

“IL RECIPROCO EREDITARSI DEI POETI”. DANTE E BRECHT

Quella di Dante è una presenza discretamente attestata nell'opera di Brecht, per quanto limitata in sostanza al solo ambito della sua produzione poetica; anche in questa sede, peraltro, i riferimenti agli scritti di Dante e alla sua persona cadono in fondo con una certa parsimonia, specie se si pensa all'uso altrimenti spregiudicato della citazione fatto da questo poeta, che — al di là del dichiarato lassismo in materia di 'proprietà intellettuale' — ha in più di una circostanza ribadito in quale scarsa considerazione tenesse concetti come quello pseudoromantico dell'originalità¹ e ha sempre concepito il lavoro di artista alla stregua di un dialogo incessante con i più diversi modelli della tradizione letteraria. Brecht tuttavia non si appropria dei versi di Dante con la stessa liberalità con cui incorpora quelli di Villon, Kipling o Rimbaud², e la ripetizione costante di un numero alquanto esiguo di versi e di figure tratti dall'opera dantesca indurrebbe a pensare che la sua conoscenza del poeta, nonostante una 'frequentazione' a tratti senza dubbio assidua, fosse tutto sommato superficiale.

Al di là della nota lirica *Terzinen über die Liebe*, composta nel 1928 e poi inserita tra i *songs* dell'opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, sono gli anni dell'esilio quelli in cui si registra un significativo incremento di tracce degli scritti e ancor più della figura di Dante in Brecht³. In que-

¹ Si veda in proposito quanto Brecht scrive nelle *Geschichten vom Herrn Keuner*, nell'apologo intitolato *Herr Keuner und die Originalität*, in B. BRECHT, *Werke*. "Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe", a cura di W. Hecht *et al.*, Berlin-Frankfurt a.M. 1988-1997, vol. XVIII, p. 18 (le opere di Brecht saranno d'ora in avanti citate con la sigla GBFA, seguita dall'indicazione del volume in numeri romani e della pagina in numeri arabi). P. CHIARINI parla in proposito di «arte al quadrato», espressione di «intenzionalità semantica» (*L'avanguardia e la poetica del realismo*, Bari 1961, pp. 10-11).

² Cfr. W. PÖCKL, *Bert Brecht und Dante*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 63 (1988), pp. 75-86, in particolare pp. 77-78.

³ Cfr. in generale E. HÖLTER, «Der Dichter der Hölle und des Exils». *Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*, Würzburg 2002, pp. 216-219 e 280-287.

sto periodo Dante perde a tratti il suo statuto di classico, con tutto ciò che per Brecht un simile statuto comporta, per diventare essenzialmente un soggetto in cui identificarsi, quando non, come nel caso del *Besuch bei den verbannten Dichtern*, un compagno di viaggio accorto, sotto certi aspetti quasi una figura paterna. La sensazione che il lettore ricava assistendo a questo dialogo senz'altro non continuo, ma in singole circostanze anche molto fitto, è quella di un'oscillazione incessante tra il riferimento occasionale e puntiforme — come nel caso del «Mann auf der Straße, Laß alle Hoffnung fahren» che fa capolino in uno dei primi componimenti degli *Svendborger Gedichte* (1939)⁴, già anticipato, con variazione sul tema, dal «Laßt eure Träume fahren» dell'ottava lirica del *Lesebuch für Stadtebewohner* (1930)⁵ — e un confronto ben più serrato in luoghi come i *Sonette* e le *Studien*, fino all'identificazione pressoché completa con il predecessore a cui Brecht si spinge nei versi della quarta delle *Hollywoodelegien* (1942)⁶, dove il nome Dante sta per quello di Brecht e Bach per quello di Hans Eisler. Un'identificazione — è chiaro — mediata dal momento, necessario in Brecht, dello scontro dialettico condotto con una singolare mescolanza di toni sarcastici e nondimeno deferenti.

Se si prescinde dalle *Terzinen über die Liebe*, sulle quali ci si soffermerà in seguito, le prime liriche nelle quali Brecht guarda esplicitamente a Dante sono il XII e il XIII dei *Sonette*, tredici componimenti scritti tra il 1933 e il 1934, in cui il poeta, a differenza di quanto accade altrove (per esempio negli *Augsburger Sonette*), si rivolge a un interlocutore 'fidato', direttamente nominato nella maggior parte dei casi con il «du»⁷, e verosimilmente identificabile con Margarete Steffin. La donna, conosciuta nel 1931, è lontana perché costretta prima a un ricovero in ospedale, poi a una convalescenza in Italia, luogo in cui ancora si trova nel gennaio del 1933, nel momento in cui Hitler va al potere. Si tratta di poesie d'amore, in cui erotismo e licenziosità cedono occasionalmente il posto a sentimenti di «tenera preoccupazione»⁸ nei confronti della donna amata, e l'ironia fa spazio non di rado a espressioni di amarezza

⁴ «Uomo della strada, lascia ogni speranza» (GBFA XII, 12). Le traduzioni, ove non diversamente indicato, sono a cura dell'autrice del saggio.

⁵ «Lasciate i vostri sogni» (GBFA XI, 163).

⁶ GBFA XII, 115.

⁷ Cfr. B. BERGHEIM, *Die Sonette Bertolt Brechts*, in *Erscheinungsformen des Sonetts*. 10. *Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik*, a cura di Th. Stemmler e S. Horlacher, Mannheim 1999, pp. 245-270, in particolare pp. 257 ss.

⁸ *Ivi*, p. 257.

a causa di un addio che si avverte come imminente. *Das zwölfte Sonett* (*Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice*), l'unico del ciclo a essere contrassegnato da un titolo, verrà poi ripreso in forma pressoché immutata — fatta eccezione per la variante *vögeln/haben* del secondo verso — nella serie delle *Studien* del 1938:

Noch immer über der verstaubten Gruft
In der sie liegt, die er nicht vögeln durfte
Sooft er auch um ihre Wege schlurfte
Erschüttert doch ihr Name uns die Luft.

Denn er befahl uns, ihrer zu gedenken
Indem er auf sie solche Verse schrieb
Daß uns fürwahr nichts andres übrigblieb
Als seinem schönen Lob Gehör zu schenken.

Ach, welche Unsitt bracht er da in Schwang
Als er mit so gewaltigem Lobe lobte
Was er nur angesehen, nicht erprobte!

Seit dieser schon beim bloßen Anblick sang
Gilt, was hübsch aussieht und die Straße quert
Und was nie naß wird, als begehrenswert⁹.

Parodiando in parte una delle piú famose liriche della *Vita nuova*, Brecht celebra la grandezza di Dante stigmatizzandone al tempo stesso gli aspetti che agli occhi dei posteri risultano inaccettabili, e offre in questo modo un esempio pratico del proprio concetto di ricezione dei classici¹⁰. All'attacco del sonetto, con la spiccata nota sarcastica dei primi tre versi, si contrappone in posizione volutamente enfatica lo «erschüttert» del quarto verso, che ristabilisce gli equilibri messi in crisi dal gioco parodico e conferisce il giusto riconoscimento al genio poetico del modello. Dante è criticato come l'iniziatore del 'dolce stil novo', e cioè di una tradizione letteraria costruita sull'idealizzazione e di conseguenza, nella prospettiva di Brecht, sulla falsificazione del sentimento amoroso e

⁹ «Ancora sulla cripta impolverata / In cui giace, colei che non poté scoparsi / Pur con tutta la posta che le fece, / Il suo nome fa vibrare l'aria. // Poiché ci comandò di ricordarla / Scrivendo in suo onore versi tali / Che a noi in effetti altro non rimase / Che prestare ascolto alla sua dolce lode. / Ahimé, a qual malvezzo diè la stura / quando lodò di lode sì potente / Quel che visto aveva senza provarlo! // Da quando costui levò il canto al primo sguardo / Quel che di bell'aspetto se ne va da un marciapiede all'altro / E mai s'inumidisce, si crede vada concupito» (GBFA XI, 190).

¹⁰ Cfr. a riguardo W. FRICK, “...er hörte von dort Streit und Gelächter”. *Der Lyriker Bertolt Brecht im 'Club der toten Dichter'*, in *Brechts Lyrik - Neue Deutungen*, a cura di H. Koopmann, Würzburg 1999, pp. 75-99, in particolare pp. 93 ss.

dell'immagine della donna. In base a tale lettura Dante avrebbe definitivamente codificato nel canone letterario l'idea che la rinuncia all'oggetto desiderato, rinuncia imposta in realtà dai rapporti di forza legati alle gerarchie sociali, abbia una valenza positiva e racchiuda finanche un elemento di nobiltà, capace di accrescere — grazie all'atto di sublimazione che essa comporta — la virtù dell'amata e di potenziare al tempo stesso il sentimento provato per lei. E tuttavia, riproponendo in tutto il componimento lo stesso andamento della quartina iniziale, Brecht, dopo aver contestato le basi stesse della poetica di Dante, torna a rimarcare il valore incommensurabile della sua poesia, riconoscendole la capacità e la forza di rinnovare radicalmente la tradizione e di istituire un canone al quale tutta la poesia occidentale non riuscirà più a sottrarsi.

La ricezione dei classici, così come è delineata in questa lirica, si configura ben prima dell'*Expressionismusdebatte* degli anni Trenta in maniera tutt'altro che aporetica¹¹. L'omaggio da rendere ai modelli non può essere incondizionato; per quanto, come sa bene il lettore di Brecht, il giudizio dei posteri debba essere in ogni caso improntato a una certa «indulgenza», non si può tuttavia dimenticare — e ciò va detto tra polemica e ironia — che «Alles Neue / Ist besser als alles Alte»¹². Il confronto dialettico con i predecessori assume già nel XII e nel XIII sonetto i tratti di quella «battaglia che imperversa da una parte e dall'altra», in cui Brecht ravvisa emblematicamente il «reciproco ereditarsi dei poeti di epoche differenti». Immagini del genere, legate all'idea di ricezione come scontro/incontro tra i diversi esponenti della tradizione letteraria, si trovano in un commento scritto da Brecht per una delle liriche delle *Studien*, il cui oggetto (e contestualmente anche idolo polemico) è Goethe e la sua poesia *Der Gott und die Bajadere*. La ripresa del XII sonetto stesso nelle successive *Studien* permette senz'altro di estendere anche ai componimenti dedicati a Dante ciò che Brecht scrive su Goethe:

Das Sonett «Über Goethes Gedicht 'Der Gott und die Bajadere'» mag als Beispiel gelten, wie die Dichter verschiedener Epochen einander beerben. Mit Zorn sieht der Dichter einer späteren Epoche den Käufer der Liebe als Gott hingestellt. Sein Wunsch, geliebt zu werden, scheint ihm verurteilungswert und zum Lachen. Aber dem guten Leser wird das frühere Gedicht durch das spätere nicht verleidet.

¹¹ Sull'*Expressionismusdebatte* cfr. la raccolta di documenti in *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, a cura di H.-J. Schmitt, Frankfurt a.M. 1973.

¹² «Tutto il nuovo / È meglio di tutto il vecchio» (GBFA XIV, 46).

Es ist nicht weniger kämpferisch. Es bezeichnet die freie Vereinigung von Liebenden als etwas Göttliches, d.h. Schönes und Natürliches und wendet sich gegen die formelle, von Standes- und Besitzinteressen bestimmte Vereinigung der Ehe. Es kämpft gegen das Vorurteil der Kasten. Daher ist es so lebendig und lieblich und kann mit Freude gelesen werden. Jedoch meldet das spätere Gedicht einen Anspruch an gegen das Opfer, das hier verlangt wird, bevor der Preis zuerteilt werden soll. So tobt die Schlacht hin und her¹³.

Rabbia, irritazione, anche condanna, ma al tempo stesso riconoscimento di valore, accettazione dell'esistenza di differenti modalità di 'militanza'; sono queste disposizioni a dettare il ritmo del dialogo ininterrotto che forma il tessuto dell'inesauribile *work in progress* che è per Brecht il lavoro intellettuale in genere e la poesia in particolare, un lavoro in cui «ein wenig borgen bei einem oder einigen andern zeigt Bescheidenheit» e la pretesa di andare avanti da soli altro non è che indice di «scarsa socievolezza»¹⁴. Perfettamente in linea con un assunto del genere è anche *Das dreizehnte Sonett*, in cui al nome di Dante viene associato quello di Machiavelli, ed entrambi figurano come valorosi compagni di lotta nello «Streit um die mit Recht berühmte Stelle»:

Das Wort, das du mir oft schon vorgehalten
Kommt aus dem Florentinischen, allwo
Die Scham des Weibes Fica heißt. Sie schalten
Den großen Dante schon deswegen roh
Weil er das Wort verwandte im Gedichte.
Er wurd beschimpft drum, wie ich heute las
Wie einst der Paris wegen Helenas
(Der aber hatte mehr von der Geschichte!)

Jedoch du siehst jetzt, selbst der düstere Dante
Verwickelte sich in den Streit, der tobt
Um dieses Ding, das man doch sonst nur lobt.

¹³ «Il sonetto *Sulla poesia di Goethe "Il dio e la baiadera"* può valere come esempio del reciproco ereditarsi dei poeti di epoche diverse. Il poeta di un'epoca più tarda vede con dispetto il fatto che un personaggio che ottiene amore a pagamento venga rappresentato come un dio. Il suo desiderio di essere amato gli appare meritevole di disprezzo e di ironia. Ma il lettore accorto non si lascerà rovinare la poesia più antica da quella posteriore. Quella non è meno combattiva e designa la libera unione degli amanti come un fatto divino (cioè bello e naturale), volgendosi contro l'unione puramente formale, condizionata da interessi di ceti e di censo, prevista dal matrimonio e combattendo contro il pregiudizio di casta. Per questo è così lieve e vitale, e può esser letta con godimento. D'altra parte, però, la poesia posteriore eleva una protesta contro il sacrificio che lì si esige prima che il premio venga assegnato. Così il conflitto non smette di infuriare» (GBFA XX.1, 453).

¹⁴ «Prendere in prestito qualcosa dall'uno o dall'altro è indice di modestia» (*Über die eigene Arbeit*, GBFA XXII.1, 445).

Wir wissen's nicht nur aus dem Machiavelle:
 Schon oft, im Leben wie im Buch entbrannte
 Der Streit um die mit Recht berühmte Stelle¹⁵.

Ciò che qui importa non è tanto rassicurare il lettore sul fatto che Dante, a differenza di quanto scherzosamente sostiene Brecht, non abbia mai fatto uso del termine in questione, quanto registrare un esempio ulteriore e particolarmente efficace del modo in cui Brecht si intrattiene con i modelli della tradizione poetica. Nonostante anche qui cada, sia pure in modo incidentale, un riferimento alla polemica condotta nel sonetto precedente contro l'idealizzazione del sentimento amoroso, Dante è adesso soprattutto il poeta rivoluzionario che ha compiuto il grande passo sulla strada della 'proletarizzazione' dell'arte, adoperando per un genere alto come la poesia la lingua volgare (e non oscena, come celia Brecht) in luogo del latino dei dotti.

Se nel ciclo dei *Sonette* e nelle *Studien* Brecht si accosta a Dante prevalentemente variandone in modo parodistico singoli luoghi, altrove invece il gioco intertestuale è sostenuto da un ripensamento radicale dell'opera dantesca, che dà luogo a veri e propri esempi di contraffazione letteraria. Nella lirica *Als ich den beiden so berichtet hatte* (1938 ca.) Brecht immagina per esempio di compiere un viaggio nell'inferno degli *Abgeschiedene* in compagnia di Dante (che nel frattempo ha preso il posto di Virgilio) e di parlare con i dannati, in particolare con Paolo e Francesca, comunicando loro le ultime novità capitate sulla terra:

ALS ICH DEN BEIDEN SO BERICHTET HATTE
 Daß keiner um Besitz mehr oben tötet
 Weil keiner mehr besitzt, erhob der falsche Gatte

Der sie, die ihm nicht zustand, einst betört
 Die Hand, die an die andre Hand gelötet
 Und sah sie an und fragte mich verstört:

So raubt auch keiner mehr, da keinem was gehört?
 Ich schüttelte den Kopf. Bei der Berührung
 Der Hände war die Frau, ich sah's, errötet

¹⁵ «La parola per cui spesso mi hai rimproverato / Viene dal fiorentino, dove / Le pudenda della donna si chiamano fica. / Già Dante venne censurato / Perché la adoperò in una poesia. / Fu insultato, lo leggevo oggi, / Come un tempo Paride per Elena / (Benché costui ne ricavasse qualche cosa in più!) // E vedi tuttavia che anche l'austero Dante / Prese parte alla guerra che infuria / Intorno a questa cosa altrimenti sol lodata. / Non soltanto da Machiavelli lo sappiamo: / Spesso si accese, nella vita come nell'arte, / La lotta per il luogo giustamente illustre» (GBFA XI, 190-191).

Und er sah's auch und sprach: Das ist sie nicht mehr
Seit jener Zeit der sträflichen Verführung!
Und murmelnd «Dann ist's also kein Verzicht mehr»

Ging er schnell weg mit ihr. Und die Verschnürung
Die trugen sie, als hätt sie kein Gewicht mehr¹⁶.

Brecht rilegge e soprattutto riscrive il V Canto dell'*Inferno* immaginando di portare ai due amanti la buona nuova dell'avvenuta abrogazione di ogni proprietà privata. Riducendo in maniera volutamente prosaica l'intera vicenda di Paolo e Francesca a un mero fatto di possesso, il poeta ne ridimensiona drasticamente la portata, 'storicizzando' e di conseguenza relativizzando l'idea che possa esserci qualcosa di eterno, che sia la passione che lega gli amanti o il castigo per aver ceduto a tale passione. In un breve saggio scritto nell'estate del 1939, intitolato *Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung (Reflexionen über die Porträtkunst in der Bildhauerei)*¹⁷, Brecht fa alcune considerazioni sul diverso modo di guardare alla realtà da parte di artisti vissuti in epoche differenti, e riconduce questo divario non soltanto alle loro caratteristiche soggettive, ma anche se non soprattutto alla «conoscenza che essi stessi e il loro tempo hanno delle cose»¹⁸, necessariamente ancorata al determinato momento storico in cui ciascun individuo si trova a vivere ed espressione di questo stesso momento. Caratteristica della contemporaneità, scrive Brecht, è «die Dinge in ihrer Entwicklung, als sich verändernde, von andern Dingen und allerhand Prozessen beeinflusste, veränderbare Dinge zu betrachten. Diese Betrachtungsart finden wir in unserer Wissenschaft ebenso wie in unserer Kunst»¹⁹. «Es wechseln die Zeiten», per dirla con Brecht, e a cadere sotto l'incessante forza di trasformazione sottesa allo sviluppo delle cose sono i rapporti sociali così come quelli amorosi. Nemmeno gli amanti relegati nell'inferno pos-

¹⁶ «APPENA EBBI RACCONTATO AI DUE / Che lassù nessuno piú uccide per brama di possesso / Poiché nessuno piú possiede, il falso sposo // Che aveva soggiogato colei che non gli competeva / Levò la mano, sempre serrata all'altra, / La considerò con lo sguardo e mi domandò turbato: // Dunque non si ruba, se nulla è di qualcuno? / Scossi il capo. Al contatto / Delle mani, io lo vidi, la donna arrossì // Pure lui lo vide e disse: Non è piú lei / Da quel tempo della seduzione illecita! / E mormorando “Dunque non c'è piú neanche la rinuncia” // Se ne andò veloce insieme a lei. E il giogo / Lo portavano come fosse senza peso» (GBFA XIV, 417).

¹⁷ GBFA XX.1, 569-574.

¹⁸ *Ivi*, pp. 572-573.

¹⁹ «Considerare le cose nel loro sviluppo, come oggetti trasformabili, condizionati da altri oggetti e da processi di ogni sorta. Una considerazione di questo genere è propria tanto della nostra scienza quanto della nostra arte» (*ivi*, p. 573).

sono pensare di rimanere eternamente insieme, non — almeno — in virtù dell'immutato persistere del sentimento da cui furono uniti un tempo, e il poeta di un'epoca successiva che voglia tornare a raccontare la storia di Paolo e Francesca non può che prenderne allegramente atto e adeguarsi ai tempi.

Il tema del necessario trascorrere e svanire di tutte le cose è d'altra parte un elemento di grande forza poetica in Brecht; basta pensare alla lirica *Erinnerung an die Marie A.* o, per rimanere in un contesto dantesco, alle stesse *Terzinen über die Liebe*. Il poeta che vive nell'epoca del cambiamento è tenuto a rappresentare l'amore così come lo si vive nel proprio tempo, ma ciò non implica una degradazione del sentimento amoroso né, tantomeno, una riduzione della sua intensità emotiva. Brecht vanifica la storia di Paolo e Francesca, ma al tempo stesso la riscrive attualizzandola; a parlare è adesso Paolo, mentre Francesca tace, ma i due amanti sono ancora delle presenze vivissime, anche se ormai a turbarli non è più la rievocazione della propria vicenda attraverso il racconto e il ricordo, ma il fatto di aver perso, poiché la loro condotta non è più punibile, ogni aura di tragicità. Come già nei *Sonette* e nelle *Studien*, la «consapevolezza di una continuità», che informa la ricezione brechtiana dei classici, si associa a un atteggiamento critico che non intende peraltro sottrarre forza e valore alla tradizione²⁰. È questa attitudine dialettica che porta ai versi scherzosi e ironici della lirica *Als ich den beiden so berichtet hatte*, ma anche a quelli meravigliosi, per quanto (come è stato autorevolmente sostenuto)²¹ altrettanto intrisi di ironia, delle *Terzinen über die Liebe*:

Sieh jene Kraniche in großem Bogen!
Die Wolken, welche ihnen beigegeben
Zogen mit ihnen schon, als sie entflohen

Aus einem Leben in ein andres Leben.
In gleicher Höhe und mit gleicher Eile
Scheinen sie alle beide nur daneben.

Daß also keines länger hier verweile
Daß so der Kranich mit der Wolke teile
Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen

²⁰ Cfr. W. FRICK, *op. cit.*, pp. 94-95.

²¹ Cfr. J. KNOPF, *Haltlosigkeiten, entfernt. Zu den "Terzinen über die Liebe"*, in *Gelegentlich: Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts*, Frankfurt a.M. 1996, pp. 105-120.

Und keines andres sehe als das Wiegen
Des andern in dem Wind, den beide spüren
Die jetzt im Fluge beieinander liegen.
So mag der Wind sie in das Nichts entführen;
Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben
So lange kann sie beide nichts berühren
So lange kann man sie von jedem Ort vertreiben
Wo Regen drohen oder Schüsse schallen.
So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben
Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.
Wohin, ihr?
Nirgendhin.
Von wem entfernt?
Von allen.
Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?
Seit kurzem.
Und wann werden sie sich trennen?
Bald.
So scheint die Liebe Liebenden ein Halt²².

Indipendentemente dal fatto che il testo di riferimento dominante sotteso a questa lirica sia il V Canto dell'*Inferno*, da cui provengono il motivo delle gru e quello del soffio del vento, o le terzine di Hofmannsthal *Über Vergänglichkeit*²³, il carattere metaletterario del componimento è un dato di fatto intenzionale ed esplicito. Nell'interpretazione del testo la *Brecht-Forschung* ha di volta in volta richiamato l'attenzione sulla fusione tra gli amanti, o al contrario sull'imminenza della loro sepa-

²² «Guardalo, quel grand'arco delle gru! / Le nuvole che navigano erano / Già insieme a loro quando via volarono // Da una vita verso un'altra vita. / A eguale altezza e con eguale moto / Paiono queste a quelle appena prossime. // Sì che alcuno dei due piú non s'indugia / Sì che la gru e la nube condividono / Quel che in brev'ora bel cielo trasvolano // Né altro se non l'ondulazione vede / Dell'altro dentro il vento, cui consentono / Essi che ora nel volo uniti posano. // Così portare li può al nulla il vento / Solo che non si sciolgano e in sé restino, / Nulla li può turbare sino allora // E sino allora volan via da dove / Piogge minaccino o schianti di spari. / Così per lune e soli, poco dissimili sfere, // Volano via, l'uno all'altro devoti. // E dove? In nessun luogo. // E via da chi? Da tutti. // Da quando, voi chiedete, sono insieme? / Da poco. E si separeranno? Presto. / Ché sembra amore agli amanti un sostegno» (GBFA XIV, 15-16, trad. it., lievemente adattata, di R. Leiser e F. Fortini, in B. BRECHT, *Poesie e canzoni*, Torino 1959, p. 43).

²³ Cfr. in proposito C. PIETZCKER, *Bertolt Brechts "Terzinen über die Liebe"*, in «Studi Germanici», n.s., 37 (1999), pp. 413-440, che ipotizza una ripresa del motivo hofmannsthaliano della preesistenza.

razione, o ancora sul sostegno che il sentimento amoroso è in grado di fornire loro, o infine sulla precarietà di tale sostegno e di conseguenza sulla necessaria caducità del legame che unisce gli amanti²⁴. Si tratta indubbiamente di versi contraddistinti da una notevole ambiguità semantica, e che come tali si prestano a essere interpretati attraverso una pluralità di chiavi di lettura.

Alcuni elementi di probabile derivazione dantesca inducono a pensare che le *Terzinen über die Liebe* siano uno dei primi componimenti in cui Brecht incorpora Dante nell'orizzonte della propria scrittura, sia pure non dichiarandolo apertamente come farà in altre circostanze. L'immagine delle gru, che Dante adopera incidentalmente e come mero termine di paragone per introdurre una similitudine («E come i gru van cantando lor lai, / facendo in aer di sé lunga riga, / così vid'io venir, traendo guai, / ombre portate dalla detta briga») ²⁵, viene emancipata dal contesto originario e collocata al centro della scena. In questo passaggio vengono soppressi sia in generale l'accento alle ombre dei dannati, sia in particolare il riferimento — implicito nella tessitura simbolica del V Canto — alle figure di Paolo e Francesca, figure che, come si è visto altrove, Brecht ben conosce e non manca all'occorrenza di chiamare in causa. Il motivo delle gru e delle nuvole viene chiaramente ricondotto alla sua intenzione metaforica, e con questo ricollegato in modo limpido all'ipotesto dantesco, soltanto nell'evocazione degli amanti contenuta nel verso di chiusura, «So scheint die Liebe Liebenden ein Halt». Se nella lirica *Als ich den beiden so berichtet hatte* Brecht immaginerà di annunciare a Paolo e Francesca che la loro pena si è estinta perché è venuto meno il concetto di proprietà privata e con questo il relativo sistema di norme etiche e giuridiche, qui la situazione è ancora più radicale. Non ci sono più né peccatori né colpe, dello stesso inferno è cessato ogni ricordo. Di tutto ciò sono rimasti il vento, privo peraltro delle caratteristiche perturbanti dell'uragano infernale, e l'ambientazione aerea della scena, in cui l'«aer» in questione non è più quello «nero» che contraddistingueva l'atmosfera opprimente della bolgia dantesca, ma lo «schöne[r] Himmel, den sie

²⁴ Sottolineano l'aspetto positivo del sentimento amoroso così come viene descritto da Brecht nelle sue terzine, un sentimento non eterno, ma comunque in grado di offrire sostegno agli amanti, T. KINDT - H.-H. MÜLLER, in *Stockende Botschaften, Gewundene Mitteilungen*. «Und nun ist Krieg». Brechts letztes Sonett an Margarete Steffin, in «German Life and Letters», 40 (2007), pp. 401-411, in particolare p. 409. Di altro avviso è J. KNOPF, che evidenzia la centralità della *Desillusionierung* nelle *Terzinen* brechtiane: «Non c'è sostegno né conforto, nel sentimento amoroso come nel testo» (*Haltlosigkeit, entfernt...*, cit., p. 118).

²⁵ *Divina Commedia, Inferno V*, vv. 46-47.

kurz befliegen», un riferimento che al lettore di Brecht richiama alla mente lo «schöne[r] Sommerhimmel» di altri celebri versi del poeta in cui pure cadono molteplici accenni a nuvole e ad amanti, e cioè *Erinnerung an die Marie A.*²⁶. Se lo «über die Liebe» contenuto nel titolo abbia un intento ‘didattico’²⁷, se cioè Brecht stia impartendo al lettore una lezione comunicandogli alcuni elementi di utilità generale sulla propria concezione dell’amore, è un’ipotesi che certo non può essere esclusa. Lette in una simile ottica, le *Terzinen* rappresentano, emancipandosi anche dalla loro collocazione originaria in un’opera decisamente sarcastica come *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, uno struggente trattato in versi sull’amore moderno, un sentimento vissuto anche in questa circostanza — al pari di ogni altra cosa e come è appunto opportuno nell’epoca del cambiamento incessante — nella sua transitorietà. All’altisonante «Liebe band mich an ihn mit solchem knoten · / Dass wie du siehst kein los ihn von mir treibe»²⁸ pronunciato da Francesca da Rimini così come risuona nella versione di Stefan George, Brecht contrappone uno scarno «Bald», che annuncia di contro l’imminenza della separazione degli amanti, compagni di viaggio per un breve tratto di cielo e per un lasso di tempo altrettanto breve reciproco supporto, poco importa se illusorio o reale. Proprio nell’ultimo verso infine, nel momento in cui Brecht ‘espone’ al lettore le sue teorie sull’amore, Dante torna a riecheggiare con i celebri versi «amor che a nullo amato amar perdona» nel poliptoto basato sulla sequenza *Liebe / Liebenden*. Brecht, peraltro, piega qui ancora una volta la citazione ai propri intenti; l’utilizzo della medesima figura retorica rimanda a posizioni molto differenti, poiché l’amore che in Dante travolge gli amanti determinando il tragico epilogo della loro vicenda in Brecht è divenuto la loro unica, sia pur provvisoria, fonte di sostegno.

Se in testi di esplicita intenzione metaletteraria, come quelli compresi nel ciclo dei *Sonette*, Dante è il classico con cui confrontarsi secondo modalità che variano in rapporto ai registri stilistici e agli argomenti di volta in volta prescelti, in altre poesie, a partire da *Die Auswanderung der Dichter* (1934), egli si fa presenza fisica concreta, ora comparando in qualità di figura esemplare di poeta messo al bando, e dunque di compagno nella sorte avversa dell’esilio, ora — come in *Als ich den*

²⁶ GBFA XI, 92.

²⁷ J. KNOPF, *Haltlosigkeiten, entfernt...*, cit., definisce la lirica in questione «una lezione lirica di alta levatura estetica sull’amore e le sue illusioni» (p. 118).

²⁸ S. GEORGE, *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, voll. X-XI, Stuttgart 1988, p. 20.

beiden so berichtet hatte — assumendo il ruolo di accompagnatore in viaggi immaginari nel mondo degli inferi o anche altrove, come nel frammento *Dante-Revue* (presumibilmente 1948). In entrambi i casi la relazione tra i due poeti si configura come un legame profondo, caratterizzato da una notevole dose di empatia quando non dalla tendenza, da parte del poeta di epoca recente, a proiettarsi e identificarsi nella figura del predecessore, al quale vengono invece spesso fatti vestire i panni del maestro di un tempo, e cioè di Virgilio. Un discorso decisamente più articolato va fatto, in questo contesto, per la lirica *Besuch bei den verbannten Dichtern*, contenuta nella sezione *Chroniken* degli *Svendborger Gedichte*; anche qui Dante è ‘fisicamente’ presente, ma la sua figura risulta alquanto difficile da decodificare e soprattutto non si lascia ricondurre in maniera univoca all’una o all’altra delle tipologie enunciate.

Tra le liriche basate sull’identificazione con il Dante poeta e insieme protagonista della *Divina Commedia* ci sono alcuni versi del 1938 in cui Brecht riscrive liberamente, ma con notevole fedeltà linguistica, alcune terzine del III Canto dell’*Inferno*:

’S GAB NICHT GESCHÖPFE, die, vor ich war, waren!
Solang’s Geschöpfe gibt, bin ich: zu ihnen trete!
Ihr, die hier einkommt, lasst die Hoffnung fahren!

So las ich es, dereinst auf einer Pforte.
Und ich gesteh: ich war verstört davon.
Ich fragte: «Herr, was solln die dunklen Worte?»

Er aber, ganz bewanderte Person
Erwiderte: «Das Denken laß hier ganz!
Hier gibt’s ja keine Wahl mehr, nur noch Drohn!»

Wir sind jetzt angekommen vor dem Tor des Lands
Wo alles wehrlos ist, was (ewig) leidet.
Das hat verspielt das Erbgut des Verstands!²⁹

Il luogo in cui «non c’è più scelta, solo minaccia», e dove «è inerme ogni cosa che (in eterno) patisce», il paese dove «si è perduto il ben dell’intelletto», è verosimilmente la Germania di Hitler, l’inferno contemporaneo in cui Brecht ambienta questo dialogo concepito sulla fal-

²⁹ «DINANZI A ME non fuor cose create! / E io eterna duro: accostati! / Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate! // Così lessi una volta su una porta. / E lo confesso: ne fui turbato. / Domandai: “Signore, che sono queste parole oscure?” // Lui però da persona accorta / Rispose: “Qui devi lasciare il pensiero! / Qui non c’è più scelta, solo minaccia!” // Noi siam venuti alla porta del luogo / In cui è inerme ogni cosa che (in eterno) patisce. / Tanto che si è perduto il ben dell’intelletto!» (GBFA XIV, 422-423).

sariga di quello tra Dante e Virgilio dinanzi alla porta degli inferi. Si tratta di uno scambio di battute tra un non meglio identificato «Ich» (che farebbe però pensare allo «Augsburger» che visita l’inferno in compagnia di Dante nella coeva *Als ich den beiden so berichtet hatte*) e un altrettanto anonimo «Herr», definito, con una citazione pressoché letterale tratta anch’essa dal III Canto, come «persona accorta». Il fitto e articolato tessuto delle citazioni dantesche è variato da Brecht, con un elemento di vero e proprio straniamento, mediante l’inserimento tra parentesi dell’avverbio di tempo «ewig», palesemente troppo lontano dal modo di sentire e vedere la realtà da parte del poeta che vive nell’epoca del continuo cambiamento. E tuttavia, pur racchiudendolo all’interno di parentesi, Brecht non stralcia il termine, ma lo lascia nei suoi versi, quasi a voler evocare — per poi esorcizzarla — un’evenienza che nei momenti di maggior smarrimento, quando «il giorno del ritorno»³⁰ appariva particolarmente lontano, non doveva sembrargli poi così remota. Il riferimento al perdurare in eterno di un medesimo stato di cose, che in Dante è indice dell’ordine divino che regola l’esistenza, chiama in causa una concezione antidialettica e dunque profondamente antibrechtiana dell’esistenza, che, applicata al contesto storico-politico degli anni dell’esilio, e soprattutto al 1938, l’anno di stesura della lirica, adombra la sconfitta degli oppositori del nazismo. In Brecht fuori dalla porta, diversamente che in Dante, restano d’altra parte non già «sospetto» e «viltà»³¹, bensì «pensiero» e «possibilità di scegliere», le facoltà che nella sua visione dialettica costituiscono le forze vitali del cambiamento e che sono state messe al bando dal totalitarismo; la bolgia infernale di Brecht, dove a regnare non è la giustizia divina ma la «minaccia», è il luogo in cui si è compiuta l’abiura all’intelletto, dove i capi «si sono riuniti in una stanza» e all’«uomo della strada», al «pover’uomo», non resta altro se non «lasciare ogni speranza» e cominciare a scrivere «il proprio testamento»³², come recitano i versi di uno dei primi componimenti degli *Svendborger Gedichte*.

Anche il viaggio compiuto in *Besuch bei den verbannten Dichtern* è una discesa agli inferi, benché l’inferno qui descritto sia caratterizzato, rispetto al precedente, da toni più tenui e in certi passaggi di impalpabilità perfino onirica:

³⁰ *Über die Bezeichnung Emigranten* (1937, GBFA XII, 81).

³¹ *Divina Commedia, Inferno III*, vv. 14-15.

³² GBFA XII, 12.

Als er im Traum die Hütte betrat der verbannten
 Dichter, die neben der Hütte gelegen ist
 Wo die verbannten Lehrer wohnen (er hörte von dort
 Streit und Gelächter), kam ihm zum Eingang
 Ovid entgegen und sagte ihm halblaut:
 «Besser, du setzt dich noch nicht. Du bist noch nicht gestorben.
 Wer weiß da
 Ob du nicht doch noch zurückkehrst? Und ohne daß
 andres sich ändert
 Als du selber». Doch, Trost in den Augen
 Näherte Po Chü-i sich und sagte lächelnd: «Die Strenge
 Hat sich jeder verdient, der nur einmal das Unrecht benannte»
 Und sein Freund Tu-fu sagte still: «Du verstehst, die
 Verbannung
 Ist nicht der Ort, wo der Hochmut verlernt wird». Aber
 irdischer
 Stellte sich der zerlumpte Villon zu ihnen und fragte: «Wie viele
 Türen hat das Haus, wo du wohnst?» Und es nahm ihn
 der Dante beiseite
 Und ihn am Ärmel fassend, murmelte er: «Deine Verse
 Wimmeln von Fehlern, Freund, bedenk doch
 Wer alles gegen dich ist!» Und Voltaire rief hinüber:
 «Gib auf den Sou acht, sie hungern dich aus sonst!»
 «Und misch Späße hinein!» schrie Heine. «Das hilft nicht»
 Schimpfte der Shakespeare, «als Jakob kam
 Durfte ich auch nicht mehr schreiben». «Wenn's zum
 Prozeß kommt
 Nimm einen Schurken zum Anwalt!» riet der Euripides
 «Denn der kennt die Löcher im Netz des Gesetzes».
 Das Gelächter
 Dauerte noch, da, aus der dunkelsten Ecke
 Kam ein Ruf: «Du, wissen sie auch
 Deine Verse auswendig? Und die sie wissen
 Werden sie der Verfolgung entrinnen?» «Das
 Sind die Vergessenen», sagte der Dante leise
 «Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke
 vernichtet».
 Das Gelächter brach ab. Keiner wagte hinüberzublicken.
 Der Ankömmling
 War erblasst³³.

³³ «Quando in sogno entrò nella capanna dei poeti / In esilio, che è accanto alla capanna / Dove vivono i maestri in esilio (da lí sentiva / litigi e risate), sulla soglia gli venne incontro / Ovidio e gli disse a mezza voce: / "È meglio che non ti sieda. Non sei ancora morto. Chi può dire / Se non ritornerai sui tuoi passi e senza che altro cambi / Oltre te stesso". Con uno sguardo confortante / Si avvicinò Po Chü-i e disse sorridendo: "Durezza / Se l'è meritata chiunque abbia solo nominato l'iniquità". / E il suo amico Tu-Fu disse piano: "Lo vedi, l'esilio / Non è posto dove si dimentichi la superbia".

L'elenco dei poeti è con poche eccezioni lo stesso *pantheon* tipicamente brechtiano presente nei versi *Die Auswanderung der Dichter*, ma tutta la lirica è costruita sul modello dell'incontro con i poeti dell'antichità immaginato da Dante nel IV Canto dell'*Inferno*, benché si tratti a ben vedere di una costruzione *e contrario*, poiché se Dante, a conclusione del colloquio, viene felicemente accolto come sesto poeta nella schiera dei suoi predecessori, il destino di Brecht resta quanto meno incerto³⁴. Nei versi d'esordio Brecht viene sottoposto da Ovidio a un autentico 'esame di dottrina', che deve portare a un giudizio sulle ragioni del suo esilio e di conseguenza sull'opportunità di ammetterlo nel consorzio dei poeti messi al bando. L'esame di dottrina si trasforma nel corso della lirica in un esame di poetica, durante il quale i predecessori fanno a gara per impartire consigli al nuovo arrivato, consigli volti paradossalmente a evitargli l'esilio. Un ruolo ben diverso ha in questo contesto Dante, che interviene due volte, prima per ricordare a Brecht che «i suoi versi pullulano di errori» e invitarlo pertanto alla prudenza, poi, nella chiusa della poesia, per pronunciare il suo verdetto sui poeti dimenticati, coloro dei quali non è rimasto nulla, poiché né i loro corpi, né soprattutto le loro opere hanno potuto evitare la distruzione e l'oblio. La sua posizione di spicco è evidenziata dal fatto che è l'unico dei poeti messi al bando a prendere più di una volta la parola, nonché dalla sua dichia-

Ma più terreno / Si accostò a loro Villon, vestito di stracci, e chiese: "Quante / Porte ha la casa dove abiti?" Poi Dante lo prese in disparte / E tenendolo per la manica mormorò: "I tuoi versi / Pullulano di errori, amico, considera / Quanto poco vali". E Voltare: / "Bada al denaro, altrimenti ti affameranno!" / "E aggiungici dei lazzi", gridò Heine. "Non serve", / Grugnì Shakespeare, "quando arrivò Giacomo / Anch'io non potei più scrivere". "Se si arriva al processo / Come avvocato scegli un mascalzone!", consigliò Euripide. / "Lui conosce i buchi nella rete della legge". Si rideva / Ancora quando dall'angolo più buio / Salì una voce: "I tuoi versi / Li conoscono a memoria? E chi li conosce / Sfuggirà alla persecuzione?" "Questi / Sono i dimenticati", disse piano Dante / "Di loro distrussero anche le opere, non solo il corpo". / Cessò il riso. Nessuno osò guardare da quella parte. Il nuovo venuto / Impallidì» (GBFA XII, 35-36).

³⁴J. VOGT (*"Dammatio memoriae" und Werke von langer Dauer. Zwei ästhetische Grenzwerte in Brechts Exillyrik*, in *Knapp vorbei. Zur Literatur des letzten Jahrhunderts*, München 2004, pp. 37-55) ritiene al contrario che Brecht, al pari di Dante nel IV Canto dell'*Inferno*, si inserisca nel gruppo degli illustri predecessori «senza falsa modestia» (p. 47). C'è tuttavia da rilevare che lo stato d'animo del nuovo arrivato nella poesia di Brecht è ben diverso da quello di Dante nella *Commedia*; se quest'ultimo, a contatto con i poeti antichi, percepisce chiaramente la loro benevolenza nei suoi confronti («Da ch'ebber ragionato insieme alquanto, / volsersi a me con saltevol cenno, / e 'l mio maestro sorrise di tanto; / e più onore ancora assai mi fenno, / ch'e' sí mi fecer della loro schiera, / sí ch'io fui sesto tra cotanto senno», *Divina Commedia, Inferno IV*, vv. 97-102), nella lirica di Brecht invece il visitatore impallidisce ascoltando le parole di Dante.

razione finale, paragonabile per intonazione e contenuto a una sentenza priva di ogni possibilità d'appello. Premuroso e autoritario al tempo stesso, Dante è in questi versi immagine del sublime poeta classico, ma di un classico inteso per una volta in un'accezione tutt'altro che brechtiana, investito al contrario della sinistra capacità di far impallidire i posteri con la propria colossale grandezza.

L'accento alla distruzione delle opere può essere letto in modo plausibile come un riferimento ai roghi dei libri organizzati dai nazisti a partire dal maggio del 1933, ma rimanda senz'altro anche a questioni ancora più complesse, che tornano con una certa frequenza negli scritti di Brecht, e che sono relative al rischio dell'autoreferenzialità, un pericolo che incombe di continuo sul lavoro dell'artista³⁵. Il problema di fondo, ciò che nel verso conclusivo fa impallidire il nuovo arrivato, è la domanda implicita nelle affermazioni di Dante sul valore della sua poesia; il fatto che ci sia qualcuno che «conosca a memoria» i suoi versi, come recitano le parole pronunciate dai poeti dimenticati, che ci sia un lettore per cui questi versi siano stati scritti, un lettore che ne sia stato raggiunto, è il solo criterio per dirimere un problema del genere³⁶. Il confronto/scontro con la tradizione letteraria assume qui caratteristiche differenti da quelle rilevate per esempio a proposito delle *Studien*. Senz'altro Brecht non ha cambiato idea riguardo alla necessità di tributare ai modelli un «omaggio pieno di riserve», unico efficace antidoto contro «un concetto barbaro di cultura»³⁷; nonostante l'evidente ironia di una lirica come *Besuch bei den verbannten Dichtern*, la deferenza con cui il nuovo arrivato si rapporta agli illustri predecessori tradisce però a tratti una insicurezza di fondo, e il lettore ha quasi la sensazione che Brecht sia davvero alla ricerca di una sorta di investitura poetica. Non sono ovviamente le riserve sollevate da Ovidio nei primi versi a intimorire Brecht, ma verosimilmente i dubbi relativi alla liceità del proprio operato. Brecht pare cioè domandarsi se la battaglia condotta contro Hitler e il nazionalsocialismo non sia pregiudicata dall'eccezionalità della sua posizione di individuo per cui esiste sempre e comunque la via di scampo dell'esilio. Proprio la scelta dell'esilio del resto, il tema centrale del *Besuch bei den verbannten Dichtern*, è un argomento che Brecht tematizza di frequente³⁸, talvolta

³⁵ Cfr. a riguardo J. KNOPF, *Brecht-Handbuch*, Stuttgart 1984, in particolare p. 121.

³⁶ Sulla dialettica di memoria e oblio e sulle trasformazioni che questo motivo subisce in Brecht negli anni dell'esilio cfr. J. VOGT, *op. cit.*, pp. 52 ss.

³⁷ W. BENJAMIN, *Versuche über Brecht*, Frankfurt a.M. 1971³, p. 66.

³⁸ Cfr. P.P. SCHWARZ, *Lyrik und Zeitgeschichte. Brecht: Gedichte über das Exil und späte Lyrik*, Heidelberg 1978, pp. 19-35.

anche per metterne in risalto la contraddizione di fondo, l'insanabile conflitto tra la necessità di portare avanti la lotta intrapresa e l'esigenza di tutelare la propria incolumità attraverso la fuga³⁹. «Es gibt kein größeres Verbrechen als Weggehen», recita il primo verso di una poesia del 1932, che prosegue poi con la constatazione «Kämpfer sind arme Leute. Sie können nicht weggehen. Wenn der Angriff / Einsetzt, können sie nicht weggehen»⁴⁰. Il «nuovo arrivato», il poeta in esilio Bertolt Brecht, ascolta per una volta con timore e compunzione gli accorti consigli dei predecessori, chiedendosi nel frattempo se possa ritenersi ancora un combattente nonostante la decisione di lasciare nel '33 la Germania e nonostante la lucida consapevolezza di essere stato «risparmiato», sia pure solo «per caso», come si legge nei celebri versi di *An die Nachgeborenen*⁴¹.

Anche l'idea di una casualità del destino propizio è d'altra parte un'idea che Brecht si diventerà a ritematizzare; altrove una manciata di versi riconosciuti come «buoni e saggi» da un giudice ultraterreno particolarmente colto risparmiano l'inferno al poeta che ne è l'artefice, verosimilmente, visto l'accento a Ravenna, allo stesso Dante Alighieri:

Als in Ravenna mich die Sucht der Dichter
Das Fieber, weggerafft, allein und fern vom Heime
Ersparte ein belesener Totenrichter
Die Hölle mir, für weise gute Reime.
So habe ich weder sie, noch das Gelichter
Das sie so unbewohnbar macht, gesehn⁴².

Il breve componimento, annotato in un taccuino di Brecht con il titolo *Dante-Revue*, è pubblicato nella *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* insieme al frammento *Der Markt*, due scene dagli accenti satirici in cui Brecht immagina di affrontare argomenti di attualità aggirandosi per un mercato in compagnia appunto di Dante. Si tratta di un frammento dalla datazione incerta, probabilmente riconducibile alla fine degli anni Quaranta, solo poche battute, sulle quali è difficile speculare. Anche qui Brecht riprende il motivo del viaggio in compagnia

³⁹ Cfr. J. KNOPF, *Brecht-Handbuch*, cit., p. 74.

⁴⁰ «Non c'è delitto peggiore che andar via [...]. Chi combatte è un poveraccio. Non può andar via. Quando inizia / L'attacco non può andar via» (GBFA XIV, 161-162).

⁴¹ GBFA XII, 85 ss.

⁴² «Quando a Ravenna il morbo dei poeti / La febbre mi ghermí, solo e lontano da casa, / Un colto giudice d'oltretomba mi risparmiò / L'inferno per dei versi buoni e saggi. / Sicché non vidi né quello, né la luce / Che lo rende tanto inospitale» (*Dante-Revue*. GBFA X.2, 954).

di una guida, variandolo però radicalmente. Se la lirica e il frammento *Der Markt* fanno parte di un unico progetto non realizzato, è plausibile pensare che Brecht immaginasse di 'raziare' Dante sottraendolo all'inferno oltremondano per fargliene sperimentare uno più reale, ma non per questo meno spaventoso. A differenza delle altre liriche congegnate sul modello della *Commedia*, qui Dante non veste i panni di Virgilio, ma viene condotto, e a fargli da accompagnatore è un non meglio precisato *Zeitgenosse*. Capovolti sono di conseguenza anche i rapporti tra le due figure; Dante ha perso tanto l'aura del poeta classico quanto il piglio autoritario, e adesso si aggira spaventato, pregando l'interlocutore di non rivelare a nessuno la propria identità, tra uomini ai quali «scheint's an Bosheit [...] nicht zu fehlen»⁴³.

Anche in questa circostanza Brecht si appropria dell'opera di Dante accogliendone alcuni elementi, ma soprattutto giocando a destrutturarne e ricomporne lo schema di fondo⁴⁴. Vista l'esiguità del frammento, è oltremodo rischioso avanzare congetture sul tipo di relazione intertestuale sottesa a questo lavoro rimasto allo stato di abbozzo. L'assimilazione dell'opera di Dante, in questo come nella maggior parte dei testi analizzati fin qui, sembra in ogni caso determinata, più che da una conoscenza estensiva e dettagliata, dal presupposto di una reciproca congenialità. Un classico ormai diventato «inoffensivo»⁴⁵, ma pur sempre immagine — benché ridotta in sedicesimo — di una certa grandezza, quasi un amuleto come quello che il poeta aveva portato con sé nella città «chiamata con il nome degli angeli», il luogo dove si impara in fretta che «paradiso e inferno possono essere *un'unica città*». Proprio in quest'ottica, probabilmente, Dante fa capolino nelle *Hollywoodelegien* (1942), «agitando il suo smilzo sedere», non già compagno di viaggio ma *alter ego* dello stesso Brecht, che al mercato «in cui si vendono menzogne» si recava ogni mattina da solo, mettendosi «in fila con gli altri venditori», «per guadagnarsi il pane». Dante è qui solo una comparsa, immagine malandata, ma forse ancora antidoto efficace, grazie alla altrove celebrata potenza dei suoi versi, contro i «Träume von Glück / Die man hier auf Zelluloid schreibt»⁴⁶; un'ennesima prova della prolifica utilità dei

⁴³ «Nulla sembra mancare quanto a crudeltà» (*ivi*, p. 957).

⁴⁴ Cfr. E. HÖLTER, *op. cit.*, p. 281.

⁴⁵ Cfr. P. CHIARINI, *Un "classico inoffensivo"?*, in *Brecht oggi*, a cura di A. Ferrero, Milano 1977, pp. 121-134.

⁴⁶ «Sogni di felicità / Che qui si scrivono su celluloidi» (*Hollywoodelegien*. GBFA XII, 116).

suoi scritti, che devono essere appartenuti senz'altro alle opere predilette da Brecht, quelle di uso, «Eingegangen in den Gebrauch der vielen / Oftmals verändert, verbessern sie ihre Gestalt und werden köstlich / Weil oftmals gekostet»⁴⁷.

⁴⁷ «Passate nell'uso di molti / Spesso trasformate, migliorano per forma e diventano deliziose / Perché tanti se ne deliziano» (*Von allen Werken*. GBFA XIV, 156-157).

