

Inconsueta, infine, appare la scelta di Trolle di rappresentare nel testo drammatico *Dopo il diluvio* (*Nach der Sintflut*)³³ il momento dell'uscita dall'Arca di Noè, dei suoi figli, delle loro mogli e degli animali. I numerosi riferimenti nel testo alla presenza di pietre nel fango nel quale tutti sono costretti a grande fatica a muoversi, fa pensare anche in questo caso a una ibridazione del mito biblico con quello greco: Deucalione sopravvissuto al diluvio insieme a Pirra, chiede a Zeus che la terra sia ripopolata e Zeus esaudisce questo desiderio, ordinando a lui e a Pirra di prendere le pietre che incontrano sul loro cammino e di lanciarsele alle spalle. Dalle pietre lanciate da Deucalione e da Pirra nascono rispettivamente uomini e donne. Nel testo di Trolle è la stessa voce di Dio, come nella Bibbia, che ordina ai superstiti: «Siate fecondi, moltiplicatevi e riempite la terra»³⁴. Ma gli uomini usciti dall'Arca non sembrano avere alcuna voglia di prestare ascolto a questi ordini e mentre i figli ridono e le loro mogli si tappano le orecchie, Noè e sua moglie con un divertente, ma rivelatore anacronismo (abbiamo a che fare con uomini del nostro tempo, dunque con una attualizzazione del mito), si fanno il segno della croce. E quando poi Dio aggiunge: «Questo è il segno del patto fatto tra me e voi e ogni essere vivente che è con voi per tutte le generazioni in perpetuo»³⁵, Cam e Jafet gli dicono di star zitto e di aiutarli piuttosto a uscire dal fango. È allora che Sem trova una pietra e poi ne trova una Noè stesso e poi sua moglie, ma non hanno la benché minima intenzione di usarle come Deucalione e Pirra, per far sì che la terra si ripopoli. Anzi, la presenza di pietre strappa loro un solo auspicio: che un giorno possano finalmente arrivare nel deserto, dove non ci sarà fango, ma — Dio volendo — men che meno uomini.

Quando il testo viene pubblicato, al 1991, all'entusiasmo per la caduta del muro, agli abbracci fra sconosciuti per strada, alla gioiosa incredulità per l'imprevedibile e insperata piega presa dagli eventi, era già succeduta in Germania la fase dei calcoli ragionieristici e dei sospetti reciproci. Né gli umori sembravano migliori nel resto d'Europa. In quello stesso anno, ad agosto, una vecchia carretta albanese, la Vlorë, approda a Bari trasportando alcune migliaia di albanesi in fuga dal loro Paese. Dopo averle tenute rinchiuso per diversi giorni nello stadio cittadino, le autorità governative italiane decidono che quelle persone vanno rimpatriate. E le rimpatriano con l'inganno. Il presidente della Repubblica italiana, Francesco Cossiga, aveva avuto l'improvvisazione qualche giorno prima di dare pubblicamente del cretino al Sindaco della città di Bari, Enrico Dalfino, il quale aveva ai suoi occhi il torto di voler prestare soccorso a quella umanità derelitta. C'era da stupirsi se il testo di Trolle mostra Noè e i suoi figli che si fanno beffe delle esortazioni e delle promesse divine?

³³ Ivi, pp. 68-69.

³⁴ Ivi, p. 68.

³⁵ *Ibid.*

ARTURO LARCATI

DALLECATOMBE DELLA GUERRA ALLA CATASTROFE NUCLEARE
RIADATTAMENTI DEL DILUVIO BIBLICO
NELLA LIRICA TEDESCA DEL DOPOGUERRA

*
Quando il diluvio ci minaccia,
non bisogna temere di bagnarsi i p
(Anton Cechov, *Il duello*, 1891)

1. Introduzione: Il Diluvio universale nella letteratura tedesca del secolo dopo guerra

Per gli scrittori di lingua tedesca del ventesimo secolo la Bibbia è una fonte di ispirazione — un'«energia produttrice di letteratur»¹ — che non ha paragoni. Per Bertolt Brecht è stata il libro più determinante, Thomas Mann la definisce «una cronaca dell'umanità», «una montagna» composta di «strati di diverse geologiche», a Hilde Domin appare addirittura come «la madre della poesia». E tra i miti dell'Antico Testamento il Diluvio universale è certamente uno dei più intensamente rivisitati e rielaborati nelle forme più diverse. Meno parafraze che nelle epoche precedenti, nel secolo scorso viene costantemente attualizzato, cioè messo in relazione agli eventi della storia più recente, in alcuni *stranianti* e persino *parodiati*². Dato che il suddetto processo di ritrascrizione

¹ WOLFGANG FRUHWARD, *Die Bibel als Literatur produzierende Kraft*, in *Die Bibel in deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von HENNRICH SCHMIDINGER, in *Verbr mit GOTTFRED BACHL*, I, *Formen und Motive*, Mainz, Matthias-Grünwald-Verlag, 1999, p. 47. Dal saggio è tratta la citazione di Brecht che segue immediatamente.

² BIRGIT LERMAN, «Ich begann die Geschichten der Bibel zu lesen: Ein Riß, und der Ab Mensch klaffte auf». *Rezeptionsformen der Bibel*, in *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur 20. Jahrhunderts*, cit., pp. 48-88; qui p. 88.

³ I procedimenti letterari sono quelli elencati da Birgit Lerman nel saggio appena citato: una tipologia in parte alternativa, e più pensata per la lirica, delle forme di ricezione della I cfr. GEORG LANGENHORST, *Gedichte zur Bibel. Texte — Interpretationen — Methoden. Ein Wer*

riadattamento subisce un'accelerazione dopo il 1945, anno che segna una cesura storica di importanza capitale anche per la letteratura, vale la pena di concentrare l'attenzione su questa densissima stagione della fortuna del mito. La trasformazione letteraria del racconto della *Genesis* (6-9), in questa fase, segue due direzioni: da un lato prosegue il coerente processo di secolarizzazione tipico di tutto il Novecento, dall'altro, nel momento in cui la letteratura cerca di farsi specchio degli eventi del passato più recente e si fa carico delle nuove minacce che si profilano all'orizzonte, si assiste alla sempre più diffusa progressiva sovrapposizione del mito del Diluvio a quello dell'apocalisse⁴.

Per quanto riguarda i generi letterari, gli studi critici che hanno sondato la fortuna del mito del Diluvio nella letteratura tedesca moderna e contemporanea⁵ hanno individuato e commentato una serie di opere fondamentali nel settore del teatro e della narrativa. Tra le *pieces* teatrali scritte dopo il 1945 vengono ricordate anzitutto *Hochwasser* (Acqua alta; 1957) di Günter Grass, *Noah ist tod. Tragische Farse* (Noah è morto. Farsa tragica; 1961) di Daniel Christoff, *Sinfflut* (Diluvio; 1983) di Herbert Achternbusch e *Der neue Noah* (Il nuovo Noè; 1986) di Urs Widmer. Tra le opere di narrativa, relative allo stesso periodo, emergono la monumentale trilogia *Die Sinfflut* (Il Diluvio; 1949-1959) di Stefan Anders, il romanzo *Noah* (Noè; 1967) di Hugo Loetscher, il racconto *Ein älterer Herr, federleicht* (Un signore anziano, leggero come una piuma; 1992) di Christoph Hein e il romanzo breve *Der Mensch erscheint im Holozän* (L'uomo nell'Olocene; 1986) di Max Frisch⁶.

Ancora poco studiato risulta invece il genere della lirica: dato piuttosto sorprendente se si tiene presente che praticamente tutti i grandi poeti del dopoguerra tedesco – da Paul Celan a Ingeborg Bachmann, da Erich Fried a Günter Grass, da Hans Magnus Enzensberger a Peter Rühmkorf – fanno ricorso al racconto del Diluvio come codice espressivo. Il motivo di questa fortuna sta nel fatto che il racconto della *Genesis* si adatta, meglio di altri, a rappresentare i problemi e i dilemmi che stanno a cuore a questi autori negli anni immediatamente precedenti e seguenti la fine della guerra.

⁴ *Sin Schule und Gemeinde*, München, Kösel, 2001, pp. 14-21.

⁵ Cfr. GEORGE LANGENHORST, *Einblicke in das Logbuch der Arche. Noah in der Literatur unserer Zeit*, in «Erlbe und Auftrag», 1994, 80, pp. 341-364.

⁶ Cfr. PAUL GOERTSCH, *Funktionen der Sinfflutentzählung in der modernen deutschen Literatur*, in *Paradigmata. Literarische Typologie der Alten Testaments. Zweiter Teil*, 20. Jahrhundert, hrsg. von FRANZ LMK, Berlin, Duncker & Humblot, 1989, pp. 651-705.

Cfr. FRANZ W. NIEHL, *Noach, die Sinfflut und die Arche*, in *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von HEINRICH SCHMIDINGER, in Verbindung mit GOTTFRIED BACHT, II, *Personen und Figuren*, Mainz, Matthias-Grünewald-Verlag, 1999, pp. 81-91; DIERMAR JACOBSEN, *Nachberichten – Neuerzählen – Umzählen. Aspekte des Umgangs mit der Sinfflutgeschichte in der deutschen Gegenwartsliteratur*, in *Kreuzwege. Transformationen des Mythischen in der Literatur*, hrsg. von DIERMAR JACOBSEN, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, Lang, 1999, pp. 103-121.

I filoni intorno ai quali si raccoglie la riflessione poetica veicolata dal mito del Diluvio sono principalmente due: il primo è quello che riguarda "Auschwitz – nel senso metaforico del termine – e le sue conseguenze", cioè tutto quel complesso di problemi che deriva dal nazismo e dalla guerra; il secondo invece si riferisce alla minaccia che deriva dall'uso civile e militare dell'energia nucleare e comporta la possibile distruzione dell'ambiente naturale e dell'umanità. Per dirla con due formule poetiche molto fortunate del dopoguerra: agli scenari spettrali che si aprono "dopo il diluvio", fanno seguito quelli, altrettanto inquietanti, che appaiono "prima del (nuovo) diluvio". In modo trasversale a questi due filoni si sviluppa la tendenza alla parodia che, come succede a tutti i grandi miti, non risparmia nemmeno quello del Diluvio e col passare degli anni diventa sempre più un genere autonomo⁷.

Per dare a questa particolare mappatura della lirica tedesca del secondo dopoguerra un volto quanto possibile sistematico, si è ritenuto di operare alcune restrizioni di tipo temporale, geografico e metodologico. Così, si è deciso anzitutto di selezionare testi che, con un'unica eccezione, sono stati pubblicati nella cosiddetta "era Adenauer" (1949-1965), dato che in questi anni cruciali del dopoguerra si condensano le contraddizioni della società tedesca che resteranno determinanti sino alla caduta del muro e per certi aspetti anche successivamente. Inoltre, si è optato per i testi di autori provenienti dalla Repubblica Federale Tedesca e dall'Austria, dato che gli scrittori che operano nell'ex-DDR muovono da presupposti estetici e storico-sociali diversi, meritando quindi di essere trattati a parte⁸. Infine, dato il corpus estremamente consistente di poesie potenzialmente meritevoli di analisi, si è data la preferenza ai testi in cui il mito del Diluvio non venisse solo citato, bensì formasse la struttura portante del testo nella sua interezza.

2.1. "Germania anno zero". Le poesie sul Diluvio di Erich Fried

Nonostante la sua esplicita professione di ateismo, lo scrittore di origini ebraiche Erich Fried (1921-1988) fa della Bibbia, che già gli aveva fatto da viatico sulla strada dell'esilio, la sostanza con cui impastare un gran numero di poesie. Vecchio e il Nuovo Testamento diventano per lui il codice espressivo privilegiato per affrontare le esperienze cruciali della sua esistenza: la violenza nazista, la persecuzione degli ebrei e degli antifascisti, l'esilio. Tra i racconti biblici che Fried

⁷ Un filone minoritario, anche se non meno importante, che per motivi di spazio viene escluso dalla nostra rassegna è quello che riguarda il tema dell'esilio e della diaspora. A questo riguardo si consideri, ad esempio, la poesia *Bitte* (Preghiera; 1959) di Hilde Domin, segnalata nel saggio appena citato di Franz W. Niehl. Il tema del Diluvio viene ripreso anche nelle poesie dedicate all'esilio di Walter Mehning e Bertolt Brecht.

⁸ Cfr. il contributo di Domenico Mungolo in questo volume.

spogliandoli della loro sostanza teologica, riadatta e mette in relazione al problema della guerra e del nazismo, spicca quello della *Genesis* (6,5-9,17). L'insistenza con cui il tema è sviscerato in tutte le sue dimensioni, dando vita a ben venti poesie e a due testi in prosa, *Die beiden Archen* (*Le due arche*) e *Die Wahrheit über die Taube* (*La verità sulla colomba*), fa di Fried il "poeta del Diluvio" per antonomasia.⁹

Nel 1944, Fried commenta in anticipo la fine della guerra con due poesie intitolate entrambe *Nach der Sintflut* (*Dopo il diluvio*), nelle quali presenta due visioni diverse della Germania postbellica. La differenza tra le due interpretazioni si rispecchia già nell'accezione diversa assunta dall'immagine del "fango del diluvio", che compare all'inizio di entrambe le liriche. Nella prima, il fango sta per l'eredità negativa che il nazismo si è lasciato alle spalle, per le macerie materiali ma anche psicologico-morali del conflitto, già trasformate ormai in una sorta di sabbie mobili che tengono intrappolati i tedeschi dopo la guerra, impedendo loro di risollevarsi. Nella seconda poesia, invece, il fango viene connotato più positivamente e diventa l'elemento da cui nasce la nuova vita, come il limo fluviale del Nilo.

La prima lirica *Nach der Sintflut I*, tratta dalla raccolta *Deutschland*, è un tragico affresco della Germania ridotta in macerie a causa dei bombardamenti alleati. Nonostante i versi di Fried annuncino l'arrivo della colomba "dopo il diluvio", la "vittoria" della pace sulla guerra non può essere festeggiata perché, secondo il poeta, gli effetti delle distruzioni e dei lutti continueranno a pesare sulla coscienza delle persone:

Taube, zum Ölweig fliege,
 bau dir ein Nest.
 Sintflutschlamm. Diesem Siegem
 folgt noch kein Fest.
 Da werden viele weinen,
 wenn sie die Heimat sehn
 und zwischen Toren und Steinen
 endlose Wege gehn
 und alles Unglück schauen,
 das wie Unkraut blüht.
 Da packt noch manchen Grauen,
 da wird noch mancher müd.
 Hart und im Leid erfahren,
 klug muß man sein.

⁹ Cf. TANJA GOJNY, *Rezeption der Sintfluterzählung*, in EAD., *Biblische Spuren in der Lyrik Erich Frieds. Zum intertextuellen Wechselspiel von Bibel und Literatur*, Mainz, Matthias-Grünevald-Verlag, 2004, pp. 131-169.

Dann vergeht mit den Jahren
 Weinen und Schreien¹⁰.

Come si può notare dall'ultima strofa, si tratta di una poesia concepita sia per i soldati reduci di guerra, che per gli sfollati e la popolazione civile, nonché per gli emigrati che sarebbero tornati in Germania dopo la fine della guerra. Il modello retorico su cui fa leva il testo è quello dell'appello che viene rivolto ai sopravvissuti, in parte per consolarli e in parte per infondere loro coraggio. L'appello lanciato dalla poesia contiene consigli per sopravvivere, in particolare per scongiurare la tristezza di chi ha perso tutto e per affrontare i fantasmi che perseguitano chi ha fatto esperienze traumatiche. Il segreto dell'arte della sopravvivenza consiste per Fried da un lato nel saper accettare le disgrazie, nel non lasciarsi andare alla disperazione e dall'altro nell'evitare il peccato dell'ingenuità, nell'usare una certa intelligenza, magari anche una certa malizia, per sapersi adattare alla nuova situazione, dove «le disgrazie» crescono «come le erbacce».

La priorità assegnata da Fried alla funzione appellativa del linguaggio tradisce l'influsso di Brecht, che ha composto alcune delle liriche più famose ricorrendo proprio a questa struttura. Alle brechtiane istruzioni per «gli abitanti delle città», alle esortazioni, impartite prima della guerra, a resistere alla diffidenza reciproca e al terrore «in tempi bui», fanno seguito ora i consigli per i sopravvissuti ai bombardamenti. Anche l'invito, diretto o indiretto, a mettere una certa malizia nell'affrontare le sfide della ricostruzione ha un sapore tutto brechtiano.

A differenza della prima, la seconda poesia propone una visione della Germania dopo la guerra da una prospettiva diversa, più incentrata sulla speranza. Tuttavia, nonostante un certo ottimismo orientato soprattutto dal finale, la posizione di Fried non è né ingenua né disincantata. Al contrario, *Nach der Sintflut II* è un testo che intende esplicitamente puntare il dito sulle conseguenze più impalpabili degli orrori della guerra e quindi mettere in guardia i lettori dai pericoli del nazismo:

Als aber das Meer zurückzuweichen begann,
 blieb nur der Schlamm. Und die versunkenen Schiffe
 und die aufgetauchten Schneiden der Riffe
 ragten polybenesetzt zum leeren Himmel hinan.
 Und die Fische, am zahllosen Aas überfressen,
 warfen sich klarschend und wühlten sich tief in den Schlück,
 und die Würmer haben trostlos und dick
 mit ihren Bäumen den Meerestoden gemessen.

¹⁰ ERICH FRIED, *Nach der Sintflut I*, in ID., *Gesammelte Werke*, hrsg. von VOLKER KAUKORRE-KLAUS WAGENBACH, I, Berlin, Wagenbach, 2006, p. 31.

Allen Pflanzen, die einst die Flut überschwenmt,
harte sie Salzkristalle geschenkt und die Blätter genommen.
Und die Möven kamen und flogen kreischend und fremd
und erschrecken – und sind nicht wiedergekommen.

Erst als nach Jahren die Meerbrut zerfallen war,
ganz verfault unter brennenden Sonnenstrahlen,
krochen die Kräuter näher, und Jahr für Jahr
kamen mehr Flechten, das trockenere Riff zu bemalen.

Und die verwesten Seetiere reiften zu Dung,
und die Pflanzen begannen herrlich zu grünen.
So war die Welt nach der Flut zum zweiten Mal jung,
und vom Ararat aus zog das Leben über die Dünen!¹¹

La poesia sembrerebbe descrivere un paesaggio marino e più precisamente la fauna e la flora rimasta sulla terra dopo il Diluvio, ma il quadro va letto naturalmente in maniera allegorica. In questa prospettiva più profonda, ci vengono incontro i tipi di umanità, tutt'altro che rassicuranti, che popolano la società tedesca dell'immediato dopoguerra.

Nella prima e nella seconda strofa, si parla di polipi che occupano gli scogli vicino alle navi affondate, di pesci oramai stufi di abbuffarsi di cadaveri e di vermi grassi che vagano desolati con i loro stomaci sui fondali fangosi. In questa fauna marina non è difficile riconoscere la razza spregevole dei profittatori di guerra, cioè di coloro che si sono arricchiti con la guerra e col nazismo, speculando sulle disgrazie della maggior parte della popolazione. La metafora della piovra affidata alla prima strofa non potrebbe rendere meglio l'idea. Nella terza strofa invece incontriamo delle strane piante che, in seguito all'inondazione, hanno perduto le foglie e si sono ricoperte di cristalli di sale, formazioni così terribili e mostruose da far fuggire spaventati i gabbiani che non le riconoscono più. Queste piante irricoscrivibili che mettono in fuga i gabbiani non sono altro che un'allegoria degli uomini stessi che, dopo la guerra, sono talmente cambiati e moralmente abbruttiti da non essere più riconoscibili, nemmeno da chi li conosceva bene, da chi come i gabbiani viveva con loro ed era abituato alla loro presenza.

Nonostante le immagini inquietanti delle prime tre strofe, la poesia si conclude con una svolta positiva, che segnala la volontà del poeta di far prevalere la speranza rispetto alla rassegnazione: il rinascere della natura, in particolare della fauna marina, è inteso come simbolo della vita nuova della Germania che rinasce dalle sue rovine. Qui, dopo un lento processo di rinascita, si realizza appieno la palinogenesi annunciata dall'arrivo della colomba e sulle dune della desertificazione ambientale e morale ricomincia la vita.

¹¹ Ivi, p. 32.

Lo sguardo pessimista e disincantato che Fried, rielaborando il racconto mitico del Diluvio, getta sulla Germania tra guerra e dopoguerra rappresenta un *Leitmotiv* della storia della cultura tedesca dopo il 1945 e sarà ripreso, tra gli altri, dai registi del "nuovo cinema tedesco". Sia *Il matrimonio di Maria Braun* (1979) di Rainer Werner Fassbinder che *Germania pallida madre* (1980) di Helma Sanders-Brahms analizzano le conseguenze degli eventi bellici sulla psiche delle persone e descrivono, accentuandolo in modo diverso, il fallimento dei matrimoni dovuto in sostanza al fatto che le mogli non riconoscono più i loro mariti abbruttiti dalla guerra. Nel film di Fassbinder, la protagonista Maria sposa durante i bombardamenti del 1943 il soldato Hermann Braun, ma non può vivere il suo matrimonio perché questi deve tornare al fronte. Al suo ritorno dalla guerra, Hermann finisce in prigione per un delitto commesso da Maria. Per sopravvivere ai "tempi bui" la donna è costretta ad adottare una strategia basata sulla netta separazione di corpo e anima: vende il proprio corpo al commerciante Karl Oswald, che potrebbe essere benissimo uno dei peccatori di Fried, ma, nell'attesa di riabbracciare il marito, mantiene vivo nel proprio intimo l'amore per lui. La catastrofe avviene nel momento in cui la protagonista si rende conto che il marito non ha fatto altrettanto, ma anzi, toccando il fondo dell'abbruttimento morale, l'aveva praticamente concessa lui al commerciante.

Un destino analogo tocca ai protagonisti del film della Sanders-Brahms. Anche in questo caso, la loro storia d'amore viene interrotta bruscamente dalla guerra. Nel momento in cui, alla fine della guerra, marito e moglie si ritrovano, i due si scoprono estranei, non si riconoscono più – esattamente come i gabbiani di Fried non riconoscono più le piante su cui si posavano – e imboccano strade che li portano sempre più lontani l'uno dall'altra. Hans non riesce a superare l'amarezza che gli deriva dalla scoperta di essere stato imbrogliato da chi, inculcandogli falsi ideali, lo ha spedito al fronte, nonché dalla constatazione che i responsabili di questo inganno continuano, anche dopo la guerra, a godere degli stessi privilegi di prima. Lene, invece, che deve lottare duramente per mantenere se stessa e la propria figlia, scopre la propria aspirazione ad emanciparsi come donna e la voglia di lottare per essere indipendente.

2.2. *Catastrofe e salvezza "dopo il diluvio" nelle poesie di Ingeborg Bachmann*

La breve lirica, pubblicata nel 1957, che Ingeborg Bachmann (1926-1973) dedica al racconto della *Genesis*, ha lo stesso titolo delle poesie di Fried, anche se la poetessa di Klagenfurt, pur riprendendo alcuni presupposti fondamentali della riflessione del suo collega austriaco, sposta l'attenzione sulla problematica stessa della scrittura:

Nach dieser Sintflut
möchte ich die Taube,

und nichts als die Taube,
noch einmal gerettet sehn.

Ich ginge ja unrer in diesem Meer!
flög' sie nicht aus,
brächte sie nicht
in letzter Stunde das Blatt!¹²

Il testo della Bachmann è tutto concentrato sull'aspetto salvifico del mito. La poetessa lancia quasi una provocazione, mettendo la salvezza della colomba al di sopra della salvezza di tutti gli altri animali e degli umani raccolti nell'Arca. La colomba assume qui una funzione completamente diversa da quella che riveste nel racconto biblico. Nella Bibbia Noè la manda in ricognizione perché possa costatare se il Diluvio è finito, così da permettergli di lasciare l'Arca con gli animali e le persone di cui è responsabile. Nei versi della Bachmann invece abbiamo uno scenario completamente diverso. Dopo il Diluvio le acque non si sono placate, al contrario: è ancora in corso una catastrofe – una nuova, si direbbe – che sembrerebbe portare alla morte dell'io protagonista della poesia, se la colomba non intervenisse “all'ultimo momento” portandogli *das Blatt*. L'ultima parola della poesia è intraducibile perché gioca su un'ambiguità che fa da asse portante a tutto il testo: in tedesco *das Blatt* sta infatti da una parte per l'*Obblatt*, cioè la ‘foglia di ulivo’ (citata anche da Fried) che simboleggia la speranza e la vita, ma significa anche la ‘pagina’, e cioè la scrittura e la letteratura. La lirica si conclude dunque con un gioco di parole che crea una unità indissolubile tra speranza e letteratura, tra la vita nuova “dopo il diluvio” e la scrittura. La condizione umana – come quella dell'io che sta annegando – è quella dell'estrema disperazione nel pieno della catastrofe. In questa situazione l'essere umano attende l'intervento dall'alto, si aspetta la salvezza da Dio, la colomba che gli porti un qualcosa, per quanto fragile possa essere, cui potersi aggrappare. Ingeborg Bachmann piega questa struttura teologica al suo discorso finalizzato all'esaltazione della poesia come elemento salvifico. L'asse portante di questa operazione di secolarizzazione del racconto biblico è la convinzione che l'elemento che ha consistenza in mezzo alla catastrofe, ciò che resta al di là di ogni disastro, quale che sia la sua causa o la sua natura, è la letteratura – l'*ubi consistam*, la forza che fa sopravvivere l'individuo nell'emergenza più estrema (nell'*Ausratbmezzastand*, nello stato di emergenza che ritroviamo costantemente nei testi della Bachmann).

Questa poesia, nonostante sia stata raramente interpretata dalla critica, ha invece un'importanza fondamentale nell'opera della Bachmann perché condensa

¹² INGEBOURG BACHMANN, *Werke*, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL-INGE VON WEIDENBAUM-CLEMENS MÜNSTER, I, München-Zürich, Piper, 1978, p. 154. D'ora in avanti, si citerà da questa edizione col numero del volume e della pagina tra parentesi.

uno dei motivi fondamentali della sua lirica, che sarà ripreso e variato in forme sempre diverse sino all'apice della sua produzione, segnato da *Böhmen liegt am Meer* (*La Boemia è sul mare*). Negli anni Cinquanta lo ritroviamo ad esempio in *Aria I*, un testo che insieme a *Freies Geleit* (*Salvadotto*) sarà musicato nel 1957 da Hans Werner Henze nei suoi *Nachtstücke und Arien* (*Notturni e arie*):

Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen,
ist die Nacht von Dornen ehelt, und der Donner
des Laubs, das so leise war in den Büschen,
folgt uns auf dem Fuß.

Wo immer gelöscht wird, was die Rosen entzünden,
schwemmt Regen uns in den Fluß. O fernere Nacht!
Doch ein Blatt, das uns traf, treibt auf den Wellen
bis zur Mündung uns naeh. (I, 160)

Anche qui abbiamo uno scenario affine al Diluvio, in cui un soggetto, questa volta collettivo, viene travolto dalla violenza delle acque, è in totale balia della violenza di forze più grandi di lui (in questo caso la pioggia). Anche stavolta la salvezza del soggetto è affidata a un foglio/foglia che lo sostiene sulle onde finché non raggiunge il mare aperto. L'interpretazione tutta personale del mito della *Genesis* che Bachmann adotta in queste due poesie è basata sul nesso molto stretto di catastrofe e salvezza e si regge sul presupposto che solo chi è caduto estremamente in basso può sperare di essere salvato, solo chi ha vissuto la catastrofe più totale può aspirare a tornare a vivere, a risorgere nella letteratura, attraverso la letteratura.

Sia in *Nach dieser Sinfonie* che in *Aria I* non ci sono elementi per determinare con sicurezza se la catastrofe elementare di cui si parla sia una catastrofe personale o collettiva – in primo luogo quella della guerra e dello sterminio degli ebrei. Una contestualizzazione storica dei testi sul Diluvio che permetterebbe di leggerli in contiguità con quelli di Erich Fried potrebbe partire dalla celebre dichiarazione della Bachmann in cui la poetessa individua nella distruzione della sua amata Carinzia da parte dei nazisti il trauma fondamentale che ha segnato per sempre la sua persona e la sua opera.¹³ In questo senso, gli interpreti che hanno analizzato la poesia danno per scontato che la poetessa si riferisse alla guerra e alle sue fatali conseguenze materiali e psicologiche.¹⁴ D'altra parte, non può sfuggire l'evidente

¹³ INGEBOURG BACHMANN, *Wir müssen wdhre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL-INGE VON WEIDENBAUM, München-Zürich, Piper, 1983, p. 111.

¹⁴ Cfr. Dietmar Jacobsen: «Was Bachmanns acht Zeilen heraufschwören im Bilde eines erneuten göttlichen Strafgerichts über die Welt, ist der zur Erscheinungzeit der Verse zwölf Jahre zurückliegende Weltkrieg und die daraufhin Verheerungen, die er außerhalb der Menschen zurückließ» (*Zwischen Gottesfrage und Naturkatastrophe. Die Sinfoniezyklen in der Literatur unseres Jahrhunderts*, in «Germanistisches Jahrbuch Osterrva», 1997, 3, pp. 63-78; qui p. 65). Alla

volontà della Bachmann di coprire con un velo di discrezione l'origine della catastrofe elementare che spesso viene messa in scena nei suoi testi. In generale si può dire che una lettura adeguata della lirica bachmanniana deve tener conto, volta per volta, tanto del fatto che le liriche sono volutamente concepite come "opere aperte" quanto del postulato dell'"io nella storia", cioè della necessità, particolarmente avvertita dagli anni Sessanta in poi, di trovare i punti di convergenza tra la "piccola" e la "grande storia", tra le vicende individuali e quelle della società del dopoguerra.

Rispetto alle liriche di Fried, che contengono uno spaccato della società tedesca degli anni Quaranta, soffermandosi tanto sui "carnifici" quanto sulle loro vittime e offrendo una rappresentazione allegorica dei tipi umani che popolano le macerie delle città tedesche, resta il fatto che Ingeborg Bachmann, al di là della lettura più o meno personale della catastrofe riversata sul soggetto, intona un inno alla letteratura come utopia¹⁵.

2.3. Acqua alta di Ginter Grass: la critica alla mentalità piccolo-borghese nell'era Adenauer

Nei primi anni del dopoguerra il dolore per le distruzioni materiali e le ferite ancora aperte nella psiche delle persone viene in parte compensato dalle grandi speranze di rinnovamento coltivate da molti scrittori e intellettuali. La fiducia nella forza redentrice della letteratura è solo una delle numerose utopie che circolano negli anni Cinquanta. Con il passare del tempo, però, gli scrittori più sensibili si rendono conto che allo sforzo di ricostruire le città e di rilanciare l'economia non corrisponde un rinnovamento morale e democratico di analogo spessore. Anzi, le forze della restaurazione sono più forti che mai tanto che, per dirla con i versi di una celebre poesia di Ingeborg Bachmann (I, 44), «i carnifici di ieri bevono ancora dai loro calici dorati»¹⁶. Così, di fronte allo «sgombero delle terre dove regna ancora il cuore» e alla sempre «crescente follia» (IV, 62), per dirla sempre con il linguaggio evocativo della Bachmann, l'euforia iniziale lascia presto il posto allo scontento e alla rassegnazione. Nello stesso tempo, il tono della lirica del dopoguerra inizia

stessa conclusione arriva Birgit Lermen: «Im Bild von 'dieser Sinfur' werden die schrecklichen Spuren faschistischer Barbarei, die Zerstörungen in allen Bereichen des gesellschaftlichen und individuellen Lebens» (*Tob begann die Geschichte der Bibel zu lesen: Ein Reis, und der Abgrund Mensch kiffte auf*, cit., p. 62).

¹⁵ INGEBOURG BACHMANN, *Letteratura come utopia: lezioni di Francoforte*, trad. di VANDA PENSER-7A, Milano, Adelphi, 1993.

¹⁶ Sia nelle poesie della Bachmann che in *Nach der Sinfur I* di Fried il problema della continuità tra il dopoguerra e il regime nazista viene segnalato dall'uso dell'avverbio temporale *noch* ('ancora'), che istituisce un collegamento tra il "prima" e il "dopo".

a differenziarsi: alla malinconia dei poeti, soprattutto ebrei, che consacrano la propria opera al ricordo degli orrori della guerra e dello sterminio del loro popolo, si accompagnano con insistenza sempre maggiore l'ironia e il sarcasmo della generazione che comincia a scrivere dopo la guerra e vuole prendere di mira da una parte i mali della società tedesca, la cieca rincorsa al benessere materiale che si diffonde col boom economico e dall'altra l'insoddisfazione di chi pensa che il passato non sia ancora passato.

Tra questi ultimi rientra senz'altro Ginter Grass, nato nel 1927, che con *Hochwasser* (*Acqua alta*), una delle liriche più significative della raccolta *Die Vorräte der Windhühner* (1957), aggiunge una tessera al variegato mosaico della letteratura tedesca sul Diluvio. Rispetto ai testi di Erich Fried e di Ingeborg Bachmann citati in precedenza, la lirica di Grass da un lato è più profana, nel senso che riflette la tendenza a «riportare la poesia verso il basso, verso le cose»¹⁷ e dall'altro non è ancora connotata in senso apocalittico, come lo sarà ad esempio il romanzo *La ratte* (1986). Nell'affrontare il tema biblico, Grass porta al limite il processo di secolarizzazione, cui abbiamo assistito nei testi sinora analizzati. La grande pioggia di Grass non ha più nulla della catastrofe biblica, ma rappresenta piuttosto una situazione estrema che, in senso esistenzialista, costringe le persone a mostrare il loro vero volto:

Wir warten den Regen ab,
obgleich wir uns daran gewöhnt haben,
hinter der Gardine zu stehen, unsichtbar zu sein.
Löffel ist Sieb geworden, niemand wagt mehr
die Hand auszustrecken.
Es schwimmt jetzt Vieles in den Straßen,
das man während der trockenen Zeit sorgfältig verbarg.
Wie peinlich des Nachbarn verbrauchte Betten zu sehen.
Of stehen wir vor dem Pegel
Und vergleichen unsere Besorgnis wie Uhren.
Manches lässt sich regulieren.
Doch wenn die Behälter überlaufen, das ererbte Maß voll ist,
werden wir beten müssen.
Der Keller steht unter Wasser, wir haben die Kisten hochgetragen
und prüfen den Inhalt mit der Liste.
Noch nichts ist verloren gegangen. –
Weil das Wasser jetzt sicher bald fällt,
haben wir begonnen Sonnenschirmchen zu nähen.
Es wird sehr schwer sein, wieder über den Platz zu gehen,
deutlich, mit bleischweren Scharten.
Wir werden den Vorhang am Anfang vermissen

¹⁷ GIULIO SCHIAVONI, *Ginter Grass. Un tedesco contro l'oblio*, Roma, Carocci, 2011, p. 34.

und oft in den Keller steigen,
um den Strich zu betrachten,
den das Wasser uns hinterließ.¹⁸

Il continuo salire del livello dell'acqua che irrompe nelle case e porta via gli oggetti d'arredamento mette in moto una dinamica inarrestabile che porta alla luce gli aspetti più personali e privati degli individui, i desideri profondi e i comportamenti imbarazzanti delle persone che si considerano rispettabili. La poesia, infatti, mette in mostra l'altra faccia della cosiddetta rispettabilità borghese, quella fatta di falsità, ipocrisia, perbenismo. Il diluvio di Grass, per quanto modesto, è l'evento che strappa le tende dietro le quali i borghesi tenderebbero a nascondersi, a essere "invisibili", e smaschera gli aspetti scomodi e imbarazzanti della loro vita. Così, i letti del vicino che cominciano a vagare trasportati dalle acque ne tradiscono i vizi, mettono a nudo la doppia morale. Se non ci fossero eventi eccezionali come l'inondazione, questo l'assunto di Grass, si vivrebbe comodamente dietro le maschere che ci si mette di volta in volta per tutta la vita. Quando invece il cucchiaino si trasforma in un colino, perché non trattiene più l'acqua – così recita la poesia –, allora si scoprono gli altari e non si può più nascondere nulla.

Nello stesso tempo, con l'acqua che cresce viene smascherata anche la miopia piccolo-borghese, che spesso si accoppia all'indifferenza: l'atteggiamento del volgere la testa dall'altra parte, del non voler vedere i problemi o far finta che non ci riguardano. Nell'imminenza della catastrofe, ci dice Grass, stiamo lì a confrontare le nostre preoccupazioni come si fa con l'ora esatta invece di guardare in faccia la realtà.¹⁹ Invece di renderci conto che con la catastrofe ci perdiamo tutti, ci fissiamo sul calcolo di chi potrebbe perdere di più. L'altro aspetto della cecità e dell'ingenuità di cui si parla nella poesia consiste nel pensare di avere le cose sempre sotto controllo in un modo o nell'altro: «Qualcosa si può sempre regolare». Il poeta contesta questa ingenuità, ribadendo che quando l'acqua avrà raggiunto il livello più alto non resterà che pregare.

Grass critica in tal modo la tendenza borghese a vivere senza preoccupazioni, come vorrebbero la pubblicità o l'ideologia capitalista, che però poi non ci dicono dove portare «le nostre domande e il terrore di tutti gli anni»²⁰. Secondo l'autore

¹⁸ GÜNTER GRASS, *Hochwasser*, in Id., *Gedichte und Kurzprosa*, hrsg. von WERNER FRIESEN (*Werkausgabe*, I), Göttingen, Stiedl Verlag, 1997, p. 15.

¹⁹ A questo proposito, è interessante notare il fatto che Grass si serve della prima persona plurale, coinvolgendo anche se stesso nella critica alla mentalità borghese. Con la sua poesia fa dunque anche autocritica.

²⁰ Cfr. la poesia *Reklame* della Bachmann: «Wohin aber gehen wir / ohne Sorge sei ohne Sorge / wenn es dunkel wird und wenn es kalt wird / sei ohne Sorge / aber / mit Musik / was sollen wir tun / better und mit Musik / und denken / beiter / angesichts eines Endes / mit Musik / und wohin tragen wir / am besten / unsre Fragen und den Schauer aller Jahre / in die Traumwäusel ohne Sorge sei

del *Tamburo di latta* (1959) i tedeschi invece non possono e non debbono eliminare il fardello di responsabilità che si trascinano dietro da quando hanno sposato l'ideologia nazista. Non possono far finta che il regime nazista sia stato una spiacevole parentesi storica che si può comodamente chiudere. Rispetto ai testi classici della letteratura del Diluvio, nella poesia di Grass la catastrofe non arriva improvvisamente, bensì in modo strisciante. Come Fried, anche Grass si serve del mito del Diluvio per puntare il dito sulle difficoltà a ricominciare dopo la fine della guerra, ma a suo giudizio sarà difficile attraversare di nuovo a testa alta la piazza, dato che la nostra ombra è «pesante come il piombo». Ciò significa che l'eredità di Auschwitz pesa come il piombo, è una sorta di spada di Damocle sul futuro della Germania.

La poesia si conclude puntando il dito sul segno del livello che ha raggiunto l'acqua in cantina al culmine dell'inondazione. Il segno sulla parete diventa una sorta di *menetekel* a monito che l'acqua alta può sempre tornare, che la salvezza, che per caso abbiamo raggiunto, ci può essere tolta di nuovo nel prossimo futuro. Nulla e nessuno ci può garantire la sicurezza, meno che meno i beni materiali, è l'assunto a conclusione della poesia. I borghesi della poesia, invece, sono convinti che prima o poi tornerà il bel tempo e l'acqua si abbasserà di nuovo, per cui si mettono a cucire degli «ombrellini da sole»²¹. In tal modo, Grass prende in giro la fede borghese in un futuro radioso nonostante il segno premonitore della catastrofe. E deve constatare che nessuno è disposto a imparare, e tutto continua come se nulla fosse successo²².

Come spesso accade nell'opera di Grass, la poesia è anche il nucleo di un dramma omonimo, pubblicato pure nel 1977. Nella *pièce*, che segna il suo debutto teatrale, Grass riprende il tema del Diluvio accentuandolo in modo diverso secondo la grammatica del teatro dell'assurdo, «nel segno di un *divertissement* che sta a metà tra il fantastico, l'umoristico e il saggistico, e risponde allo sforzo di 'dominare la tragedia dell'essere umano con gli strumenti della commedia»²³. Nel pezzo teatrale i due protagonisti, Noè e sua moglie, mentre l'acqua sale, trasportano delle scatole dalla cantina e verificano se i contenuti delle stesse corrispondono alle liste che hanno: la collezione di antichi calamai, nel caso di lui, e quella di album di famiglia, nel caso di lei. Come nella poesia, in un momento di estremo

ohne Sorge / was aber geschieht / am besten / wenn Totenstille // Eintritt (I, 114).

²¹ Il diminutivo ironico sottolinea il grado inimo delle loro preoccupazioni.

²² Cfr. Dieter Stolz: «Regelmäßig wie das Hochwasser wiederholen sich säkularisierte Formen der Sinfliugsdichte. Der teleologische Begriff der Apokalypse weicht in der Grasschen Version der Parabel jedoch dem der periodischen Wiederkehr des ewig Gleichen» (*Fundstücken für Grass-Leser oder Ein Vorspiel auf dem Theater*, in DIETER STOLZ, *Günter Grass – Theaterstücke. Kommentar und Materialien*, Göttingen, Stiedl, 2010, p. 23). La convinzione di Grass che i tedeschi non siano disposti a imparare dalla storia si ritrova nella nota citazione di Ingeborg Bachmann, tratta dal romanzo *Melina*: «Die Geschichte lehrt, aber sie hat keine Schüler» (III, 89).

²³ SCHAYOVNI, *Günter Grass*, cit., p. 45.

pericolo, invece di guardare in faccia la realtà, i problemi reali, entrambi restano attaccati ai beni materiali, alla proprietà. Entrambi sono immersi nel mondo delle preoccupazioni banali, tendono a rimuovere i problemi reali, fanno finta che i veri problemi non li riguardino. Come nel caso della coppia di coniugi, anche gli altri protagonisti del dramma — il nipote Leo che salta fuori improvvisamente da una scatola oppure il suo amico Kongo — sono tutti presi dalle loro piccole ossessioni che non abbandonano neanche in una situazione estrema, sono succubi della stessa ingenuità e testardaggine dei borghesi della poesia. Col passare del tempo, mano che sale l'acqua, anche i personaggi, prima sparsi in diverse stanze della casa, salgono sempre più in alto sino alla soffitta, senza però riuscire ad abbandonare le loro manie, finché si capisce che l'acqua arriverà e li travolgerà.

Dal punto di vista dei personaggi, le figure più interessanti sono quelle di Noè, il capofamiglia, e dei due topolini (Perle e Strich) che osservano dalla soffitta il modo grottesco e incomprensibile in cui la famiglia affronta l'emergenza, raccontandosi delle storie esilaranti. Dietro alle figure dei topolini affabulatori, che riscuotono la simpatia del lettore/spettatore, si può riconoscere senza troppa fatica l'autore, col quale essi dividono tre grandi passioni: raccontare storie, stare in cucina e fare sesso. Grass si serve di loro da un lato per prendere in giro i rappresentanti di una tipica famiglia borghese (tedesca) ed esasperare ancora di più la natura grottesca dei loro comportamenti; dall'altro fa emergere dai loro racconti la situazione di stallo, di totale immobilismo, in cui a suo giudizio si trova la società tedesca degli anni Cinquanta. Il massimo del divertimento si raggiunge nel momento in cui i topolini, che osservano divertiti le folle degli umani prima che arrivi la catastrofe, commentandole in modo sarcastico, immaginano di potersi sostituire alle colombe dopo il diluvio e di uscire per strada con i ramoscelli d'ulivo in bocca, creando naturalmente tutta una serie di situazioni rocambolesche e assurde:

PERLE [...] Di' un po', e se noi restiamo qui, così come un simbolo, per così dire, che adesso tutto ricomincia?

STRICH Quelli lì non la capiscono mica, credimi, Perle. Ci capirebbero male. Oggi giorno la gente non ha più il senso dei veri simboli. Se fossimo colombe,

sì, proprio genuine colombe della pace.

PERLE Odiòdio, e se avessimo nel becco un rametto verde.

STRICH E lo sguardo pio.

PERLE E se stessimo lì a tubare e a fare i belli.

STRICH Gli artisti ci dipingerebbero, e i poeti ci farebbero le poesie...

PERLE La Paloma... la colomba bianca, — ci ballerebbero il tango sul nostro ritmo²⁴.

3. La minaccia della bomba atomica: il "secondo diluvio" nelle poesie di Wilhelm Lehmann e Hans Magnus Enzensberger

Un altro grande filone della poesia tedesca del dopoguerra ha come orizzonte di riferimento quello che viene chiamato il "secondo diluvio" e riguarda l'imminenza della catastrofe nucleare — un problema che non è più solo della Germania, ma costituisce una minaccia globale. Rispetto alla sensibilizzazione generale dell'opinione pubblica sulla minaccia nucleare, raggiunta non prima della crisi di Cuba, all'inizio degli anni Sessanta, la poesia tedesca comincia già negli anni Cinquanta a fare propria questa preoccupazione, fornendo un esempio tipico della funzione sismografica e diagnostica della letteratura.

I presupposti storici del riadattamento del racconto biblico in questa prospettiva sono da una parte le bombe atomiche lanciate dagli americani su Hiroshima e Nagasaki alla fine del secondo conflitto mondiale e dall'altra la logica della guerra fredda — con la corsa sfrenata agli armamenti da parte delle superpotenze e il problematico equilibrio della dissuasione reciproca. La retorica comune ai testi di questo filone è il confronto tra il "primo" e il "secondo diluvio", tra la catastrofe biblica e quella nucleare. Con una forte generalizzazione, si potrebbe affermare che, nell'epoca del progresso scientifico non più controllato, il diluvio si manifesta sempre di più "al plurale". Per quanto riguarda la fenomenologia del "secondo diluvio", va notato che perde di significato la categoria dell'improvviso e dell'inaspettato, tipica delle catastrofi naturali, dato che in una nuova catastrofe, esattamente come avviene nella poesia di Grass, si manifesta in modo strisciante ed impercettibile, assumendo le sembianze di una morte annunciata.

In tal senso, il testo *Nach der zweiten Sintflut* di Wilhelm Lehmann (1882-1968), il rappresentante più autorevole della poesia della natura tra le due guerre, tratteggia lo scenario che si presenta sulla terra "dopo il secondo diluvio", anticipando un approccio che in seguito sarebbe stato più volte approfondito dall'industria cinematografica hollywoodiana con il genere catastrofica:

Geschieden wieder Wasser, Erde.

Doch keine Arche legte an.

Die Wege steinigen und sanden,

Da alle Menschenzeit verrann.

Die Ammer schürtet dünne Strophen,
Ein Hier erstieg dem Nirgendwo —
Der Menschenstimme überdrüssig,
Spricht sich das Schweigen lieber so.

Wo Bomber stürzte, rostet Eisen,
Vergesslich hüllt das Gras den Platz.
Die Lüfte zucken drachenschweifig,

²⁴ GÜNTER GRASS, *Acqua alta*, in: ID., *Tutto il teatro. I Plebei provano la rivolta, Acqua alta. A dieci minuti da Buffalo. Una discussione pubblica*, con un'intervista a Günter Grass di Enrico Filippini: *Teatro e politica*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 177-178.

Kein Lindwurm hütet solchen Schatz.

Der Himmel glüht, die Steine beben,

Die Ammer bleibt bei ihrem Ton.

Die zweite Sintflut überleben

Nicht Pyrrha, nicht Deukalion²⁵.

Come in Fried, anche in questa poesia abbiamo una visione altamente simbolica delle città tedesche distrutte dai bombardamenti. Il verso «Die Lüfte zucken drachenschweifig» è un'allusione alle scie di condensa che si lasciano alle spalle i bombardieri angloamericani. Il terrore che incutevano i draghi ai tempi delle leggende e degli dei, questo il senso della metafora delle «artes» che tremano come draghi, ha lasciato il posto al terrore moderno che lo supera di gran lunga. Anche il cielo in fiamme e la terra che trema descritti da Lehmann possono essere letti come fotografie della guerra. La poesia tematizza le innumerevoli distruzioni causate dalla guerra e il potenziale distruttivo dell'atomica: il canto dello zigolo, che si è fatto tenue, e il silenzio spettrale sono quelli che fanno seguito alla catastrofe, come in una scena da *The day after*. L'uccello canoro è l'unico segno di vita che viene dal nulla, un nulla che segna la fine dell'umanità, della cultura e della memoria: l'erba che custodisce il luogo della distruzione è infatti «smemorata».

A dieci o vent'anni dalla scomparsa dell'umanità scomparire anche «alle Menschenzeit», tutto il tempo scandito dall'uomo. La condizione rappresentata da Lehmann nella poesia coincide con quella descritta da Max Frisch nel già ricordato romanzo *L'uomo nell'Olocene*, che dal punto di vista geologico è l'epoca più recente, dopo la quale non viene più nulla.

Lehmann trasfigura in senso mitico la realtà della Germania distrutta e della guerra presentandoci uno scenario terrificante in cui, diversamente da quanto accade nei film di Hollywood, non ci sono sopravvissuti e diversamente dal «primo diluvio» non c'è un'arca da cui scende Noè per far ricominciare la vita: è rimasta solo la vita vegetale, cresce l'erba, scorre un fiume, ma non c'è traccia di vita umana. L'esperienza dei bombardamenti culmina in una visione di una natura rimasta orfana dell'uomo²⁶. La terra orfana degli umani pone un drammatico interrogativo sul suo senso e sul suo futuro, senza che la poesia offra una risposta.

Dal punto di vista della storia del Diluvio, è interessante notare come Lehmann fonda il mito biblico del Diluvio con quello greco, sostenendo che «al secondo

²⁵ WILHELM LEHMANN, *Nach der zweiten Sintflut*, in Id., *Gesammelte Werke in acht Bänden*, I, *Sämtliche Gedichte*, Hrsg. von HANS DIETER SCHÄFER, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, p. 196.

²⁶ La scenaria assomiglia molto a quello di *Die Wand (La parete)*, 1963 di Marlen Haushofer. La protagonista si ritrova un giorno da sola, nel mezzo della natura e tenuta separata dal mondo esterno da una parete invisibile. Al di là della parete, nel mondo esterno, non riconosce alcuna presenza umana.

diluvio non sopravvive né Pirra né Deucalione». Nel verso «Le strade diventano di pietra e si riempiono di sabbia» è possibile leggere un riferimento al mito delle *Metamorfofi* di Ovidio (I, 318-350), in cui Deucalione e Pirra gettano delle pietre alle loro spalle per far rinascere l'umanità²⁷. Nelle *Metamorfofi* c'è un susseguirsi di epoche, alla fine delle quali si trova quella della pietra. Il processo delle vie che «diventano di pietra» - il raggiungimento di un'età della pietra - ricorda inoltre anche la conclusione del romanzo di Christoph Ransmayr *Die letzte Welt (Il mondo estremo)*, 1988 che si rifà alla vita di Ovidio e alle *Metamorfofi*²⁸. La grande differenza è che Lehmann (al pari di Ransmayr) prende le mosse da un modello di filosofia della storia del tutto alternativo a quello del poeta romano. Ovidio, infatti, fa leva su un modello di sviluppo della cultura che raggiunge gradi sempre più alti e culmina nella *pax augustea*, a suo giudizio l'apice della storia dell'umanità. Nella poesia invece questo modello progressivo viene rovesciato, dato che l'evoluzione dell'umanità culmina nella catastrofe.

Il confronto tra il diluvio biblico e quello nucleare viene riproposto anche da Hans Magnus Enzensberger nella poesia intitolata *Isotop*, solo che stavolta il registro usato non è più quello della malinconia, bensì quello dell'ironia e del sarcasmo:

reflen wir ruhig die regenschirme!
die nächste sintflut wird seicht sein.
das alte verfahren, majore und kühne
auf hochspannungsmasten, der allgemeine
andrang zum ararat, zu den alpenvereinen,
das inletr plötzlich geplatzr, panik
unter den klempnern und pampige tauben
mit oder ohne ölzweig, das alles
hat sich nicht mehr bewährt: immer
dieselben gerechten entstiegen der arche
und begaben, den wasserleichen zum hohn,
wandelanleihen und päpste al pari.
heute sind im ural und in arizona
nobelpreisträger in rudeln dabei,
den wirkungsgrad zu verbessern,
um die knöchel der damen zu schonen.
zuversicht herrscht in den labors.

²⁷ Cfr. PABLO OVIDIO NASONE, *Le metamorfofi*, a cura di ENRICO ODDONE, presentazione di FRANCESCO MASPERO, I, Milano, Bompiani, 1988, pp. 51-57.

²⁸ Nell'interpretazione di Ransmayr è centrale che le *Metamorfofi* come sviluppo della civiltazione portino dalla cultura alla natura, quindi lontano dall'umanità. Lo scrittore austriaco ci tiene a sottolineare che le epoche della natura hanno un respiro maggiore della storia dell'umanità.

aus den türkitzen dringt ein tau,
ein ausschlag, feucht und human,
bomben-, tod- und betriebssicher, fet,
ein heiserer hauchdinner schweiß.
vorbei ist die zeit der versuche,
aus den poren der welt kriecht längst
eine dürre flut, und wir ersaufen,
diszipliniert vor den fahkartenschalern
kniend in knuckelsuhren und iod?²⁹

In questa risposta poetica al problema della minaccia nucleare³⁰, Enzensberger fa leva su un freddo sarcasmo affermando che il "secondo diluvio" sarà più umano del primo perché non arriverà come una catastrofe, un grande terremoto, una grande inondazione o uno tsunami, ma come una piccola rugiada che si insinua tra le pareti – una metafora per descrivere il diffondersi della radioattività che ci colpisce in maniera impercettibile³¹. L'isotop del titolo allude infatti all'isotopo radioattivo, ma nello stesso tempo rimanda alla struttura della poesia stessa, che intorno all'isotopia del diluvio avvolge tutta una serie di immagini ad essa strettamente correlate, le quali, a loro volta, danno la possibilità al poeta di dar sfoggio della sua pungente ironia: l'affollamento verso il monte Ararat viene confrontato con una corsa verso i tralci dell'alta tensione, su cui salgono «maggiori» e «mucche», e con la «passione per i club alpini», così come l'inondazione viene paragonata a un piumone che scoppia e al panico tra gli idraulici. Nemmeno il "sacro" motivo della colomba si salva dal ridicolo³².

Se il primo diluvio non è stato abbastanza efficace, non ha dato risultati abbastanza soddisfacenti, sostiene Enzensberger, è perché i «piani di sé» sono stati risparmiati. In tal modo allude a Noè che proprio per la sua fama di uomo giusto era stato risparmiato dal tribunale divino e deputato a guidare l'impresa dell'Arca; quindi – continua il ragionamento della poesia – ci vuole un secondo diluvio, più efficace, preparato dagli scienziati e premi Nobel dell'Est e dell'Ovest, che stavolta sarà «secco», perché le acque non saliranno molto e gli ombrelli

²⁹ HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *isotop*, in Id., *Landessprache. Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, p. 25.

³⁰ Sul tema Enzensberger ha preso posizione anche nei suoi saggi. Cfr. ad esempio *Einige Vorschläge zur Methode des Kampfes gegen atomare Aufrüstung*, in «Blätter für die deutsche und internationale Politik», 1958, 3, pp. 410-414; *Europa gegen die Bombe*, in «Blätter für die deutsche und internationale Politik», 1959, 4, pp. 119-121.

³¹ Sul tema della radioattività cfr. la poesia *an alle fernsprecheiteilnehmer* in HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Landessprache*, cit., pp. 26-27.

³² Il dialogo tra poesia e scienza è un punto fisso del pensiero di Enzensberger, come testimonia l'antologia *Die Elemente der Wissenschaft* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002), in cui non a caso, a p. 44, viene ripresa anche la lirica che stiamo commentando.

saranno resi superflui: arriverà una «marea secca» in cui però ampegneremo tutti. Il paradosso è, secondo il poeta, che ci metteremo tutti in fila, in modo disciplinato, per fare il biglietto per gli «orologi a cucù», per entrare cioè nei rifugi antiatomici, e per le pastiglie di iodio. La parte finale della poesia di Enzensberger ripropone un *leitmotiv* della sua critica alla società tedesca: il suo sorriso sul conformismo e la passività incomprensibili dei cittadini, qualsiasi siano le vessazioni che subiscono, compresa l'imposizione di marciare ordinati nel baratro. Con la sua ironia, l'intellettuale vuole palesare il suo stupore per il contrasto tra la gravità della minaccia, che richiederebbe una protesta radicale (o perlomeno l'umiltà della preghiera, direbbe Grass) e la passività dei suoi concittadini di fronte a una minaccia presa alla leggera come se si trattasse di un raffreddore.

Nella poesia *das ende der eulen* (*la fine delle civette*), che nella raccolta *Landessprache* segue *isotop* e *an alle fernsprecheiteilnehmer*, formando praticamente una trilogia della protesta antinucleare, Enzensberger cambia registro e assume le vesti del *poeta vates* per protestare contro la «cecità di fronte all'apocalisse» (Günther Anders) dei tedeschi e prospettare in tono profetico lo scenario di un disastro ecologico:

ich spreche von euern nicht,
ich spreche von ende der eulen.
ich spreche von but und wal
in ihrem dunklen haus,
dem siebenfaltigen meer,
von den gletcheren,
sie werden kalben zu früh,
rab und taube, gefliederten zeugen,
von allem was lebt in lüften
und wäldern, und den flechten im kies,
vom weglosen selbst, und vom grauen moor
und den leeren gebirgen [...].³³

Nel nostro contesto, l'aspetto più interessante della poesia è che, mentre annuncia i primi segnali di una catastrofe ecologica nelle regioni polari – con i ghiacciai che si sciolgono e «partoriscono» in ritardo –, l'io lirico si atteggiava a profeta che imita il gesto di Noè, appoggiandosi ai suoi «testimoni pennuti»: un corvo e le colombe. Solo che questi testimoni stavolta non annunciano il ritiro delle acque, come nella Bibbia, bensì viceversa la crescita del livello del mare, che per i suoi abitanti si è trasformato in una «oscura dimora», a causa dell'effetto serra³⁴.

³³ ENZENSBERGER, *Landessprache*, cit., p. 28.

³⁴ Cfr. RAINER BARBEY, *Umweltliche Fortschritte. Natur, Technik und Mechanisierung im Werk von Hans Magnus Enzensberger*, Göttingen, V&R unipress, 2007, pp. 39 sgg.

In relazione ai testi di Friedl, le poesie di Enzensberger pongono in modo diverso il problema della colpa e della responsabilità. Mentre Friedl può distinguere tra "carnifici" e vittime della catastrofe nazista, ora è l'umanità intera (la società tedesca intesa come *pars pro toto* dell'umanità) a stare sul banco degli imputati, e nessuno appare privo di responsabilità. Inoltre non è più Dio che punisce l'uomo per i suoi peccati, ma l'umanità stessa che finisce nel baratro, o rischia di finirvi, per colpa della sua *hybris*. Non c'è più un'istanza trascendente che giudica il comportamento e decide se punirlo o salvarlo. Questo sostituto teologico, che nella poesia della Bachmann è perlomeno evocato, qui è scomparso del tutto. Ora, è l'uomo – o meglio: il cittadino maturo –, cui è richiesta un'assunzione di responsabilità. Nelle sue interviste, Enzensberger esorta regolarmente i cittadini a organizzarsi e aderire a tutte le forme di protesta che offre la società civile, rifiutando di subire le imposizioni ingiuste della politica, cui in questo caso si attribuisce la responsabilità di aver portato l'umanità, con le sperimentazioni sugli Urali e in Arizona e le loro conseguenze, sull'orlo del baratro³⁵.

4. Conclusione. La parodia del mito: diluvio e "apocalisse gioiosa" in Peter Rühmkorf

Mentre nelle poesie di Friedl e in quelle della Bachmann, in un modo o nell'altro, con maggiore o minore intensità, si tiene ancora fede al "principio speranza", in quelle analizzate successivamente il "principio Arca di Noè"³⁶ va nettamente in crisi. I testi di Grass e di Enzensberger, infatti, sono dei piccoli capolavori dell'arte dell'ironia e della parodia, la cui forza corrosiva si basa sulla ridicolizzazione della figura di Noè e del simbolo della colomba. Il tutto non senza un tocco di autoironia, dato che i topolimi di Grass, ad esempio, fanno il verso anche agli altri artisti e poeti che hanno messo in scena il mito del Diluvio.

La vena ironico-parodistica nell'approccio al testo biblico, che contraddistingue una certa parte della letteratura del dopoguerra³⁷, raggiunge comunque il suo apice in testi come *Ich künde heute* (Oggi annuncio) di Peter Rühmkorf (1929-2008). La poesia, che conclude la nostra rassegna esemplificando il filone parodistico della riflessione sul diluvio, ha un forte valore rappresentativo non solo perché esaspera e porta a compimento tendenze ampiamente diffuse nella letteratura degli anni

³⁵ Cf. HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Zu große Fragen. Interviews und Gespräche 2005-1970*, mit einem Nachwort von HANS MAGNUS ENZENSBERGER, hrsg. von RAINER BARBEY, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

³⁶ JOSEPH KIERMEIER-DIERBE, "Das Prinzip Arche Noah" *Tendenzen in der jüngeren und jüngsten deutschen Gegenwartsliteratur*, in «Acta Universitatis Lodzianis. Folia litteraria», 1989, 27, pp. 65-89.

³⁷ Sull'interpretazione del diluvio (e dell'apocalisse) come commedia cfr. ivi, pp. 77 sgg.

Cinquanta, ma anche – e questo secondo aspetto è ancora più importante del primo – perché anticipa le interpretazioni postmoderne del mito a partire dagli anni Settanta e Ottanta:

Ich künde heute: Alles für die Katz:
Der Mondenschein, dein schiefer Haaransatz,
Was Dante sagt und was der Kuli schiß,
Das Gartenwunder der Semiramis.

Und die Bilanz nach Flut und Ararat.
Die nackte Hand auf Scham und Schulterblatt,
Auch dies war da, der widerlegte Sinn,
Das rote Fleisch im Mund der Schläferin.

Bist du noch das, was an der Schläfe pulst,
Verlorenes Hirn, die tüftelnde Geschwulst,
Bleibt andres als das Bild des Augenblicks,
der platgedruckte Archäopretyx?

War dies das Ziel, der hochgegelte Kunz?
Der Himmel stürze, Flut, komm über uns!
Was scheidet uns, wir sind vom gleichen Aas,
Gauner und Duider, schwingt das Unraufal.

Streut aus den Rest an Galle und an Glück,
Athenas Lende und Apollis Genick,
Ein Eimer Lethe, eine Urne Kohl,
Pylatus taucht die Hände in Lysol.³⁸

La poesia, che si differenzia da quelle esaminate in precedenza perché mette a fuoco uno stato d'animo soggettivo, riflette un punto di vista radicalmente pessimista. Nella prima strofa viene ripreso il motivo della *vanitas vanitatum*. Il bilancio del dopo diluvio è che la storia della civiltà è stata del tutto inutile. In questa logica, la salvezza dell'umanità da parte di Noè è stata inutile perché il processo di civilizzazione è senza senso e senza scopo. Le grandi conquiste artistiche (come l'opera di Dante e quella del romanticismo) o le più alte meraviglie del mondo (il giardino di Semiramide) sono egualmente prive di significato come i libri più insignificanti. Lo stesso scetticismo viene proiettato sulla sessualità, citata nelle forme straniare e shockanti di cui Gottfried Benn si serve nelle poesie espressioniste

³⁸ PETER RÜHMKORF, *Ich künde heute*, in: Id., *Gedichte. Werke 1*, hrsg. von BERND RAUSCHENBACH, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 2000, p. 61. La poesia viene pubblicata per la prima volta nel 1952 nella rivista «Zwischen den Krieges» (1952-1956), i cui redattori erano lo stesso Rühmkorf e l'amico Werner Riegel.

di *Morgue*: «la nuda mano sul sesso e sulla spalla», «la carne rossa nella bocca della dormiente». In tale prospettiva, Rühmkorf riprende, in forma parodistica, anche la formula beniamina del maiale come «apice della creazione»: «Cosa ci differenzia, siamo dello stesso cadavere». Si tratta di una prospettiva in cui le categorie morali non hanno più senso: «Gramer und Duder, schwingt das Unratfaß». Facendo il verso a Benn, ai suoi procedimenti poetici, in particolare allo straniamento³⁹, e sul suo tono apocalittico⁴⁰, la poesia ci presenta un'umanità sull'orlo dell'abisso e dell'apocalisse. Al contrario di Grass, per il quale nei momenti estremi, in cui ci si gioca tutto, bisogna pregare, e diversamente anche da Enzensberger, che indirettamente incita alla protesta e alla ribellione, Rühmkorf invita a godersi gli ultimi sprazzi di piacere e di rabbia. Con la sua provocazione siamo pure agli antipodi della moderata speranza che emanava dalle indicazioni per sopravvivere fornite da Erich Fried: «Venga pure il diluvio!», raccomanda Rühmkorf, invitando a «spargere gli ultimi resti di piacere e di rabbia». Nell'imminenza della catastrofe, l'atteggiamento più adeguato è quello del *carpe diem* e dello sfogo della propria aggressività. Questa «apocalissi gioiosa», che viene sbandierata in modo provocatorio, dovrebbe compensare in parte l'eclissi di senso che l'autore vede manifestarsi nella storia della civilizzazione.

Nella sua autobiografia *Die Jahre die Ihr kennt* (*Gli anni che conoscete*), Peter Rühmkorf ricostruisce il contesto personale e storico della genesi della poesia all'inizio degli anni Cinquanta e racconta come la crescente alienazione nella sua attività poetica e politica abbia portato a una «ripurtizzazione della lirica» sfociata nella «vena apocalittica-edomistica» di *Ich kinde heute*⁴¹. Nel rimediare i suoi inizi di poeta, insieme a quelli dell'amico Werner Riegel (1925-1956), Rühmkorf rievoca l'importanza decisiva dell'incontro con Gottfried Benn, celebrato come l'inventore del «finitismo», cioè della teoria della fine. Il fascino che emanava da un tale «raggiante modello» derivava infatti dal suo incredibile istinto per quelle che Rühmkorf chiama «Finalstimmungen» – cioè le atmosfere apocalittiche parodiate proprio nella poesia in questione –, unite a uno «stupendo tratto antiborghese, esteticamente imperiale», che non poteva non impressionare «i lavoratori precari» e gli «underdogs (che sulla carta si comportavano come grandi imprenditori)», mettendo in crisi le loro convinzioni riguardo alla lotta di classe⁴². L'ammirazione

³⁹ Cfr. l'ultimo verso della poesia, in cui il disinfrante si sostituisce l'acqua: «Plutus taucht die Hände in Lysol».

⁴⁰ Dalla seconda strofa in poi ci sono citazioni tratte dalle poesie espressioniste di Benn. Il «platgedrückte Archäopteryx» – il mitico uccello originario tramandato come fossile – e il motivo del cervello, così come la perdita della memoria («Un sechlo di Letes») alludono alle tendenze regressive contenute nel cosiddetto «complesso Igitur» della sua poetica.

⁴¹ PETER RÜHMKORF, *Die Jahre die Ihr kennt. Anfänge und Enttarnungen. Werke 2*, hrsg. von WOLFGANG RASCH, Reimbek bei Hamburg, Rowohlt, 1999, p. 72.

⁴² Ivi, pp. 77-78.

degli aspiranti poeti, racconta sempre Rühmkorf, non veniva tuttavia ricambiata dal grande maestro, che sembra avesse un apposito armadio per i manoscritti non richiesti e le lettere dei simpatizzanti. Cosicché un po' per la rabbia degli «amanti respinti» e un po' per contrastare le crescenti tendenze reazionarie che in quegli anni si rifacevano all'autore delle *Poesie statiche* (1948), i suoi ultimi versi venivano parodiati con testi come *Ich kinde heute*. Senonché Rühmkorf e Riegel saranno spiazzati dal loro idolo che, in modo del tutto inatteso, nel 1955 racconterà le poesie dei due ammiratori delusi all'editore Niedemayer⁴³.

Uno dei meriti indiscussi della poesia di Rühmkorf è quello di aver posto in modo radicale il problema del rapporto tra apocalisse e cultura, mettendo in discussione il potere salvifico di quest'ultima. Rühmkorf non potrebbe che respingere la posizione sostenuta da Thornton Wilder (1897-1975) nella sua commedia *The Skin of Our Teeth* (1942). Nella storia raccontata da Wilder, la tipica famiglia americana degli Antrobus (questa la traduzione italiana del titolo inglese), che rappresenta l'umanità intera, deve affrontare tre grandi calamità naturali e storiche – la glaciazione, il diluvio universale e la guerra mondiale –, ma alla fine viene salvata «per il rotto della cuffia» (come recita il sottotitolo) dai rappresentanti più insigni della sua cultura. In questo ruolo, compaiono sulla scena filosofi e poeti: Omero e Shakespeare da una parte, Platone, Aristotele e Spinoza dall'altra. Rühmkorf contesta invece in modo provocatorio la tesi che letteratura, filosofia e religione siano pietre miliari della storia della civilizzazione⁴⁴. Nel fare questo si distrae anche dalla posizione dei «compagni di strada» e di battaglia Enzensberger, Fried e Grass, che, seppure in forma diversa, con presupposti e accenti particolari, hanno riadattato il tema del diluvio sotto forma di «Warngedichte», poesie scritte con lo scopo di mettere in guardia i loro lettori dal pericolo del fascismo, della tendenza a rinnovare il passato, del sottovalutare la minaccia nucleare. Le allegorie minacciose di Fried, il *menetekel* di Grass e gli ammonimenti del novello Noè di Enzensberger vanno tutti interpretati in questo senso. Nonostante la professione di pessimismo più o meno pronunciata dei loro autori, questi testi presuppongono la fiducia illuminista nel potere critico della letteratura.

⁴³ Sulle diverse fasi del rapporto di amore-odio con Benn cfr. HANS OTTO HORCH, «ins selbe Benn-Engramm?» Peter Rühmkorf dialektische Rezeption Gottfried Benns, in *Deutsche Lyrik nach 1945*, hrsg. von PETER BREUER, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, pp. 65-108, in particolare pp. 67 sgg. La poesia *Ich kinde heute* non viene citata nel saggio di Horch.

⁴⁴ È sintomatico, a questo proposito, che nella recente messa in scena della commedia, l'anno scorso a Basilea, ad opera della regista Amélie Niermeyer e del drammaturgo Martin Wigger, proprio la fede nella cultura di Wilder sia stata totalmente eliminata, lasciando il posto a scenari come quello dei cartoni animati (la famiglia Simpson) o quello delle crociere e degli *shopping center*, dominati dal più sfrenato consumismo. Cfr. ALFRED SCHLITINGER, *Was kann uns denn retten? „Wir sind noch einmal davon gekommen“ von Thornton Wilder am Theater Basel*, in «Neue Zürcher Zeitung», 30 gennaio 2012. Bühne und Konzert - <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/buehne-konzert/was-kann-uns-denn-retten-1.14661970>; 20.IV.2013.

L'invio provocatorio di Rühmkorf «Diluvio, travolgici!» anticipa piuttosto atteggiamenti tipici del cosiddetto "postmoderno". Nella ricostruzione che Hermann Glaser ha fatto della sensibilità postmoderna dagli anni Ottanta in poi, vengono citati proprio i due capisaldi della poesia *Ich kinde heute*: il "Plaisir" e il motto «Dopo di noi il diluvio!»⁴⁵. Nel contesto della società tedesca di quegli anni e della crisi degli ideali illuministi, la ricerca del divertimento e della felicità sarebbero la risposta più adeguata all'atteggiamento perbenista dei cosiddetti "apostoli della morale" – così come anarchia, relativismo e *anything goes* segnerebbero il rifiuto delle ideologie dei "grandi racconti" da una parte e la "fine dell'utopia" e dei grandi sistemi intellettuali dall'altra.

Con una poesia come *Ich kinde heute*, Rühmkorf anticipa anche l'atteggiamento di intellettuali come Ulrich Horstmann che, con il suo *Das Unhier. Konturen einer Philosophie der Menschenschaft* (1983), si fa portavoce di un pensiero nichilista e apocalittico culminante nella "filosofia della fuga dall'umanità". Il suo fortunato libro è una rappresentazione satirica della condizione della civilizzazione umana nella tradizione del *Candide* voltairiano, che prende di mira le distorsioni del progresso e porta alla conclusione provocatoria che il mondo sarebbe migliore se l'umanità – Horstmann intende naturalmente quella evocata dal titolo polemico, che ha portato a uno sfruttamento considerato delle risorse del pianeta – non esistesse.

In maggiore o minore sintonia con queste tendenze, gli anni Ottanta vedranno l'affermarsi di opere letterarie all'insegna del motto «Zum letzten Mal Welttheater!» come reazione alla crisi dei grandi ideali dell'Illuminismo e dell'Occidente. Secondo Karl-Joseph Kuschel, le opere più rappresentative di questa tendenza sarebbero *Die letzte Poszime* (1985) di Inge Merkel, che contiene un «Requiem alla cultura cristiana dell'Occidente», con una tematizzazione del diluvio, e *La ratta* (1986) di Günter Grass⁴⁶.

⁴⁵ HERMANN GLASER, *Kleine deutsche Literaturgeschichte. Eine west-östliche Erzählung vom Kriegsende bis heute*, Frankfurt am Main, Fischer, 2004, pp. 277 sgg.

⁴⁶ KARL-JOSEPH KUSCHEL, *Apokalypse*, in *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*, cit., I, *Formen und Motive*, pp. 543-568, in particolare pp. 557 sgg.: *Das Ende der Humanzeit oder: zum letzten Mal Welttheater*.

FABIO DANIELON SUL RIUSO POSTMODERNO DI UN MITO BIBLICO: IL CASO DI ARCHETYP DI RALF KÖNIG

«Gioranotto, io non vedo niente
C'è solo un po' di nebbia che annuncia il sole.
Andiamo avanti tranquillamente.»
Francesco De Gregori, *I muscoli del capitano*

Credo opportuno dare qualche giustificazione riguardo al soggetto del mio intervento e ai suoi limiti obiettivi.

Da italianista mi sarebbe stato più consono occuparmi dei 152 sciolti puerili di Leopardi dedicati al Diluvio universale (probabilmente una delle cose migliori nella preistoria della poesia leopardiana), con la suggestiva terrificante immagine del Dio furente che calpesta gli uomini e ne spinge i cadaveri nei gorgi dell'abisso d'acque, immagine che suggerisce un motivo che ritornerà spesso, con ben altro vigore poetico e filosofico, nel Leopardi maturo: la debolezza dell'uomo di fronte alla misteriosa preponderante forza divina, o della natura.

O in subordine, che so, a *De' corpi marini, che su' monti si trovano; della loro origine; e dello stato del mondo avanti 'l diluvio, nel diluvio, e dopo il diluvio: lettere critiche di Antonio Vallisneri*, [...] con le annotazioni, alle quali s'aggiungono tre altre lettere critiche contra le opere del sig. Andry, Francese, e i suoi giornali [...] (Venezia, Lovisa, 1721; seconda ed. aggiornata, ivi, 1728) del medico e scienziato di scuola galileiana Antonio Vallisneri, scrittore di grandi qualità di chiarezza, e uno dei primi studiosi a superare la teoria del Diluvio universale per spiegare l'origine di quei fossili.

Oppure ad altre riprese variamente interessanti e notevoli del mito biblico nella nostra tradizione letteraria, da Dante (*Par. XII*) a Boccaccio, da Campanella a Vico a Carlo Porta (*Brindes di Meneghin all'Ostia*), e oltre, giù giù nel Novecento: per esempio nell'immagine del fanciullesco gioco in *Cocotte* di Gorziano (vv. 5-8: «Piccolino, che fai solo soletto?» / «Sto giocando al Diluvio Universale.» // Accennai gli stromenti, le bizzarre / cose che modellavo nella sabbia, / ed ella si

chìno come chi abbia / fretta d'un bacio e fretta di ritrarre / la bocca»), gioco che assume una trascurata tensione simbolica alla luce dello svolgimento della poesia; o, sempre per esempio, nella tensione metafisica di alcuni dei *Frammenti lirici* di Rebora, portatori di morte e figura di rigenerazione: penso a *O pioggia dai cieli distrutti* (XIV), *Con me in persi indichibili moti* (XIV), *O pioggia feroce che lani ai selciati* (LXXI).

Tuttavia, quando sono stato invitato al Convegno di cui ora si raccolgono gli Atti, avevo appena letto il testo che figura nel titolo del mio intervento, mi aveva divertito e, quasi d'istinto – cioè con buona dose d'irresponsabilità, non essendo un gemanista – ho proposto di parlarne². L'istinto, comunque, non sempre è un cattivo consigliere. Almeno non in questo caso, mi auguro. Mi pare interessante riflettere in questa sede, infatti, su una parodia contemporanea nella cultura popolare (anzi *pop*) del mito del Diluvio universale.

Dare conto cioè di qualcosa che documenti non solo e non tanto la persistenza e la prevedibile egemonia in Occidente del mito del Diluvio biblico rispetto a quello classico di Deucalione e Pirra, tradito soprattutto attraverso Ovidio (*Metamorfosi*, I, vv. 347-415) o ai circa trecento presenti in quasi tutte le tradizioni mondiali (la maggior parte dei quali invero non tramandati in forma scritta)³. Ma ne valorizzi soprattutto il riuso, letterario e antropologico-culturale in senso lato, in particolare quale mito di rinascita. Un riuso postmoderno e *pop*: infarcito cioè di citazionismo, imitazione, allusione, *pastiche*, con intento ironico. E per postmodernismo intendiamo, da ultimo, una forma di manierismo. Parafasando Umberto Eco, dal momento che il passato non può essere distrutto, ché la distruzione porta al silenzio, esso va rivisitato, con ironia: cioè in modo non innocente. La parodia postmoderna comunque, aggiungiamo, non è mai gratuitamente citazionista. C'è un elemento di cultura tradizionale diffusa che agisce ancora nel profondo con ragioni ed effetti che vanno ben oltre l'intenzione d'autore.

Nella contemporaneità occidentale, e in ispecie nella cultura popolare (e *pop*), il tema del Diluvio è relativamente fortunato e si associa agli esiti estremi del disastro ecologico, della distruzione atomica, del raffreddamento del sole, del surriscaldamento della crosta terrestre. È un'evoluzione catastrofistica di quello che è essenzialmente un mito di creazione, o meglio un secondo momento del

processo creativo. Le modalità d'azione moralmente repressibili dell'uomo non ne sono all'origine causa principale, la responsabilità morale non è causa del Diluvio, ma piuttosto compito etico per l'umanità dopo il Diluvio. Per inciso e per esempio, tale mito di ri-creazione non è assente pure in un romanzo post-apocalittico ma, a rigore, non post-diluviale quale *La strada* (*The Road*, 2006) di Cormac McCarthy⁴.

Nella tradizione biblica con la fine del Diluvio si pone in essere l'alleanza tra Dio, Noè e la discendenza di quest'ultimo. Per certi aspetti il Diluvio è, con il solo strumento dell'acqua e limitatamente al profilo di *katastrophé*, una prova generale dell'Apocalisse: in quest'ultima però la rivelazione, attraverso un simbolismo, per taluni iniziale, di conoscenza, di conoscenza ultima, prevale sul percorso, vera *Bilanz*, di ri-generazione del mondo proprio della letteratura diluviale e post-diluviale.

Ancora da studiare, per inciso, resta poi il legame, neppure tanto sottile per contrasto e analogia, tra il motivo dell'arca e quello della «nave dei folli», nella tradizione tanto iconografica quanto letterario-culturale, proprio in relazione al tema della ri-nascita: da Brant e Dürer a Bosch fino alla pellicola del 1965 di Stanley Kramer (dal romanzo omonimo del 1962 di Katherine Anne Porter) o al Foucault della *Storia della follia nell'età classica* (*Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961)⁵. l'esempio forse oggi più depositato nell'immaginario collettivo di anti-arca (nautragio vs salvezza) è quello del Titanic, il transatlantico affondato dopo lo scontro con un iceberg la notte del 14 aprile 1912, simbolico epilogo della cosiddetta *Belle époque* prima della Grande Guerra, ripreso e ri-usato soprattutto nel cinema.

Nel cinema, per esempio, all'apologo morale, come quello rappresentato nel *Giudizio universale* di Vittorio De Sica del 1961 su sceneggiatura di Cesare Zavattini (non una delle opere più fortunate del regista), in tempi più recenti si è sovrapposta, soprattutto nelle produzioni delle *major* statunitensi, un'attenzione più marcata agli effetti speciali spettacolari cui l'argomento invita: è il caso, sempre per esempio, di *Deep Impact* (di Mimi Leder, prodotto da Steven Spielberg, 1998 – Spielberg, come regista, si era interessato invece dell'arca dell'alleanza fatta costruire da Mosè nella prima pellicola della saga di Indiana Jones –). In *Deep Impact* comunque il discorso finale del Presidente Tom Beck (Morgan Freeman) richiama il motivo della rinascita: è un messaggio per ricominciare una nuova

¹ Di Rebora si rammenti anche il volume, che raccoglie le prose uscite su riviste del primo Novecento, *Arche di Noè. Le prose fitto al 1930*, a cura di CARMELO GIOVANNINI, Milano, Jaca Book, 1994 (in ispecie *Arche di Noè sul sangue*, pp. 207-211).

² Per la tradizione del motivo del Diluvio nella tradizione letteraria moderna di lingua tedesca, rinvio senz'altro agli interventi, raccolti in questo volume, di Hermann Dorowin, Arturo Larcatti, Domenico Mugnolo.

³ Ricordiamo che il mito del Diluvio ripreso dall'epopea di Gilgamesh (nota in Occidente soltanto dal 1873, grazie alla trascrizione di Henry Rawlinson) è stato ri-usato da Borges nel suo *Libro di sogni* (*Libro de sueños*, 1976).

⁴ Nel generoso filone della letteratura fantastica post-apocalittica recente, soprattutto americana – a inizio Novecento però andrà ricordata almeno *La peste scarlatta* (*The Scarlet Plague*, 1912) di Jack London, e, a ritroso, in quella inglese, *L'ultimo uomo* (*The Last Man*, 1826) di Mary Shelley – va menzionato il biblico *L'ombra dello Scorpione* (*The Sand*, 1978; poi *The Sand. The Complete & Uncut Edition*, 1990) di Stephen King, che ha abbastanza evidentemente influenzato la fortunata serie televisiva *Lost* (sceneggiata da Jeffrey Jacob Abrams, Damon Lindelof, Jeffrey Leber, 2004-2010). Nel cinema, rammentando *Il dottor Stranamore* (*The Doctor Strangelove*, 1954) di Stanley Kubrick, richiama alla memoria almeno la serie australiana di *Mad Max* (1979, 1981, 1985) di George Miller e la trilogia di *Matrix* (1999, 2003, 2003) di Andy e Larry Wachowski.

⁵ Il primo capitolo della prima parte dell'opera è sintitolo, appunto, *Staliferia navis*.

già sosteneva vent'anni fa David Forster Wallace, una delle più autorevoli origini dell'ironia postmoderna. Insomma, si deve tenere conto che nel *riuso pop* del testo biblico gli elementi di intertestualità non squisitamente letterari sono per certi versi più insistenti di quelli letterari⁸.

Il cartoon *Archetyp* del tedesco Ralf König, uno dei più affermati autori europei di fumetti in attività⁹, è uscito in Germania sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung» nei primi mesi del 2009 e poi in volume (Berlin, Rowohlt Verlag GmbH, 2009). In Italia, in traduzione, è stato pubblicato su «Linus» dall'aprile al dicembre 2010¹⁰. I fumetti di König sono essenzialmente popolari, senza ambizioni sperimentali. Prevale lo sfondo bianco; i personaggi di norma si muovono di profilo sulla linea di base, sono disegnati con un tratto deciso e marcato, che pone in evidenza nasi grossi e bocche aperte. I volti sono caricaturali e deformati in una rappresentazione ironico-grottesca. Più puntuale la definizione dei corpi: in altre sue opere con particolare attenzione al nudo, soprattutto maschile, con ammiccamenti ironico-erotici, ma non in questo caso, dove esso è adoperato limitatamente; quello femminile è invece esagerato e caricato. Ciò anche per l'intenzione satirica sui modi e i comportamenti degli omosessuali, tema costante nella produzione dell'artista, dei cui diritti l'autore è un difensore militante¹¹.

Archetyp fa parte di una trilogia che rilegge ironicamente diversi episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento: *Prototyp* (2008, dedicato alla prima parte di *Genesis*: premio Sondermann 2009 per il miglior fumetto dell'anno alla Fiera di Francoforte), *Archetyp* appunto (Noè e il Diluvio), *Antityp* (2010, la predicazione di Paolo). L'opera è informata da un elemento ideologico fortemente laico avverso a qualsiasi radicalismo confessionale, interpretando le religioni organizzate come promotrici di repressione dei costumi e di omofobia in particolare: l'autore, in ragione di ciò, è stato oggetto di minacce, per *Djinn Djinn*, da organizzazioni fondamentaliste islamiche¹². Ma la qualità del lavoro è data, a mio giudizio, più dal taglio artistico creativo lieve e grottesco nel dipanarsi della narrazione.

⁸ Sul prospere del metaracconto nella cultura *pop* si tengano presenti, per esempio, le osservazioni di PAOLO GIOVANNETTI, *Il graphic-novel sperimentale. Scisso, enigmatico, melanarriativo*, in *Tratture 12. Graphic novel. L'età adulta del fumetto*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2012, pp. 29-34.

⁹ Nel marzo 2012 in Germania è uscito un film a lui dedicato con un titolo eloquente: *König des comics*.

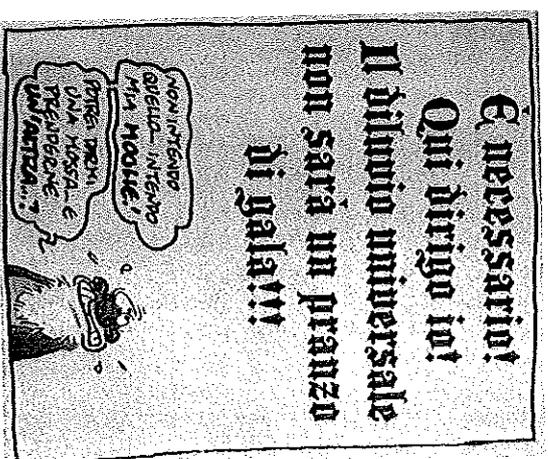
¹⁰ La rivista «Linus» ha pubblicato anche altri lavori di König, edito in Italia da Kappa edizioni di Bologna.

¹¹ È membro della *Homosexuelle Selbsthilfe* e sostenitore dell'*Akademie Waldschlösschen*, fondazioni di assistenza per gli omosessuali.

¹² Titolo e temi rendono più che plausibile la suggestione del sarcasmo *Isotop* di Hans Magnus Enzensberger, alle cui posizioni ideologico-culturali König è sostanzialmente vicino. Cfr. di ENZENSBERGER, *Die elitär della scienza. Sguardi trasversali in poesia e in prosa* (2002), trad. it. di VITTORIA ALLIATA, ANNA MARIA CARPI, UMBERTO GANDINI, DANIELA ZUFFELLATO, Torino, Einaudi, 2004 (in ispecie pp. 37 sgg.).

König altre volte riusa, su un registro comico, motivi temi e personaggi della tradizione letteraria antica: per esempio, si ispira liberamente alla commedia di Aristofane per *Lystrata* già nel 1987, da cui fu ricavato un demo nel 1994 e poi un film prodotto in Spagna nel 2002; alla novella *Aladino e la lampada meravigliosa delle Mille e una notte* per *Djinn Djinn. Der Zauber des Schabbar*, 2005 (traduzione italiana: *Genio per amore - Il sortilegio di Shabbar*, Bologna, Kappa Edizioni, 2010). E riabora pure spunti da Shakespeare (*Lago*, 1998).

In *Archetyp* propone una rilettura dell'episodio di *Genesis* (6-9). All'inizio un narratore esterno riassume, comicamente e in versi elementarmente rimati, la versione canonica: c'è, per esempio, Dio (mai effigiato in tutto il cartoon e la cui parola è resa con caratteri goticheggianti) che parafraza una celebre espressione di Mao «Il diluvio universale non sarà un pranzo di gala» (*figura 1*) e un Noè che rinvincerrebbe volentieri a portare con sé la moglie sull'Arca, chiedendo invece un'altra donna.



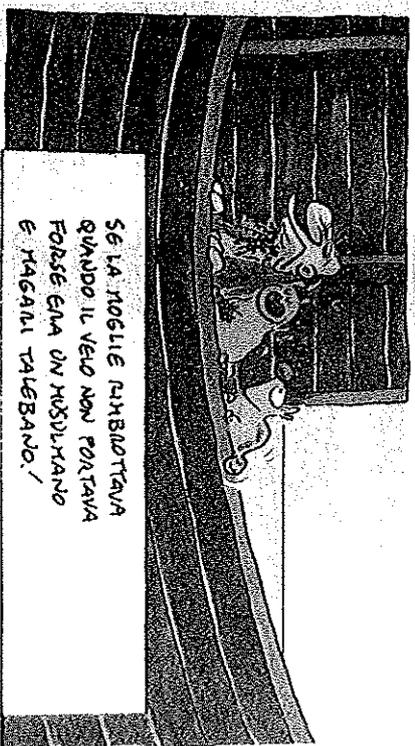
1. Un'espressione di Mao.

La rilettura si mostra innanzi tutto dubbiosa sull'età di Noè: lo rappresenta come un cinquantenne dalla barba nera non come un uomo di cinquecento anni con la barba bianca. E gli dà i tratti, anche fisici, di un moralista maschilista fanatico religioso: l'aspetto è volutamente accostabile a quello che i mass-media propongono di un *taliban* contemporaneo (*figure 2 e 3*). Noè si presenta a Dio come l'unico giusto e denuncia la corruzione del mondo, con specifica attenzione a quella sessuale e a quella femminile: ha una vera ossessione per il velo da imporre alle donne. Dio è infastidito, mostrando ormai disinteresse e disincanto per le

vicende della terra («Mi sono ritirato definitivamente dalla genesi») (figure 4 e 5). Noè invoca la fine del mondo, e la salvezza solo per sé, la moglie (per lavargli i calzini) e i figli; Dio promette di pensarci. Allontanatosi Noè, Dio si consulta con Lucifero (dall'usuale aspetto di serpente) (figura 6), razionale e tollerante, che ha ascoltato di nascosto il colloquio. Dio non sa come liberarsi delle noie che continua a dargli l'insopportabile Noè e si sfoga col povero Luz, come lo chiama lui; Lucifero gli suggerisce di accontentare Noè, di dargli la fine del mondo.

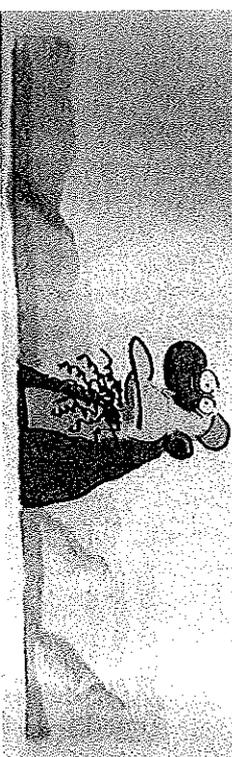


2. L'immagine di Noè.



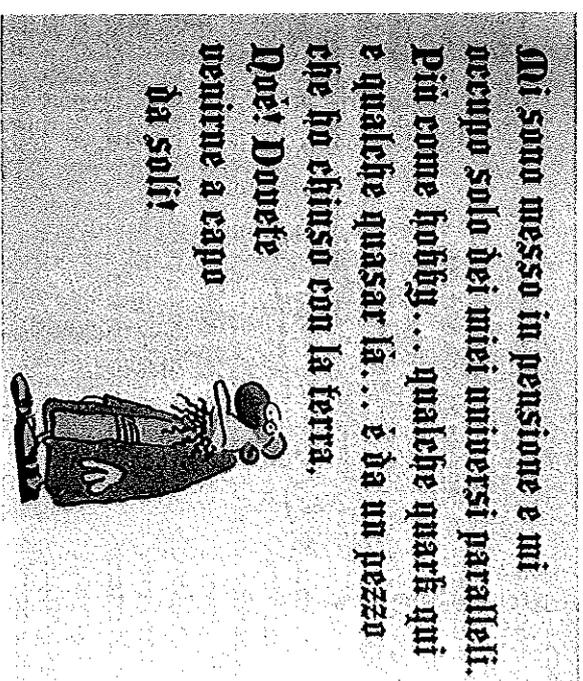
3. Noè talebano.

Di sono ritirato definitivamente àlla genesi. Loro si moltiplicano allegramente, l'evoluzione fa il suo corso. L'ultima volta mi sono occupato solo bello scorrere belle stagioni ma anche quelle adesso funzionano in automatico!

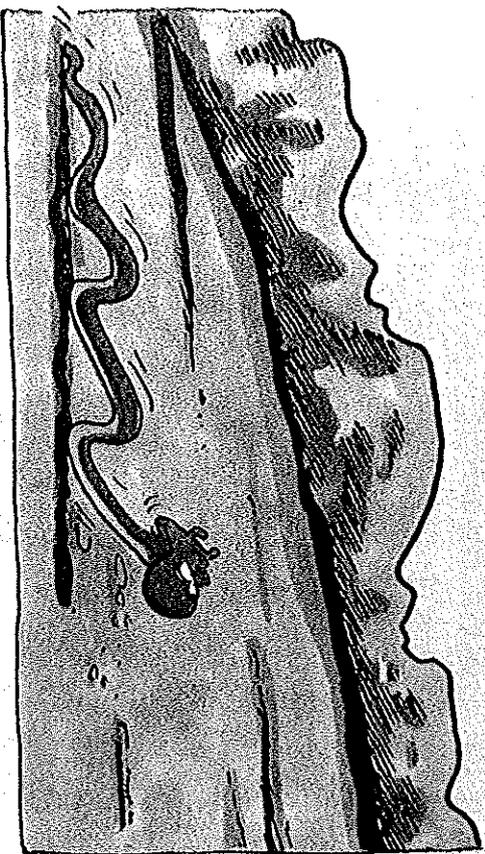


4. Dio ritiratosi definitivamente dalla genesi (1).

Di sono messo in pensione e mi occupo solo dei miei universi paralleli. Più come hobby... qualche quart qui e qualche quasar là... è da un pezzo che ho chiuso con la terra. Doe! Dovete venire a capo da soli!



5. Dio ritiratosi definitivamente dalla genesi (2).

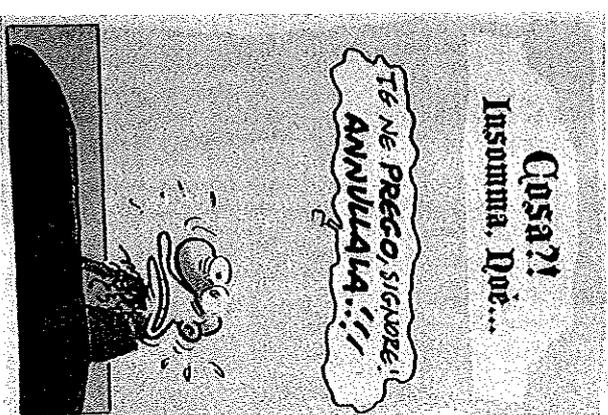


6. Lucifero.

Noè insiste nel volere una punizione esemplare per gli uomini peccatori. Tuttavia, durante una visita a Gomorra, si mostra sensibile alle sollecitazioni di una prostituta e del vino. Dio, dopo avergli promesso il Diluvio universale, svegliandolo dopo una sbornia, finge solo di accennarlo. Si accorda, nascostamente dal lettore attraverso un colloquio, non riportato ma alluso con lo stratagemma del bisbiglio, con la moglie di lui, alla quale tra l'altro rivela che l'obbligo del velo è un'idea di Noè e non sua, esortandola alla disobbedienza civile (figura 7). E, dopo avere costretto un Noè recalcitrante perché pigro a costruire l'Arca, simula soltanto il Diluvio. Noè si spaventa quando comincia a piovere e resta solo umano (moglie e figli si sono rifiutati d'imbarcarsi) con gli animali sull'arca. Al risveglio nel mezzo del mare, terrorizzato, chiede a Dio di annullare tutto, accorgendosi di essere stato presuntuoso e di essere lui il più corrotto di tutti (figura 8 e 9). Dio infine riesce così (con l'aiuto di Lucifero) a mostrare a Noè che tutti i comportamenti che lui ritiene moralmente da sanzionare sono in buona sostanza varianti naturali dell'agire umano, e quanto sia più importante preservare la bellezza del mondo e della natura (figura 10). Tali bellezze nel finale gli vengono di-mostrare da un'Arca fatta sollevare dalle acque del Mediterraneo, anche attraverso il colloquio con il volatriliano Lucifero. Noè così, quando atterra e ritrova la propria famiglia, si fa consapevole, in un finale lievemente pedagogico-ecologista, di quanto piuttosto oggi sia l'uomo da sé solo a rischiare di procurare la fine del mondo, per i comportamenti che tiene verso la natura. Un'ideale circolarità del racconto documentano la prima e l'ultima vignetta bianche e con analogia didascalia (figura 11 e 12). La penultima, con efficacia quasi visionaria, dichiara il timore della fine del disegno (figura 13).



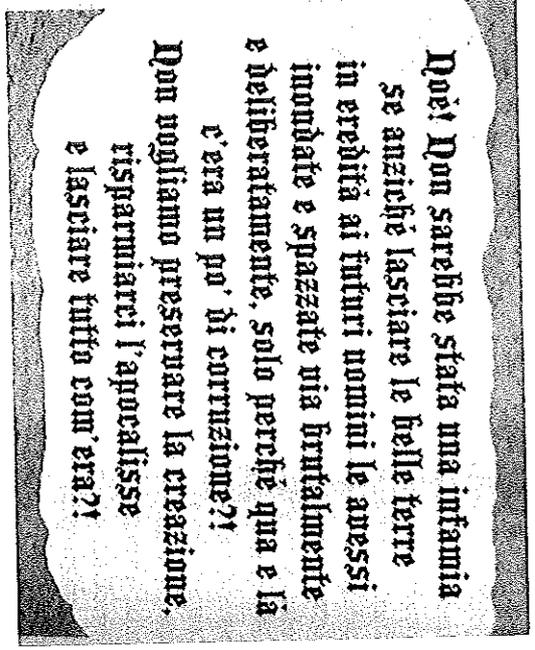
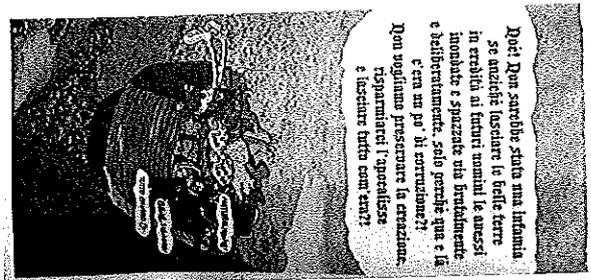
7. Dio parla alla moglie di Noè.



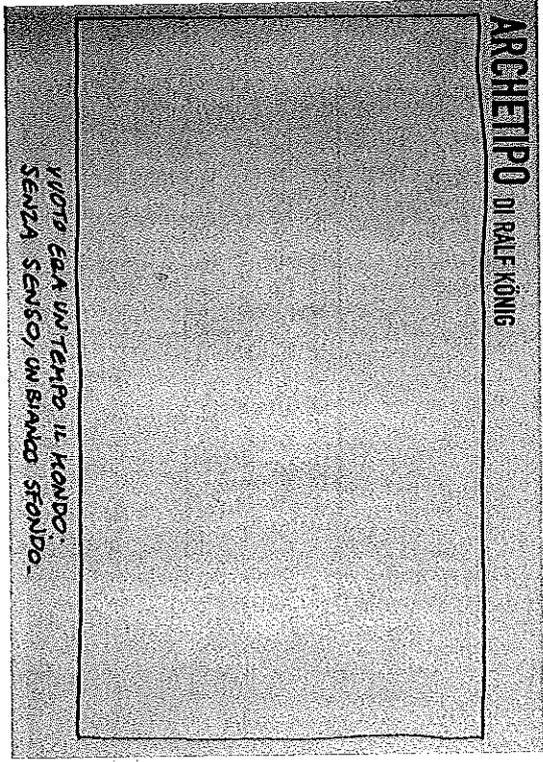
8. Noè chiede di annullare il diluvio.



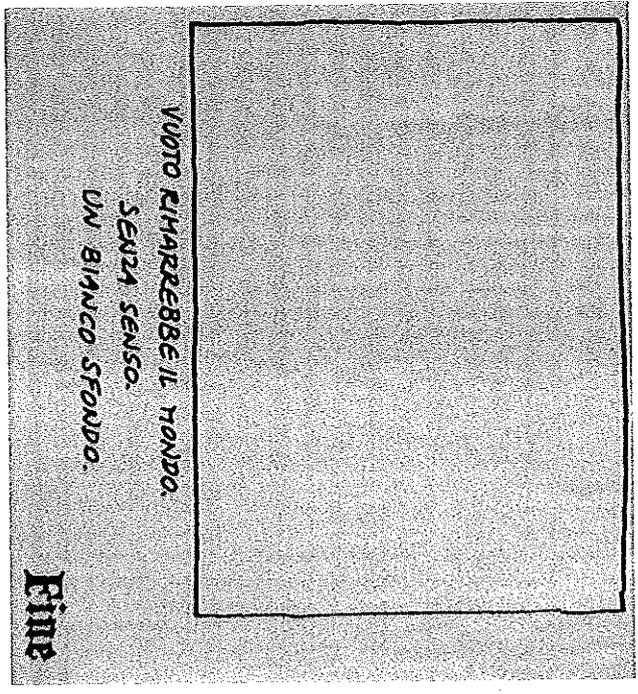
9. «Io sono il più corrotto di tutti».



10. La morale di Dio.



11. Prima tavola.



12. Ultima tavola.



13. La fine del disegno? ...

I momenti comici più gustosi e leggeri, d'una comicità popolare giocata sugli elementari motivi di contrasto postmoderno cui si accennava in apertura, sono la rissa tra Abele e Caino, originata dall'adolescenziale disputa su chi ha il pene più lungo; il paragone tra l'Arca e *Love boat* (la fortunata serie televisiva statunitense, 1977-87) (figura 14); Dio colpito, nell'elenco dei vari peccati denunciati da Noè, soprattutto dal fatto che a Sodoma e Gomorra non si dà la precedenza sulle scale mobili; Noè che si aggira a Sodoma con un carrello millenarista («La fine è vicina»), senza che nessuno gli presti attenzione (figura 15); Cam che vede le nudità del padre — anche qui il gioco comico elementare insiste sulle dimensioni del membro —, e la conseguente maledizione della stirpe di Canaan, curiosamente anticipata a prima del Diluvio (figura 16); la prostituta di Gomorra che appare in sogno a Noè ubriaco come un'annunciatrice televisiva del meteo per annunciare il Diluvio (figura 17); la gran quantità di specie di animali che Noè non vorrebbe accogliere sull'arca (con una discretamente efficace ipotiposi sulle molte varietà di anuri, appoggiata sull'opzione finale tra la rana cattolica e quella di Darwin, infine prescelta da Dio per la salvezza); la ripresa della canzoncina per bambini *I due liocorni* (figura 18)¹³.

¹³ *I due liocorni* sono una canzone per bambini di eccezionale fortuna, composta nel 1976 dall'allora liceale Roberto Grotti, ingegnere edile di Riccione, per il coro della parrocchia. Grotti rinunciò ai diritti d'autore. Il testo, contrariamente al sentimento diffuso che avverte la canzone come leggera, ha un epilogo tutt'altro che lieto (il che peraltro emerge dallo stesso ritornello): i liocorni sono dimenticati da Noè e periscono nel Diluvio: «E mentre continuava a salire il mare / e



14. Arca-Love boat.



15. Noè con carrello millenarista.

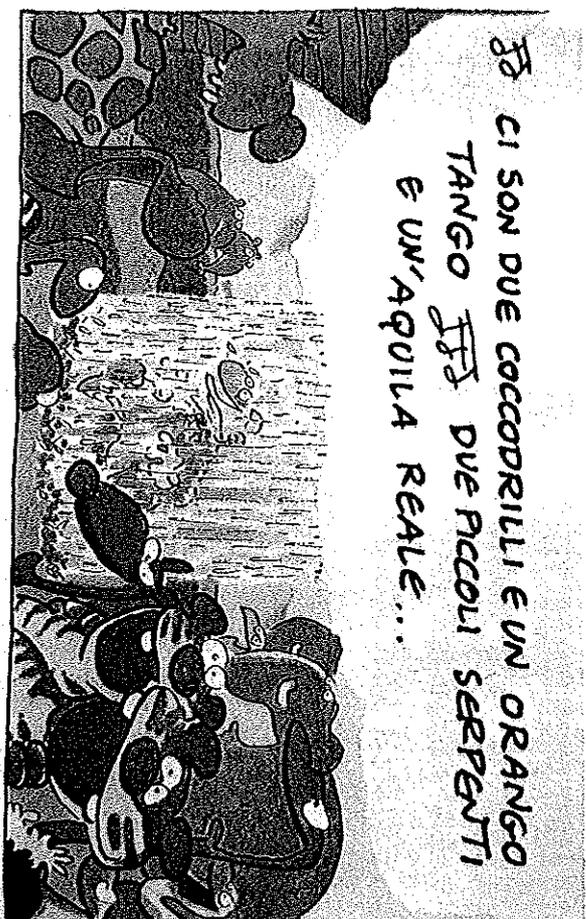
l'arca era lontana con tutti gli animali / Noè non pensò più a chi dimenticò: / da allora più nessuno vide i due liocorni». La fortuna della canzone pare nasca dal fatto che veniva cantata dai volontari durante i lavori di ricostruzione dopo il terremoto del Friuli del maggio di quell'anno. Il testo è ora proprietà di Rodaviva edizioni musicali di Riccione.



16. Maledizione della stirpe di Canaan.



17. La prostituta meteorologa.



18. I due liocorni...

Insomma, il caso di *Archetyp* documenta, a nostro giudizio efficacemente e con buon risultato artistico, d'un canto il risso "non innocente", e dunque altrimenti finalizzato, del mito biblico in un contesto di cultura *pop*, d'altro lato il persistere in Occidente d'una diffusa tradizionale cultura biblica con la quale scrittori e artisti contemporanei continuano a fare i conti e confrontarsi, anche per discostarsene o per contestarne/irriderne gli assunti. Il che ribadisce, ove ve ne fosse bisogno, che la mitologia biblica, come altresì quella classica, rimangono salde ineludibili fondamenta culturali. In una battuta, Omero e la Bibbia sono strumenti sempre vivi di interpretazione e rielaborazione fantastica del reale. Sono duri a morire.