinaristik. Forschung. Lehre. Praxis*. Berlin: LIT.

WIERLACHER, ALOIS; NEUMANN, GERHARD; TEUTEBERG, HANS JÜRGEN (Hrsg.) 1993. *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Berlin: Akademie. Indice consultabile alla pagina internet http://d-nb.info/930203518/04.

WIRZ, ALBERT. 1993. *Die Moral auf dem Teller - dargestellt an Leben und Werk von Max Bircher-Benner und John Harvey Kellogg, zwei Pionieren der modernen Ernährung in der Tradition der moralischen Physiologie; mit Hinweisen auf die Grammatik des Essens und die Bedeutung von Birchermues und Cornflakes, Aufstieg und Fall des patriarchalen Fleischhungers und die Verführung der Pflanzenkost*. Zürich: Chronos.

ZAGARI, LUCIANO. 1989. "*Mirabilia Sanctae Odiliae*. L'accesso parodistico di Goethe al mondo romantico del sacro". *Rivista di Estetica*, 31, 46-52.

Collana Proteo
diretta da Roberto Venuti

1. Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*
2. Andrea Raspi, *Arte e mercato. Aspetti del mercato dell'arte contemporanea. Il caso del quadro*
3. *Il gesto, il bello, il sublime. Arte e letteratura in Germania tra '700 e '800* a cura di Emilio Bonfatti
4. *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura al tempo di Goethe* a cura di Emilio Bonfatti e Maria Fancelli
5. Pippo Di Marca, *Tra memoria e presente. Breve storia del teatro di ricerca in Italia nel racconto dei protagonisti. Teatrografia (1959-1997)*
6. Nicoletta Francovich Onesti, *Vestigia longobarde in Italia (568-774). Lessico e antroponimia*. Seconda edizione
7. Maria Forcellino, *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*
8. *I mille volti di Suleika. Orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*, a cura di Elena Agazzi
9. Pier Carlo Bontempelli, *Storia della germanistica. Dispositivi e istituzioni di un sistema disciplinare*
10. Giuseppe Dolei, *L'arte come espiazione imperfetta. Saggio su Trakl*
11. Giorgio Manacorda, *Materialismo e masochismo. Il "Werther", Foscolo e Leopardi*
12. *Metamorfosi della parola tra letteratura e filosofia. Miscellanea di studi offerta a Luigi Quattrocchi* a cura di Lia Secci
13. J. W. Goethe – J. Ph. Hackert, *Lettere sulla pittura di paesaggio* a cura di Paolo Chiarini
14. *Bataille-Sartre un dialogo incompiuto* a cura di Jacqueline Risset
15. Johann W. Goethe, *Diari e lettere dall'Italia (1786-1788)* a cura di Roberto Venuti
16. Gabriella Farina, *Benjamine Fondane e Le Gouffre*
17. *Scene dal sogno* a cura di Arturo Mazzarella e Jacqueline Risset
18. Beatrice Talamo, *Federico II di Prussia fra Thomas Mann e Friedrich Meinecke*
19. Mirella Carbone, *Joseph Roth e il cinema*
20. Alessandra Schininà, *Movimento nella stasi. I diari di Franz Grillparzer*
21. Rudolf Kassner, *La visione e il suo doppio. Antologia degli scritti* a cura di Gerhart Baumann e Aldo Venturelli
22. *Il classico violato. Per un museo letterario del '900* a cura di Roberta Ascarelli
23. *L'ospitalità e le rappresentazioni dell'Altro nell'Europa moderna e contemporanea* a cura di Valeria Pompejano
24. Ursula Bavaj, *Gellert. Saggio sugli scritti teorici*
25. Giuseppe Dolei, *Compagni di viaggio. Ricordi e ritratti*
26. *Heiner Müller, Per un teatro pieno di tempo* a cura di Francesco Fiorentino
27. Virginia Verrienti, *Poesia della nostalgia. Else Lasker-Schüler tra Zurigo e Gerusalemme*
28. *Ripensare il canone. La letteratura inglese e angloamericana* a cura di Gianfranca Balestra e Giovanna Mochi
29. Paola A. Nardi, *Marianne Moore. La poesia dello spazio*
30. Maria Cristina Assumma, *La voce del poeta. Federico García Lorca. L'oralità e la tradizione popolare*
31. *Dal salotto al partito. Scrittrici tedesche tra rivoluzione borghese e diritto di voto (1848-1918)* a cura di Lia Secci
32. Gabriella Catalano, *Musei invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe*
33. Elena Agazzi, *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*
34. Harry Graf Kessler, *Scritti sull'arte* a cura di Ulrich Ott e Luca Renzi
35. *Mito e parodia nella letteratura del diciannovesimo/ventesimo secolo* a cura di Gabriella d'Onghia e Ute Weidenhiller
36. Luigi Quattrocchi, *Il mito di Arminio e la poesia tedesca*
37. *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento* a cura di Lia Secci
38. Maria Rita Digilio, *Thesaurus dei saxonica minora. Studio lessicale e glossario*
39. Sabrina Mori Carmignani, *Soglia e metamorfosi. Orfeo ed Euridice nell'opera di Rainer Maria Rilke*

40. Vanda Perretta, *Quadreria. Saggi di letteratura tedesca*
41. *L'esperienza dell'esilio nel Novecento tedesco* a cura di Anna Maria Carpi, Giuseppe Dolei, Lucia Perrone Capano
42. *Lorca e Alberti. Tradizione e avanguardia* a cura di Maria Cristina Assumma
43. Paola Del Zoppo, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*
44. *Leggere la cenere. Saggi su letteratura e censura* a cura di Roberto Francavilla
45. Roberto Serrai, *Figure oracolari nella narrativa americana del Novecento (1939-2004)*
46. Nadia Centorbi, *La musa estranea. Gottfried Benn (1913-1945)*
47. *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach* a cura di Riccardo Castellana
48. Alessandra Schininà, *Poesia austriaca dell'esilio*
49. *La scuola dell'esilio. Riviste e letteratura della migrazione tedesca*, a cura di Anna Maria Carpi, Giuseppe Dolei, Lucia Perrone Capano
50. Massimo Bonifazio, T*homas Mann, un Don Chisciotte senza casa. L'esilio fra impegno e reticenza (1933-1936)*
51. *Tra denuncia e utopia. Impegno, critica e polemica nella letteratura tedesca moderna. Studi in onore di Giuseppe Dolei* a cura di M. Bonifazio, N. Centorbi, A. Schininà
52. Albert Fuchs, *Correnti di pensiero in Austria (1867-1918)*, a cura e con un saggio introduttivo di Giovanni Schininà
53. Davide Di Maio, *Das neue Tage-Buch (1933-1940). La "tribuna" di Leopold Schwarzschild in esilio*
54. Marina Geat (dir.), *La Francophonie et l'Europe*
55. *Transito libero. Sulla traduzione della poesia*, a cura di Caterina Graziadei e Duccio Colombo
56. *C'era una volta il Muro. A vent'anni dalla svolta tedesca* a cura di Emilia Fiandra
57. Nadia Centorbi, *L'Androginia nella letteratura tedesca da Winckelmann a Kleist*
58. Monica Lumachi, *Rivolta e disincanto. Franz Jung e l'avanguardia tedesca*
59. Mario Specchio, *Paesaggio senza figure. Quattro saggi rilkiani*
60. *Verba manent. Oralità e scrittura in America Latina e nel Mediterraneo* a cura di Rodja Bernardoni e Antonio Melis
61. *La decima nel Perù. Omaggio a Nicomedes Santa Cruz* a cura di Antonio Melis
62. Irmgard Keun, *Figlia di tutti i paesi, Romanzo.* A cura di Lucia Perrone Capano, trad. di Stefania De Lucia
63. *Conversazione su Tolstoj* a cura di Caterina Graziadei e Duccio Colombo
64. Alessandra Schininà, *Il teatro di Franz Grillparzer*
65. *Voci dal margine. La letteratura di ghetto, favela, frontiera* a cura di Roberto Francavilla
66. *Parole per Antonio Tabucchi con quattro inediti* a cura di Roberto Francavilla
67. Bruna Donatelli, *Paradigmi della modernità. Letteratura, arte e scienza nella Francia del XIX secolo*
68. Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Auerbach. Una introduzione a* Mimesis
69. *Rimozione e memoria ritrovata* a cura di G. Dolei, M. Cottone e L. Perrone Capano
70. Massimo Bonifazio, *La memoria inesorabile. Rielaborazioni contemporanee del passato tedesco*
71. Alessandra Schininà, *Esilio e memoria nella narrativa austriaca*
72. Nicoletta Francovich Onesti, *Le regine dei Longobardi e altri saggi*
73. Nicoletta Francovich Onesti, *Goti e Vandali. Dieci saggi di lingua e cultura altomedievale*
74. *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario* a cura di Andrea Landolfi e Giovanna Mochi
75. Giovanni Schininà, *L'Austria contemporanea tra crisi e trasformazione. Quattro saggi di storia e storiografia*
76. Virginiaclara Caporali, *Turno di notte. La poesia portoghese nel secondo Novecento*
77. Federica Spinella, *L'assoluto leggero di Mallarmé*
78. Giorgio Biferali, *Giorgio Manganelli. Amore, controfigura del nulla*
79. Beatrice Talamo, *Franz Hessel. Il* flaneur *ritornato*
80. Simone Baral, Matteo Comello, *Pat O'Regan, Michele Ghio e gli altri*

81. Fabio Antonio Scrignoli, *La vita oltre l'opera. I concetti della* Kunstkritik *di Walter Benjamin negli anni 1919-1925*
82. *Women in Love. Ritratti di donne in letteratura* a cura di Gianfranca Balestra
83. *Women in Translation. Donne in traduzione* a cura di Carla Francellini
84. Margherita Di Fazio, *Bottoni, cappelli e...*
85. *Un luogo per spiriti più liberi. Italia, italiani ed esiliati tedeschi* a cura di Alessandra Schininà e Massimo Bonifazio
86. Nicola Ribatti, *Tracce. Memoria e fotografia nella letteratura tedesca contemporanea*
87. Lia Secci, *Femmineo eterno. Quarant'anni di germanistica dalla parte di lei*
88. Beatrice Talamo, *Volti d'arte. Le opere e i giorni di due artiste tedesche: Paula Modersohn-Becker, Charlotte Salomon*
89. *Felix Austria? Nuove tendenze nella letteratura austriaca* a cura di Alessandra Schininà
90. *Gentle obsessions. Literature, Linguistics and Learning. In Honour of John Morley* edited by Alison Duguid, Anna Marchi, Alan Partington and Charlotte Taylor
91. Chao Zhang, *Il mondo dei Naxi. Culture, religioni, scrittura pittografica di un antico popolo della Cina*
92. Hartmann von Aue, *Iwein nel manoscritto B.R. 226 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di Maria Rita Digilio
93. Daniela Brogi, *Altri orizzonti. Interventi sul cinema contemporaneo*
94. *Miti della modernità. Scritti per Francesca Balestra*, a cura di Giovanna Mochi e Roberto Venuti
95. Graziella Pulce, *Giorgio Manganelli. Bibliografia (1942-2015)*
96. Massimo Blanco, *La poesia operaia in Francia (1830-1850)*
97. Pierluigi Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Vrerga e la poetica dell'insignificante*
98. Clara Ranghetti, *Angoli di mondo, luoighi dell'anima. I romanzi di Marilynne Robinson*
99. Marta Tibaldi *with* Teresa Chan, Marie Chiu, Marshall Lee, Brian Tam, Emma Ting Wong, *Transcultural Identities Jungians in Hong Kong*
100. Elisabetta Mazzetti, *Thomas Mann, dialoghi italiani. Sintonia spirituale e comune cultura europea nei carteggi (1920 - 1955)*
101. *Sfaccettature della traduzione letteraria*, a cura di Helena Aguilà Ruzola, Jutta Linder, Donatella Siviero
102. Angela Checola, *L'Io allo specchio. Tre voci nello «spazio autobiografico». Max Frisch, Christa Wolf, Gregor von Rezzori*
103. *Viaggi letterari*, a cura di Maria Rita Digilio, Pierluigi Pellini, Anne Schoysman, Roberto Venuti
104. *Giorgio Manganelli e il viaggio*, a cura di Sara Bonfili e Giampaolo Vincenzi
105. Andrea Landolfi, *Rezzoriana. Saggi e note su Gregor von Rezzori*
106. *Generi letterari e costruzione di una lingua comune tyra Cinque e Seicento*, a cura di Fabio Rossi

Finito di stampare
nel mese di maggio 2017
da Editoriale Artemide