

# Livelli strutturali e ricostruzione dell'intreccio nella *Blechtrommel* di Volker Schlöndorff

Maurizio Pirro

Quando, al culmine del loro tormentato processo di avvicinamento, in una celebre scena di *Una giornata particolare* (1977) di Ettore Scola, i due protagonisti Antonietta (Sophia Loren) e Gabriele (Marcello Mastroianni) si ritrovano a consumare un enigmatico rapporto sessuale, il progredire dei gesti amorosi è accompagnato, in modo sempre più intenso e distinto, dalle note di una marcia nazista. Come è noto, l'intreccio del film si svolge il 6 maggio 1938, il giorno della visita di Hitler a Roma, e l'azione è assecondata ripetutamente dalla traccia sonora di quell'avvenimento, che comprende la voce stentorea del radiocronista, frammenti dei discorsi tenuti da vari uomini politici, musiche militari, acclamazioni della folla. La concentrazione di queste denotazioni sensoriali proprio nel momento in cui la debolezza e il disorientamento del personaggio maschile si manifestano tangibilmente nella disarmata resistenza che egli, omosessuale, oppone alla rivelazione del desiderio della donna, attira con grande evidenza l'attenzione dello spettatore sul modello di retorica della forza praticato dal regime totalitario. La vertigine dell'abbandono a una dimensione primaria e prerazionale, a cui Gabriele è evidentemente esposto nella ricerca di un umano conforto alla desolazione dell'ambiente in cui è chiamato a operare, trova un corrispettivo e un potenziamento nel suono penetrante e assertivo, estraneo a qualunque mediazione discorsiva, del coro intonato dalla massa. Il cedimento ipnotico alla fascinazione del rituale totalitario, che

si comunica tramite l'eco della folla convenuta per sottoporsi a tale rituale, è in certi passaggi, nella prospettiva semantica del film, indistinguibile dalla muta regressione dei due amanti a una condizione di mera creaturalità.

La rappresentazione del fascismo nell'ottica delle sue strutture semiotiche, intese non sul piano trasparente e codificato della comunicazione politica, ma su quello opaco e ricco di ambivalenze della persuasione suggestiva e dell'incantamento percettivo, è – nei termini in cui la sviluppa l'opera di Scola – un caso abbastanza isolato nella ricostruzione finzionale del Ventennio, così come si è andata configurando nella cultura italiana dal dopoguerra in poi, e in particolare nella cinematografia. L'effetto della dittatura, infatti, è stato prevalentemente misurato nelle sue manifestazioni ai danni di individui singoli o piccole comunità collocate di preferenza in ambiti ristretti (la famiglia, la casa, l'ambiente di lavoro), mentre la sua pervasività è stata per lo più chiarita attraverso l'evocazione di una risposta netta e non equivocabile da parte degli individui coinvolti (l'adesione priva di remore alle direttive e agli interessi del regime, come in *Novecento* di Bernardo Bertolucci, 1976, la scelta opportunistica di una condotta di compromesso, come nel *Federale* di Luciano Salce, 1961, la comprensione della natura reale della propaganda totalitaria, come nella *Marcia su Roma* di Dino Risi, 1962, oppure il rifiuto radicale e l'iniziativa resistenziale, come in *Un giorno da leoni* di Nanni Loy, 1961). Sui destini personali di Antonietta e Gabriele, invece, Scola innesta la rappresentazione del fascismo come dispositivo corale basato non sull'imposizione autoritaria di una strategia segnica lineare, bensì, al contrario, sulla penetrazione di una retorica suadente e serpentina, destinata a porre il destinatario in una condizione di sovrabbondanza percettiva, di vera e propria proliferazione sinestetica, che presenta in quanto tale elementi di affinità molto marcati con uno stato di eccitazione sessuale. La politica del consenso messa in atto dal fascismo tramite la predisposizione di apparati scenografici di massa come quelli che sono sullo sfondo del film di Scola fa appello a costanti identitarie così profondamente radicate in una dimensione biologica dell'umano da attrarre dentro la propria area di influenza anche

individui che, come il personaggio interpretato da Marcello Mastroianni, per attitudini personali e convincimenti politici sono lontani dalla posizione del regime. L'eccezionalità di *Una giornata particolare* sta proprio nella rappresentazione delle procedure attraverso le quali in una società totalitaria le relazioni tra gli esseri umani, a qualunque livello, subiscono uno slittamento verso l'ambito del primario e dell'antropologico e trovano l'unico strumento di declinazione possibile nel linguaggio autoritario del condizionamento suggestivo e della subordinazione ipnotica.

L'interesse per questo tipo di regressione, destinata a porre l'accento sul margine di ambivalenza proprio del rapporto fra individuo e potere in un contesto totalitario, e in ogni caso sulla difficoltà per il singolo di segnare un limite netto fra la propria condotta personale e i modelli di condotta dominanti nella massa, si ritrova diffusamente, invece, nel lavoro di ricostruzione immaginale che la cultura estetica tedesca ha prodotto sugli anni del nazismo e della Seconda guerra mondiale. Alcune opere narrative di Wolfgang Koeppen e Hans Erich Nossack, per esempio, fin dall'immediato dopoguerra hanno messo in evidenza il potenziale seduttivo annidato nel riferimento ossessivo della propaganda totalitaria al motivo, palesemente connotato in senso sessuale, della forza e della potenza. Nel 1959 la *Blechtrommel* di Günter Grass raccoglie infine questa diffusa inclinazione e le conferisce una configurazione canonica incentrando l'intreccio del romanzo su un personaggio, Oskar Matzerath, che è sì elaborato in modo tale da suscitare l'empatia del lettore, o comunque una condivisione emozionale del suo punto di vista, ma su cui si addensano anche, a ben vedere, alcune insuperabili ambiguità che fanno palesemente capo alla sua disponibilità ad abbracciare la semantica del potere che plasma le relazioni sociali negli anni della sua formazione.

L'inafferrabile duplicità del protagonista è data innanzi tutto dalla sua condizione fisionomica. Oskar, disgustato dalla doppia morale che gli sembra inquinare in modo irreversibile l'ambiente domestico e sociale nel quale vive, ma afflitto anche dall'invincibile sospetto che l'attitudine al male sia la forza prevalente nella natura umana, e che

ogni azione volta a contrastare tale attitudine debba necessariamente sfociare nella consapevolezza dell'inanità di qualunque tentativo, stabilisce di interrompere la propria crescita fisica procurandosi una rovinosa caduta nel magazzino interrato della bottega di famiglia. Il suo aspetto resta quello di un bambino di tre anni, ma le sue capacità cognitive superano di gran lunga quelle degli adulti che lo circondano, poiché Oskar è libero di applicare ai fatti della vita una incontrastata vista 'dal basso', alla cui forza di interrogazione si rivelano spontaneamente le ipocrisie e gli abusi che tormentano la prassi delle relazioni interpersonali<sup>1</sup>. Di più. Il personaggio rafforza progressivamente la propria collocazione dominante rispetto a tutte le figure con le quali entra in contatto, poiché è in grado di dosare con estrema spregiudicatezza l'impressione prodotta dall'innocuità del suo aspetto: mentre non esita a rivelarsi nel pieno delle proprie capacità a personaggi congeniali, con i quali stabilisce rapporti paritari mediati da un uso interamente referenziale del medium linguistico (è il caso, per esempio, di Bebra e di Roswitha Raguna, rispettivamente il direttore e la principale attrazione del circo di nani del quale entra a far parte negli anni della guerra), Oskar si cela sistematicamente dietro la propria apparenza infantile ogni volta che questa condotta pare prospettargli la possibilità di un vantaggio o di un soccorso in una situazione di pericolo dalla quale altrimenti gli sarebbe impossibile districarsi<sup>2</sup>. Basterà pensare in proposito alle celebri scene di guerra che si concludono con la morte dei suoi due padri: Alfred Matzerath, il padre formalmente tale in quanto marito della madre Agnes, che viene fulminato da una scarica di proiettili di un soldato dell'Armata Rossa nelle ultime fasi del conflitto, e Jan Bronski, il padre desiderato da

---

<sup>1</sup>Hoffmann (1997) ha scritto pagine importanti sulla peculiarità, anche in senso spaziale, dell'ottica adoperata da Oskar, riferendola all'incidenza del modello barocco. Sulla costanza del riferimento alla cultura del Seicento nel romanzo di Grass cfr. inoltre Dimler 1975; Giacobazzi 1993.

<sup>2</sup>Sulla strategia che presiede alle scelte comunicative di Oskar cfr. Herbold 2004.

Oskar e forse anche reale, che viene ucciso dai Tedeschi alla fine della battaglia per la conquista del Palazzo della Posta di Danzica<sup>3</sup>.

Questa sapiente gestione delle modalità della propria presentazione in pubblico fa capo alla segnatura identitaria più fortemente incardinata nell'esistenza del protagonista del romanzo: la familiarità con il linguaggio dell'arte. Nel corso della narrazione Oskar adotta sistematicamente l'esercizio delle proprie attitudini estetiche come un elemento di autorappresentazione e di legittimazione del proprio stato. Tali attitudini sono legate al suono del tamburo, il contrassegno iconicamente più forte di cui il personaggio sia dotato, e alla produzione di una voce dalla tonalità incredibilmente acuta, in grado di mandare in frantumi oggetti di vetro posti anche a grande distanza. Sul punto della natura reale del talento estetico di Oskar si gioca una delle questioni più delicate per l'interpretazione complessiva del carattere del personaggio e dell'orientamento ideologico dell'opera. L'uso della voce e del tamburo, infatti, ricorre sì in circostanze nelle quali non è difficile attribuirgli un valore di emancipazione del soggetto da uno stato di costrizione e non libertà, ma in altri contesti, nei quali finisce non meno frequentemente per cadere, appare destinato al contrario a sostenere e alimentare pratiche di oppressione che rispondono alla difesa degli interessi egoistici dello stesso Oskar.

È vero, da una parte, che il ritmo del tamburo (riprendendo per questo aspetto un antecedente celebre, il tamburino dell'esercito napoleonico del *Buch Le Grand* di Heinrich Heine) permette a Oskar di elaborare un linguaggio delle emozioni alternativo a quello meramente denotativo che dal suo punto di vista inquina la vita degli adulti, prestandosi con la sua opacità ad assecondare lo sfruttamento del più debole; così i colpi dello strumento emettono un codice non verbale perfettamente intelligibile per quelle figure assiegate sul versante 'casciubico' e femminile del romanzo (la nonna e la mamma innanzi tutto), che a Oskar sono collegate da una relazione elementare e non

---

<sup>3</sup>Sul conflitto tra la polarità materna e quella paterna nel romanzo di Grass cfr. Pontzen 2008.

bisognosa di alcuna esplicazione analitica. È tuttavia anche vero, d'altra parte, che al tamburo è associato un articolato simbolismo della sovranità e del comando, che permette a Oskar di ricavare dagli effetti di suggestione che l'ascolto della sua musica suscita nel pubblico un vero e proprio strumento di subordinazione; così nelle ripetute fantasie di potere dalle quali Oskar è indotto ora a contendere all'immagine del Cristo il controllo dell'umanità, ora a sostituirsi a un gerarca nazista al comando di una folla radunatasi per una manifestazione politica, fantasie nelle quali si rivela chiaramente l'affinità che sussiste tra il linguaggio dell'arte e quello del potere, nel segno della comune inclinazione a stabilire con il destinatario relazioni di condizionamento e soggezione:

Il tamburo cadeva a puntino. Con leggerezza eterea giocherellai un po' con le bacchette e con un delicato movimento delle articolazioni accennai un sapiente e gaio ritmo di valzer, aumentandone poi con metodo l'intensità, mentre mi apparivano davanti Vienna e il Danubio. A quel punto tamburo primo e tamburo secondo dei lanzichenecchi presero ad appassionarsi alla mia musica, e anche i piatti dei ragazzi più grandi mi vennero dietro con maggiore o minore perizia. Peraltro alcuni irriducibili privi di orecchio continuavano a pestare dei gran colpi, mentre io cercavo di imporre quel ritmo di tre quarti che piace così tanto alla gente. Oskar stava per lasciar perdere quando finalmente le fanfare arrivarono a capire e i flauti fischiatarono l'antifona del Danubio blu. Il capo della fanfara e il capo della banda non volevano dar credito al re del valzer e continuavano a berciare i loro ordini molesti, ma mi riuscì di sopraffarli: adesso si suonava la mia musica. E la gente me ne fu grata. Dalla tribuna scoppiavano risate, e già taluni cantavano a tempo, o Danubio, e il mio ritmo avanzava, rinvigorito dagli altoparlanti al massimo volume, per tutto il campo, blu blu, e ancora fino alla Hindenburgallee, blu blu, e allo Steffenpark, blu blu. E quando vidi fuori dal mio nascondiglio attraverso lo spioncino, mi fu chiaro che la gente se la stava spassando, che sentiva il mio ritmo nelle gambe e si lasciava prendere dalla danza: già nove coppie, e

poi ancora una decima, erano state messe insieme dal re del valzer<sup>4</sup>. (Grass 1997: 152-153)

È vero, ancora, che l'indecifrabile espressività del tamburo offre a Oskar un rifugio infallibile dall'arbitrio di chi si trova a esercitare su di lui una posizione di potere, per lo più all'interno di apparati dalla chiara inclinazione repressiva (la scuola o le istituzioni afferenti all'ambito della medicina, nelle quali solo le adorate infermiere, oggetto costante di aspettative erotiche per l'infiammata immaginazione del protagonista, svolgono una funzione positiva), e che è proprio il suo talento estetico a metterlo in comunicazione con personaggi animati da un inconfondibile istinto di verità come gli attori del circo, il giocattolaio Sigismund Markus e l'infermiere Bruno Münsterberg, tutte figure centrali nella formazione sentimentale di Oskar. È però non meno vero che proprio il carattere non referenziale del linguaggio estetico finisce per rovesciarsi in senso regressivo, poiché mette a disposizione degli individui un paradigma di trasformazione della realtà incline alla rimozione e alla falsificazione della memoria. Quando, stabilitosi a Düsseldorf all'indomani della guerra, Oskar intraprende un'esistenza 'bohémien' che culmina infine nel riconoscimento delle sue qualità musicali e nella sua trasformazione in un batterista di successo, il palcoscenico dove tali qualità trovano l'espressione migliore è quello di un locale pervaso di confuso spirito esistenzialistico, lo 'Zwiebelkeller', nel quale il pubblico borghese, sfiancato dagli sforzi profusi nel tentativo di corrispondere all'ideologia della prestazione sociale propria della cosiddetta 'Adenauer-Ära', si lascia trasportare dalle percussioni fino a uno stato di completa identificazione con la propria infanzia, che induce i più a emettere incomprensibili balbettii o a urinarsi addosso<sup>5</sup>.

L'ambiguità del personaggio principale è in questo senso il contributo più incisivo reso da Grass al problema della rappresentazione epica del passato collettivo, problema il cui rilievo

---

<sup>4</sup> Tutte le traduzioni dalla *Blechtrommel* sono dell'autore.

<sup>5</sup>Cfr. Schilling 2002: 53 sgg.

storico-culturale condiziona per intero l'orizzonte d'attesa dal romanzo, fin dalla sua uscita nel 1959. Non è un caso, del resto, che proprio al 1959, l'anno cioè in cui la pubblicazione dell'opera di Grass è accompagnata dall'uscita di altri due romanzi destinati a entrare nel canone del Novecento, *Mutmaßungen über Jakob* di Uwe Johnson e *Billard um Halbzehn* di Heinrich Böll, viene associata convenzionalmente, nella storiografia letteraria tedesca, la rinascita del genere epico, dopo che tutto il decennio precedente era stato caratterizzato dal primato della lirica<sup>6</sup>. Oskar è un testimone credibile del proprio tempo e del travaglio collegato all'onnipresenza del passato, anche quando tale onnipresenza si manifesta nelle forme del rifiuto e della cancellazione, perché ne esprime in tutta evidenza anche gli aspetti degenerativi. Questa vicinanza tra il potere di condizionamento dell'arte e quello della propaganda politica è espressa in uno dei motivi più fortunati del romanzo, il nesso 'Goethe-Rasputin'. Si tratta di una modificazione parodica del tradizionale motivo della formazione dell'eroe, che risale alla scarna istruzione impartita a Oskar dalla vicina Gretchen Scheffler mediante due volumi casualmente presenti nella sua abitazione, *le Affinità elettive* di Goethe e un libro intitolato *Rasputin e le donne*, e che mira evidentemente a presentare la vita interiore del personaggio, ma in generale la condizione umana, come soggetta a un'inconciliabile opposizione tra forze contrastanti<sup>7</sup>.

Il romanzo si pone sotto un segno di duplicità anche nelle strutture della sua conduzione diegetica. La frequenza dei dislivelli temporali, che chiamano in causa Oskar sia come personaggio, sia come narratore, incrociando continuamente il tempo presente – nel quale il protagonista non si limita a raccontare una storia conclusa, ma continua ad agire tematizzando la propria posizione e i cambiamenti ai quali essa è sottoposta con il trascorrere del 'tempo della narrazione' – e quello passato, il 'tempo narrato' vero e proprio nel quale si è svolta in ogni caso la parte preponderante dell'intreccio, scardina i

---

<sup>6</sup>Cfr. Lorenz–Pirro 2011.

<sup>7</sup>Cfr. Fischer 1992: 126 sgg.

presupposti tipici dell'autobiografia e del romanzo di formazione, i due generi in prossimità dei quali le previsioni interpretative del lettore tendono spontaneamente a collocare l'opera di Grass. L'inaffidabilità del narratore è rafforzata sia dalla particolarità della sua posizione personale (il romanzo inizia con una dichiarazione resa da Oskar circa la propria condizione di recluso in un ospedale psichiatrico, accusato dell'omicidio di un'infermiera), sia dalle modalità di organizzazione del 'plot'<sup>8</sup>. Il ricorso a lunghi periodi costellati di perifrasi intrecciate riproduce in forma critica il ritmo epico tradizionalmente associato al 'grande stile'. Il montaggio sintattico della *Blechtrommel*, mentre addensa sul corpo centrale del periodo fioriture retoriche alimentate dalla mera capacità di autoriproduzione del parlato, ridimensiona drasticamente ogni possibile slancio verso l'identificazione empatica con il punto di vista del narratore. Con il continuo differimento della chiusura sintattica degli enunciati, Grass persegue un'estetica della reticenza che ha il compito di attirare l'attenzione del lettore sullo svuotamento di senso dei modelli epici fondati su una pretesa di totalità<sup>9</sup>. Arrampicatosi sulla torre dalla quale è procinto di mandare in pezzi le vetrate del teatro, Oskar descrive in questo modo il proprio campo visivo:

Non voglio annoiarvi con la descrizione di un panorama costellato di torri, nobilmente pervaso di suoni di campane e sul quale aleggia ancora – a quanto pare – lo spirito del Medioevo, il panorama riprodotto in migliaia di incisioni di buona fattura; non voglio annoiarvi con una visione dall'alto della città di Danzica. Così come non mi dilungherò sui colombi, anche se tutti dicono che sui colombi si possono scrivere pagine deliziose. A me un colombo non dice nulla, semmai un gabbiano. L'espressione 'colomba della pace' ha per me un suono paradossale. Un messaggio di pace lo affiderei più volentieri a un falco o perfino a un avvoltoio che a dei colombi, i quali sono notoriamente i più litigiosi tra i frequentatori del cielo. Per farla breve: sulla torre

---

<sup>8</sup>Cfr. Frizen 1986; Arendt 1989.

<sup>9</sup>Cfr. Frizen 1986; Arendt 1989.

c'erano dei colombi. Anche se colombi ce ne sono in fin dei conti su ogni torre che si rispetti e che curi il proprio aspetto con l'aiuto del relativo impiegato addetto alla sua conservazione. (*Ibid.*: 129)

L'adattamento cinematografico segue di vent'anni l'uscita del romanzo. Volker Schlöndorff, all'epoca già noto per aver lavorato su alcuni testi canonici della letteratura tedesca del Novecento (*Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* di Robert Musil e *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* di Heinrich Böll)<sup>10</sup>, riceve nel 1975 dal produttore Franz Seitz l'incarico di predisporre una sceneggiatura. I problemi che rallentano l'elaborazione del film sono fondamentalmente due: la trasformazione della complessa struttura narrativa della *Blechtrommel* nel transito intersemiotico da un *medium* all'altro e la definizione in primo luogo fisionomica del protagonista. Come è evidente, le due questioni sono connesse tra loro in modo molto stretto: il puro e semplice soddisfacimento del requisito posto dall'apparenza infantile di Oskar non avrebbe di per sé garantito il mantenimento della sua duplice posizione di narratore e personaggio, mentre, d'altra parte, l'accoglimento nel film della struttura del romanzo nella sua interezza avrebbe obbligato a sostituire l'attore chiamato a interpretare le prime due parti, visto che a partire dalla fuga da Danzica, sulla soglia fra la seconda e la terza parte, Oskar muta il proprio aspetto conquistando diversi centimetri di altezza e, soprattutto, acquisisce diverse competenze nuove che, se pure non alterano il suo profilo identitario, gli permettono di operare entro un raggio d'azione molto più ampio che in precedenza.

La soluzione arriva con la scoperta di David Bennent, all'epoca undicenne, nato in una famiglia dalla lunga consuetudine con vari campi dello spettacolo (il padre attore, la madre ballerina), affetto da un disturbo della crescita che pone le premesse per una identificazione pressoché assoluta con il protagonista della *Blechtrommel*, del quale finisce per incarnare, grazie al notevole successo riscosso dal film,

---

<sup>10</sup>Cfr. Kilborn 1992.

l'immagine più popolare e resistente. Intorno a Bennent, Schlöndorff e l'altro responsabile della sceneggiatura, il francese Jean-Claude Carrière, sviluppano un racconto ridotto cronologicamente agli anni tra l'inizio del Novecento e il 1945, dunque con l'esclusione di tutte le vicende ambientate nella Germania del dopoguerra, nonché – e si tratta dell'intervento più incisivo tra quelli disposti nei confronti dell'opera di Grass – completamente privo della cornice, di quel livello di narrazione parallelo, cioè, nel quale Oskar mette a disposizione del lettore elementi di informazione circa la condizione di recluso nella quale elabora il proprio racconto, e in più di un'occasione analizza metanarrativamente la residua legittimità di un procedimento epico fondato su ordini convenzionali di successione temporale:

Si può cominciare una storia nel mezzo e poi procedere arditamente ora in avanti, ora all'indietro, in modo da generare smarrimento. Ci si può dare arie da scrittore moderno, cancellare il tempo e la distanza e alla fine annunciare, o far annunciare, che finalmente si è riusciti a risolvere il problema spazio-tempo. Oppure si può proclamare all'inizio che al giorno d'oggi scrivere un romanzo è oramai cosa impossibile, per poi – diciamo così – scriverlo a dispetto di se stessi, presentarsi con un poderoso mattone e far la parte di chi ha scritto l'ultimo romanzo della storia. Qualcuno mi ha anche detto che si fa una bella impressione di modestia se si comincia con l'ammettere che non esistono più eroi da romanzo, giacché non ci sono più individualisti, anzi è l'individualità in sé che è scomparsa, visto che l'uomo è solo, ogni uomo è solo e però privo del diritto a una solitudine individuale, sicché forma una massa solitaria senza nome e senza eroi. Tutto ciò sarà anche buono e giusto, e tuttavia per quanto riguarda me, Oskar, e il mio infermiere Bruno, vorrei precisare quanto segue: noi siamo entrambi eroi, ciascuno in modo completamente diverso dall'altro, lui dietro lo spioncino, io dinanzi allo spioncino. E quando lui apre la porta, siamo entrambi, per quanto forti siano la nostra amicizia e la nostra solitudine reciproche, tutt'altro che una massa senza nome e senza eroi. (*Ibid.*: 12)

La discontinuità temporale che caratterizza il romanzo, nel quale la linea dell'intreccio viene sistematicamente alterata dall'inserzione di piani eterogenei, nella lettura di Schlöndorff scompare a vantaggio di una presentazione dei fatti aderente al modello codificato dell'autobiografia. Il livello diegetico primario, nel quale Oskar è presente esclusivamente come personaggio, in una situazione di graduale avanzamento cronologico e in assenza di *flashback*, è accompagnato unicamente dalla voce fuori campo del protagonista, che con brevi incisi di narrazione personale, privi di qualunque intento analitico e investiti di una mera funzione referenziale, rende tangibile il carattere personale degli eventi, depotenziando quella sensazione di inaffidabilità che nel romanzo di Grass connota – al contrario – l'attività del narratore. Schlöndorff si serve quasi esclusivamente di una semantica dell'identificazione, intesa ad alimentare nello spettatore la sensazione che Oskar operi in una condizione di superiorità ed eccellenza rispetto al proprio ambiente<sup>11</sup>. Una sensazione che Grass, invece, si studia di ridimensionare e interrogare criticamente, tematizzando ripetutamente la confidenza del personaggio con il demoniaco e la sua prontezza al compimento del male, nonché – e si tratta del punto essenziale – relativizzando drasticamente l'ipotesi che alla condotta di Oskar competa la minima dignità resistenziale:

Per molti anni, esattamente fino al mese di novembre dell'anno Novecentotrentotto, accucciato sotto varie tribune e con successo ora maggiore ora minore, ho sabotato raduni, fatto balbettare oratori, trasformato marce e corali in valzer e fox-trott. Oggi che sono ricoverato in manicomio, e che tutto questo è oramai diventato storia – storia battuta ancora con impegno come si batte il ferro, ma battuta a freddo – ho maturato il giusto distacco nei confronti delle mie azioni condotte sotto le tribune. Niente è più assurdo che vedere in me, per quei sei o sette raduni interrotti, per quelle tre o quattro marcette mandate fuori tempo a forza di

---

<sup>11</sup>Cfr. Coury 1992.

tamburo, un combattente della resistenza. Un termine di gran moda, si parla di spirito della resistenza, di circoli della resistenza. Ci sono perfino alcuni capaci di interiorizzare la resistenza, e in questo caso si parla di emigrazione interna. Per non parlare poi di quei colossi di integrità, fermi come profeti biblici, che per aver trascurato di oscurare le finestre della camera da letto si videro appioppare una multa e adesso si fanno chiamare partigiani, uomini della resistenza. [...] Va bene, ho fatto tutto questo, lo ammettete anche voi. Sono per questo, io ospite di un manicomio, un combattente della resistenza? Io devo rispondere di no e vorrei pregare anche voi, che non siate ospiti di un manicomio, di non vedere in me nient'altro che un individuo un po' eccentrico che, spinto da motivazioni private non meno che estetiche e sorretto dagli insegnamenti del suo maestro Bebra, non sopportava il colore e il taglio delle uniformi, oltre che il tempo e il volume della musica che veniva suonata sulle tribune, e per questo tamburellò su un semplice giocattolo per bambini qualche nota di protesta. (*Ibid.*: 157)

Se, come è stato rilevato, nella *Blechtrommel* di Schlöndorff «l'effetto di illusione e di identificazione perseguito dalla messa in scena è solo moderatamente attenuato da elementi di straniamento» (Friedrich 2005: 256-257), elementi che, a ben vedere, investono solo la superficie tecnico-stilistica della macchina narrativa, non la sua struttura portante<sup>12</sup>, il prevalere di questa retorica dell'empatia si spiega con il diverso orizzonte storico-culturale del romanzo e del film. Mentre non possono esserci dubbi sul fatto che Grass intenda elaborare un paradigma epico destinato alla rappresentazione del passato, con riferimento particolare – è chiaro – agli anni del nazismo e della Seconda guerra mondiale, Schlöndorff sovrappone al chiarimento di questi grandi temi della storia nazionale (una prospettiva che in ogni

---

<sup>12</sup>Head (1982/83) ha messo in evidenza l'abbondanza di riferimenti a tecniche del cinema muto.

caso non gli è estranea<sup>13</sup>, sia pure senza la tensione, tipica di Grass, verso un'immagine globale e onnicomprensiva della storia umana) l'evocazione di un modello ideologico alternativo, incentrato sulla presentazione dell'infanzia come condizione simbolica pervasa di energie di rinnovamento. L'interpretazione del personaggio resa da Schlöndorff tende a oscurare gli aspetti di ambivalenza e contiguità con la società totalitaria, privilegiando invece il profilo idealizzato di «un bambino che non intende diventare adulto e che, preso dal sogno di un'infanzia ininterrotta, rifiuta qualunque assunzione di responsabilità e qualunque costrizione sociale» (Schlöndorff 1979: 22). Il lavoro teorico tradizionalmente profuso dalla cultura tedesca sull'immagine dell'infanzia come espressione di uno slancio progressivo di rigenerazione viene adattato ermeneuticamente al personaggio di Oskar in quanto 'creatore' della propria infanzia. La decisione di permanere illimitatamente in una condizione infantile è assunta nel suo potenziale liberatorio e anarchico. L'infanzia diventa il perno di una costruzione culturale intesa a raccogliere la spinta all'emancipazione prodotta dai movimenti di protesta che scuotono la società tedesca con intensità particolare tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, proiettandola non sulla comprensione critica del passato, ma sulla prefigurazione del futuro. In questo senso, la scelta di arrestare l'esposizione dell'intreccio alla conclusione della guerra appare connessa, oltre che alla difficoltà strutturale propria del passaggio di codice, anche all'aspettativa di cambiamento e al naturale dinamismo impliciti nell'uscita da un evento catastrofico. Alla conclusione del film, l'estatica esclamazione del mendicante che, unico fra tutti, riconosce nel corpo ferito di Oskar i segni di una trasformazione imminente, conferisce a tale aspettativa una segnatura di notevole potenza sensibile.

---

<sup>13</sup>Cfr. Hagens 1999; Martinec 2007.

## Bibliografia

- Arendt, Dieter, "Die absurde Chiffre und die Chiffre des Absurden in Günter Grass' «Danziger Trilogie» oder: «Was die Welt Übertage absurd nennt, schmeckt Untertage real»", *Orbis Litterarum*, 44 (1989): 341-372.
- Coury, David, "Transformational Considerations in the Filmic Adaption of Günter Grass' «Die Blechtrommel»", *New German Review*, 8 (1992): 74-83.
- Dimler, G. Richard, "Simplicius Simplicissimus and Oskar Matzerath as Alienated Heroes. Comparison and Contrast", *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 4 (1975): 113-134.
- Fischer, André, *Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski*, München, Fink, 1992.
- Friedrich, Hans-Edwin, "«Die Blechtrommel» (Günter Grass – Volker Schlöndorff). «Ein Film braucht eine eigene Konstruktion»", *Literaturverfilmungen. Interpretationen*, Ed. Anne Bohnenkamp, Stuttgart, Reclam, 2005: 255-263.
- Frizen, Werner, "«Die Blechtrommel» – ein schwarzer Roman. Grass und die Literatur des Absurden", *Arcadia*, 21 (1986): 166-189.
- Giacobazzi, Cesare, *La storia risvegliata. Il barocco nella «Trilogia di Danzica» di Günter Grass: le forme, le funzioni, gli esiti*, Bologna, Patron, 1993.
- Grass, Günter, *Die Blechtrommel* [1959], *Werkausgabe in 16 Bänden*, Eds. Volker Neuhaus – Daniela Hermes, Göttingen, Steidl, 1997, vol. III, trad. it. *Il tamburo di latta*, Milano, Feltrinelli, 1962.
- Hagens, Jan Lüder, "Aesthetic Self-Reflection and Political Consciousness in Schlöndorff's «The Tin Drum»", *Signaturen der*

- Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer*, Ed. Dieter Borchmeyer, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999: 99-111.
- Head, David, "Volker Schlöndorff's «Die Blechtrommel» and the 'Literaturverfilmung' Debate", *German Life & Letters*, 36 (1982/83): 347-367.
- Herbold, Astrid, *Eingesaugt und Rausgepresst. Verschriftlichungen des Körpers und Verkörperungen der Schrift*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- Hoffmann, Michael, "Lebensansichten eines zwergwüchsigen Picaro. Zur Barockrezeption in Günter Grass' «Blechtrommel»", *Images modernes et contemporaines de l'homme baroque*, Ed. Jean-Marie Paul, Nancy, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves, 1997: 273-283.
- Kilborn, Richard, "Filming the unfilmable: Volker Schlöndorff and «The Tin Drum»", *Cinema and Fiction. New Modes of Adapting, 1950-1990*, Eds. John Orr - Colin Nicholson, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992: 28-38.
- Lorenz, Matthias N. - Pirro, Maurizio (Eds.), *Wendejahr 1959? Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen in gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten der 1950er Jahre*, Bielefeld, Aisthesis, 2011.
- Martinec, Thomas, "Perspective and Reality. Cinematic Transformation of the Narrative Perspective in Schlöndorff's «Die Blechtrommel»", *Processes of Transformation. German Literature and Film*, Ed. Christiane Schönfeld, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007: 169-189.
- O'Neill, Patrick, "Implications of Unreliability. The Semiotics of Discourse in Günter Grass's «Die Blechtrommel»", *Analogon Rationis. Festschrift für Gerwin Marahrens zum 65. Geburtstag*, Eds. Marianne Henn - Christoph Lorey, Edmonton, University of Alberta Press, 1994: 433-445.
- Pontzen, Alexandra, "Im Zeichen des Ödipuskomplexes. Mutterbindung und Vaterhaß in Günter Grass' Autobiographie «Beim Häuten der Zwiebel» und seinem Roman «Die Blechtrommel»", *Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Festschrift für Thomas Anz zum 60. Geburtstag*, Ed. Lutz Hagedstedt, München, Belleville, 2008: 237-248.

Schilling, Klaus von, *Schuldmotoren. Artistisches Erzählen in Günter Grass' «Danziger Trilogie»*, Bielefeld, Aisthesis, 2002.

Schlöndorff, Volker, «*Die Blechtrommel*». *Tagebuch einer Verfilmung*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1979.

## Filmografia

*Die Blechtrommel*, Dir. Volker Schlöndorff, Deutschland, 1979.

*Il federale*, Dir. Luciano Salce, Italia, 1961.

*La marcia su Roma*, Dir. Dino Risi, Italia, 1962.

*Novecento*, Dir. Bernardo Bertolucci, Italia, 1976.

*Un giorno da leoni*, Dir. Nanni Loy, Italia, 1961.

*Una giornata particolare*, Dir. Ettore Scola, Italia, 1977.

## L'autore

### Maurizio Pirro

Maurizio Pirro è ricercatore di Letteratura tedesca presso il Dipartimento di Lettere Lingue Arti. Italianistica e Culture Comparete dell'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro". Si è occupato di letteratura del Settecento e del Novecento. Autore delle monografie *Anime floreali e utopia regressiva. Salomon Gessner e la tradizione dell'idillio* (2003), *Costruire su macerie. Il romanzo in Germania negli anni Cinquanta* (2009) e *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George* (2011).

Email: mauriziopirro@libero.it

Maurizio Pirro, *Livelli strutturali e ricostruzione dell'intreccio nella Blechtrommel*  
di Volker Schlöndorff

## **L'articolo**

Data invio: 31/08/2012

Data accettazione: 30/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

## **Come citare questo articolo**

Pirro, Maurizio, "Livelli strutturali e ricostruzione dell'intreccio nella *Blechtrommel* di Volker Schlöndorff", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>