

OSKAR MATZERATH  
E LE STRATIFICAZIONI DI SENSO  
DI UN PERSONAGGIO

1. *L'affermazione del personaggio, la sua origine  
e le sue caratteristiche*

Oskar Matzerath è il personaggio centrale del romanzo *Il tamburo di latta* (*Die Blechtrommel*) di Günter Grass, pubblicato nel 1959. Egli è per molti versi ancora un personaggio “tradizionale”, dotato di caratteristiche distintive pregnanti, con un suo passato, un’identità e una psicologia ben definite. Lui stesso sottolinea con decisione questa sua natura di personaggio:

Ho anche sentito dire che si fa un’ottima impressione di modestia iniziando col sostenere fermamente che: non ci sono più eroi da romanzo, perché gli individualisti non esistono più, perché l’individualismo va scomparendo, perché l’uomo è solo, ogni uomo egualmente solo, senza diritto a una solitudine individuale, e fa parte di una massa senza nome e senza eroi. Tutto ciò può essere giusto, corrispondere davvero alla realtà. Quanto a me, Oskar, e al mio infermiere Bruno, vorrei però che fosse chiaro questo: ambedue siamo degli eroi, due eroi totalmente diversi, lui dietro lo spioncino, io dall’altra parte; e se egli apre la porta, nonostante la nostra solitudine e la reciproca simpatia, noi siamo ancora ben altro che una massa senza nome e senza eroi.<sup>1</sup>

Si capisce chiaramente il significato di una simile auto-affermazione del personaggio, paragonando il *Tamburo di latta* a un altro romanzo importantissimo della letteratura tedesca, comparso esattamente nello stesso anno, vale a dire alle *Congetture su Jakob* (*Mutmaßungen über Jakob*)<sup>2</sup> di

<sup>1</sup>) Grass 1962, p. 14.

<sup>2</sup>) Johnson 1961.

Uwe Johnson. Fin dalla prima pagina di quest'opera veniamo a sapere infatti che il personaggio principale, l'eroe che compare nel titolo, è morto: egli non esiste più e l'opera letteraria deve limitarsi dunque a dar voce solo a «congetture» su di lui, sul suo passato, sulla sua morte ecc., riportando in ordine non cronologico le voci, le supposizioni, gli interrogativi di molte persone che in modo diverso e per diversi motivi lo hanno conosciuto o hanno avuto rapporti con lui. Alla fine del romanzo non otteniamo nessuna verità sulla sua morte, sul fatto se si sia trattato di un suicidio, magari di un omicidio, o forse solo di un incidente, così come non otteniamo nessuna immagine univoca e definitiva della sua personalità.

Proprio per sottolineare la sua identità di personaggio, Oskar prende invece «le mosse lontano da me stesso: poiché nessuno dovrebbe descrivere la propria vita se non sente la pazienza, prima di datare la propria esistenza, di commemorare almeno una buona metà degli avi»<sup>3</sup>. Egli descrive dunque addirittura il modo in cui fu concepita sua madre, sotto le mitiche quattro gonne della nonna Anna Bronski<sup>4</sup>, in un campo della Casciubia, zona della Polonia ad ovest e sud-ovest di Danzica, proprio in quel «corridoio polacco», quindi, che separava il Reich tedesco dalla Prussia orientale e che costituirà il pretesto per l'inizio della Seconda guerra mondiale. Oskar intende dunque rintracciare le proprie radici più profonde nella minoranza etnica dei casciubi e forse anche per questo mette in dubbio la paternità del suo padre ufficiale, il tedesco Alfred Matzerath, attribuendola invece al cugino e amante della madre, il polacco Jan Bronski.

Già a causa degli avi e dei genitori, Oskar, che vive nella Libera città di Danzica, abitata allora per il 95% da tedeschi, appartiene dunque a una minoranza etnica all'interno di una città che è a sua volta minoranza etnica nel contesto statale. Questo non è tuttavia l'unico e nemmeno il più importante elemento che fa di lui un originale e un outsider. Oskar decide infatti già al momento della nascita che al terzo anno di età avrebbe smesso di crescere, quando cioè, secondo la promessa fatta dalla madre, avrebbe ricevuto un tamburo di latta<sup>5</sup>. La caduta dalle scale, che apparentemente ha causato il blocco della crescita, è stata in realtà una messinscena di Oskar<sup>6</sup>, che arrestando il suo sviluppo fisico rifiuta il mondo degli adulti, si trasforma volontariamente in un outsider, in un osservatore esterno che contempla criticamente la realtà. Simbolo e strumento allo stesso tempo di questa sua non appartenenza è proprio il tamburo di latta a spicchi bianchi e rossi, che dà anche il titolo al libro ed è per così dire una parte integrante di Oskar, come mostrano tra l'altro anche i disegni di Grass.

<sup>3</sup>) Grass, 1962, p. 14.

<sup>4</sup>) *Ivi*, p. 14 ss.

<sup>5</sup>) *Ivi*, p. 52.

<sup>6</sup>) *Ivi*, p. 71 ss.

Oltre al tamburo di latta, da cui non si separa mai, Oskar possiede anche un'altra particolarità o facoltà innata, vale a dire quella di tagliare il vetro con la voce.

## 2. *Il significato delle caratteristiche peculiari del personaggio*

Non è difficile interpretare i significati più o meno simbolici delle caratteristiche di Oskar.

*La statura*, ovvero la malformazione di Oskar, rappresenta naturalmente una critica all'idea della purezza della razza propugnata dal nazionalsocialismo, in seguito alla quale egli rischia di diventare vittima del programma di eutanasia. Essa è però, in primo luogo, un simbolo della "visione dal basso" che Oskar ha della realtà e della storia; un punto di vista eccentrico che gli permette di guardare alla realtà in maniera diversa e di smascherare soprattutto il mondo degli adulti e la loro falsa morale. Esempio paradigmatico di questo sguardo critico demistificatore è l'episodio in cui Oskar assiste alle affettuosità che la madre e lo zio Jan Bronski si scambiano sotto il tavolo, mentre stanno giocando a carte con gli amici<sup>7</sup>. La statura gli serve però anche da difesa e da camuffamento, poiché Oskar, pur avendo fin dalla nascita la coscienza di essere intellettualmente superiore agli adulti<sup>8</sup>, finge ripetutamente di essersi fermato anche nello sviluppo mentale, per sfuggire in tal modo ad ogni responsabilità<sup>9</sup>.

Se il livello intellettuale di Oskar è fin dall'inizio perfettamente sviluppato, dal punto di vista psicologico egli è invece realmente fermo allo stadio del narcisismo primario. Più volte egli vorrebbe rientrare nell'utero materno<sup>10</sup>, dove può specchiarsi nel liquido amniotico<sup>11</sup>, e in tutte le occasioni guarda alla realtà solo e unicamente dal suo particolare e limitato punto di vista, riferendo tutti gli avvenimenti sempre e solo a se stesso. Egli è in questo senso un assoluto egoista, che non conosce né sentimenti morali né di pietà. Quando racconta il suicidio di Greff, egli si limita a descrivere con stupore e ammirazione il marchingeppo fantastico e perfetto che il verduraio ha messo a punto per togliersi la vita<sup>12</sup>. Persino la morte della madre non sembra turbarlo<sup>13</sup> e la stessa mancanza di pietà riguarda anche il suicidio, durante la notte dei cristalli, del negoziante ebreo Sigis-

<sup>7</sup>) *Ivi*, p. 81 s.

<sup>8</sup>) *Ivi*, p. 70.

<sup>9</sup>) Cfr. *ivi*, pp. 110, 263, 308.

<sup>10</sup>) Cfr. *ivi*, pp. 54, 204, 221.

<sup>11</sup>) *Ivi*, p. 52.

<sup>12</sup>) *Ivi*, p. 390 ss.

<sup>13</sup>) *Ivi*, p. 199 ss.

mund Markus, che gli vendeva i tamburi di latta<sup>14</sup>, oppure la fucilazione dello zio dopo l'attacco dei nazisti alla posta di Danzica<sup>15</sup>: in entrambi i casi egli si preoccupa solo e unicamente del suo tamburo di latta. Ma anche quando il padre soffoca, cercando di inghiottire lo stemma del partito nazionalsocialista che il figlio gli ha messo in mano, e viene quindi crivellato di colpi da un soldato russo, Oskar continua imperterrito a descrivere la colonna delle formiche che attraversa il rifugio antiaereo e che dopo la morte del padre compie una deviazione attorno al corpo<sup>16</sup>.

La mancanza del senso di pietà spiega anche perché Oskar, pur parlando spesso di «colpa» e assumendosi anzi la responsabilità della morte della madre<sup>17</sup>, di quella dello zio<sup>18</sup>, della lillipuziana Roswitha Raguna<sup>19</sup> e infine della morte del padre<sup>20</sup>, non provi in realtà alcun rimorso per i suoi atti<sup>21</sup>. Solamente verso la fine del romanzo egli si sforza di sentire sensi di colpa e paura per una colpa che in realtà non ha nemmeno commesso, vale a dire per l'omicidio dell'infermiera Dorothea, ma questo senso di colpa gli serve solo per motivare la sua fuga<sup>22</sup>. È abbastanza evidente come tale coscienza di una colpa accompagnata dalla mancanza della sensazione della stessa rappresenti simbolicamente la disposizione mentale e psicologica di molti tedeschi, che nel dopoguerra vennero a conoscenza delle proprie responsabilità, ma solo poco alla volta riuscirono a sentirne il peso<sup>23</sup>.

Considerato il narcisismo di Oskar, non c'è da meravigliarsi se egli soffre anche di manie di grandezza e si paragona a grandi personaggi storici, in particolare però a Gesù, con il quale egli discorre dapprima da pari a pari<sup>24</sup>, per poi assumerne il nome quando si metterà a capo di una banda di ragazzi che compiono atti di vandalismo e celebrano una sorta di messa nera<sup>25</sup>. Questa paradossale e blasfema *imitatio Christi* si conclude con l'arresto di Oskar a Parigi, quando egli, simile a Dante che «tornava dall'inferno» o a Goethe che risaliva dal regno delle Madri<sup>26</sup>, sale verso l'alto con la scala mobile della metropolitana e come Gesù nel Getsemani va incontro ai poliziotti che lo arrestano pronunciando in tedesco e in

<sup>14</sup>) *Ivi*, p. 251 ss.

<sup>15</sup>) *Ivi*, pp. 282, 293.

<sup>16</sup>) *Ivi*, p. 502 ss.

<sup>17</sup>) *Ivi*, pp. 211, 215.

<sup>18</sup>) *Ivi*, p. 310 s.

<sup>19</sup>) *Ivi*, p. 704 s.

<sup>20</sup>) *Ivi*, p. 514 s.

<sup>21</sup>) Cfr. *ivi*, p. 704 s.

<sup>22</sup>) *Ivi*, p. 739.

<sup>23</sup>) Cfr. *ivi*, p. 311.

<sup>24</sup>) Cfr. *ivi*, p. 173 ss.

<sup>25</sup>) Cfr. *ivi*, pp. 470-487.

<sup>26</sup>) Cfr. *ivi*, p. 744.

inglese le parole: «Sono Gesù»<sup>27</sup>. Ancora nel manicomio, mentre compie i trent'anni, Oskar pensa a più riprese che come Gesù dovrebbe raccogliere attorno a sé dei discepoli<sup>28</sup>.

Dopo la morte del padre, non correndo più il rischio di dover subentrare nella conduzione del negozio, Oskar, che ha ormai 17 anni, decide di crescere e raggiungerà la statura di 120 centimetri<sup>29</sup>. Mentre nel 1944 fugge dalla Polonia su un treno merci verso la Germania occidentale, egli, più che crescere, in realtà si deforma, poiché gli si allarga il torace, gli si accorcia il collo e gli cresce una gobba<sup>30</sup>. Proprio grazie a questa deformazione, Oskar diventerà tuttavia un ricercato modello per gli allievi dell'accademia di Belle Arti di Düsseldorf, poiché impersonava, secondo il professore di disegno, «in modo accusatorio, provocatorio, atemporale e tuttavia esprime la follia del nostro secolo, l'immagine distrutta dell'uomo»<sup>31</sup>.

*Il tamburo* ha diverse funzioni, in parte anche contrastanti. Esso è infatti da una parte il principale mezzo di comunicazione – non verbale – di Oskar con il mondo, dall'altra rappresenta però anche uno strumento di difesa dal mondo, soprattutto da quello economico. Come abbiamo già visto, Oskar sceglie il tamburo promessogli dalla madre al momento della nascita per sfuggire all'alternativa prospettatagli invece dal padre di portare avanti il suo negozio. Il tamburo gli serve però anche per distanziarsi dagli altri e in particolare dagli adulti<sup>32</sup>, altre volte per smascherare e confondere i loro «giochi» militareschi<sup>33</sup>. Il tamburo ha d'altra parte, però, soprattutto un'importantissima funzione rievocativa e mimetico-descrittiva. Alla fine del romanzo Oskar si fa arrestare infatti per un delitto non commesso e viene rinchiuso in un manicomio criminale, dove giace in un candido letto metallico con le fiancate alte, osservato a vista dall'infermiere Bruno. Da questo letto, descritto come «la meta finalmente raggiunta» e la «mia consolazione»<sup>34</sup>, egli scrive le sue memorie, aiutandosi con il tamburo a rievocare e a riportarsi concretamente davanti agli occhi fin nei minimi particolari le scene della sua vita passata, che egli descrive poi sulla carta<sup>35</sup>. Già nella terza parte del romanzo, durante il suo soggiorno nella Germania occidentale, il tamburo aveva svolto comunque un'importante funzione evocativa. Oskar era diventato infatti un percussionista di straordinario successo, che nella «Cantina delle cipolle» riusciva con il suo

<sup>27</sup>) *Ivi*, p. 749.

<sup>28</sup>) Cfr. *ivi*, pp. 737, 745, 746 s.

<sup>29</sup>) Cfr. *ivi*, p. 521 s.

<sup>30</sup>) Cfr. *ivi*, pp. 518 s., 542.

<sup>31</sup>) *Ivi*, p. 588.

<sup>32</sup>) Cfr. *ivi*, p. 74.

<sup>33</sup>) Cfr. *ivi*, p. 145 ss.

<sup>34</sup>) *Ivi*, p. 12.

<sup>35</sup>) Cfr. *ivi*, pp. 24, 40, 51, 62 *et al.*

tamburo – e grazie alle cipolle sbucciate – a commuovere fino alle lacrime il suo pubblico, regalando così ai tedeschi quel piacere e sollievo delle lacrime che essi non riuscivano a versare per i crimini commessi durante la guerra<sup>36</sup>.

L'urlo che sega e distrugge il vetro rappresenta infine l'aspetto più distruttivo dell'arte di Oskar. Egli usa questa facoltà dappprincipio solo per difesa, quando qualcuno cerca di togliergli il tamburo<sup>37</sup>, ma comincia poi a impiegarla come abilità artistica, vale a dire senza necessità e secondo i precetti dell'*art pour l'art*<sup>38</sup>, quando dall'alto della Torre di Giustizia di Danzica fa letteralmente esplodere le vetrature e poi anche il «pomposo lampadario» del Teatro municipale<sup>39</sup>. Più tardi si esibirà addirittura a teatro assieme a una compagnia di lillipuziani, all'interno di spettacoli organizzati per i militari tedeschi sul fronte della Normandia<sup>40</sup>. Oskar perderà poi significativamente questa sua abilità durante il viaggio in treno verso la Germania occidentale<sup>41</sup>.

### 3. Tra "Bildungsroman" e "romanzo picaresco"

Se già le caratteristiche peculiari di Oskar ci rivelano aspetti importanti del significato simbolico del personaggio, tuttavia il suo significato non si esaurisce assolutamente in questo. Un'ulteriore e più profonda stratificazione di senso può essere riconosciuta infatti solo a partire da una considerazione intertestuale, che esamini in particolare l'opera sotto il punto di vista della sua appartenenza a un genere letterario. È noto come molti personaggi letterari abbiano i propri antenati o almeno dei parenti, cugini, fratelli – e naturalmente anche discendenti – in altre opere letterarie: si potrebbe affermare, ad esempio, che tutti i personaggi viaggiatori e avventurieri hanno il proprio modello in Ulisse. Queste "discendenze", l'appartenenza cioè a una "famiglia" di personaggi e quindi talvolta anche a un vero e proprio genere letterario, costituiscono però una dimensione fondamentale e imprescindibile del significato del personaggio, che non può venir colta da un'analisi puramente immanente dell'opera.

Oskar Matzerath costituisce a questo proposito un esempio addirittura paradigmatico. Egli ha infatti alle spalle ben due "famiglie" di personaggi, due tradizioni importanti che Grass riprende in maniera esplicita e

<sup>36</sup>) Cfr. *ivi*, p. 707 ss.

<sup>37</sup>) Cfr. *ivi*, pp. 76, 98 s.

<sup>38</sup>) Cfr. *ivi*, pp. 85, 127 s.

<sup>39</sup>) Cfr. *ivi*, p. 127 s.

<sup>40</sup>) Cfr. *ivi*, p. 414 ss.

<sup>41</sup>) Cfr. *ivi*, p. 542.

ironica, vale a dire da un parte il “Bildungsroman” (romanzo di formazione), di tradizione prettamente tedesca, e dall'altra il “romanzo picaresco”, in particolare nella sua versione tedesca. Dall'intreccio spesso ironico e paradossale di questi due generi, che almeno in parte si escludono a vicenda, scaturiscono i nuovi e più profondi significati del personaggio.

Il romanzo picaresco<sup>42</sup> nasce in Spagna verso la metà del Cinquecento e il primo rappresentante del genere è il *Lazarillo de Tormes*, del 1554, cui seguono nel 1599 il *Gusmán de Alfarache*, di Mateo Alemán, poi *La pícaro Justina* (1605) di Francisco López de Úbeda, e infine *Buscón*, di Francisco Quevedo, scritto all'inizio del Seicento, ma pubblicato solo nel 1626. Questi romanzi hanno un grandissimo successo non solo in Spagna, ma anche in Francia e in Germania, dove vengono subito tradotti e variamente adattati alle diverse realtà storiche. A noi interessa qui in particolare la versione del *Guzman* di Aegidius Albertinus, del 1615, intitolato *Der Landstürzer: Gusman von Alfarache oder Picaro genannt*, che approfondendo il carattere del *Guzman* spagnolo conferisce al romanzo il carattere educativo-moraleggiante di un'opera di edificazione. Le mirabolanti avventure del picaro vengono narrate infatti come esempio negativo dalla prospettiva di un tardo pentimento dello stesso picaro, che nel frattempo si è ritirato dal mondo. Questa stessa prospettiva viene ripresa poi anche nel più importante romanzo picaresco tedesco, vale a dire nel *Simplicissimus Teutsch* (1668-69) di Grimmelshausen, in cui il personaggio Simplicio scrive le sue memorie mentre si trova su un'isola deserta, dopo aver detto addio a tutte le passioni e le cose terrene.

Il picaro è un personaggio di umili e umilissime origini, che risulta perciò reietto ed escluso dalla società e deve lottare per la sopravvivenza, servendosi soprattutto dell'astuzia e dell'inganno. Egli non ha saldi principi morali e proprio per questo smaschera attraverso il suo agire e attraverso la sua visione dal basso la falsa morale delle classi superiori, della borghesia, ma anche della nobiltà e del clero. Il picaro non conosce uno sviluppo psicologico o intellettuale e le sue avventure, spesso senza alcuna correlazione né spaziale né temporale, vengono narrate in maniera episodica. Questo carattere episodico del racconto è d'altra parte espressione di una ben precisa visione del mondo, secondo la quale la vita terrena è il regno delle passioni, del divenire incessante e dell'incostanza di tutte le cose, mentre solo una vita votata a valori trascendenti ha significato. L'antropologia sostanzialmente negativa che sta alla base di questi romanzi, unita alla prospettiva trascendente che li caratterizza, spiega la loro struttura di resoconti che il protagonista fa delle proprie avventure dopo essersi pentito e aver rinunciato al mondo.

<sup>42</sup>) Cfr. Jacobs 1983; Battafarano - Taravacci 1989; Martino 1999.

Nettamente diverso e per molti versi opposto è il cosiddetto “romanzo di formazione” o “Bildungsroman”<sup>43</sup>. Il capostipite indiscusso di questo genere è senz’altro il *Wilhelm Meister* di Johann Wolfgang Goethe, del 1796. Tra i moltissimi altri romanzi di formazione tedeschi ricordo solo ancora lo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis (1802), *Der grüne Heinrich* (*Enrico il verde*) di Gottfried Keller (1854-56) e infine *Der Nachsommer* (*Tarda estate*) di Adalbert Stifter (1857).

L’eroe del romanzo di formazione è un giovane borghese che, spinto dall’ideale di una formazione armonica delle proprie facoltà, si scontra con la realtà ed è costretto a operare delle scelte, scegliendo spesso l’arte come campo di attuazione di questo suo progetto. Di qui la vicinanza di questo genere con il “Künstlerroman” (romanzo dell’artista). Anche quando le scelte dell’eroe si rivelano sbagliate, esse contribuiscono tuttavia alla crescita e alla formazione del personaggio, che alla fine si integra nel mondo borghese e trova un proprio ruolo di pubblica utilità nella società. Le vicende sono narrate di solito in terza persona da parte di un narratore che ha già raggiunto il grado di “formazione” a cui tende il personaggio, e il romanzo ha quindi un carattere fortemente teleologico, mentre il fondamento antropologico di questo genere è ottimistico e assolutamente immanente.

Le differenze tra i due generi, quelle puntuali e ancor più le due opposte concezioni del mondo che ne sono alla base, sono evidenti. Non può sorprendere, allora, che il romanzo picaresco e il romanzo di formazione tendano almeno in parte a escludersi a vicenda. Il romanzo picaresco è infatti un prodotto dei grandi rivolgimenti sociali e politici della metà del Cinquecento e in Germania soprattutto della Guerra dei trent’anni; esso finisce quasi per scomparire nel Settecento e nell’Ottocento, vale a dire durante la fase di ascesa e consolidamento della borghesia e dei suoi ideali, lasciando il posto in un certo senso al romanzo di formazione. Nel XX secolo gli ideali borghesi cominciano invece a entrare in crisi e con essi entra in crisi anche l’ottimismo che è alla base del “Bildungsroman”, aprendo la strada ad altri romanzi picareschi. Oltre al *Tamburo di latta* si possono ricordare in Germania *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (*Confessioni del cavaliere d’industria Felix Krull*) di Thomas Mann (1922; 1937; 1954).

Le allusioni presenti nel *Tamburo di latta* al “Bildungsroman” e in particolare al suo capostipite, il *Wilhelm Meister* di Goethe, sono molte e tutte di carattere ironico. Già la descrizione del quadro astrale e dei suoi influssi al momento della nascita di Oskar è una chiara allusione alla descrizione data da Goethe della propria nascita nella sua autobiografia *Dichtung und Wahrheit* (*Poesia e verità*):

<sup>43</sup>) Cfr. Jacobs 1972; Moretti 1986; Jacobs - Krause 1989; Selbmann 1994.



Era il principio di settembre. Il sole si trovava nella costellazione della Vergine. Lontano brontolava nella notte un temporale di tarda estate, come uno smuovere di casse e di armadi. Mercurio mi predisponeva alla critica, Urano alla ricchezza di fantasia, Venere mi faceva credere nelle piccole gioie, Marte nella mia ambizione. Nella casa del mio ascendente sorgeva la Bilancia, ciò che mi rese sensibile e portato alle esagerazioni. Nettuno entrò nella decima casa, quella degli anni di mezzo, e mi ancorò fra meraviglia e illusioni. Fu Saturno che nella terza casa, in opposizione a Giove, mise in dubbio la mia origine.<sup>44</sup>

Ma anche la nascita vera e propria di Oskar rappresenta una parodia del “Bildungsroman”. Scegliendo infatti tra la prospettiva di portare avanti il negozio del padre e il tamburo promessogli dalla madre<sup>45</sup>, Oskar compie già nel grembo materno, o meglio sulla soglia che lo porta alla vita, quella stessa scelta che anche Wilhelm Meister compirà da adolescente contro la vita economica a cui lo aveva destinato il padre e in favore della poesia, ovvero del teatro. Così come nel *Wilhelm Meister* questa scelta si rivelerà sbagliata, anche nel *Tamburo di latta* essa non porta alla formazione di Oskar, bensì alla sua de-formazione almeno esteriore, perché lo induce a smettere di crescere all’età di tre anni. A differenza di Wilhelm, egli non ha d’altra parte bisogno di evolversi e di crescere, perché, come afferma esplicitamente, il suo «sviluppo intellettuale è già concluso con la nascita e in seguito non fa che confermarsi»<sup>46</sup>. Non si può fare a meno di chiedersi, allora, se vi possa essere una sconfessione più radicale dell’idea stessa di “formazione” (*Bildung*).

Nonostante la decisione di non crescere e a dispetto dell’affermazione iniziale che il suo sviluppo intellettuale si fosse concluso con la nascita, Oskar mira in realtà a farsi di nascosto una cultura, leggendo alcune pagine strappate dalle *Affinità elettive* di Goethe e da un’opera su *Rasputin e le donne*<sup>47</sup>. È evidente tuttavia che una simile educazione che aggiunge al demoniaco presente nell’opera goethiana anche il demoniaco e l’aspetto sessuale dell’opera su Rasputin, non potrà che essere sommamente frammentaria e disarmonica<sup>48</sup>.

<sup>44</sup>) Grass 1962, p. 53 s. Cfr. Goethe 1982, p. 10: «Venni al mondo il 29 agosto 1749 a Francoforte sul Meno a mezzogiorno, mentre la campana batteva il dodicesimo rintocco. La costellazione era favorevole: il sole si trovava nel segno della Vergine e in quel giorno culminava; Giove e Venere lo guardavano con espressione amichevole, Mercurio senza avversione; Marte e Saturno erano indifferenti: solo la Luna, appena diventata piena, emanava tanto più fortemente la potenza del suo riflesso, per il fatto che era appena scoccata la sua ora planetaria. Essa si oppose dunque alla mia nascita, che poté avvenire solo dopo che quest’ora era passata» (trad. mia).

<sup>45</sup>) Cfr. *ivi*, p. 52.

<sup>46</sup>) *Ivi*, p. 51.

<sup>47</sup>) Cfr. *ivi*, p. 109 s.

<sup>48</sup>) Cfr. *ivi*, pp. 389, 411.

Tutte le azioni di Oskar tendono inoltre a un rifiuto netto di quell'integrazione armonica nella società che dovrebbe rappresentare il fine ultimo del "Bildungsroman". Dopo essere arrivato in Germania occidentale, Oskar tenta in verità di integrarsi, diventa scalpellino, frequenta l'accademia, dove lavora come modello, e conquista poi addirittura un successo strepitoso come percussionista. Ma evidentemente non è questa l'integrazione che cercava, perché egli scopre contemporaneamente la miseria morale della società tedesca del dopoguerra, il suo esclusivo interesse per il benessere economico, la sua incapacità di fare i conti con il passato e le molte continuità che la legano al nazionalsocialismo. È proprio questa scoperta a spingerlo a confessare un omicidio che non ha commesso, per farsi arrestare e quindi internare in un manicomio criminale. Questa «meta finalmente raggiunta»<sup>49</sup>, la solitudine del suo candido letto con le fiancate alte, dal quale egli scrive le proprie memorie, rappresenta evidentemente la negazione più assoluta del progetto di integrazione sociale proprio del "Bildungsroman".

Esattamente questa situazione nella quale avviene il processo di rammemorazione e di scrittura mostra invece chiaramente quale sia il vero modello di questo romanzo e quindi anche del personaggio. La posizione di Oskar nella solitudine del manicomio criminale ricorda infatti da vicino la solitudine di Simplicio nel romanzo di Grimmelshausen, mentre sull'isola deserta redige le proprie memorie, dopo aver preso commiato dal mondo e da tutte le cose terrene. Sono però anche molte altre le caratteristiche che avvicinano Oskar all'eroe picaresco. Egli è innanzitutto di dubbie origini e di bassa estrazione sociale; e forse non è nemmeno un caso che la sua deformazione, che lo rende un outsider, ricordi proprio il famoso quadro di Jusepe de Ribera intitolato «Lo storpio» (1642), spesso utilizzato come immagine del picaro: proprio il ghigno irridente sulla bocca di quest'ultimo rimanda infatti anche alla funzione ironica e smascheratrice della statura di Oskar, che gli permette di guardare alla realtà da un punto di vista diverso, mettendone a nudo, come fa il picaro, la falsa morale e le costruzioni ideologiche. Come il picaro, inoltre, anche Oskar non si sviluppa, non impara e non cresce, cosicché le sue avventure conservano un carattere episodico. Il giudizio sul mondo e sulla società è infine anche nel *Tamburo di latta*, così come nei romanzi picareschi, un giudizio assolutamente negativo. A differenza del romanzo picaresco, tuttavia, questo giudizio negativo non è la conseguenza di una prospettiva trascendente, che svaluta la dimensione terrena. Nel romanzo viene anzi ironizzato ogni riferimento alla trascendenza, quando ad esempio Oskar parla durante il suo battesimo direttamente con Satana<sup>50</sup>, oppure quando

<sup>49</sup>) *Ivi*, p. 12.

<sup>50</sup>) Cfr. *ivi*, p. 168 ss.

più tardi si arrabbia con un statua di Gesù bambino perché non sa suonare il tamburo<sup>51</sup>.

#### 4. Conclusioni

Attraverso i riferimenti spesso ironici ai due generi del “Bildungsroman” e del romanzo picaresco Grass mostra dunque:

1. Che in un’epoca caratterizzata dalla guerra e dal nazionalsocialismo non è assolutamente possibile alcun processo di “formazione”. L’unica via per non essere coinvolti dalla storia e per non rischiare di essere arruolati nelle Waffen-SS – come è successo allo stesso Grass, che lo ha rivelato, suscitando tanto clamore, solo nella sua recente autobiografia *Sbucciando la cipolla*<sup>52</sup> – è rappresentata da quella «grazia dell’essere nati più tardi» di cui parlò il Cancelliere tedesco Helmut Kohl, oppure dalla grazia di essere rimasti bambini, come è successo a Oskar, che nasce in realtà tre anni prima del suo autore, ma poi proprio a tre anni ferma la propria crescita.
2. Grass mostra inoltre come una “formazione” armonica dell’individuo risulti impossibile anche nella Germania dell’immediato dopoguerra. Il simbolo dell’uomo del dopoguerra è infatti l’Oskar deformato che funge da modello all’accademia. Più tardi egli si illude di avere successo come percussionista, permettendo ai tedeschi di piangere sul loro passato, ma si deve ben presto rendere conto che un simile palliativo veniva organizzato da chi era stato coinvolto nel nazionalsocialismo. L’artista può in altre parole agire solo in maniera “distruttiva”, perché appena comincia a credere di poter contribuire attivamente alla formazione della società, viene sfruttato. Questo riconoscimento vale evidentemente anche per lo stesso Grass, che sceglie dunque di servirsi nella sua opera dell’arte “distruttiva” della critica e della satira. Poiché queste sono però inconciliabili con l’ottimismo del “Bildungsroman”, egli è costretto a ricorrere a un altro modello letterario, vale a dire al romanzo picaresco.
3. Il picaro Oskar è innanzitutto un outsider e da questa sua posizione dal basso e dall’esterno della società smaschera la falsa morale, le ideologie e le menzogne della stessa. Attraverso la sua statura e attraverso la sua frammentaria “formazione” egli denuncia inoltre il carattere di pura menzogna di ogni idea di “formazione” intesa come processo armonico che conduce all’integrazione nella società.

<sup>51</sup>) Cfr. *ivi*, p. 176 ss.

<sup>52</sup>) Grass 2007.

4. Oskar condivide con il picaresco soprattutto lo sguardo disincantato e pessimistico sul mondo della guerra e dell'immediato dopoguerra, che lo induce ad autoescludersi da esso, facendosi internare nel manicomio criminale. A differenza degli altri picari come Guzman o Simplicio, però, Oskar non si pente del suo passato e attribuisce solo a un'arte critica e satirica come quella del suo tamburo e della sua scrittura una funzione positiva.

ALESSANDRO COSTAZZA  
alessandro.costazza@unimi.it

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- |                                 |   |
|---------------------------------|---|
| Battafarano - Taravacci<br>1989 | I.M. Battafarano - P. Taravacci (a cura di), <i>Il Picaro nella cultura Europea</i> , Gardolo di Trento, Reverdito, 1989.                         |
| Goethe 1982                     | J.W. von Goethe, <i>Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit</i> , in Id., <i>Werke</i> , IX, Hamburger Ausgabe, München, DTV, 1982.               |
| Grass 1962                      | G. Grass, <i>Il tamburo di latta. Romanzo</i> , trad. it. di L. Secci, Milano, Feltrinelli, 1962.   |
| Grass 2007                      | G. Grass, <i>Sbucciando la cipolla</i> , trad. di C. Groff, Torino, Einaudi, 2007.  |
| Jacobs 1972                     | J. Jacobs, <i>Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman</i> , München, Fink, 1972.                             |
| Jacobs 1983                     | J. Jacobs, <i>Der deutsche Schelmenroman: eine Einführung</i> , München, Artemis-Verlag, 1983.  |
| Jacobs - Krause 1989            | J. Jacobs - M. Krause, <i>Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert</i> , München, Beck, 1989.               |
| Johnson 1961                    | U. Johnson, <i>Congetture su Jakob. Romanzo</i> , trad. it. di E. Filippini, Milano, Feltrinelli, 1961.   |
| Martino 1999                    | A. Martino, <i>Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa, 1554-1753</i> , Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999. |
| Moretti 1986                    | F. Moretti, <i>Il romanzo di formazione</i> , Milano, Garzanti, 1986.   |
| Selbmann 1994                   | R. Selbmann, <i>Der deutsche Bildungsroman</i> Stuttgart, Metzler, 1994.  |