

Maurizio Pirro
(Bari)

*Un Woyzeck sui fronti del Novecento
«Eiche und Angora» di Martin Walser*

Abstract

Martin Walser's play *Eiche und Angora* (1962) deals with the persistence of totalitarianism-oriented mental structures after the Second World War and the collapse of the Nazi regime. Walser represents political history as strongly opposed to the private sphere of ordinary people. Adjustment to the post-war situation of the *Bundesrepublik* and continuity with the historical past are seen by Walser as equivalent forms of self-defense against the inhuman attitude of political power.

Eiche und Angora è la seconda opera teatrale di Martin Walser, dopo l'esordio come drammaturgo con il pezzo intitolato *Der Abstecher* (prima rappresentazione nel novembre 1961 ai Kammerspiele di Monaco). L'opera va in scena allo Schiller-Theater di Berlino nel settembre del 1962 e poi, in una versione ulteriore, nel maggio 1963 allo Schauspielhaus di Zurigo¹. *Eiche und Angora*, che più avanti Walser integra con il sottotitolo *Deutsche Chronik I* (adombrando un progetto di lungo respiro che in realtà si realizzerà solo in parte e in modo discontinuo²), si pone in relazione con la "questione

¹ La prima versione si differenzia dalla successiva soprattutto per la presenza di un personaggio, l'ebreo Josef Woizele, che nella rielaborazione del pezzo viene completamente espunto. È inoltre evidente, nel passaggio da una stesura all'altra, lo sforzo di concentrare l'esposizione drammatica sulle vicende del protagonista, Alois Grübel. Il testo originario si legge nel fascicolo della rivista *Theater heute* apparso nel novembre 1962 (pp. I-XX). La versione definitiva di *Eiche und Angora* è in Martin Walser: *Werke in zwölf Bänden*, hrsg. von Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch. Frankfurt am Main 1997, vol. IX: *Stücke*, pp. 121-189. Di qui in poi mi riferisco a questa edizione con l'abbreviazione EA, seguita dal numero della pagina da cui proviene la citazione.

² Walser apporrà il medesimo sottotitolo a *Der schwarze Schwan* (prima rappresentazione nell'ottobre 1964 al Württembergisches Staatstheater di Stoccarda) e, trent'anni dopo, a *Kaschmir in Parching* (prima rappresentazione nel marzo 1997 al Badisches Staatstheater di

tedesca” – così come essa si delineava all’indomani della Seconda guerra mondiale e nel contesto specifico della Germania occidentale – lungo almeno tre livelli di lettura. Innanzi tutto il dramma tematizza direttamente, attraverso il filtro di una piccola comunità di individui sfuggiti per un singolare intreccio di circostanze alla carneficina della guerra e alle prese, negli anni della ricostruzione, con l’allestimento di un locale turistico sulla collina nella quale avevano trascorso le fasi finali del conflitto, la sequenza di avvenimenti che travagliano l’esistenza collettiva in Germania alla conclusione della guerra e nel periodo immediatamente successivo. Ciò accade, è chiaro, in una forma marcatamente simbolica³, che aspira a mettere in scena il piano della storia sociale e politica – e siamo al secondo punto – mediante il riuso di alcuni testi fondamentali della tradizione drammaturgica nazionale. Nella costruzione dell’intreccio e nella conduzione stilistica del testo echeggiano in modo molto chiaro, innestandosi su un tessuto comunque fortemente condizionato dalla sintassi dell’assurdo così diffusa sulle scene europee del dopoguerra, tanto il teatro di Brecht quanto quello di Büchner. È visibile il tentativo di contrapporre all’ambito della prassi, come marcatore dell’identità nazionale e come strumento privilegiato di autorappresentazione collettiva, quello dell’eredità culturale. Questo succede secondo una linea conforme ai processi di rigenerazione del linguaggio estetico dall’inquinamento totalitario che negli anni Cinquanta hanno luogo in entrambi gli Stati tedeschi tramite la vera e propria reinvenzione di una genealogia congeniale, in un rapporto di stretta continuità con i “classici” disponibili a sostenere la formazione di un nuovo umanesimo. Da questa sostituzione di piani – ed è il terzo punto, quello veramente decisivo in *Eiche und Angora*, e sul quale si misura con nettezza l’intenzione ideologica dello scrittore – non deriva peraltro una semplice sovrapposizione tra modelli identitari preesistenti, ma finisce per prendere forma un modello alternativo, calibrato su quelli che a Walser appaiono bisogni persistenti di definizione comunitaria, radicati in

Karlsruhe). Come si ricava facilmente anche dalla distanza temporale che intercorre fra il secondo e il terzo pezzo, non si tratta in realtà di una trilogia organica, ma di una scelta editoriale intesa a suggerire l’esistenza di vaghi elementi di continuità da un capo all’altro dell’attività drammaturgica dell’autore.

³ Werner Brändle (*Die dramatischen Stücke Martin Walsers. Variationen über das Elend des bürgerlichen Subjekts*. Stuttgart 1978) parla di una dimensione allegorica che Walser introdurrebbe consapevolmente nella scrittura drammatica. Il fine di tale procedimento sarebbe «einen allgemeinen Sachverhalt in ironischer, satirischer oder karikierender Weise einzukleiden und damit zu verfremden. Die Allegorisierung steht bei Walser im Dienst der komischen Gestaltung von aktuellen gesellschaftspolitischen Verhältnissen bzw. deren Überbauphänomenen» (p. 86).

una sorta di dimensione antropologica e primaria, comunque preesistente a quella dell'azione politica.

Negli ultimi giorni dell'aprile 1945 due individui avanzano a fatica in un bosco della Germania meridionale. Gorbach, il dirigente del partito nazista locale, ha stabilito di spostare la linea di difesa della cittadina di Brezgenburg dall'avanzata dell'esercito francese sulla sommità di una collina, in modo – così sostiene – da avere una panoramica più ampia sulle operazioni militari. Nel trasferimento al nuovo quartier generale, una casupola diroccata, lo accompagna Alois Grübel, un militante comunista che anni prima era stato recluso in un campo di concentramento per detenuti politici, e lì era stato “rieducato” alle dottrine del nazismo per opera del fanatico Schöck, un membro delle SS, e sottoposto a torture e maltrattamenti sotto la direzione di un medico, il dottor Zerlebeck, che conduceva esperimenti sulla possibilità di rigenerare la potenza sessuale in uomini soggetti alla castrazione⁴. Alois, abbandonato dalla moglie e ridotto dalla reclusione in uno stato di estrema labilità psichica, ha un unico desiderio: essere ammesso in un *Gesangsverein*, dove mettere alla prova la voce che gli si era formata in seguito alle pratiche subite nel lager⁵. Gorbach e Grübel, raggiunta la loro destinazione, si ritrovano insieme ad altri personaggi convenuti in cima alla collina apparentemente per organizzarvi la difesa della città, ma in realtà per sfuggire all'inevitabile presa della città stessa da parte degli Alleati. Nel grottesco idillio del bosco primaverile, individui costretti dalle circostanze della guerra a vestire abiti militari continuano a impartire ed eseguire ordini, a improvvisare corti marziali, a custodire prigionieri capitati fortunatamente nelle loro mani, a punire con il taglio dei capelli donne colpevoli di aver lordato la purezza della razza intrattenendo relazioni con uomini non ariani. Tutto

⁴ Anthony Wayne inserisce i riferimenti al campo di prigionia che occorrono occasionalmente nelle parole di Alois tra gli elementi più riusciti del dramma. Si tratterebbe di «Verfremdungsmomente des höchsten Ranges, die beweisen, dass Dichtung über Auschwitz und nach Auschwitz möglich, ja nötig ist» (*Das Triviale – ästhetischer Naevus oder changierendes Geschmacksparadigma? Walsers Stücke der sechziger Jahre*, in: *Seelenarbeit an Deutschland. Martin Walser in Perspective*, ed. by Stuart Parkes and Fritz Wefelmeyer. Amsterdam-New York 2004, pp. 47-64, qui p. 60).

⁵ Secondo Jürgen Schlunk (*A Fictional Response to Political Circumstance. Martin Walser's "The Rabbit Race"*, in: *Essays on Twentieth-Century German Drama and Theater. An American Reception 1977-1999*, ed. by Hellmut Hal Rennert. New York et al. 2004, pp. 254-260) il motivo del canto di Grübel, sistematicamente frustrato nella sua aspirazione a dispiegarsi liberamente, alluderebbe alla condizione dell'intellettuale e alle difficoltà opposte all'esercizio della sua capacità critica. In realtà Walser attribuisce al personaggio un'attitudine di segno completamente opposto, e cioè la passiva acquiescenza alla forza autoritaria del potere.

avviene in realtà con la chiara consapevolezza di star collaborando a una messinscena con l'obiettivo di guadagnare tempo in vista della conclusione oramai imminente della guerra.

Incerti se temere di più l'arrivo dei francesi, segnalati a pochi chilometri dalla città, o di una unità delle SS, dalla quale si attendono una ritorsione per la loro inattività, i personaggi elaborano improbabili piani di resistenza, affidandone l'illustrazione a un maestro di scuola infervorato dalla memoria delle Termopili, il quale con questa trovata, disegnando cioè l'immagine eroica di un manipolo di arditi sottoposti all'assalto di una forza soverchiante, riesce a farsi liberare dagli arresti ai quali era stato messo quando si era rifiutato di eseguire l'ordine di costruire una trincea, perché i primi scavi avevano portato alla superficie resti archeologici che avrebbero permesso di riscrivere la storia del popolamento di quella regione. Agli arresti è messo anche Grübel, che nel campo di prigionia aveva fondato un allevamento di conigli d'angora dal pelo delicatissimo e pregiato, la cui qualità il militare addetto alla sua "rieducazione" aveva elogiato argomentando che «dem Alois seine Angorhasen die sind so hoch über einem normalen Hasen wie der deutsche Mensch über dem Untermenschen», e ai quali aveva imposto che fossero conferiti nomi ebraici, poiché «wir [bringen] die Hasen ja um. Und die Wollen nehmen wir ihnen ab, also dienen sie uns»⁶. Nella prima delle tre «ricadute» («Rückfälle» è il termine adoperato da Walser) che segnano il ritmo dell'intreccio drammatico, Alois raggiunge la città e vende a prezzo d'occasione le pellicce che aveva accumulato nel suo magazzino, ottenendo con ciò l'effetto di accelerare la caduta di Brezgenburg, poiché gli abitanti, dopo averle lavate, issano le pellicce su delle aste in modo da asciugarle, e i francesi, credendole delle bandiere bianche sventolate in segno di resa, marciano risolutamente sulla città e se ne impadroniscono. Ritornato dagli altri e ignaro di tutto, Alois viene condannato a morte per tradimento e sta per essere ucciso (anche qui si moltiplicano gli espedienti volti a differire l'esecuzione della sentenza), ma riesce a salvarsi suggerendo a tutti il modo per sopravvivere indenni alla fine della guerra: ciascuno dovrà legarsi al tronco di un albero e dare la responsabilità ai francesi o alle SS a seconda che siano gli uni o gli altri i primi ad arrivare sulla collina. La prima parte si chiude a questo punto.

La seconda, che si svolge nel 1950, è incentrata su una nuova crisi di Alois, al quale nel frattempo è riuscito di farsi ammettere nel *Gesangsverein*. Sulla collina teatro degli avvenimenti passati, si sta scoprendo una lapide di ispirazione pacifista, intesa a celebrare la lungimiranza che aveva portato il

⁶ EA, 135.

gruppo a consegnare la città senza comprometterla con iniziative di resistenza che avrebbero causato altra morte e altra distruzione. Invitato a commemorare gli eventi di cui era stato protagonista, Alois si lascia andare a una difesa dello spirito di corpo che lo aveva unito ai compagni e si ritrova ad adoperare il medesimo repertorio ideologico che negli anni della “rieducazione” gli aveva permesso di uscire dal campo di prigionia nel quale era entrato perché comunista: «Entschuldigen Sie, daß ich aufgeregt bin vor Freude. Ich sehe alles doppelt und dreifach, so gut geht es mir. Daß wir überhaupt durchgekommen sind und jetzt dastehen, wieder an Führers Geburtstag!». E ancora: «Der Unterscharführer Schöck hat gesagt: Alois, wer die Idee begriffen hat, der kommt durch. Und dann hat er zu den anderen gesagt: schaut den Alois an, ein einfacher Mensch, aber die Idee hat er begriffen»⁷. Dopo questa “ricaduta” Alois è ricoverato in una clinica psichiatrica gestita da personale cattolico, dove si libera dall’influenza del nazismo e accede a un’ulteriore forma di fanatismo, quello religioso.

Nel 1960 la terza e ultima scena: alla vigilia di un torneo tra due *Gesangsvereine*, in programma su quella stessa collina dove si erano svolti i fatti rappresentati in precedenza, e dove un ristorante panoramico ha ormai preso il posto della vecchia struttura, Alois apprende che gli verrà impedito di cantare, poiché l’ascolto della sua voce risveglierebbe in tutti i presenti la sgradevole memoria della dittatura. Per tutta risposta, Alois appende alle bandiere delle due associazioni le pelli insanguinate dei conigli che quello stesso giorno, cedendo alle insistenze di Gorbach (preoccupato per il danno arrecato alle sorti del ristorante dal cattivo odore prodotto dagli animali), aveva fatto uccidere, credendo così di meritarsi una piena accettazione tra le file del gruppo. Il dramma si conclude con il ritorno di Alois nel sanatorio e con la dichiarazione del suo irreversibile cedimento ai sistemi di controllo predisposti nei suoi confronti: «Sie wissen, ich bin ein Glückspilz. Es ist fast schon eine Schande, daß es mir immer so gut geht und der Welt geht’s immer schlechter. Überall die Spannung, und ich hab mein schönes Leben in St. Fazzen»⁸.

La storia della Germania negli anni compresi tra la caduta del nazismo, l’avvio della ricostruzione e il consolidamento delle strutture economiche nella società tedesco-occidentale viene sostanzialmente rappresentata nel segno del conflitto tra individuo e potere. Si tratta di una prospettiva incardinata fin da *Eben in Philippsburg*, il romanzo di esordio apparso nel 1957,

⁷ EA, 168-169.

⁸ EA, 189.

nelle strutture profonde della narrativa di Walser e riemersa con forza particolare negli ultimi venticinque anni, in occasione di un ulteriore momento di svolta nella storia nazionale (la caduta del Muro e la riunificazione del paese), dal quale l'autore si sente sollecitato a ripresentare *a posteriori* alcuni momenti capitali del Novecento tedesco (la divisione in due Stati in *Die Verteidigung der Kindheit*, del 1991, il dodicennio hitleriano in *Ein springender Brunnen*, del 1998). Come nei due romanzi appena citati la pervasività del potere politico è mostrata attraverso l'impersonalità delle sue procedure, basate sul puro esercizio della forza e su una incorreggibile indifferenza nei confronti dei destini individuali che da quelle stesse procedure si ritrovano a essere schiacciati, così in *Eiche und Angora* sulla storia collettiva appare globalmente impresso un segno di irriducibile disumanità, che si rende riconoscibile con chiarezza a contatto con le strategie di sopravvivenza messe in atto dagli uomini soggetti alla sua pressione.

In questo senso il perenne disadattamento di Alois – comunista sotto il nazismo, nazista negli ultimi giorni di guerra e soprattutto nei primi anni della *Bundesrepublik*, e infine cattolico intransigente allo scoppio del boom economico – non è che l'altra faccia dell'infallibile abilità con la quale Gorbach e gli altri riescono a superare indenni le traversie del loro tempo, indossando dapprima con piena identificazione la camicia bruna nella stagione in cui il regime appare dotato di forza irresistibile, restando poi sospesi in una posizione di attesa nei momenti di transizione al nuovo ordine postbellico e aderendo infine senza riserve ai principi dello Stato democratico non appena esso comincia a rafforzare le proprie strutture. Il massimo e il minimo livello di mimetismo non rimandano che concordemente a quella che a Walser appare come l'unica forma di relazione possibile tra il potere e gli esseri umani presi nella sua morsa: quella tra carnefice e vittima. Il conformismo occupa perciò, dal punto di vista di Walser, una zona di amoralità necessaria, nel senso che mette a disposizione degli individui una tutela naturale con la quale essi si garantiscono una forma di consistenza elementare, garantita dai soprusi della storia. Così Gorbach, mentre fa mostra di lavorare alla difesa della città affidata al suo comando, si domanda a quale dei poteri che subentreranno al regime sia più opportuno affidarsi; così, ancora, il dottor Zerlebeck, che fino a poco prima ha scempiato i corpi dei prigionieri del campo in cerca di conferme alle teorie sull'indegnità dei non ariani, può liberarsi senza troppe preoccupazioni della divisa militare perché sotto già indossa una tenuta civile che all'arrivo dei soldati francesi lo mette al riparo dai pericoli più gravi. La condotta di Alois non fa eccezione a questa regola, poiché il disagio che vi si esprime non è mai collegato all'esercizio di una volontà di protesta attiva nei confronti del potere domi-

nante, ma è, al contrario, l'espressione del desiderio frustrato di aderire a quel potere e di riceverne il riconoscimento, nonché il risultato dell'impossibilità di concepire un ordine sociale alternativo a quello abitualmente sperimentato nella prassi delle sue relazioni interpersonali⁹.

Nel contesto mutato del dopoguerra gli uomini appaiono impegnati, solo sotto un diverso segno ideologico, nel medesimo combattimento, destinato a giustificare l'esistenza stessa del singolo al cospetto del volto anonimo e brutale del potere¹⁰. I nazisti di un tempo accettano così di buon grado di mettere la sordina al loro antisemitismo, che nella nuova situazione li esporrebbe alla condanna dei vicini, e si acconciano a recitare la commedia di chi ha preso atto degli errori del passato e ne è sinceramente rammaricato («Sie wissen's: ja, ich war so ein dummer, blinder, armer Mitläufer. Aber ich habe gebüßt. Fünf Jahre keinen Chor mehr. Dafür Stallarbeit. Sogar Holz hab ich gefällt. Mit diesen Händen»), riversando intanto il proprio risentimento su un obiettivo conforme ai recenti sviluppi geopolitici («unser Glück, [...] daß wir heute einen Staat haben, der sich zu helfen weiß gegen die rote Drohung. Der Nationalsozialismus ist überflüssig geworden. Ein Anachronismus»¹¹). La storia tedesca del Novecento diventa il campo di forze in cui

⁹ Argomenta in questo senso Anthony Wayne: *Martin Walser. The Development as Dramatist 1950-1970*. Bonn 1978, p. 163.

¹⁰ Attira l'attenzione su questi aspetti del dramma, con riferimento particolare alla denuncia della mancata *Vergangenheitsbewältigung* che farebbe da sfondo a *Eiche und Angora*, Gerald A. Fetz: *Martin Walser*. Stuttgart-Weimar 1997, pp. 82 ss. Sulle stesse posizioni, e in tono finanche apologetico, Radoslaw Supranowicz: «Eiche und Angora» von Martin Walser. Ein Versuch zur *Vergangenheitsbewältigung*, in: *Germanistik als interkultureller und interdisziplinärer Brückenschlag*, hrsg. von Zdzisław Wawrzyniak und Krzysztof Drużycki. Rzeszów 2000, pp. 127-138.

¹¹ EA, 178-179. Alcuni appunti preparatori, poi non compresi in alcuna delle due versioni e documentati con la pubblicazione dei diari di Walser, sviluppano in modo ancora più esplicito questa tipica argomentazione legata ad alcuni elementi di continuità ideologica tra nazismo e dopoguerra. A parlare è Potz, il responsabile del *Gesangsverein* di Brezgenburg: «Es war sicher nicht alles falsch im Dritten Reich, obwohl, es wurden große Fehler gemacht. Große Fehler. Gerade die Judenverfolgung in dieser Konsequenz und Härte, das konnte nicht gutgehen. Heute bin ich Demokrat aus Überzeugung. Nun haben wir heute auch eine stabilere Demokratie. Der Kommunist ist draußen. Das war für mich der Grund zum Eintritt in die SA. Ich kann sagen, mein Ziel ist gleich geblieben. Gegen Juden hatte ich nie etwas. Aber das rote Untermenschentum, die Geißel des Bolschewismus über Europa, das grinsende Gesicht Asiens, die Verteidigung des Abendlandes gegen den tatarischen Angriff! Der Fehler des Nazismus war das Bündnis mit Stalin! Und die Verfeindung mit dem Westen. Europa kann nur in einer westlichen Koalition verteidigt werden. Dazu sind alle Völker aufgerufen. Nicht nur das deutsche Volk. Allerdings, uns fällt die Aufgabe zu, den anderen Völkern die Augen zu öffnen, denn wir sehen die Gefahr. Uns fällt die

Walser mette in scena lo spettacolo della crudeltà del potere. Si tratta di uno spettacolo, è bene sottolinearlo con chiarezza, in cui nessuno è innocente e che lo scrittore vede dominato in modo uniforme da amoralità e inumanità. La degradazione spirituale del singolo però, neanche su questo Walser lascia troppi dubbi, è la conseguenza delle sofferenze che gli vengono inflitte dall'arbitrio della storia. Sfigurato dall'urto del potere, l'individuo non può che rinunciare, per continuare a sussistere, a ogni autentico ancoramento identitario aderendo mimeticamente a quello dal quale può ripromettersi il migliore vantaggio contingente.

Tale orientamento si associa nell'opera a principi di composizione drammaturgica di palese derivazione brechtiana. Lo stesso Walser chiarirà qualche anno dopo di aver guardato a Brecht tanto per la struttura del dramma, quanto per la definizione dei personaggi¹². Con un occhio rivolto anche al *Volkstück* di Horváth, l'autore mette insieme un gruppo di personaggi divisi tra una supina acquiescenza al loro destino di classe e bagliori di consapevolezza della loro condizione di sfruttamento, i quali non arrivano mai peraltro a organizzarsi in una coscienza articolata. Lo schema dell'intreccio, segnato dalla sequenza delle ricadute di Alois, surroga questa mancanza di coscienza attirando l'attenzione sul carattere condizionato di tali ricadute, che riflettono sismograficamente l'accumulo di violenza e di ipocrisia nell'ambiente circostante.

La ripresa di tecniche brechtiane riguarda la polarizzazione dei personaggi in modo tale che anche a quelli minori sia affidata l'espressione di brandelli di verità circa la sostanza dell'azione, abbraccia il livello del paratesto (i tre segmenti cronologici nei quali l'opera è divisa vengono introdotti da notazioni intese a illuminare il senso riposto della vicenda) e si spinge a occasionali citazioni, come nella scena di guerra in cui i due prigionieri, Maria e Jerzy, sono obbligati a trascinare un carretto (si tratta del rimorchio di una bicicletta) nel quale sono stipati attrezzi da cucina, bevande e cibarie. Brechtiano è in generale il modo in cui il piano immobile e sempre uguale a se stesso della prassi viene investito da improvvisi scatti di conoscenza sulla sostanza degli abusi e delle prepotenze che vi vengono perpetrati.

Führung zu im Kampf gegen die rote Gefahr, und zwar nicht als ein Recht, nicht im Sinne der alten hegemonialen Idee, sondern als eine Pflicht. Wir sind die Schildwache des christlichen Abendlandes gegen den atheistischen Bolschewismus Asiens» (Martin Walser: *Leben und Schreiben. Tagebücher 1951-1962*. Reinbek bei Hamburg 2005, pp. 566-567).

¹² «Ich hielt damals auf dem Theater nichts anderes für möglich als Parabeln nach dem Vorbild Brechts, mit Figuren als dem Parabel-Stoff, aus dem auch die Brecht-Figuren sind» (*Abschied von der Politik?*, colloquio con Hellmuth Karasek, in: *Theater heute*, settembre 1967, pp. 6-9, qui p. 7).

Tutta büchneriana è invece la rappresentazione della forma concreta che tali abusi assumono nel caso di Alois, che le torture subite nel campo di concentramento avvicinano inconfondibilmente a Woyzeck. Bisogna aggiungere, in ogni modo, che il tema dello squilibrio fra la capacità di azione degli uomini e la violenza con la quale la storia, snodandosi a un'altezza che trascende del tutto le loro possibilità di controllo, finisce inevitabilmente per investirli, non viene declinato con la laconica crudezza della pagina büchneriana, e si alimenta semmai a Kafka, un altro dei modelli di riferimento di Walser all'inizio della sua attività, a cominciare dalla tesi di dottorato congedata nel 1951 sotto la guida di Friedrich Beißner. Un Kafka – è chiaro – passato come d'uso negli anni Cinquanta al filtro dei linguaggi esistenzialistici e in specie della tradizione dell'assurdo. Riferimenti evidentemente eterogenei, benché accomunati dalla loro diffusa presenza nel dibattito letterario della giovane *Bundesrepublik*, che lo scrittore fa convergere nella sua immagine delle relazioni di forza tra oppressori e oppressi.

La rappresentazione del potere alla luce dell'insuperabile conflitto tra i modi della sua attuazione e il destino dei suoi sottoposti, nell'innestare una considerazione antropologica su un contesto concretamente determinato (l'uscita dal nazismo e la nascita dello Stato tedesco-occidentale), non può peraltro non riverberarsi su quello stesso contesto, ponendo le premesse per una sua interpretazione ideologica. La diffidenza di principio nei confronti del potere e l'indulgenza nei confronti del conformismo come obbligatoria strategia difensiva dell'"uomo comune" acquisiscono necessariamente un segno diverso in rapporto alla situazione storico-sociale sulla quale sono proiettate. La benevolenza con la quale Walser guarda ai personaggi piccolo-borghesi esposti all'urto della storia senza altra tutela che indossare essi stessi l'abito della disumanità, vogliamo dire, può ancora sortire un effetto riumanizzante se calibrata sul vuoto di civiltà e sullo stato di letterale ferinità con cui gli uomini devono misurarsi nella prima parte del dramma, quella ambientata sul fronte di guerra; ottiene invece un effetto molto diverso se riferita all'ambito almeno formalmente normalizzato del dopoguerra.

Ma anche quando viene calata sullo sfondo della dittatura e della guerra, l'immagine convenzionale dell'"uomo comune", ostile alla politica e depravato nella sua naturale umanità proprio per opera della politica, non può non alimentarsi a quella medesima fonte del particolarismo piccolo-borghese dalla quale il totalitarismo stesso prima, e la superficiale denazificazione del dopoguerra poi, trassero il loro vitale suggello ideologico¹³. La

¹³ Cfr. Matthias N. Lorenz: «*Auschwitz drängt uns auf einen Fleck*». *Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*. Stuttgart-Weimar 2005, pp. 289-298 e id., *Deutsche Opfer*,

considerazione primaria, quasi già biopolitica, del potere come agente distruttivo colloca indiscriminatamente chiunque sia soggetto alla sua forza, *ipso facto* e senza alcuna interrogazione circa le sue responsabilità individuali, in una posizione di vittima. Vittima è pertanto Alois, la cui identità è stata annullata dai soprusi subiti nel campo di prigionia, ma come vittima appare lo stesso Gorbach, che nella confusione delle ultime ore di guerra si affanna a temperare il fanatismo di Alois e si adopera per differire l'esecuzione della sua condanna a morte, fino al momento in cui le circostanze la rendono impossibile. *Eiche und Angora*, insomma, si presenta in questo senso come un capitolo molto precoce di quella discussione sui limiti della rappresentazione finzionale dei tedeschi come vittime della dittatura che a partire dalla seconda metà degli anni Novanta ha occupato a velocità crescente la scena letteraria in Germania, e alla quale lo stesso Walser ha fornito più di un contributo.

Attraverso la sistematica riduzione dei personaggi a una sorta di elementarità antropologica priva di connessioni specifiche con le condizioni storiche in cui essi sono chiamati a operare, Walser inizia ad adombrare quello stato di irresponsabilità estetica che sempre più incisivamente – passando per le lezioni francofortesi del 1980 su *Selbstbewußtsein und Ironie* e culminando poi nell'orientamento evidentemente *kunstreligiös* di tutte le prove narrative seguite a *Ein springender Brunnen* (1998) – connoterà la sua concezione di poetica. Più o meno parallelamente alla composizione di *Eiche und Angora*, nel 1960, Walser evoca questa attitudine ponendola a fondamento di un discorso critico su Friedrich Hölderlin. La necessaria condensazione di un giudizio analitico – così nel saggio *Hölderlin auf dem Dachboden*, trasmesso dapprima per radio dallo Hessischer Rundfunk nel novembre 1960 e poi pubblicato l'anno successivo – chiama in causa un piano dell'esperienza estetica alternativo a quello eminentemente formativo del godimento disinteressato e libero da qualunque destinazione funzionale. La relazione di congenialità che si stabilisce tra autore e lettore comporta, nella sua assolutezza, l'instaurazione di un regime primario e biologicamente definito, al livello del quale l'atto della lettura si configura come pratica di penetrazione intuitiva in una specie di sostanza ontologica del testo, sganciata da ogni possibile fissazione temporale e ambientata in un presente eterno nel quale il compimento di un'esperienza ermeneutica prende le forme di una procedura di rinascita e rigenerazione:

deutsche Tugenden. Zur Rehabilitierung des «Volkskörpers» in Martin Walsers «Eiche und Angora»,
in: *Mittelweg* 36, 14, 2005, n. 3, pp. 81-93.

Ich bedaure jeden, der durch seinen Beruf gezwungen wird, schon am Nachmittag zu sagen, daß das, was er am Vormittag las, gut oder schlecht sei. Der Intellekt müßte als ein verschlafener Widerkäufer organisiert sein. Sobald man über ein Buch oder über ein Gedicht eine Meinung hat, ist das Buch oder das Gedicht aller weiteren Wirkungsmöglichkeiten beraubt. Dabei hat wahrscheinlich jeder schon die Erfahrung gemacht, daß Literatur in der Naturgeschichte eines Lebens eine Rolle spielen kann, die so wichtig ist wie die Rolle des Vaters, des ersten Gewitters oder der ersten Eisenbahnfahrt.¹⁴

L'esperienza estetica viene presentata così in un'ottica fortemente autoriflessiva. La parola poetica appare circondata da un contorno auratico che non funge in realtà da elemento di separazione rispetto alla trivialità dell'esistenza ordinaria, bensì da garante della sua accessibilità, se solo ci si renda disponibili a intendere la conoscenza estetica innanzi tutto come conoscenza di se stessi, svuotando il testo della sua storicità e accostandolo come un organismo naturale, dotato in quanto tale di un indice di verità del tutto indipendente dalle modalità della sua configurazione finzionale. La memoria letteraria penetra secondo Walser nelle fibre identitarie più profonde, collocandosi in un quadro percettivo biologico e prerazionale. Ogni uso specializzato dell'arte, conclude Walser, «kann glücklicherweise nicht verhindern, daß das Gedicht immer wieder an die Rolle erinnert, die es früher einmal gespielt hat. Ja, diese Erinnerung verhindert sogar, daß man dem Gedicht gegenüber je ein reiner Experte werden kann»¹⁵. Nel rievocare l'energia con la quale il primo incontro con un testo letterario imprime nella sensibilità del lettore una memoria incancellabile e resistente a tutte le successive stratificazioni, Walser rivendica questo tipo di esperienza come l'unico veramente produttivo. Ci troviamo su una linea di valorizzazione della soggettività che, nel richiamarsi implicitamente a una tradizione di lunga durata nel disegno generale della cultura tedesca (dalle teorie schilleriane sul gioco alla persuasione simbolistica che ogni atto di produzione estetica si svolga secondo una logica incomprensibile sulla base di criteri referenziali), è evidentemente anche esposta al rischio di convertirsi in uno strumento di mera legittimazione dell'esistente. Sulla scena di *Eiche und Angora* finisce, coerentemente con queste premesse teoriche, per rimanere opaco e confuso se l'ancoramento dei personaggi all'orizzonte esclusivo dei loro bi-

¹⁴ Martin Walser: *Werke in zwölf Bänden*, cit., vol. XII: *Leseerfahrungen, Liebeserklärungen. Aufsätze zur Literatur*, p. 167.

¹⁵ Ivi, p. 176.

sogni contingenti sia la conseguenza di una prospettiva limitata e bisognosa di superamento oppure la coerente espressione di una necessità esistenziale.

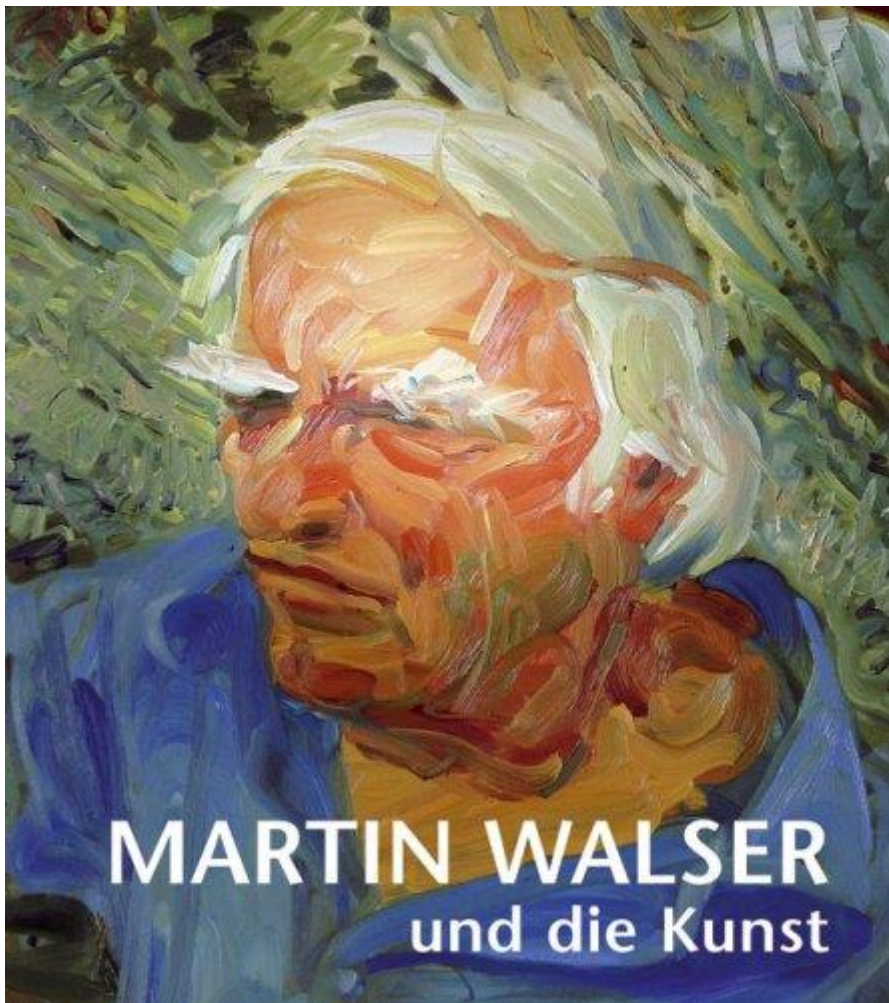
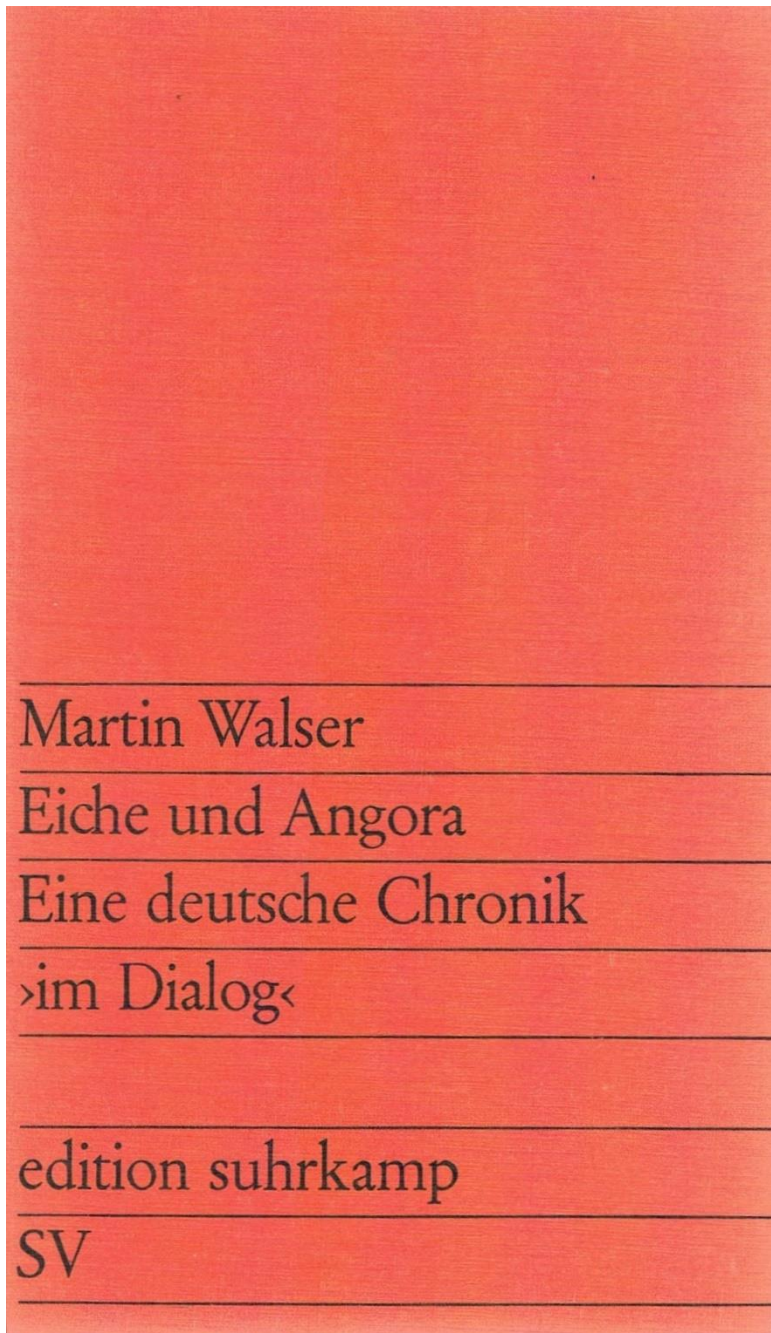


Immagine di copertina da *Martin Walser und die Kunst*, Imhof, Petersberg 2007.



Martin Walser, *Eiche und Angora. Eine deutsche Chronik im Dialog*, Edition Suhrkamp, 1963.