

# DANTE NELLE LETTERATURE STRANIERE

## Dialoghi e percorsi

a cura di Emilia Perassi

in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini









# **DANTE NELLE LETTERATURE STRANIERE**

## **Dialoghi e percorsi**

**A cura di Emilia Perassi**

**in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini**

**di/segni**

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

**Ledizioni**

© 2021 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume

ISBN 978-88-5526-542-3

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Opera calligrafica di Eyas Alshayeb presso il Centro di cultura italiana

Dante Alighieri di Amman, Giordania.

Si riporta in calligrafia araba uno dei primi versi del Canto I della Divina Commedia:

“...guardai in alto e vidi le sue spalle vestite già de' raggi del pianeta...”.

نظرت إلى الأعلى فرأيت كلا كشخيه مكسوين من قبل بشعاع الكوكب

**n°38**

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Ratíl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO

NEL MESE DI NOVEMBRE 2021

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)

[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.

L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza

Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



### **Condirettori**

Monica Barsi e Danilo Manera

### **Comitato scientifico**

Nicoletta Brazzelli	Andrea Meregalli
Marco Castellari	Laura Scarabelli
Simone Cattaneo	Sara Sullam
Raffaella Vassena	Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino	

### **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Ospovat - Александр Осповат (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder (Emeritus, University of Reading, UK)	

### **Comitato di redazione**

Elisa Alberani	Angela Andreani
Valentina Crestani	Laila Paracchini
Paola Mancosu	





# Indice

<i>Introduzione</i> .....	13
RINO CAPUTO	
<i>Selve oscure: testimoni della Shoah nell'Inferno di Dante</i> .....	17
CARLO PAGETTI	
<i>Tra Juchitán e Oaxaca, sotto gli auspici di Dante</i> .....	33
MARIA CRISTINA SECCI	
<i>«Mon enfant à nous tous»: Dante nella poesia francese dell'estremo contemporaneo</i> .....	49
SILVIA RIVA	
<i>Svedesi che hanno letto Dante</i> .....	81
CONNY SVENSSON	
<i>Alla ricerca del sasso di Dante: la Firenze dantesca nelle memorie dei viaggiatori polacchi dell'Ottocento</i> .....	93
LUCA BERNARDINI	
<i>Cammei danteschi: George Eliot e la lingua della Commedia</i> .....	III
MARCO CANANI	

<i>James Thomson, City of Dreadful Night (1874): l'inferno dantesco nella metropoli moderna .....</i>	125
FRANCESCA ORESTANO	
<i>Incontro all'inferno. Strindberg e Dante .....</i>	143
CAMILLA STORSKOG	
<i>Dante, Beatrice e Remy De Gourmont .....</i>	155
MARCO MODENESI	
<i>Chi mettere all'inferno? Masters Eliot Pound .....</i>	179
MASSIMO BACIGALUPO	
<i>«Dante schwenkt / Den dürren hintern»: classico, poesia ed esilio in Bertolt Brecht.....</i>	189
MARCO CASTELLARI	
<i>Victoria Ocampo lettrice di Dante .....</i>	217
CAMILLA CATTARULLA	
<i>Una commedia per voci danesi. Il romanzo Komedie i Firenze di Poul Ørum ....</i>	231
ANDREA MEREGALLI	
<i>José Lezama Lima e Pier Paolo Pasolini: un dialogo dantesco .....</i>	241
FRANCESCA VALENTINI	
<i>L'itinerario borgesiano della Commedia .....</i>	253
PATRIZIA DI PATRE	
<i>Dante nella memoria creativa del romanzo Prilli i thyer di Ismail Kadare. ....</i>	269
BLERINA SUTA	
<i>Grünbein e Dante sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens .....</i>	285
ROSALBA MALETTA	
<i>Dante vivo .....</i>	305
PAOLO CHERCHI	

«DANTE SCHWENKT / DEN DÜRREN HINTERN»<sup>1</sup>:  
CLASSICO, POESIA ED ESILIO IN BERTOLT BRECHT

Marco Castellari

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*Die Straßen führten in den Sumpf zu meiner Zeit.  
Die Sprache verriet mich dem Schlächter.  
Ich vermochte nur wenig.  
Aber die Herrschenden  
Waren ohne mich sicherer, das hoffte ich.  
So verging meine Zeit,  
Die auf Erden mir gegeben war.  
(An die Nachgeborenen)*<sup>2</sup>

---

1 «Dante dimena / il deretano magro». Così la chiusa della quarta 'Elegia di Hollywood'. Qui e di seguito il *corpus* lirico di Bertolt Brecht è citato dai canonici due volumi della «Biblioteca della Pléiade» (Brecht 1999-2005, abbr. *BPF*) – qui *BPF* II: 382s. Poiché folta è la schiera dei traduttori coinvolti, per ogni lirica citata si segnalerà il nome di chi la ha versata in italiano – qui Roberto Fertonani. Ove utile, si produrranno riflessioni sulle specificità dell'originale, senza per questo mettere in questione la resa italiana, perlopiù convincente e comunque legata al contesto testuale e co-testuale, ivi proposta. Nel caso in questione, si dovrà osservare come *dürr* sia assieme più brutale, più concreto e più disperato di «magro», *Hintern* più colloquiale di «deretano». Tenendo conto della collocazione nonché della pausa causata dall'enjambement, si potrebbe arrivare a rendere l'immagine (che, lo si vedrà oltre, III parte, mostra un poeta che si prostituisce) come: «Dante agita / le chiappe secche».

2 «Al mio tempo, le strade si perdevano nella palude. / La parola mi tradiva al carnefice. / Poco era in mio potere. Ma i potenti / posavano più sicuri senza di me; o lo speravo. / Così il mio tempo passò / che sulla terra m'era stato dato». Traduzione di Franco Fortini, *BPF* II: 308-313, qui 310s. La seconda sezione della celebre poesia *A coloro che verranno*, che chiude la principale raccolta dell'esilio brechtiano nonché apice indiscusso della poesia tedesca dell'epoca (*Svendborger Gedichte*, «Poesie di Svendborg»), contiene la sestina sopra riportata, i cui due versi finali costituiscono un ritornello presente anche nelle due strofe precedenti e in quella successiva. La metafora della palude, verosimilmente da legarsi in prima battuta al discorso propagandistico della dittatura hitleriana (vd. il commento all'edizione citata, 1489),

## I. IL 'CLASSICO'

Per Bertolt Brecht, non c'è dubbio, Dante rientra nella categoria dei *Klassiker*<sup>3</sup> – e ciò pressoché a qualunque altezza della sua riflessione, scrittura e attività intellettuale, artistica, politica e culturale, vale a dire *grosso modo* lungo il quarantennio che va dalle prime prove poetiche del giovane liceale (in Germania guglielmina pronta a scatenare una guerra che segnerà la fine della cultura ottocentesca), attraverso le cangianti giravolte degli anni di Weimar e un lungo, sfibrante esilio, in tempo di dittatura e di guerra, fino alle ultime fatiche dell'ormai celebre drammaturgo e regista, morto nella giovane e già irrigidita DDR a soli cinquantotto anni – quando ormai a sua volta, nonostante tutto e in parte contro la sua volontà, egli stesso è guardato da molti come un *Klassiker* (da alcuni anche, e con sollievo, accantonato). Non sappiamo con certezza quando Brecht udì per la prima volta il nome del poeta fiorentino o notizie sulla sua vita e i suoi versi (verosimilmente ad Augusta, nel solido *Gymnasium* che frequentò), e nemmeno, nel dettaglio, se e quando affrontò sistematicamente la lettura delle sue opere, a cominciare dalla *Commedia*<sup>4</sup> – tracce dantesche emergono, in ogni caso, a partire dalla scrittura letteraria degli Anni Venti. La vasta presenza del poema oltremondano, della figura storico-intellettuale del fiorentino e di vari aspetti della sua riflessione, produzione e ricezione nella cultura tedesca moderna, sulla quale insiste un'ampia e variegata letteratura critica, induce a non dubitare sul fatto che fossero molti ed eterogenei i filoni dai quali il

---

contiene forse una risonanza dalla *Commedia* (*If* VII-IX) – pienamente dantesca, al di là di un riferimento intertestuale, è la concezione di una poesia/di un poeta-intellettuale che (così la lettera dell'originale) fa «stare seduti» meno sicuri i potenti sui loro scranni. Simili richiami sono nella prima strofa (dove si parla di un'«indignazione» – Fortini sposta sul sema della ribellione – che accomuna l'io lirico e gli esseri umani del «tempo del disordine», della «fame» e delle «rivolte») come anche nel resto della poesia, fino su alle icastiche immagini che l'hanno resa un vero breviario delle strette dell'esilio, i «tempi bui» in cui «andammo [...] più spesso cambiando paese che scarpe» (313).

3 Il concetto è qui e di seguito inteso nell'accezione larga, che è anche brechtiana, con la quale esso indica in tedesco un «classico» (tanto una persona/figura, specie in quanto autore, quanto un'opera, un'idea, un evento), senza che vi sia, a connotarlo, un legame specifico con la classicità greco-romana. Per la centralità del «lavoro sul classico» di Brecht, come emergerà sopra, il tema è esplicitamente o implicitamente parte di ogni riflessione critica (in questi termini o con riferimento più generale a questioni come 'tradizione', 'eredità', 'letteratura universale'), motivo per cui qui si deve rinunciare a una indicazione bibliografica univoca sul tema – fatti salvi i due pionieristici lavori di Mayer e Grimm, entrambi del 1961, dai quali conviene tuttora ripartire, e dal principale riferimento complessivo degli studi brechtiani, lo *Handbuch* di Jan Kopf nella seconda edizione, ampliata e aggiornata a inizio millennio (2001-2003).

4 Del poema oltremondano, come si noterà nelle riflessioni che seguono, Brecht sembra avere presente a livello testuale soprattutto la cantica infernale e, in particolare, i primi cinque canti.

Nostro poté estrarre dantesco ‘materiale’ – un concetto sul quale si dovrà tornare – per la sua scrittura<sup>5</sup>.

Non inganni l'apparente, relativa esiguità dei concreti riscontri testuali o intertestuali che dicano di una specifica memoria o di un determinato riuso dell'Alighieri, almeno in alcune epoche della scrittura brechtiana, e non si esageri nell'opporvi altre fasi (l'esilio, come si vedrà) in cui Dante fa capolino con maggiore insistenza e, soprattutto, ‘con nome e cognome’. A questo proposito, e per non incorrere in valutazioni superficiali, vale la pena ricordare in primo luogo che Brecht, per la vastità e precisione delle sue letture, per il lucido vaglio della loro pregnanza e per la stupefacente abilità trasformativa della *Weltliteratur* più o meno canonizzata e di tanto altro sapere che si sarebbe detto un tempo ‘libresco’ (a cominciare dal libro per antonomasia, la *Bibbia*), sarebbe in altro contesto e senza alcun dubbio da definirsi un *poeta doctus* – se non fosse per quel modo, o se vogliamo dirla à la Brecht per quel *gesto* con il quale di continuo il Nostro non solo smonta qualsiasi timore reverenziale di fronte a testi, autori e *auctoritates* d'ogni sorta, nonché qualsivoglia aura neoromantica attorno alla creatività propria e altrui, ma sparglia con fare compiaciuto anche le carte della sua officina poetica e sconsiglia lettori e studiosi, simulando sardonico un misto fra noia e irritazione, di occuparsene troppo. Il viatico che il poeta di *Aus dem «Lesebuch für Städtebewohner»* («Dal “Libro di lettura per gli abitanti delle città”», 1926-27, 1930)<sup>6</sup> consegna ai contemporanei per sopravvivere nella

5 Ci si può orientare, quanto alla ricezione letteraria di Dante in area tedesca, partendo dai due volumi Hölter 2002 (trattazione storica) e Hölter 2016 (antologia di testi) e approfondire poi in varie altre direzioni quella che Luigi Reitani, al recente «dialogo italo-tedesco» dell'Istituto Italiano di Cultura di Berlino su *Dante in Germania*, ha definito con pregnante formula «una storia d'amore tardiva» tra il poeta fiorentino (e in particolare la *Commedia*) e la cultura tedesca (recuperabile al link <https://www.youtube.com/watch?v=YSIagHih8Ts&t=4578s>, ultima consultazione 1 giugno 2021). Particolarmente studiate sono la vicenda delle letture e (ancor più) delle traduzioni del poema oltremondano nel mondo germanofono, e di conseguenza in particolare la ricezione nell'età di Goethe e nella *Moderne*, anche in chiave intertestuale e intermediale, nonché – pur sempre con tale allargamento – la fortuna novecentesca, con un suo specifico drammatico acuirsi nel tempo dell'esilio, della guerra e della *shoah* e poi lungo gli ultimi decenni del secolo fino all'*extrême contemporain*. Accanto a studi che saranno citati oltre, si vedano sulla fase classico-romantica Polledri 2010, su singoli momenti e questioni tra Ottocento e Novecento Monti (cur.) 2018 (saggi di Kofler, Larcati, Pelloni), sul secolo di Brecht il saggio Dallapiazza 2011 e la raccolta Dallapiazza/Simonis (Hrsg.) 2014, sullo specifico della letteratura concentrazionaria Taterka 1999.

6 Il gruppo di poesie reca nel titolo la traccia di un ponderato inserimento in un progetto più ampio, diversificato nei generi, centrato sull'esperienza metropolitana quale segno distintivo della modernità – un tema modulato negli Anni Venti su varie tonalità e diverse ambientazioni, in prose narrative o para-saggistiche e soprattutto nel teatro: si pensi a opere come *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* («Ascesa e caduta della città di Mahagonny», 1930) o, già degli anni bavaresi, alla commedia *Im Dickicht der Städte* «Nella giungla delle città» (1923). *Verwisch die Spuren!* è il refrain, ribattuto cinque volte, che suggerla le strofe della poesia, *Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof...* – si tratta di accorati consigli dati al lettore dall'io lirico, a sua volta precedentemente istruito a come sopravvivere («Allontanati dai tuoi compagni alla stazione...», 1926-27, trad. di Emilio Castellani, *BPF* 1: 404-407). Si veda

giungla della città – *Verwisch die Spuren!* «Cancella le tracce!» – vale anche per la sfrontata quanto tagliente modalità di trattare e occultare le proprie fonti. Ripescando un'altra celebre affermazione degli anni weimariani – la «Laxheit in Sachen geistigen Eigentums»<sup>7</sup> con la quale Brecht giustificò la scarsa attenzione nel chiosare a dovere i *credits* di testi e traduzioni, fingendo di essersene dimenticato per una sorta d'ingenua sbadataggine – si può ben affermare che il Nostro lavora anche qui, e pervicacemente, a erodere dall'interno una *Haltung*, un 'atteggiamento' della cultura borghese al quale, su vari fronti, ha dichiarato guerra da tempo<sup>8</sup>. Si prenda dunque la giusta misura nel confrontarsi con i percorsi carsici, gli avvistamenti sotto traccia e gli affioramenti improvvisi, sempre rimescolati nel flusso della storia novecentesca che, nella poesia brechtiana, caratterizzano i riferimenti danteschi – esattamente come altri esempi di lavoro su *Klassiker* più o meno canonici<sup>9</sup>.

In secondo luogo – segno parallelo e complementare, non meno indicativo del definitivo scadimento, per il Nostro, di ogni concezione 'geniale' e idealizzante d'intendere la creatività quale sfogo soggettivo di un più o meno estatico tormento interiore – non si potrà dimenticare che l'opera brechtiana emerge in gran parte da una forma collettiva di lavoro, specie in termini di raccolta di materiali, traduzione e vaglio di testi preesistenti, elaborazione e riscrittura. Se ciò vale in tutta evidenza, ed è universalmente riconosciuto, per la produzione drammatico-teatrale – che in termini genetici è per Brecht sempre (come minimo) di 'secondo grado', e che nel suo intero processo testuale, intertestuale, paratestuale e intermediale si basa su una concezione di autorialità multipla e su competenze plurime che si integrano nell'intera *Theaterarbeit*<sup>10</sup> –, anche altri comparti della sua

---

*infra*, terza sezione e in part. nota 50, per i tratti dantesco-infernali nella rappresentazione dell'esperienza metropolitana.

7 «Lassismo nelle questioni di proprietà intellettuale». Così nell'articolo *Eine Erklärung Brechts* («Una dichiarazione di Brecht»), apparso sul «Berliner Börsen-Courier» il 6 maggio 1929. Per i testi non lirici di Brecht si cita direttamente dall'edizione commentata 'berlinese-francofortese' in trenta volumi (Brecht 1988-2000, abbr. *GBFA*) – qui *GBFA* XXI: 316. Per tali testi non lirici la traduzione è, anche per ragioni di armonia argomentativa, mia [M.C.]; ove utile, rimando a edizioni italiane dei singoli testi.

8 L'accusa di plagio gli era stata mossa in quel caso, con tipica mordacia, dal grande critico teatrale Alfred Kerr, per alcuni brani della *Dreigroschenoper* («L'Opera da tre soldi», 1928) – la questione fu poi in parte risolta, il clamoroso e duraturo successo dei *songs* di Brecht e Weill, proprio presso quel pubblico borghese che sbeffeggiavano, finì in ogni caso per inghiottirla.

9 Si veda, accanto ad autori menzionati oltre e dettagliati alle note 19 e 20, il caso di Büchner come esempio di un lavoro sulle strutture drammaturgiche profonde più che sul piano della parodia o della stretta intertestualità (Castellari 2015).

10 Per una contro-lettura rispetto alla *vulgata* inaugurata da John Fuegi e da altri/e poi incrementata – con *Brecht & company* del 1994 e poi l'anno successivo con *The Life and Lies of Bertolt Brecht*, lo studioso statunitense assegnava al drammaturgo l'unico talento di sfruttare i talenti altrui, in specie femminili, misconoscendo in sostanza per deriva biograficista e, bisogna dire, scandalistica la natura stessa della *Theaterarbeit* – si legga, di chi scrive, una ricostruzione del 'multi-talento' brechtiano anche come 'talento collettivo' (Castellari 2021 forthcoming).

scrittura derivano dalla medesima prassi di lavoro e, nelle pur diversissime condizioni ideali e materiali in cui questa si esplica nei vari contesti, si mostrano come distillazione del lavoro di raccolta, concerto, dialogo e discussione svolto da più o meno vasti ed eterogenei gruppi di collaboratori e collaboratrici, interlocutori e interlocutrici. Ciò vale anche per il genere per eccellenza ‘soggettivo’ della lirica, perfino negli anni del più marcato isolamento dell’esilio, quando la separazione fisica, la prostrazione dell’animo, la durezza del quotidiano e l’indeterminatezza del futuro sono ulteriormente piagati dalla perdita irreversibile di figure eminenti proprio di quel concerto di voci (da Margarete Steffin a Walter Benjamin, sulla cui perdita si leggono, nell’*annus horribilis* 1941, epitaffi di dolente nitore<sup>11</sup>).

Richiamati dunque in primo luogo l’altissimo tasso d’intertestualità della scrittura brechtiana – seppure spesso e volentieri non dichiarata o addirittura occultata, specialmente nei primi due decenni di attività –, in secondo luogo il carattere collettivo della prassi letteraria (e non solo teatrale!) della squadra-Brecht (la cui emergenza in superficie è simile a quella di un iceberg, tale da tenere sotto vista un’elaborazione di fonti e materiali che andrà di volta in volta scandagliata), va ora brevemente ripreso il concetto di *Klassiker* e di lavoro sul classico, la sua evoluzione nel percorso biografico, artistico-letterario e politico-culturale del Nostro e la sua specifica applicabilità al confronto con Dante, così da evitare cortocircuiti critici che, anche in validissimi studi ai quali non si mancherà qui di fare riferimento, tendono a distinguere fasi in cui (ancora) varrebbe e altre in cui non (più) varrebbe la coincidenza tra trattamento brechtiano dei classici (erroneamente inteso come monolitico) e riuso dantesco<sup>12</sup>. Piuttosto valga l’ipotesi – che qui si anticipa per poi verificarla al confronto con i testi – che, in analogia a quanto succede con altri *Klassiker*, il Dante di Brecht rimane tale in tutta la pur mutevole traiettoria del loro confronto, e che, piuttosto, a modificarsi (lievemente) e soprattutto a riarticolarsi, facendosi più complesso e assieme più meditato, è l’‘atteggiamento’ (*Haltung*) con cui Brecht si confronta con tali *Klassiker* e ne ripensa anche profondamente il ‘valore d’uso’ (*Gebrauchswert*) negli invero diversissimi *hic et nunc* che si succedono nella storia personale, collettiva, globale del ‘secolo breve’.

Quando, tra il 1926 e il 1929, Brecht insiste nei suoi scritti e interventi sulla necessità di abbandonare ogni reverenza *bildungsbürgerlich* nei con-

11 Margarete Steffin muore a Mosca il 4 giugno 1941; la notizia raggiunge Brecht mentre sta proseguendo il viaggio attraverso la Siberia, diretto ai porti sul Pacifico da cui imbarcarsi per gli Stati Uniti. Walter Benjamin si toglie la vita al confine franco-spagnolo l’anno prima, il 26 settembre 1940, quando gli sembra ormai fallito il tentativo di raggiungere, per via atlantica, la stessa meta d’esilio – Brecht apprende del suicidio una volta in California. Sulla ‘reazione’ poetica che ne consegue, si veda il capitolo «Brecht and Benjamin: a friendship in its epitaphs» in Castellari 2021: 48-151.

12 Cfr. Tucci 2010, che rimane tra le migliori analisi del nesso Dante-Brecht, nonché Montironi 2010. Ai due studi rimando anche come più recenti contributi in lingua italiana sul tema.

fronti del canone letterario e di trattare quei testi alla stregua di vecchio materiale, dalla validità perlopiù scaduta, solo parzialmente riciclabile per usi contemporanei, purché opportunamente smembrati, ri-assemblati e ri-funzionalizzati, lo fa certamente pensando in particolare alla drammaturgia e al teatro nonché intendendo soprattutto i ‘classici’ tedeschi in senso lato, quelli che una retorica allora diffusa e giammai spenta definirebbe ‘nazionali’<sup>13</sup>. Nel breve articolo *Wie soll man heute Klassiker spielen?* («Come si devono recitare i classici oggi?»), pubblicato sul «Berliner Börsen-Courier» a Natale del 1926, si legge ad esempio che il repertorio classico appare ormai scaduto, utile solo come arsenale di soggetti, anzi: certi *Klassiker* non avrebbero più nemmeno tale «valore materiale» (*Materialwert*) che, almeno, li renderebbe funzionali a un riuso nella cultura contemporanea. Quest’ultima, d’altronde, è un’«epoca impaziente» (*ungeduldige Zeit*, insuperabile definizione brechtiana, ‘da dentro’, dell’ansiosa corsa weimariana, e forse non così peregrina anche per i nostri tempi), ha «dure esigenze» e non può certo prendersi il tempo di crogiolarsi nell’ascolto di versi cosiddetti imperituri<sup>14</sup>. In *Gespräch über Klassiker* («Conversazione sui classici»), testo nato per la radio e trasmesso su quel *medium* ancora giovane il 28 aprile 1929, la diagnosi è se possibile ancora più dura e certamente più circostanziata<sup>15</sup>. Partendo, come tre anni prima, dalla concreta prassi teatrale (alla quale egli stesso non ha mancato di contribuire, ma a suo modo<sup>16</sup>), Brecht e il suo fittizio interlocutore<sup>17</sup> prendono atto che, nonostante tanti sforzi drammaturgico-scenici i *Klassiker* sono in realtà morti – «vittime della guerra» (*Kriegsopfer*), quel primo conflitto mondiale che ha seppellito la cultura

13 Solo apparentemente paradossale è la presenza, fra tali *Klassiker* ‘nazionali’, di William Shakespeare, che alla data delle riflessioni brechtiane da quasi due secoli era stato ampiamente ‘acquisito’ alla cultura teatrale e all’estetica tedesca e, in alcuni specifici contesti, inteso come una sorta di fratello germanico, come bardo ‘più tedesco dei tedeschi’. Nelle riflessioni del 1926 Brecht si posiziona, in sostanza, entro una frangia non maggioritaria ma certo determinante del discorso culturale del tempo, basti qui citare per il teatro i nomi del critico Herbert Ihering e dei registi Erwin Piscator e, in parte, Leopold Jessner (i ‘classici’ su cui Brecht si interroga sono quelli portati in scena, nei primi anni della Repubblica di Weimar, da questi uomini di teatro oltre che dal più navigato Max Reinhardt, certo su posizione estetiche differenti).

14 Il saggio è in *GBFA* XXI: 181s; lo si può leggere per intero in lingua italiana, nella traduzione di Carlo Pinelli, in Brecht 1975: I, 47s.

15 *GBFA* XXI: 309-315; trad. it. di Carlo Pinelli in Brecht 1975: 81-86.

16 Si pensi alla rielaborazione (a quattro mani con Lion Feuchtwanger) dell’*Edoardo II* di Christopher Marlowe, che andò in scena nella regia di Brecht, il 19 marzo 1924, a Monaco di Baviera (*Leben Eduards des Zweiten von England*).

17 Ihering è presentato nel testo (di paternità tutta brechtiana) come interlocutore, in sostanza mimando una conversazione ad alta voce con l’autore del saggio *Reinhardt, Jessner, Piscator, oder Klassikertod?* («Reinhardt, Jessner, Piscator o la morte dei classici», 1929), dal quale effettivamente la riflessione prende le mosse. Come noto, Ihering, antipodo del già citato Kerr, fu il principale promotore del giovane Bertolt Brecht nel teatro tedesco dei primi Anni Venti; dopo ben diverse sorti negli anni della dittatura e della guerra, i due si rincontrarono nel mondo teatrale e culturale della DDR, per il quale Ihering – pur risiedendo stabilmente a Berlino Ovest – lavorò a lungo. Di dieci anni più anziano di Brecht, gli sopravvisse oltre quattro lustri.



ottocentesca proprio perché se l'è portata in trincea, esponendo la supposta immortalità dei suoi valori alla carneficina d'ogni umanità e creaturalità. L'obiettivo polemico è qui, naturalmente, non già il *Klassiker* in sé (che, anzi, è appunto 'vittima') bensì l'«abuso» (*Mißbrauch*) dei classici da parte di una cultura borghese che vi ha cercato conferma e giustificazione dell'esistente, incensandoli e idealizzandoli, in ultima analisi rendendoli irriconoscibili e inoffensivi. È l'atteggiamento nei confronti dei classici, dunque, che per Brecht andrà mutato, reso più libero (*frei*) e affrancato da ogni smania di possesso: una *Haltung* simile a quella di chi, in ambito scientifico, si confronta con la storia di scoperte, esperimenti, teorie, in una disponibilità e dialogicità al di là di ogni confine culturale o 'nazionale', senza timore di correggere, rovesciare, rigettare quanto ereditato, se necessario, e soprattutto tornando continuamente e spassionatamente a verificarne la validità.

Una concreta ed efficace appropriazione del 'valore materiale' dei classici – la nota locuzione suona «Vorstoß zum Materialwert der Klassiker, der doch dazu hätte dienen können, die Klassiker noch einmal nutzbar zu machen»<sup>18</sup> – non riesce a Brecht in quegli ultimi anni della Repubblica di Weimar, quantomeno non nel contesto drammaturgico-teatrale, cui qui si fa principale riferimento. La magistrale tessitura intertestuale delle *Heilige Johanna der Schlachthöfe* («Santa Giovanna dei macelli») – l'ultimo frutto della stagione dei *Lehrstücke* (drammi didattici) fu bloccato nella sua realizzazione scenica, prevista per il gennaio 1933, dalle azioni di disturbo delle squadracce in camicia bruna e dal precipitare del paese nel parossismo che precedette di poco, favorendola, l'ascesa al potere di Hitler – mostra sì un riuso dei classici tedeschi (Schiller *in primis*, ma anche Goethe e Hölderlin), ma tale recupero, sostanzialmente parodistico, è funzionale alla *pars destruens* del discorso brechtiano sul classico, poiché denuncia esattamente quel *Mißbrauch* di cui la cultura dominante ha fatto e fa uso per giustificare ed esaltare lo *status quo*, utilmente al mantenimento della propria stessa posizione di potere. Quanto alla *pars construens*, se mai, Brecht troverà modo di sperimentare soluzioni drammaturgiche, specie in chiave parabolica, nell'esilio – penso in particolare, ma non unicamente, a *Der gute Mensch von Sezuan* («L'anima buona di Sezuan», 1938-40) –, e di fondare poi un lavoro teatrale a tutto tondo al ritorno in Europa, a partire dall'*Antigone* del 1947/48<sup>19</sup> e poi nelle rielaborazioni e messinscene di *Klassiker*

<sup>18</sup> GBFA XXI: 309-315. «Conquista di quel valore materiale dei classici che pure sarebbe valso a renderli ancora una volta inutilizzabili». Brecht 1975: I, 82s.

<sup>19</sup> Sulla modalità di riuso del classico, sia sulla linea sofocleo-hölderliniana che in alcune ulteriori tessiture intertestuali dell'*Antigone* rielaborata da Brecht e portata in scena a Coira il 15 febbraio 1948, rimando a Castellari 2004. Il caso-Hölderlin, *Klassiker* che si fa (inaspettato) mediatore di un approccio moderno all'antico, è emblematico proprio delle rimodulazioni sopra descritte nelle varie fasi della scrittura brechtiana nonché, in una prospettiva più ampia, della maniera in cui il lavoro sul classico di Brecht funga da modello per il teatro del secondo Novecento e, per certi versi, contemporaneo, come ho cercato di dimostrare in Castellari 2018, in part. cap. 3.2.

al Berliner Ensemble negli anni successivi. Da Molière a Lenz a Goethe<sup>20</sup>, da Hauptmann allo stesso Brecht, i cui drammi scritti in esilio assurgono rapidamente a classici, il principale teatro dello 'stato socialista degli operai e dei contadini' incanta il pubblico, anche internazionale, con legendarie *tournées*. Quanto al favore della critica, questo fu *solo* internazionale, giacché fino alla sua morte Brecht sarà più o meno subdolamente osteggiato dalla politica culturale interna del regime con censure preventive, interventi sottotraccia e recensioni pilotate contro il 'formalista', mentre oltre Elba, in una Germania federale dominata dal *Brecht-Boykott*, è ancora di là da venire un vero e proprio confronto con la proposta drammaturgica ed estetica del maggior autore teatrale del Novecento tedesco.

Il confronto brechtiano con i *Klassiker* si è ormai fatto, d'altronde, più articolato e complesso, allo stesso tempo più meditato e più dolente. Senza negare il principio del *Materialwert*, bensì in sostanziale coerenza con tale formulazione, Brecht non ha mancato di tener conto di quello che è accaduto alla tradizione letteraria e culturale, specialmente quella tedesca, nelle mani della propaganda nazionalsocialista – alla cui davvero degenerata ideologia, come noto, furono piegati *malgré eux* non pochi grandi poeti e artisti del passato, mentre le istanze moderniste vennero mandate al rogo o esposte quali controesempi di cosiddetta *entartete Kunst*, arte degenerata. Allo stesso tempo, già il Brecht in esilio rifiutava come errata la contro-reazione, per quanto alimentata da sincera opposizione all'operazione nazionalsocialista, del gruppo più ortodosso di tedeschi comunisti riparati a Mosca<sup>21</sup>, specie Johannes Becher e la sua cerchia, che propugnavano una difesa 'classicista' del canone: irrimediabilmente nazionalista e piccolo-borghese è tale misoneismo<sup>22</sup>, secondo il parere di un Brecht invero lungimirante, se si guarda a certe consimili evoluzioni, altrettanto 'fedeli al partito' dei successivi decenni tedesco-democratici, con i loro ingessati e grigi classici protosocialisti, spesso indistinguibili dal monumentalismo vetero-prussiano. Cercare un proprio spazio di lavoro sul classico nelle strette dei tempi 'grami' e 'bui'<sup>23</sup> è,

20 Per il lavoro su Goethe come *Klassiker* e in particolare sull'*Urfaust* del collettivo brechtiano (andato in prima rappresentazione a Potsdam il 25 aprile 1952) rimando a Castellari 2012, dove si può seguire un'altra storia di riuso di un 'altro classico' – per quanto con incroci anche sorprendenti – rispetto a quella menzionata alla nota precedente.

21 Superfluo aggiungere che a Brecht non appare percorribile la strada di un Thomas Mann *soi-disant* baluardo della cultura tedesca, pure fisicamente così vicino a lui per lunghi tratti dell'esilio americano, e tantomeno quella di altri più o meno legittimi, più meno auto-proclamatisi rappresentanti dell'«altra Germania», il che significa al tempo perlopiù una Germania liberal-conservatrice.

22 Cfr. quanto riportato nella pagina di diario del 10 novembre 1943 (GBFA XXVII: 181).

23 Cfr. le due più celebri liriche dell'esilio brechtiano, entrambe del 1939: *Schlechte Zeit für Lyrik* («Tempi grami per la lirica», trad. di Franco Fortini in BPF II, 904s) e *An die Nachgeborenen* («A coloro che verranno», trad. di Franco Fortini in BPF II, 308-313, con la duplice ricorrenza della locuzione «in finsternen Zeiten» – «in tempi bui», ad aprire e chiudere la prima parte, e la sottile *variatio* «der finsternen Zeit», letteralmente 'del tempo buio', che ricorre nell'ultima parte).

in secondo luogo, parte fondamentale dell'inevitabile ripensamento che la *Inzwischenzeit* dell'esilio variamente e costantemente produce: esilio quale 'tempo del frattempo', come si potrebbe rendere tale ficcante formulazione brechtiana, contenuta in una nota dello *Arbeitsjournal* del 19 agosto 1940<sup>24</sup>. Isolamento, attesa, distanza, perdita ma anche resilienza, ribellione, lucidità progettualità sono i tasselli di un tempo lungo e apparentemente immobile, precario quanto fecondo. Il recupero esplicito di Dante come 'personaggio e poeta' andrà visto precipuamente proprio in questa *Inzwischenzeit*, che si rivela essere il tempo per eccellenza del classico à la Brecht (e non certo il tempo di una sua revoca o di una radicale revisione).

«Die Kisten sind gepackt»<sup>25</sup>, si legge su una celebre fotografia che ritrae Brecht seduto col suo sigaro a un tavolo americano, appena visibile sotto macchina da scrivere e fogli sparsi. È il 1947, in quelle 'casse' lo scrittore quasi cinquantenne è pronto a riportare in Europa anche il maturato e articolato lavoro sul classico, quello in parte già elaborato nella nuova *Haltung*, riversato in testi più o meno conclusi, spesso sotteso alle riflessioni estetiche e – soprattutto – quello ancora da farsi nell'amata *Praxis*, avendo finalmente la prospettiva di un palcoscenico e un pubblico di lingua tedesca. Tanto è nuova la situazione che lo attende oltreoceano – saranno, per un decennio scarso, le «fatiche delle pianure», dopo le «fatiche delle montagne» dei tre lustri da fuggiasco<sup>26</sup> – tanto è ormai chiaro, maturato proprio nell'esilio, il

24 Così il contesto di tale pagina di diario, risalente al periodo d'esilio in Finlandia nonché a una prima fase della guerra che vede le armate naziste avanzare: «Im Augenblick kann ich nur diese kleinen Epigramme schreiben, Achtzeiler und jetzt nur noch Vierzeiler. [...] Wie kann man sich vorstellen, daß dergleichen je wieder Sinn bekommt? Das ist keine rhetorische Frage. Ich müßte es mir vorstellen können. Und es handelt sich nicht um Hitlers augenblickliche Siege, sondern ausschließlich um meine Isolierung, was die Produktion betrifft. Wenn ich morgens die Radionachrichten höre, [...] beginnt der unnatürliche Tag, nicht mit einem Mißklang, sondern mit gar keinem Klang. Das ist die *Inzwischenzeit*» (*GBFA XXVI*: 413s.). «Al momento riesco a scrivere solo questi brevi epigrammi, di otto versi, ormai solo di quattro. [...] Come si può pensare che tutto questo possa, un giorno, tornare ad avere senso? Non è una domanda retorica. Dovrei riuscire a pensarlo. E il punto non sono le vittorie che – per il momento – Hitler continua a mietere ma solo e soltanto il mio isolamento, il modo in cui questo incide sulla mia produttività. Quando la mattina ascolto le notizie per radio [...] ha inizio il giorno innaturale – non con una dissonanza bensì proprio senza suono alcuno. Questo è il tempo-del-frattempo».

25 «Le casse sono pronte»: i bagagli dell'esule, che dalla Germania era scappato velocemente e che negli anni danesi si raccomandava una casa con quattro porte, per poter fuggire in ogni momento all'avvicinarsi del nemico, sono idealmente sempre pronti. All'altezza della fotografia qui citata, la guerra è conclusa, il ritorno in Europa programmato, non senza una certa fretta per sottrarsi alle spire del *House Un-American Activities Committee* (Brecht viene interrogato il 30 ottobre 1947 e abbandona gli Stati Uniti il giorno successivo).

26 Cfr. la breve poesia *Wahrnehmung*, risalente a quel 1949 che segna il ritorno stabile di Brecht a Berlino, in quel settore sovietico che nel medesimo anno diventa capitale della neonata DDR (*BPF II*: 1228s.): «Als ich wiederkehrte / War mein Haar noch nicht grau / Da war ich froh. // Die Mühlen der Gebirge liegen hinter uns / Vor uns liegen die Mühlen der Ebenen», nella traduzione di Robert Fertonani *Costatazione*: «Quando ritornai / i miei capelli ancora non erano grigi / ed ero contento. // Le fatiche delle montagne sono alle nostre spalle / davanti a noi le fatiche delle pianure».

nesso tra teoria e prassi da perseguirsi nel ricostruire un teatro adatto alla contemporaneità. Anche quanto potrebbe sembrare un dato inedito – il fatto di includersi esplicitamente o meno, tra scetticismo e timore, nel novero dei classici stessi – non è nuovo, e proprio i testi ‘danteschi’ dell’esilio ce lo ricorderanno. Qui converrà prima concludere il percorso tra vita e opera, tra riflessione e prassi attorno alla *Haltung* che continuamente Brecht ricerca nel confronto con la tradizione. Perfetto allo scopo è il breve testo teorico-didattico *Einschüchterung durch die Klassizität* («Effetto intimidatorio dei classici», 1954), che sa anche molto di lascito ad allievi e posteri da parte di un Brecht che, pure ancora relativamente giovane, qui e altrove pare intuire di dover presto concludere il suo percorso artistico e intellettuale. L’eccessiva reverenza con la quale, in una sorta di automatismo culturale, ci si lascia intimorire da un ipotetico statuto di classicità delle opere della tradizione<sup>27</sup> è naturalmente l’atteggiamento da *non* assumere, secondo il Nostro, nei confronti della *Klassizität*, concetto qui da leggersi in un senso ampio, di ‘repertorio classico’. Si tratta dell’effetto di una concezione errata, leggiamo, che confonde la «grandezza umana» (*menschliche Größe*) dei *Klassiker* con una sorta di magnificenza del tutto esteriore, una idealizzazione patetica nel senso deteriore, in una parola: una «falsa grandezza» (*falsche Größe*). Come in una sorta di corollario sui ‘classici’ alla teoria del teatro epico appena sistematizzata nel *Kleines Organon für das Theater* («Breviario di estetica teatrale», 1949; 1953), e alla luce di una riflessione estetica, mediatica e politica trentennale, Brecht afferma al contrario la necessità di sfuggire all’eccessiva reverenza di fronte al testo classico da rielaborare e rappresentare (di nuovo, il contesto di applicazione di tali riflessioni è in prima linea drammaturgico-teatrale), altrimenti sarà impossibile quella rivoluzione copernicana di un teatro dell’era scientifica che il Nostro lascia in eredità a collaboratori e continuatori: «imparare a vedere l’opera come nuova» (*das Werk neu sehen*), così da riconoscerla nella sua forza: in quanto «viva» (*lebendig*) e «umana» (*menschlich*)<sup>28</sup>.

Si apprezzerà chiaramente, da questa pur breve e sommaria ricapitolazione di alcuni punti fondamentali, quale sviluppo il lavoro di Brecht sui *Klassiker* abbia conosciuto – per fissarlo in due concetti: il *Materialwert*, valore materiale, individuato negli Anni Venti arriva a fissarsi a metà Anni Cinquanta, come *Ideengehalt* contenuto ideale, secondo un riassetamento e integramento della prospettiva con cui il moderno guarda al classico e, di conseguenza, delle via via nuove visioni che ne risultano, certo anche nel continuo rifrangersi sui variati contesti personali e collettivi, sociali e culturali, artistici e politici. Nelle riflessioni che seguono, interamente dedicate a Dante come *uno* di tali classici e concentrate quasi esclusivamente sul

27 Questo dice il titolo; la traduzione vigente, col concetto di ‘effetto intimidatorio’, coglie solo in parte il ‘gesto’ insito nella formulazione *Einschüchterung*, e opera una sovrapposizione fra *Klassiker* e *Klassizität* che, nel contesto, non è peregrina e purtuttavia lievemente fuorviante.

28 GBFA XXIII: 316-318, trad. it. di Emilio Castellani in Brecht 2001: 110-112.

Brecht lirico, potrà emergere una specifica declinazione di tale lavoro, rileggendo la quale, come accennato, si mira a mostrare come Dante rimanga sempre un classico, sottoposto di volta in volta a forme di riuso eterogenee, che qui di seguito sono raggruppate (anche per contiguità cronologica) in due categorie principali. Il poeta d'amore (quello della *Commedia* e quello della *Vita Nova*) e il poeta dell'/in esilio si danno dunque la staffetta fra Anni Venti a Quaranta, in luoghi nodali della scrittura poetica brechtiana.

## 2. IL POETA (D'AMORE)

Non risulta, nonostante alcune ipotesi critiche, che Brecht abbia mai ponderato un progetto pienamente ed esplicitamente drammatico su Dante, vuoi impostandolo sul personaggio storico del poeta fiorentino, vuoi basandolo sulla *Commedia* o ad altre sue opere, vuoi (come, per ovvie ragioni consuetudinali all'*opus* dantesco stesso, più plausibile) tenendo assieme le due dimensioni<sup>29</sup>. Ciò in fondo non sorprende – per quanto al Brecht parabolico e/o storicizzante dell'esilio si sarebbe potuto anche confare un progetto di questo tipo, magari andando a scavare nella dimensione politica della figura e della scrittura di Dante – e corrisponde a una pressoché completa assenza del mondo medievale anche dal suo teatro di ambientazione non strettamente contemporanea. Il maggior autore teatrale tedesco non procede dunque ad alcuna drammatizzazione della vita, della poesia o della parabola in-

---

29 Alcuni *loci* nel lascito brechtiano hanno fatto pensare a progetti drammatici ispirati alla *Commedia*. Si tratta di testi piuttosto eterogenei (e invero non memorabili); in versi, sì, ma di sostanza, mi pare, più narrativa che lirica (cfr. al contrario Tucci 2010: 140s) e riferibili a contesti differenti. Il primo e più compiuto *Als ich den beiden so berichtet hatte* («Quand'ebbi raccontato ai due...»), una sorta di sonetto 'terzinizzato' e, con ciò, epicizzato), che esce dalla fucina degli *Studien*, nel 1938. L'«Augustano» scende nell'Inferno e riporta a Paolo e Francesca notizia di quanto sia cambiato in terra, rispetto ai tempi loro, il rapporto tra amore e possesso (una breve nota introduttiva d'autore suggerisce che si tratti di un episodio al quale se ne sarebbero aggiunti altri, quasi una cantica da riscrivere alla luce del socialismo, con Dante novello Virgilio ad accompagnare Brecht). Il secondo, e questo per forma e per contesto accostabile, è *'S GAB NICHT GESCHÖPFE, die, vor ich war, waren!* («Creature non v'erano prima che io fossi», 1938), in cui una voce inconfondibilmente dantesca ricorda il passato viaggio (qui il riferimento è *If* III; è ipotizzabile si tratti dell'abbozzo di uno degli episodi suddetti). Nel complesso, i due testi confermano la particolare conoscenza/predilezione brechtiana per quei primi canti infernali. Il terzo testo è la cosiddetta *Dante-Revue*, un frammento, non in terzine e di difficile datazione, da molti attribuito ai tardi Anni Quaranta, in cui Dante stesso compare come io narrante. Preferibile, mi pare, considerare questi testimoni da un lato esperimenti formali – una sorta di parte sommersa dell'iceberg di cui affiorano gli esempi sopra commentati, quanto a riuso di schemi metrico-strofici danteschi o comunque anche a Dante riferibili –, dall'altro tentativi del tutto embrionali di impostare una riscrittura, forse in parallelo a simili intraprese dell'ultimo quindicennio quali, in particolare il progetto di 'popolarizzazione' del *Capitale* attraverso il riversamento del marxismo in una riscrittura di Lucrezio. Non fosse per la sostanziale esiguità e indeterminatezza di tali riscontri, si potrebbe utilmente legarli al lavoro sul classico delineato sopra.

telletuale di Dante: il dialogo di Brecht con il maggior poeta italiano avviene pressoché solo nella scrittura lirica o, comunque, in brevi testi in versi<sup>30</sup>.

Alla luce di ciò, appare d'altra parte significativo che la prima emergenza davvero forte della *Commedia* fra le opere del Nostro sia da riscontrarsi nelle invero splendide *Terzinen über die Liebe*, note anche come *Die Liebenden* («Terzine sull'amore», «Gli amanti», 1928). Significativo perché si tratta di un testo sì poetico fin dalla sua prima stesura e che però Brecht riversa presto nella fucina drammatico-operistica di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* («Ascesa e caduta della città di Mahagonny», 1930), adattandolo con opportuno straniamento a un duetto fra due 'amanti' decisamente particolari e piuttosto differenti dai loro 'antenati' Paolo e Francesca. Nell'opera ambientata nella città immaginaria di Mahagonny – inserita in un invero assai poco immaginario ma oltremodo spietato mondo capitalista tra 'sogno americano' e frontiera coloniale – il taglialegna Jim e la prostituta Jenny, grazie al denaro da lui sudato nei boschi del nord, si sono appena uniti, e in causa dal denaro, a lui presto in difetto, saranno celermente divisi – in ciò così diversi da «quei due che 'insieme vanno» e sono eternamente dannati e congiunti (*If* V, 74, cfr. anche 135). Fin dalla prima versione, ancora monodica, il testo brechtiano, d'altronde, richiamava sì dell'ipotesto dantesco le gru (46), il volo, il vento (75, 79, 96), finanche il carattere assoluto del legame, per svolgere tuttavia, in analogia ad altri celebri poesie e *songs* degli Anni Venti<sup>31</sup>, il tema di un amore che *appare* agli amanti quasi un appiglio, un sostegno in quell'irresistibile traversare l'aere – si noti il paradosso, il volo come sostegno, il tempo fuggevole come durata – e che però altro non è che un volo iniziato «da poco» e «presto» destinato a finire:

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

<sup>30</sup> Detto della curvatura in certi punti narrativa di alcuni testi in versi, su cui si torna oltre, e del riutilizzo di pezzi originariamente lirici in contesti drammatici – il primo esempio sopra riportato – si aggiunge a margine che Dante compare talvolta, senza particolari approfondimenti ma in funzione sostanzialmente di citazione a titolo comparativo o esplicativo, in contesti saggistici o narrativi. Ad esempio il poeta fiorentino e i suoi celebri versi sulla porta dell'Inferno sono menzionati in un breve frammento intitolato dagli editori «sulla moderna letteratura cecoslovacca» (1934) quale pietra di paragone per trattare i mondi 'infernali' di Kafka (Brecht 2019: 370s). Ancora, in una bozza di sceneggiatura su Walter Reed, medico americano, verosimilmente risalente al periodo scandinavo (cfr. *GBFA* XIX 403-416 – Dante e Virgilio sono qui menzionati quale *tertium comparationis* del protagonista e del suo aiutante che debbono 'scendere' nell'Inferno' degli *slums* de L'Avana per reclutare volontari disposti a sottoporsi ad esperimenti medici).

<sup>31</sup> Penso alla poesia *Erinnerung an die Marie A.* (*BPF* I: 240-243), forse la più celebre lirica d'amore di Brecht in assoluto, ma anche ai *songs* de *Die Dreigroschenoper* («L'opera da tre soldi», 1928), ad es. la sezione che si apre con «Siehst du den Mond über Soho» («Vedi la luna su Soho»; *GBFA* II, 254).

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  
 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 Halt.<sup>32</sup> (*BPF* I: 960-3)

Dante, questa volta nominato e chiamato in causa esplicitamente in un dialogo a distanza tra poeti d'amore, riappare nel 1934, all'inizio dunque dell'esilio. Nonostante l'affinità tematica e la vicinanza temporale le due versioni del sonetto «Noch immer über der verstaubten Gruft...» («Ancor oggi, sulla tomba polverosa...», *BPF* I: 506s, *BPF* 2: 34) manifestano ben altro tono. Assieme al coevo, ancora più 'privato' «Das Wort, das du mir oft schon vorgehalten» («Il termine che spesso mi rinfacci», *BPF* I: 508s), essi

---

32 «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 prossima. / Sì che alcuno dei due più non s'indugia / sì che la gru e la nube condivisioni / quel che in brev'ora bel cielo trasvolano / né altro se non l'onduazione 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 spere, / volano via, l'uno all'altro devoti. / E dove? / In nessun luogo. / E via da chi? / Da tutti. / Da quando, voi chiedere, sono insieme? / Da poco. / E si separeranno? / Presto. / Ché sembra amore agli amanti una sosta». *BPF* I: 960-3, trad. di Ruth Leiser e Franco Fortini.

dicono di uno «scontro dialettico condotto con una singolare mescolanza di toni sarcastici e nondimeno deferenti», come ha perfettamente sottolineato Francesca Tucci<sup>33</sup>. Con il titolo *Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice* (Sulle poesie di Dante per Beatrice), il primo sonetto è qualche anno dopo posto enfaticamente in apertura degli *Studien*<sup>34</sup>. Ammorbidendo in un unico punto la versione originale (che era ancora del tutto interna al dialogo poetico, sostanzialmente privato, con la collaboratrice e amata Margarete Steffin), il testo diviene manifesto di tale raccolta: gli «Studi» sono esperimenti di rigorosa versificazione in cui la relazione con la tradizione (da Dante, appunto, attraverso Shakespeare, Kant, Lenz, Schiller e Goethe fino a Kleist), come notò subito Walter Benjamin, si esplica segno di un «omaggio pieno di riserve»<sup>35</sup>. Unico modo possibile, tanto per il grande critico quanto per il suo miglior poeta, in quella costellazione storica, politica, culturale in cui è già incisa, nello spirito se non ancora la carne, la ferita della dittatura, dell'esilio e delle loro conseguenze: in ultima analisi, della frattura del Novecento. Si tratta di un lavoro che non manca dunque di inclinazione verso i grandi del passato – d'altronde trascelti fra molti, e perciostesso 'omaggiati' – e che però proprio nel cimento formale (la severa forma del sonetto, il che già dice della primaria ascendenza dantesca) finisce per mettere alla prova tanto il *de cuius* quanto il suo lascito quanto l'erede medesimo, tra pensosità e irriverenza, tra riuso e disambientazione.

Noch immer über der verstaubten Gruft  
In der sie liegt, die er nicht haben<sup>36</sup> durfte

33 Tucci 2010: 136. Si veda lì immediatamente di seguito anche per una analisi del testo, qui solo menzionato, che si apre con il verso «Das Wort, das du mir oft schon vorgehalten». Anche in questo caso un sonetto, mai dato alle stampe dall'autore e in seguito edito come 'tredicesimo'. In un personalissimo scambio poetico con l'amata, che evidentemente lo deve aver redarguito per l'uso troppo disinvolto del termine *ficken* ('fottere'), l'io lirico ne sostiene la derivazione (etimologicamente assai avventurosa) dal «fiorentino... fica» e trova questa volta proprio nel più celebre poeta fiorentino una sorta di predecessore nell'eloquio diretto e nella conseguente riprovazione: «Il grande Dante fu redarguito rozzamente / perché in poesia usò questa parola». Circostanza non attestata, peraltro, ma si non è naturalmente la correttezza storico-filologica a guidare i licenziosi esperimenti sonettistici di Brecht. Perfino in questo *privatissimum*, il 'classico' fornisce un materiale (chissà se del tutto inventato o derivato da un fraintendimento d'autore) che, rifunzionalizzato, risulta utile all'elogio moderno tanto della «cosa che del resto è assai pregiata. [...] parte, giustamente famosa», quanto dell'autenticità di una poesia che la canta senza falsi pudori. Cfr. *BPF* I: 508s, traduzione di Mario Carpitella.

34 La raccolta, pronta nel 1938, presenta alcuni sonetti dei primissimi anni d'esilio; la pubblicazione avverrà nel 1951.

35 Perché un «omaggio senza riserve», specifica Benjamin nei suoi *Commenti ad alcune liriche di Brecht* del 1938, avrebbe invece finito per equivalere a un «concetto barbaro della cultura» (cit. da *BPF* II: 1413). Benjamin poté leggere e commentare i testi brechtiani, ancora inediti, grazie ai dattiloscritti che l'autore faceva circolare tra i sodali.

36 Il verbo era nella versione 'steffiniana', assai più esplicitamente: *vögeln* (scopare; l'edizione italiana qui utilizzata ha invece in entrambi i casi forma eufemistica: tanto 'che non gli era permesso scopare' quanto 'che non gli era permesso avere' sono resi perifrasticamente con: «che mai fu sua», I: 507; II: 35).



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 begehrenswert.<sup>37</sup> (BPF II: 506s.)

Capostipite di una genealogia di poeti che cantano ciò che hanno visto ma non davvero sperimentato (qui non conta, naturalmente, la giustezza storico-letteraria della polemica brechtiana), Dante è addirittura colpevole di una sorta di *communis opinio* (maschile e maschilista, come invero anche il ribaltamento brechtiano) che, pare di capire, andrebbe ribaltata in una sorta di metodo sperimentale applicato alle cose d'amore<sup>38</sup>. La scelta di estrarre questo testo dal dialogo privato con l'amata e co-autrice Margarete Steffin, e da un contesto di genesi fortemente legato a un confronto serrato, sperimentale, sottotraccia con Dante, per porlo in apertura di un ciclo come gli *Studien*, di carattere fortemente programmatico proprio con riferimento al lavoro sui/coi *Klassiker*, dice certamente della centralità che Brecht in ciò attribuisce al poeta fiorentino e al proprio dantismo dialettico. D'altronde, questa costellazione tende a chiudersi presto, anche per le mutate e di continuo mutanti condizioni del (collettivo di) lavoro brechtiano, mentre già si è aperta un'ulteriore linea di dialogo alla distanza con Dante, che conviene riprendere e seguire nell'ultima parte di queste riflessioni.

37 «Ancor oggi, sulla tomba polverosa / ove giace colei che mai fu sua, sebbene / tanto le si trascinasse dietro, il nome / di lei è sufficiente a scuoter l'aria. / Giacché egli ci ingiunse di averne ricordo / scrivendo versi tali al suo riguardo / che a noi, in verità, non rimase altro / se non prestare orecchio al bell'elogio. / Ahimè, cattiva usanza ha messo in voga / quando elogio con lode smisurata / cosa nota solo al suo sguardo e non provata. / Da quando egli cantò alla sola vista, / passa per desiderabile chi per via / sembra graziosa, anche se mai si bagna» (BPF II: 506s, trad. di Mario Carpitella).

38 Detto dei numerosi richiami brechtiani, serissimi anche in contesti faceti, alla premienza della pratica sulla teoria (che la qualità del budino si palesi solo mangiandolo era uno dei suoi *Sprüche* preferiti), è qui obbligatorio il riferimento a *Über induktive Liebe* («Sull'amore induttivo», 1938, BPF II: 896s), proprio un sonetto, nato proprio nel contesto degli *Studien*, che propugna di applicare 'finalmente' anche alle cose d'amore il metodo sperimentale (il testo è dedicato a Francis Bacon).

## 3. L'ESULE

Ripartiamo dunque dal 1934. In una lettera indirizzata proprio Margarete Steffin, Brecht paragona il proprio esilio a quello di Dante: eccezionalmente lungimirante<sup>39</sup>, già in quel primissimo anno che ancora non poteva sapere essere destinato a moltiplicarsi quasi quindici volte, nel sentire già «come sa di sale / lo pane altrui» (*Pd* XVII, 57s)<sup>40</sup>. Il poeta fiorentino, quale esule ma anche e ancora come autore e personaggio del poema oltremondano, e dunque, pervasivamente, come *Klassiker* che fornisce una chiave sia formale sia figurale grazie alla quale interrogarsi nell'*hic et nunc*, farà ora ripetutamente capolino. Non già sotto forma di mero transfert identificativo – tanto che quella dell'esule Dante è solo una delle varie esperienze di 'emigrazione artistico-poetica' a venire laconicamente rievocata, e tanto che tono e sostanza del gesto lirico brechtiano, essenziale e diretto, marcano a ogni piè sospinto differenza e distanza – bensì nella pienezza e complessità del classico.

Fin da *Die Auswanderung der Dichter* («L'emigrazione dei poeti», 1934) l'esperienza dell'esilio non si esaurisce in una condizione esistenziale e nemmeno assume un carattere assolutizzante, tantomeno viene idealizzato in accenti patetici: il bando colpisce in forme diverse (non necessariamente quella delle vera e propria emigrazione coatta) coloro la cui voce è invisibile al potere o più in generale al discorso dominante – e dunque anche il lavoro sull'Alighieri (di cui qui emerge un ulteriore tassello in quell'anno così intensamente ed eterogeneamente 'dantesco') permane nella composita for-

39 Notoriamente, durante i primissimi anni d'esilio prevale in Brecht (come in molti altri autori e autrici banditi-fuggiti dalla Germania) l'idea che si possa trattare di un periodo relativamente breve, con il 'ritorno' in vista. Saranno in particolare gli eventi di fine Anni Trenta e lo scoppio della guerra (per molti a ciò connesso: l'ulteriore allargamento della parabola migratoria oltre i confini europei) a rendere la precarietà dell'esilio una condizione che, paradossalmente e drammaticamente, unisce persistenza e fralezza. Paradigmatica anche in questo caso una poesia brechtiana, i *Gedanken über die Dauer des Exils* del 1937 («Pensieri sulla durata dell'esilio», 1937, *BPF* II: 296-299). Per un orientamento sulle condizioni materiali e ideali della scrittura in esilio, nelle loro eterogenee declinazioni, rimando a Castellari 2019.

40 «Im übrigen – scrive Brecht a Steffin da Londra – gehe ich die Treppen auf und ab, von denen der verbannte Dante berichtet» («Per il resto, salgo e scendo scale di cui scrive il Dante colpito da bando»). Il riferimento è dunque, assieme biografico e intertestuale, al medesimo *locus* cacciaguidiano («lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» *Pd* XVII, 60). La lettera, per la quale si rimanda a Hecht 2007: 419, è del 13 novembre 1934 ed è discussa anche in Hölter 2002: 285 e in Montironi 2011: 106s, con qualche eccesso di biografismo. Sia lecito fin d'ora segnalare come il passo, oltre a denunciare appunto il riuso del passo dantesco, richiama le scelte lessicali dell'autorappresentazione poetica del Brecht esule (basta richiamare alla memoria la celebre *Über die Bezeichnung Emigranten*, «Della qualifica di emigrante», 1937, *BPF* II: 294s). Esso andrà letto dunque in chiave letteraria più che come mera, patetica identificazione a distanza di secoli tra esuli. A derivare dalla lettera a Steffin, che richiamava poco prima un quadretto di vita urbana a una bancarella di frutta a Tottenham Court Road, è non a caso un sonetto (*Orangenkauf*, «Compravo arance, 1934, *BPF* II: 4s), assieme alla terzina la forma nella quale, come si è visto, Brecht lavora attorno a Dante nella lirica tra fine Anni Venti e inizio Anni Trenta, anche perciò nei primi anni di esilio. Si veda infra, nota 50, per ulteriori legami tra il soggiorno a Londra, l'ispirazione inglese e il recupero di tracce dantesche.

ma del confronto col *Klassiker*, non già in una semplicistico parallelo (auto) biografico.

Homer hatte kein Heim  
 Und Dante mußte das seine verlassen.  
 Li-Po und Tu-Fu irrten durch Bürgerkriege  
 Die 30 Millionen Menschen verschlangen.  
 Dem Euripides drohte man mit Prozessen  
 Und dem sterbenden Shakespeare hielt man den Mund zu.  
 Den François Villon suchte nicht nur die Muse  
 Sondern auch die Polizei.  
 «Der Geliebte» genannt  
 Ging Lukrez in die Verbannung  
 So Heine, und so auch floh  
 Brecht unter das dänische Strohdach.<sup>41</sup> (GBFA IX: 495)

Il *ductus* è già quello del ‘dire gestuale’, breve ed incisivo, che sarà fissato nel saggio *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* («Sulla lirica non rimata in ritmi irregolari», 1939)<sup>42</sup>. Dante (menzionato al secondo verso, piuttosto laconicamente come colui che al pari di Omero «dovette abbandonare la sua» città natale) e Brecht (ultimo) sono solo due dei dieci poeti passati in rassegna – alcuni ‘omaggiati’ anche con maggiore indugio di loro (Villon, Lucrezio) – e l’enfasi conclusiva sull’autore dei versi rifugiatosi «sotto il tetto di paglia danese» nulla ha a che fare con una marcatura soggettiva-sentimentale, di sapore neoromantico. Se mai, siamo di fronte a un’autorappresentazione della propria posizione artistica, intellettuale, politica in quanto esemplare dei suoi ‘tempi bui’, e con ciò alla costruzione del proprio ruolo di classico moderno entro una *Weltliteratur sub specie exilii*. Anche qui, infatti, la formulaicità intratestuale dell’espressione – essa campeggerà notoriamente in ben più esposta sede, quale motto della grande raccolta dell’esilio ‘danese’, appunto, i *Svendborger Gedichte*<sup>43</sup> – segnala quan-

41 Il testo originale, non inserito nelle raccolte di quegli anni, si legge in questa forma in GBFA IX: 495, mentre è assente in BPF; la traduzione qui di seguito riportata, puramente di servizio, è di chi scrive [M.C.]: «Omero non aveva casa / E Dante dovette abbandonare la sua. / Li Bai e Du Fu errarono tra guerre civili / Che divorarono 30 milioni di esseri umani. / Euripide lo minacciarono con i processi / E allo Shakespeare morente tapparono la bocca. / Non solo la musa rendeva visita a François Villon / Ma anche la polizia. / Con l'appellativo "L'amato" / Lucrezio prese la via dell'esilio / Così Heine, e così fuggì: anche / Brecht sotto il tetto di paglia danese».

42 GBFA XX/1: 357-364. Il saggio è stato di recente riedito in lingua italiana in Brecht 2019: 333-343.

43 Cfr. anche *supra*, nota 2. Come motto della raccolta Brecht inserì un’ottava rivolta agli «amici», assicurando il suo sostegno nella «lotta» e dando istruzioni di un «uso ... con prudenza» della silloge lirica. La formula *Geflüchtet unter das dänische Strohdach*, «fuggito sotto il tetto di paglia danese», apre questi versi datati 1939 e dunque, sullo stretto piano intratestuale, è derivata da *Die Auswanderung der Dichter* (BPF II: 51). Si tratta comunque

to l'inserimento di se stesso nel novero di cotali poeti sia alieno a ogni lirismo intimista o alla mera solidarietà sulla base di un destino ipoteticamente comune fra scrittori. Piuttosto, il testo espone passo passo la differente curvatura delle esperienze di ciascuno e degli eterogenei loro contesti, e costruisce un catalogo delle *diverse* emigrazioni di poeti, come una rimodulazione della rassegna dantesca di figure oltremondane, ciascuna con la propria colpa e la propria pena, e poi, i meno sfortunati, con la propria espiatione e la propria salvezza.

Lo spunto di tale riuso dantesco si allarga pochi anni dopo, in *Besuch bei den verbannten Dichtern* («Visita ai poeti in esilio»<sup>44</sup>) a una costruzione sostanzialmente teatrale: una scena da *Commedia* riletta in chiave onirica e sapientemente orchestrata, nell'alternarsi delle voci, tra satira e saggezza, tra ironia malinconia, fino al finale sgomento.

Als er im Traum die Hütte betrat der verbannten  
Dichter, die neben der Hütte gelegen ist  
Wo die verbannten Lehrer<sup>45</sup> 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 Verban-  
nung

---

di un'immagine pervasiva, che tiene assieme, come tipico in Brecht, il dato concreto della dimora di Skovsbostrand presso Svendborg, la semplicità e precarietà della condizione dell'esule, comunque riconoscibile alla piccola terra che lo accoglie, il riferimento letterario a *topoi* dell'amata poesia cinese (ad es. alla capanna del succitato Tu Fu / Du Fu, poeta della dinastia Tang come anche Li Po / Li Bai).

44 La stesura risale al 1937, ancora in Danimarca. In questo caso, a differenza di quanto accadde a *Die Auswanderung der Dichter* che ne costituisce in sostanza un preliminare, la poesia è accolto tra i *Svendborger Gedichte*. Accanto alle *Terzinen über die Liebe*, si tratta dei versi più intensamente frequentati dalla *Brecht-Forschung*, fra quelli discussi in queste riflessioni. Si può utilmente partire da Tucci 2010, alla quale rimando, per ricostruire a ritroso le tappe fondamentali di tale dibattito critico.

45 Il riferimento ai «maestri» che pure sono stati «in esilio» (letteralmente il testo dice: «banditi») apre uno squarcio verso figure di saggi e filosofi antichi che pure si incontrano nella lirica brechtiana, e in particolare nella sezione dei *Svendborger Gedichte* intitolata «Cronache». A cominciare dal Lao-Tse dell'indimenticabile poesia che lo vede protagonista, *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*: la «Leggenda sull'origine del libro Taoteking dettato da Laotse sulla via dell'emigrazione» precede immediatamente, nella raccolta, proprio «Visita ai poeti in esilio» (1938, cfr. BPF II: 140-145, traduzione di Franco Fortini).

Ist nicht der Ort, wo der Hochmut verlernt wird». Aber irdischer  
 Stellte sich der zerlumppte 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 erblaßt.<sup>46</sup> (BPF II: 146-149)

---

46 «Quando in sogno egli entrò nella capanna / dei poeti in esilio, che è prossima a quella / dove i maestri in esilio dimorano – litigi e risate / ne udiva venire – a lui sulla soglia si fece / Ovidio e, a mezza voce, gli disse: / “Meglio che tu non ti sieda, ancora. Non sei ancora morto. Chi sa / se non ritorni in patria, forse? E senza che altro si muti / fuor che tu stesso”. Ma, con uno sguardo di conforto, / si avvicinò Po Chü-i e sorridendo gli disse: “Meritamente / fu colpito, chi nominò l’ingiustizia anche solo una volta”. / E il suo amico Tu Fu disse, tranquillo: “Capisci, l’esilio / non è il luogo adatto a dimenticare la superbia”. Ma più terrestre, / e tutto stracci, Villon entrò in mezzo chiedendo: “La casa / dove stai, quante porte ha?” E Dante lo prese / da parte, per la manica, e gli mormorò: “Quei tuoi versi, / amico, son brulcanti di errori: considera dunque / quanti sono contro di te!” E Voltaire, più lontano, chiamando: / “Bada al soldo, o ti affamano!” / “E mettimi qualche burletta!”, gridò Heine. “Ma è inutile!”, / brontolò Shakespeare: “Quando re Giacomo venne / anch’io non potei scriver più”. “E se arrivi al processo, / per avvocato prenditi un cialtrone!”, raccomandava Euripide, / “perché conosce i buchi nella rete della Legge”. Le risa / duravano ancora quando, dall’angolo più tenebroso, / venne una voce: “O tu, li sanno a mente / quei tuoi versi? E quelli che li sanno / Si salveranno dai persecutori?” “Quelli / sono i dimenticati”, disse, a bassa voce, Dante: / “non solo i corpi a loro, anche l’opere furono distrutte”. / Cessarono le risa. Nessuno osava guardare laggiù. Il nuovo venuto / era impallidito» (BPF II: 146-149, traduzione di Franco Fortini).

Di nuovo una decina di poeti, in assortimento solo leggermente differente (Omero e Lucrezio lasciano il posto a Ovidio, Li Bai a Po Chü-i, vale a dire Bai Juyi; si aggiunge infine Voltaire) e però soprattutto in ruoli diversi: Brecht (l'io lirico non fa questa volta il suo nome in terza persona, anche se è del tutto evidente che sia lui il protagonista) visita in sogno<sup>47</sup> la «capanna / dei poeti in esilio», che molto assomiglia a un limbo dantesco, e da alcuni di costoro riceve consigli e ammonimenti, ascolta domande e lamentazioni. Proprio Dante, che compare esplicitamente solo verso la metà del testo (con parole poco lusinghiere, peraltro, per i versi del Nostro), assume in chiu-sa un ruolo che diremmo virgiliano, spiegando al «nuovo venuto» chi sia quella schiera che, «dall'angolo più tenebroso» gli ha chiesto ansiosa se la sua poesia sia davvero protetta dalla cancellazione, perché serbata nella memoria di persone che sopravvivranno ai 'tempi bui'. Quando Dante nomina il destino di queste voci senza nome – sono i poeti «dimenticati», perché furono annientati i loro corpi, «distrutte» le loro opere – nell'atmosfera di questo limbo *weltliterarisch* (non privo altrove di ironie e ammiccamenti) cala un gelido silenzio. Al visitatore (giunto «anzitempo», come Ovidio gli ha subito fatto notare) saranno balenati alla vista interiore i famigerati roghi dei libri, si sarà fatta concreta la *damnatio memoriae* che la politica culturale nazista sta attuando per lui e per i suoi compagni di strada. Il sogno/visione si interrompe bruscamente, la «lapidarietà, linearità, incisività»<sup>48</sup> che fanno di questa lirica un esempio paradigmatico della poesia brechtiana del 'dire gestuale' rendono superfluo aggiungere versi che dicano dell'intuibili, concitato risveglio del poeta moderno in terra straniera, una terra dalla quale presto, ne è ben consapevole, sarà necessario ulteriormente fuggire per mettere in salvo se stesso e quelle carte su cui, ogni giorno, anche se stravolto in viso dall'«odio contro la bassezza» e con la voce arrochita dall'«ira per l'ingiustizia», si cerca di «apprestare il terreno alla gentilezza»<sup>49</sup>.

Per molti versi, il *Besuch*, che come si è visto risuona dei grandi temi del Brecht 'danese', avrebbe potuto rappresentare il punto di arrivo del confronto del poeta novecentesco con Dante, passato lungo il decennio 1928-38 attraverso il riuso e la rimodulazione metrico-formale, lessicale e d'immagine, fra poesia d'amore, 'studio' critico dei 'materiali' tradizionali, il cui

---

47 L'espedito del sogno che si fa incubo, rispetto alla struttura antica e medievale del viaggio negli inferi, andrà letta quale prima marca di modernità della poesia: il riuso del 'classico' segue sempre, come si vede, la via di un recupero solo parziale e comunque opportunamente straniato, nel quale si mescolano imitazione, variazione e trasformazione: la gestione del rapporto intertestuale e ideale con la tradizione continua a obbedire alla necessità di una pratica libera e demitizzante, aliena a ogni idealizzazione, patetismo o ingessamento – in altri termini, è quella dell'«omaggio con riserve» dell'ormai più volte citato Benjamin.

48 Cfr. Castellari 2019: 138.

49 «Dabei wissen wir ja: / Auch der Haß gegen die Niedrigkeit / Verzerrt die Züge. / Auch der Zorn über das Unrecht / Macht die Stimme heiser. Ach, wir / Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit / Konnten selber nicht freundlich sein» (*An die Nachgeborenen*, «A coloro che verranno», traduzione di Franco Fortini, *BPF* II: 308-313, qui 312s).

eventuale 'valore' è stato di volta in volta verificato, infine giunto qui a un lavoro sul *Klassiker* a tutto tondo, in cui l'emblematicità del modello si nutre di riferimenti ai testi (principalmente a *If* IV ma in realtà alla *Commedia* tutta come progetto) e alla figura (Dante anche come personaggio, intellettuale e *homo politicus*), senza cadere né nell'«omaggio senza riserve» né in una facile identificazione a cavallo dei secoli, bensì costruendo un dialogo che mantiene 'epicamente' la distanza e si snoda entro un 'collettivo' di voci autoriali, in una precisa, per quanto onirica, situazione 'scenica', e con una sapiente distribuzione di 'ruoli'. Certo, lo sgomento finale si spiega in termini contestuali, e il «nuovo arrivato» che non ha proferito parola non potrà certo farlo in chiusa – centrato da una sorta di effetto di straniamento, o se vogliamo colto in un *freezing* da teatro contemporaneo, il personaggio silente, assieme drammaturgo, attore e spettatore della visita, si ritrova al di fuori dalla finzione e la osserva, assieme al suo lettore. Dante invece, come i suoi 'simili', è rimasto in scena: il *Klassiker* ha colpito ancora. Ma non per l'ultima volta: un'ancora differente figurazione dantesca è destinata a materializzarsi oltre i confini dell'esilio europeo ma non certo al di fuori della rifunzionalizzazione del *Klassiker*.

California, tra il 1941 e il 1942. Riattivando un riferimento a *Hell* (1820) del poeta romantico inglese Percy Bysshe Shelley che già era emerso nella sua scrittura Anni Trenta (e che ha comunque una sorta di retroterra dantesco, come qui non v'è spazio di dettagliare<sup>50</sup>), Brecht trasla la celebre simi-

---

<sup>50</sup> E ciò non soltanto perché, come naturale, la stessa immagine shelleyana di Londra come città infernale trovava nel poema dantesco uno dei suoi principali riferimenti – il punto è quello di una vera e propria genealogia dantesca entro l'immaginario metropolitano nella poesia di Brecht. Fin dagli Anni Venti (in *Aus dem «Lesebuch für Städtebewohner»*, con testi degli anni 1926-27) vi si palesa il riuso della celebre iscrizione sulla porta degli inferi che apre *If* III – la «città dolente» col suo «eterno dolore» e la sua «perduta gente» (1-3), l'intimazione «Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate» (9) risuonano intensi nella raccolta (ad es. nel testo n° 8: «Laßt alle Träume fahren [...] Laßt nur eure Hoffnungen fahren» – «Lasciate perdere i vostri sogni [...] Lasciate dunque perdere le vostre speranze» BPF I: 428s). Su tale ipotesto dantesco, già rimodulato sulla rude vita urbana nella Berlino degli anni ruggenti, si innesta successivamente quello shelleyano. Ciò accade concretamente a Londra, nel 1934, una città che Brecht definisce «malvagia e tenace» e che gli ispira la poesia *Die Hölle der Enttäuscher* («L'inferno dei deludenti», BPF II: 720-723, la cit. p. 1601). Già la capitale britannica appare all'esule radicalmente più feroce di quella tedesca, appena lasciata, e il richiamo allo Shelley di *The Hell* in quei versi risuona come un potenziamento in disumanità dell'orrore dantesco. Ancora nel 1938 Brecht riprende in mano il poema dell'inglese per tradurlo, assieme a Steffin; nel medesimo periodo danese, è già risuonata nella brevissima *Die Oberen* il «Laß alle Hoffnung fahren» («Quelli che stanno in alto», 1936-37 «lascia ogni speranza», si consiglia qui amaramente all'uomo comune di fronte alla corsa agli armamenti che preannuncia la guerra, BPF II: 70s). Infine, all'altezza dei primi Anni Quaranta a cui siamo giunti sopra, in quell'esilio al quadrato che è per lui l'esilio americano, Brecht assegna tratti 'infernalissimi' al terzo, smisuratamente e inutilmente grande *moloch* urbano, quello di Los Angeles, in una sorta di contrappasso onomastico che le nega ogni supposta angelitudine. Per operare l'ostinato straniamento dell'apparente amenità dell'eterna primavera californiana Brecht riattiva e riusa così, nella sua poesia 'americana', entrambi gli ipotesti infernali che ha tenuto vivi per anni nella sua scrittura (quello dantesco e quello shelleyano).

litudine «Hell is a city much like London»<sup>51</sup> alla Los Angeles in cui si trova, assai contro voglia, a vivere<sup>52</sup>. Nei versi di *Nachdenkend, wie ich höre über die Hölle* («Meditando, mi dicono, sull'inferno», BPF II, 1012s) e in un coevo frammento intitolato proprio *Die Hölle* («L'inferno»)<sup>53</sup> che ne è una sorta di sorta di studio in prosa preparatorio, infernale nella 'città degli angeli' sono i «giardini lussureggianti / con fiori grandi come alberi, che però appassiscono senza indugio se non si annaffiano con acqua carissima» (vv. 7-9), la «frutta» dei mercati «che però / non ha odore né sapore» (v. 10s); i «veicoli luccicanti in cui / gente rosea, che non viene da nessuna parte, non va da nessuna parte» (v. 13s); le «case, costruite per uomini felici, quindi vuote / anche se abitate». Il «fratel mio Shelley» (v. 2) è in questo contesto evocato come primo 'moderno' (e non come *Klassiker*: si noti la vicinanza fra l'io lirico e il poeta ottocentesco, così marcatamente differente dalla distanza 'epica' da Dante) che ha rifunzionalizzato l'immaginario 'infernale' della tradizione per dire del disorientamento contemporaneo – perfetto per essere a sua volta rifunzionalizzato da Brecht come chiave di rappresentazione del cosiddetto *American Way of Life* quale trionfo dell'artificialità e della mercificazione<sup>54</sup>.

Se Dante rimane ancora sullo sfondo del dialogo intertestuale con Shelley e della complessiva visione degli Stati Uniti come «obitorio dell'*easy going*»<sup>55</sup>, della California come falsa eterna primavera – una demitizzazione dell'immaginario che innerva tutta la scrittura lirica degli anni 'americani' – proprio all'apice poetico di tale unica esperienza oltreoceano del radicalmente europeo Brecht, è il poeta fiorentino a tornare protagonista. Lo fa nelle brevi, incisive, splendide *Hollywood-Elegien*, «Elegie di Hollywood», scritte da Brecht nel 1942 per l'amico compositore Hanns Eisler, anzi su suo esplicito invito, dopo che i due si sono ritrovati e in qualche modo salvati a vicenda proprio in quel «mercato dove si comprano menzogne» (così nella

51 Percy Bysshe Shelley: *Peter Bell the Third. A satirical poem* (1820, pubbl. 1839; parte terza: *Hell*, v. 1). Cfr. Rossington [ed.] 2014: 70-152.

52 Dopo una prima sistemazione provvisoria a Hollywood, 1954 Argyle Avenue, e fatti salvi alcuni viaggi e soggiorni interni agli Stati Uniti, Brecht e la famiglia vissero tra il 1941 e il 1947 a Santa Monica, prima all'indirizzo 817 25<sup>th</sup> Street, poi, dall'agosto 1942, 1063, 26<sup>th</sup> Street.

53 Il brano è tradotto all'interno del commento introduttivo alle *Hollywood-Elegien* («Elegie di Hollywood») in BPF II, 1507s. (di Paola Barbon); per il testo originale si rimanda a GBFA XII: 399 (anche in tale edizione il brano è dunque citato nel commento alla scrittura poetica e non come opera a sé stante).

54 Ancora più radicalmente esplicita è, sulla medesima questione, la lettera del frammento in prosa: «Dall'inferno la gente scrive a casa che ride tutto il giorno e che abita vicino agli angeli. All'inferno gli affamati non si saziano e i sazi non hanno fame. [...] si mangiano biglietti di banca e si beve sudore. Vanno in giro tutto il giorno, vendono aria fritta e di notte si rubano i soni a vicenda. [...] L'inferno è un salone di bellezza in cui tutto viene reso più bello [...] ma dal salone provengono terribili urla di dolore» (BPF II: 1506).

55 Così nel *Diario di lavoro* del 1° agosto 1941, qui citato da BPF II: 1508. Cfr. *Arbeitsjournal*, «Schauhaus des easy-going», GBFA XXVII: 10.



VI elegia)<sup>56</sup>. Hollywood, come altrove ho cercato sintetizzare il senso di questo breve e duro ciclo morale, è «sineddoche del mondo americano dominato dagli imperativi: sorridi! venditi!, dove ogni naturalezza scompare – di qui il carattere elegiaco – e tutto si fa mercanzia da commercializzarsi come se fosse felicità»<sup>57</sup>. Lo *Hollywooder Liederbuch* di Eisler conterrà, oltre a frammenti di poeti antichi e moderni, ventotto eterogenei testi brechtiani (alcuni precedenti) – cinque di questi sono raccolti espressamente come «Elegie di Hollywood», altri vi si aggiungono nelle edizioni letterarie<sup>58</sup>. Inseguendo probabilmente anche una suggestione fonica reinventata para-etimologicamente, oltre che dando seguito alle premesse dantesche-shelleyane di cui si è detto, *Hollywood* corrisponde per Brecht dunque a una *Hölle*, a un inferno in terra (quasi lo traducesse mentalmente in *Höllental*), o meglio: alla mondanizzazione dell'intero 'sistema' dantesco, come dice in forma di 'insegnamento' tratto dalla vita in città, e al culmine della *brevitas*, la VII elegia:

Diese Stadt hat mich belehrt,  
Paradies und Hölle können eine Stadt sein.  
Für die Mittellosen  
Ist das Paradies die Hölle.<sup>59</sup> (*BPF* II: 388s)

L'immagine di un inferno terrestre degli sfruttati/perdenti che alimenta il paradiso altrettanto terrestre degli sfruttatori/vincenti – anticipata nella prima elegia, in circonlocuzioni appena più distese<sup>60</sup> – è il nerbo dell'intera costruzione della raccolta, in aderenza alle parole con cui Eisler ricorda di aver spronato Brecht alla stesura: «A Hollywood non si sfugge alla punizione.

<sup>56</sup> «Markt, wo Lügen gekauft werden», *BPF* II: 386s. Nelle edizioni brechtiane sono raccolte nove elegie, di cui l'autore ha esplicitamente numerato solo le prime quattro. Nelle riflessioni sopra svolte adottiamo una numerazione basata su questo ordine, e non sulla base del posizionamento dei testi nel *Liederbuch* di Eisler.

<sup>57</sup> Castellari 2019: 140.

<sup>58</sup> Sul ciclo di *Lieder* eisleriani nel contesto dell'esilio cfr. Albert 1991. Per ragioni di taglio critico e di spazio, non può qui avvenire una lettura dei testi brechtiani in rapporto alla loro destinazione musicale, che li informa fin dal contesto di genesi e che aprirebbe prospettive ulteriori grazie all'incrocio fra il lavoro sul classico letterario e su quello musicale, il quale comunque emerge in chiave figurale nella IV elegia, sopra discussa.

<sup>59</sup> «La città di Hollywood mi ha istruito / paradiso e inferno / possono essere una città: per chi non ha mezzi / il paradiso è l'inferno» (*BPF* II: 388s, trad. di Olga Cerrato – il senso è naturalmente: «possono essere un'unica città»; corsivo mio, M.C.)

<sup>60</sup> «Das Dorf Hollywood ist entworfen nach den Vorstellungen / Die man hierorts vom Himmel hat. Hierorts / Hat man ausgerechnet, daß Gott / Himmel und Hölle benütigend, nicht zwei / Etablissements zu entwerfen brauchte, sondern / Nur ein einziges, nämlich den Himmel. Dieser / Dient für die Unbemittelten, Erfolglösen / Als Hölle». «Il villaggio di Hollywood è ideato secondo l'immagine / che da queste parti si ha del cielo. Da queste parti / si è calcolato che Dio, / avendo bisogno di cielo e d'inferno, non ebbe bisogno / di ideare due insediamenti, ma / uno solo, il cielo. Questo / per chi non ha niente, per chi non ha successo, / serve da inferno» (*BPF* II, 376s).

Dobbiamo semplicemente contribuire a descriverla»<sup>61</sup>. Oltre a dare la stura a ulteriori esempi di riuso dantesco nel Novecento tedesco – penso a Peter Weiss, naturalmente, e al suo «Dante contropelo» calato nella Germania nazista e postnazista<sup>62</sup> – essa funge da chiave di lettura del ciclo elegiaco brechtiano. Le «torri di estrazione» del petrolio sono il nutrimento delle «fabbriche di sogni di Hollywood», costruite dai figli dei «cercatori d'oro» per produrre pellicole cinematografiche «imbevute dell'odore di petrolio» (II elegia, *BPF* II: 378s; cfr. anche la VIII, *BPF* II: 390s); gli angeli che hanno dato il nome alla città «puzzano di petrolio» e girano con «pessari d'oro» e profonde occhiaie (V, *BPF* II: 384s): «stanchi di sorridere», si riducono a dover comprare al mercato anche il piacere artificiale, «bottigliette / con odore di sesso» (III, *BPF* II: 380s); «a grande altezza», lontani dai fetori «dell'avidità e della miseria», si librano «i caccia / della difesa» (IX e ultima, con l'unico riferimento alla guerra in corso, *BPF* II: 392s)<sup>63</sup>. In questo 'bosco infernale' non ci sono artisti, intellettuali o poeti ma solo *Schreiber*, «scribacchini», che sperano di piazzare la merce di cui sanno l'infimo valore e l'assoluta inautenticità – l'io lirico stesso, «per guadagnar[s] il pane», si mette «pieno di speranza ... in fila tra i venditori» (VI, *BPF* II: 386s).

Unica delle nove elegie a dare un nome a uno di tali *Schreiber* – e al *Musiker*, musicista, che lo accompagna – è la IV:

Unter den grünen Pfefferbäumen  
Gehen die Musiker auf den Strich, zwei und zwei  
Mit den Schreibern. Bach  
Hat ein Strichquartett im Täschchen. Dante schwenkt  
Den dürrn Hintern.<sup>64</sup> (*BPF* II: 382s)

Come in uno strano contrappasso, il sommo poeta dell'aldilà e l'eccelso compositore di Dio sono ridotti a svendere la loro altissima arte – il

61 Le parole vanno prese come soggette a possibili interferenze memoriali, essendo tratte da tardo un libro-intervista a Eisler, pubblicato postumo nel 1970, e qui citate direttamente da *BPF* II: 1509.

62 Il 'progetto Dante' di Weiss ha una lunga genesi e si dirama in vari filoni di scrittura dell'autore ebreo-tedesco-svedese (1916-1982). Partendo dall'assunto già brechtiano che nessuna giustizia divina pare rendere merito ai virtuosi e punire i peccatori, Weiss imposta una trilogia drammatica basata sul rovesciamento dello schema dantesco di cui completa solo *Inferno* (1964) e la cui parte originariamente intitolata *Paradiso* sfocia nella celebre *Ermittlung* («L'istruttoria», 1965). Sul tema rimando a Weiss 2009, in particolare ai saggi ivi contenuti del curatore (237-261) e di Christoph Weiß (263-285); Maria Elisa Montironi ha più recentemente sviluppato la filiazione Brecht-Weiss (2014, in part. 68-71).

63 Le traduzioni delle «Elegie di Hollywood» nell'edizione utilizzata sono, rispettivamente, di Roberto Fertonani (elegie I, II, III, IV, V, IX), Olga Cerrato (VII, VIII) e, a quattro mani, di Ruth Leiser e Franco Fortini (VI).

64 «Sotto i verdi alberi del pepe / i musicisti battono il marciapiede, in coppia / con gli scribacchini. Bach / ha un quartetto battonesco nel taschino. Dante dimena / il deretano magro» *BPF* II: 382s.

gioco di parole fra *Strich*, che in certi contesti sta per «prostituzione», e *Streich* (*quartett*), quartetto d'archi, infligge a Bach una tremenda dissonanza, incrementando lo stridere del suono con la stonatura dell'accostamento; l'enjambement al penultimo verso ritarda la comprensione del gesto di Dante, che non sventola bandiere e non agita braccia (collocazioni tipiche di *schwenken*) bensì «dimena il deretano magro»<sup>65</sup>. Certamente, come tutti i commentatori sottolineano, la coppia di artisti del passato è anche un'ironica allusione a se stesso e al compositore Eisler, forse direttamente estratta dalla consuetudine amicale e dalle conversazioni attorno al progetto hollywoodiano-elegiaco. D'altronde, non solo la sovrapposizione non appare completa e nemmeno il testo sembra davvero voler far collimare i ben diversi destini lungo i secoli – Bach mai sperimentò l'esilio, e nella serie di coppie scribacchino-musicista si sottintende, evidentemente, una notevole varietà di assortimenti, fra cui forse anche quella dei due tedeschi in California –, ma soprattutto ogni supposta identificazione di Brecht in Dante sarebbe del tutto secondaria rispetto al centro figurale e semantico del testo, che va ben al di là del soggettivismo lirico, nuovamente straniando l'apparente convenzionalità del tono elegiaco che la raccolta promette nel titolo proprio per disattendere l'orizzonte d'attesa del lettore (e dell'ascoltatore). Un'ultima volta, e in piena coerenza con il percorso che in queste pagine si è tentato di mostrare, Dante è nella lirica di Brecht il *Klassiker* sul quale costruire, tanto attraverso il riuso intertestuale e la sperimentazione formale quanto riattivando la sua funzione di poeta e personaggio della propria opera e della propria vita, da intellettuale e da esule, un lavoro dialettico, libero e aperto, in cui lo scrittore moderno esercita di continuo, affidandola così come compito anche al suo lettore, la ricerca della *Haltung* da assumere di fronte a ciò che resta della tradizione per capire la propria contemporaneità e farsi attore del suo necessario, radicale cambiamento.

---

65 Si vedano le riflessioni alla prima nota sulla resa in italiano di questo passaggio. Verosimilmente, la secchezza delle carni di Dante è anche riferimento agli stenti dell'esilio, questione 'personale' che comunque viene qui appena accennata, predominando piuttosto l'idea che non già e non solo gli artisti europei riparati a Hollywood finiscano per scendere a patti col commercio dell'attività intellettuale – cosa che ridurrebbe il tutto a un epifenomeno della migrazione – bensì che si tratta di una questione di sistema, che tutti e tutto riguarda e che deve essere radicalmente sovvertito.

## Bibliografia

- Albert C., 1991, «Das schwierige Handwerk des Hoffens». Hanns Eislers «Hollywooder Liederbuch», Stuttgart, Metzler.
- Brecht B., 1998-2000, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von W. Hecht-J. Knopf-W. Mittenzwei-K.-D. Müller, Berlin-Frankfurt/Main, Aufbau-Suhrkamp [abbr.: GBFA].
- , 1975, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi.
- , 1999, *Poesie*, a c. di L. Forte, Torino, Einaudi [abbr.: BPF].
- , 2001, *Scritti teatrali*. Torino Einaudi.
- , 2019, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, con la nota introduttiva di C. Cases e una postfazione di M. Castellari, traduzione di B. Zagari, Milano, Meltemi.
- Castellari M., 2004, *La presenza di Hölderlin nell'«Antigone» di Brecht*, «Studia theodisca» XI: 143-182.
- , 2012, «Eine schlaue Scharade mit mehreren Lösungen». *Percorsi faustiani nel teatro di Bertolt Brecht*. in M. Castellari-M. Cometta (cur.), *Studia faustiana. Dal «Volksbuch» al romanzo contemporaneo. Saggi in onore di Fausto Cercignani*, Milano, Mimesis: 129-149.
- , 2015, *Verwischte Spuren. Zu Bertolt Brechts Büchner-Rezeption*, in id.-A. Costazza (Hrsg.), *Büchner-Rezeptionen – intertextuell und intermedial*, Bern et al., Peter Lang: 55-70.
- , 2019, *La letteratura in esilio*, in C.M. Buglioni-M. Castellari-A. Goggio-M. Paleari, *Letteratura tedesca. Epoche, generi, intersezioni. Dal primo dopoguerra al nuovo millennio*, Firenze, Le Monnier: 117-154.
- , 2021, *A threepenny Hogarth. Brecht, Benjamin, and a friendship, with Hogarthian traces between Weimar and exile*, in C. Patey-C.E. Roman-G. Letissier (eds.), *Enduring Presence. William Hogarth's British and European Afterlives*, vol. 1 (Aesthetic, Visual and Performative Cultures), Oxford et al., Peter Lang: 143-161.
- , 2021 forthcoming, *Zwischen den Künsten und den Medien. Die vielen Begabungen des Bertolt Brecht*, in M. Paleari (Hrsg.), *Gelebte Intermedialität: Doppelbegabung(en) in den Künsten*, Milano, Ledizioni.
- Dallapiazza M., 2011, «L'Inferno è il presente, non l'aldilà». *Dante nella letteratura tedesca dell'esilio*, in id.-R. Unfer-Lukoschik (Hrsg.), *La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni*, München, Meidenbauer: 129-144.
- Dallapiazza M.-Simonis A. (Hrsg.), 2014, *Dante deutsch. Die deutsche Dante-Rezeption im 20. Jahrhundert in Literatur, Philosophie, Künsten und Medien*, Bern et al., Peter Lang.
- Grimm R., 1961, *Bertolt Brecht und die Weltliteratur*, Nürnberg, Carl.
- Hecht W., 2007, *Brecht-Chronik. 1898-1956*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Hölter E., 2002, «Der Dichter der Hölle und des Exils». *Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

- (Hrsg.), 2016, *Dante Alighieri. Texte zur literarischen Rezeption im deutschsprachigen Raum*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Kindt T.-Müller H., *Stockende Botschaften, gewundene Mitteilungen*. «Und nun ist Krieg»: Brechts Letztes Sonett An Margarete Steffin, «German Life & Letters» 60/3: 401-411.
- Knopf J. (Hrsg.), 2001-03, *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Mayer H., 1961, *Bertolt Brecht und die Tradition*, Pfullingen, Neske.
- Monti S. (cur.), 2018, *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso
- Montironi M.E., «... è duro calle/ lo scendere e 'l salir per altrui scale». *La ricezione di Dante nella letteratura dell'esule Brecht*, in M. Dallapiazza-R. Unfer-Lukoschik (Hrsg.), *La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni*, München, Meidenbauer: 109-128.
- , 2014, *Dante und Peter Weiss. Das ketzerische Paradies der Literatur*, in M. Dallapiazza-A. Simonis (Hrsg.): *Dante deutsch. Die deutsche Dante-Rezeption im 20. Jahrhundert in Literatur, Philosophie, Künsten und Medien*, Bern et al., Peter Lang: 63-74.
- Polledri E., 2010, *Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit. Deutsche Übersetzungen italienischer Klassiker von Tasso bis Dante*, Tübingen, Narr.
- Rossington M. (ed.), 2014, *The Poems of Shelley. IV: 1820-1821*, London et al., Routledge.
- Taterka Th., 1999, *Dante deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin, Erich Schmidt.
- Tucci F., 2010, «Il reciproco ereditarsi dei poeti». *Dante e Brecht*, «Studi Germanici» 48: 135-154.
- Weiss P., 2009, *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*, a c. di M. Castellari, Milano, Mimesis.

Il volume offre un incrocio di sguardi critici sulle rotte percorse dall'opera dantesca nelle letterature straniere. A settecento anni dalla sua morte, la voce di Dante continua a oltrepassare confini permeando immaginari lontani, in un incedere di evocazioni, traduzioni, interpretazioni e riscritture. I venti saggi qui presentati tratteggiano un itinerario di esplorazione delle tracce dantesche nelle tradizioni letterarie di Albania, Svezia, Francia, Cuba, Polonia, Stati Uniti, Germania, Argentina, Danimarca, Scozia, Inghilterra e Messico. Le diverse latitudini abbracciate si articolano in una raccolta di studi che dall'epoca moderna confluisce nell'estremo contemporaneo, calibrando nuovi orizzonti e prospettive nello sconfinato territorio della critica dantesca. Gli autori e le autrici illuminano storie di ricezione, riletture e dialoghi intertestuali nei quali la memoria della *Commedia* si riconfigura in un'inesauribile pluralità di scritture, di cui si intende consegnare in queste pagine uno sguardo di carattere esplorativo e non antologico. La parola di Dante attraversa lingue e universi letterario-culturali senza tradirsi ma conoscendo nuove fioriture: confermandosi una parola necessaria, profetica e viva.



di/egni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Università degli Studi di Milano

Ledizioni

