



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale  
Classe LM-38

Tesi di Laurea

### *Forme poetiche e politiche dell'esilio negli Svendborger Gedichte di Brecht*

Relatore  
Prof. Roberta Malagoli

Laureando  
Deborah Grigolato  
n° matr. 1041093 / LMLCC

Anno Accademico 2014 / 2015



## SOMMARIO

---

INTRODUZIONE.....	4
1. GLI SVENDBORGER GEDICHTE .....	8
1.1 <i>Genesi della raccolta</i> .....	8
2.2 <i>Struttura della raccolta</i> .....	12
2. VIRTUOSISMO LINGUISTICO CONTRO IL FASCISMO .....	15
2.1 <i>Deutsche Kriegsfiabel e Deutsche Satiren</i> .....	15
2.2 <i>«In finsternen Zeiten»: il ruolo della natura</i> .....	26
3. VOCI POETICHE DAL PASSATO.....	41
3.1 <i>Besuch bei den verbannten Dichtern</i> .....	41
3.2 <i>Chroniken:Legende von der Entstehung des Buches Taoteking</i> .....	49
4. ESILIO E PERDITA DELLA PATRIA .....	57
4.1 <i>L'esilio danese a Svendborg</i> .....	57
4.2 <i>Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit</i> .....	66
5. BIBLIOGRAFIA .....	77
6. ZUSAMMENFASSUNG.....	79

## INTRODUZIONE

---

Bertolt Brecht non è stato solo uno dei più importanti uomini del teatro del Novecento, ma anche uno dei massimi lirici di lingua tedesca. Lo dimostrano, in modo particolare, le poesie politiche contenute nella raccolta degli *Svendborger Gedichte*, in cui i versi del poeta di Augusta si misurano con la dura realtà dell'esilio, rappresentando così anche una concreta testimonianza degli anni trascorsi a Svendborg, la cittadina danese che gli ha garantito un rifugio dal 1933 al 1939. La vita del poeta fu un'odissea fra i disastri del Novecento: due guerre mondiali, il nazismo, l'esilio, la divisione della Germania e il suo ritorno a Berlino Est, nel cosiddetto socialismo reale che egli guardò sempre con sospetto, dopo un soggiorno americano non certo esaltante da cui aveva tratto la convinzione che democrazia e capitalismo erano difficilmente conciliabili. Ma cruciali si sono dimostrati gli anni fra il 1933 e il 1945: per effetto della spregiudicata politica espansionistica hitleriana, guidata dai principi identitari di *Volk e Blut und Boden*, la Germania divenne ben presto un'entità politico geografica che nessun esule avrebbe più potuto chiamare *Heimat*.

Gli *Svendborger Gedichte* segnano una svolta sia nella forma sia nella sostanza e condensano in un vero e proprio ciclo, con sezioni e corrispondenze tematiche, le tragiche e drammatiche esperienze della dittatura, dell'esilio e della guerra. Della raccolta colpisce il carattere sperimentale e didattico dei componimenti scritti in una lingua che non indulge mai a vuoti artifici retorici. Per Brecht, infatti, il comporre poesia si trasforma in una pratica sociale, un'attività che ben si inserisce all'interno delle nuove circostanze storico-sociali. Il linguaggio poetico deve spogliarsi dell'eleganza stilistica e formale, compiendo una vera e propria «Sprachwaschung»<sup>1</sup> con lo scopo di evidenziare la tragicità degli eventi e la presa di coscienza del disordine nel mondo. Ogni verso diventa uno strumento di lotta e di persuasione, come accade nella sezione *Deutsche Kriegsfiabel*, affinché si possano mettere in risalto le incongruenze e le contraddizioni del capitalismo, del fascismo e della guerra attraverso uno stile "lapidario". Questa parola – spiega Benjamin – viene dal latino *lapis*, la pietra, e designa lo stile che era stato elaborato per le epigrafi. Il suo connotato più importante era la brevità. Questa era condizionata, da un lato, dalla fatica di incidere le parole nella pietra, dall'altro dalla consapevolezza che per colui che si proponeva di parlare a tutta una serie di generazioni fosse opportuno esprimersi in breve.<sup>2</sup> Ora la straordinaria carica artistica dei versi di

---

<sup>1</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, Vol. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, p. 124

<sup>2</sup> Cfr. W. Benjamin, *Kommentare zu Gedichten von Brecht*, in R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, 2 voll., Frankfurt am Main 1977, pp. 562-563

Brecht deriva dal fatto che le sue “iscrizioni” corrispondano al gesto di tracciare una scritta in nome della sopravvivenza e della resistenza ai tempi bui del nazismo.

Nel vuoto e nell’isolamento, anziché ripiegare sul silenzio, Brecht diventa un tribuno: muta ruolo e funzione della propria poesia, saldandola in appelli vibranti che smascherano nella concreta realtà quotidiana le menzogne dell’imbianchino Hitler, scoperte con sapiente ironia nelle *Deutsche Satiren*, con illuminanti effetti di straniamento. Qui il poeta non parla, bensì esorta e inveisce. Le *Satiren* rappresentano una novità di rilievo perché composte nel 1937 per l’emittente radio *Deutsche Freiheitssender*, che trasmetteva sulle onde corte da una località vicino a Madrid fino alla vittoria dei franchisti nel 1939, rivolgendosi soprattutto agli operai tedeschi per aprir loro gli occhi sulla tragica realtà del paese.<sup>3</sup> Parole scritte per la radio, diffuse nell’etere, pensate per il nuovo mezzo di comunicazione di cui Brecht seppe valutare immediatamente il potenziale valore democratico, di informazione e di diffusione del sapere. E poiché questo nuovo mezzo si adattava perfettamente a svolgere decisive funzioni sociali, la poesia ora doveva essere adattata al mezzo: le *Deutsche Satiren* rappresentano una nuova utilizzazione della parola lirica in tempo di lotta politica. Brecht lo ha dichiarato, in termini non solo formali, proprio a conclusione dell’importante saggio del marzo 1939 *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*. Non va dimenticato che questa parte degli *Svendborger Gedichte*, un breve manuale introduttivo alla quotidianità del nazismo, in cui propaganda e ideologia sono ribaltate e smascherate con lucida e amara ironia, viaggiano sulle onde dell’emittente verso un pubblico lontano, un uditorio disseminato nello spazio. E dunque, ricorda lo scrittore, «[die Sätze] mußten auf die knappste Form gebracht sein, und Unterbrechungen (durch die Störsender) durften nicht allzu viel ausmachen». <sup>4</sup> La sua rivoluzione risponde all’esigenza di una poesia lanciata come messaggio e che presuppone, quindi, l’esistenza di un pubblico: essenziale è il ritmo delle *Satiren*, «wechselnden, synkopierten, gestischen»<sup>5</sup>, ideato per cogliere e percepire le dissonanze storico-sociali contingenti.

Queste dissonanze si percepiscono non solo nel linguaggio ma anche in ogni singola immagine, perfino l’ambiente è mutato. Ci si trova di fronte una realtà innaturale, minacciata come il susino rachitico e stentato del *Kinderlied* intitolato *Der Pflaumenbaum*. La natura, come la poesia, sembra essere destinata a non trovare più un equilibrio dopo essere stata violata e coinvolta nella barbarie collettiva. Essa viene spogliata di ogni bellezza e di ogni fascino; è una natura di cui non è permesso godere «in finsternen Zeiten». Ecco che il susino e il «verkrüppelte Baum» della poesia *Schlechte Zeit für Lyrik* diventano l’allegoria della condizione della lirica, il cui messaggio di

---

<sup>3</sup> Cfr. M. Minden, *Satire as propaganda: Brecht’s ‘Deutsche Satiren’ for the Deutscher Freiheitssender*, in R. Speirs (a cura di) *Brecht’s Poetry of Political Exile*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 100

<sup>4</sup> B. Brecht, *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, in Id., *Schriften 1933-1942*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, p. 364

<sup>5</sup> Ivi, p. 358

concreta utopia che dovrebbe trasmettere inaridisce di fronte ai segnali di guerra. Il susino esiliato nel cortile buio di un casamento rispecchia senz'ombra di dubbio anche l'immagine del poeta in esilio, della sua condizione di clausura e di lutto.

Alla privazione dell'identità sociale e culturale Brecht contrappone la propria autostilizzazione: non è più il soggetto che il nazismo ha sradicato e allontanato, ma una sorta di vate e di profeta che sentenzia sul sovvertimento di tutti i valori, schierandosi dalla parte delle vittime e dei nemici del fascismo. Nelle *Chroniken* Brecht sente di poter reggere il confronto con le grandi figure storiche e letterarie, in parte avvolte nella leggenda e nel mito, le cui azioni mirano al miglioramento delle condizioni di vita dell'umanità. Così nella poesia *Besuch bei den verbannten Dichtern* il poeta rappresenta il proprio destino di esule come una distinzione di prestigio, una prerogativa che appartiene solo ai letterati e ai poeti più illustri del passato del calibro di Ovidio, Dante, Heine ed Euripide, solo per citarne alcuni. La costrizione all'esilio viene dunque interpretata non più come una punizione, bensì come l'affermazione della missione della vera cultura che unisce solo coloro i quali appartengano alla gloriosa comunità letteraria dell'esilio. Ma la necessità del confronto col passato porta inevitabilmente Brecht a preoccuparsi del proprio avvenire, impallidisce all'idea di poter essere catturato dalle grinfie dell'oblio nel momento in cui vede il suo nome comparire nella lista degli autori le cui opere sono destinate alle fiamme: la *Verbrennung* diventa quindi causa della *Verbannung*.

Brecht si rende conto che l'esilio registra la sconfitta delle illusioni e delle speranze della poesia impegnata, poiché le sue opere sono state distrutte dal rogo inscenato dai nazisti, e soprattutto perché all'estero continua a scrivere in assenza di un pubblico al quale destinare il proprio messaggio. Ecco che il vivere lontano dalla propria patria diventa motivo di crisi esistenziale e di riflessione. L'essere separato dalle proprie certezze, sia spirituali sia materiali, spinge Brecht a interrogarsi non solo sull'origine e sulle cause della sua condizione, tentando di trovare nella storia il senso della propria vicenda personale, ma soprattutto a riflettere sul problema della definizione di esilio. L'enciclopedia Treccani online lo definisce così:

**ESILIO** (lat. *exilium, exsilium*, da *ex* "da" e *solum* "suolo"). È l'allontanamento del cittadino dal territorio della patria, con carattere di stabilità ancorché temporanea, eseguito mediante costrizione diretta o indiretta come pena limitativa della libertà personale. Si è compreso nel concetto di esilio l'abbandono volontario della patria, conseguenza della necessità, anche solo opinata, di sottrarsi a persecuzioni o violenze politiche o civili; l'esilio assume allora la denominazione di "volontario" e non è l'equivalente di una pena.<sup>6</sup>

Proprio nella poesia *Über die Bezeichnung Emigranten* Brecht ci tiene a precisare la differenza tra l'esilio volontario e l'esilio forzato. Non era certo la volontà di espatriare a mettere in

---

<sup>6</sup> *Enciclopedia Italiana Treccani* [<http://www.treccani.it>]

moto gli scrittori tedeschi. Ecco che per il poeta la parola «emigrante» («Auswanderer») non contiene quell'accezione di forzatura e di costrizione alla fuga, non assume quell'importante significato politico necessario a poter descrivere la situazione della moltitudine di innocenti e di sradicati coinvolti. Per spiegare quindi la condizione di esiliato il poeta ricorre in questa raccolta a termini quali «Vertriebene», «Verbannte», «Verjagte», «Flüchtlinge» che non solo definiscono l'atto forzato che si cela dietro la dinamica dell'esilio, ma accentuano anche il sentimento di completo sradicamento dovuto alla separazione dalla patria, dalla propria cultura e dalla madrelingua.

Gli *Svendborger Gedichte* tracciano dunque il bilancio dell'esilio danese che si conclude in termini più complessi e altamente poetici nella lirica che chiude la raccolta, *An die Nachgeborenen*. Questa poesia nasce da una lunga gestazione (1934-1938), dispensa insegnamenti e traduce in sentenze testamentarie l'esperienza del mondo. Determinante è qui la responsabilità del proprio destino: nonostante il poeta non sia riuscito a vincere la lotta contro l'ingiustizia e la discriminazione di classe, spera di poter trovare nelle generazioni successive degli eredi indulgenti. Improntata al tono dell'elegia, *An die Nachgerobenen* rivolge l'invito alla generazione futura a non dimenticare.

# 1. GLI SVENDBORGER GEDICHTE

---

## 1.1 GENESI DELLA RACCOLTA

---



FIG. 1 Casa di Bertolt Brecht a Svendborg, in Danimarca (1933 - 1939)

Come per molti altri artisti, scrittori, poeti e intellettuali tedeschi, il 1933 segna un anno di svolta e di esilio. Il mattino successivo l'incendio del Reichstag, il 28 febbraio 1933, Bertolt Brecht lasciò la Germania con la moglie Helene Weigel e il figlio Stefan.<sup>7</sup> Vivere nello Stato tedesco era diventato pericoloso, soprattutto per Helene, un'attrice ebrea che si identificava pubblicamente con la causa comunista. Abbandonarono così Berlino per dirigersi prima a Praga e poi a Vienna, ricorrendo al sostegno economico dei parenti della Weigel. Dopo aver passato in rassegna altre possibilità di rifugio in Svizzera e in Francia, la scrittrice danese Karen Michaëlis li invitò a Thurø, nella propria casa. Qui in Danimarca Brecht decise di comprare una casa a Skovsbostrand, una cittadina danese nei pressi di Svendborg sull'isola di Fünen. Si trattava di una tipica casa danese di legno bianco e nero con il tetto di paglia che si affacciava sullo stretto del Sund. Questo stretto, che separa Fünen dalle altre isole circostanti e che dista solamente 50 km dai confini tedeschi,

---

<sup>7</sup> Questo breve quadro della vita di Brecht è tratto principalmente dalle seguenti fonti: R. Speirs (a cura di), *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge University College, New York 2010; B. Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di W. Hecht, J. Knopf et al., 30 voll., Frankfurt am Main 1989-99; B. Brecht, *Arbeitsjournal. Erster Band: 1938 bis 1942*, a cura di W. Hecht, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993; B. Brecht, *Poesie*. Edizione con testo a fronte a cura di L. Forte. Vol. II (1934-1956), Einaudi, Torino 1999; J. Knopf (a cura di), *Brecht Handbuch*, 5 voll., Stuttgart/Weimer 2001



rappresenta una parte molto importante nella creazione di questa raccolta poetica: «Der Sund [...] ist eine Figur sowohl der Ferne und Trennung, als auch der relativen Nähe».<sup>8</sup>

In breve tempo Brecht fu raggiunto a Svendborg anche dalla berlinese Margarete Steffin, sua collaboratrice e fedele amica. La Steffin non si occupava solo dell'aspetto editoriale, di traduzione, di consulenza e revisione dei testi brechtiani, ma collaborava in prima persona anche alla loro stesura, come nel caso del *Dreigroschenroman* (1934). Al corteo di amici e conoscenti nell'esilio danese si aggiunse nel 1934 anche Walter Benjamin, il cui profondo legame con il poeta continuava dal 1929.

La grande sfida di Brecht in questi duri e difficili anni consisteva nel far convivere all'interno delle proprie opere le voci della *Heimat* e dell'impegno politico, della sfera privata e di quella pubblica; per questo motivo l'esperienza dell'esilio fu il periodo più fecondo della sua produzione letteraria, durante il quale il poeta approfondì le sue conoscenze e potenziò la sua forza morale componendo una delle opere più mature e più valide, gli *Svendborger Gedichte*. Il titolo della raccolta fa chiaramente riferimento alla città di Svendborg che lo ha ospitato dal 1933 al 1939. I testi degli *Exilgedichte* offrono quindi uno spaccato dell'esilio danese, parlando espressamente e senza sottintesi delle esperienze personali del poeta che si scontrano inevitabilmente con una particolare situazione storica, quella dell'inarrestabile ascesa del potere nazionalsocialista in Germania e in Europa.

Brecht non rinunciava mai alla ricerca e alla sperimentazione di nuove forme di linguaggio e di comunicazione, pur mantenendo sempre un legame con le forme poetiche più tradizionali e convenzionali:

ich habe die alten formen der lyrik, der erzählung, der dramatik und des theaters zu verschiedenen zeiten studiert und sie nur aufgegeben, wenn sie dem, was ich sagen wollte, im weg standen. beinahe auf jedem feld habe ich konventionell begonnen. [...] später bin ich in der lyrik zu anderen formen übergegangen, weniger alten, aber ich bin mitunter zurückgekehrt und habe sogar kopien alter meister gemacht, villon und kipling übertragen.<sup>9</sup>

La voce dell'esule Brecht all'interno degli *Svendborger Gedichte* condensa in sé nostalgia e indignazione, ma non cede alla propria impotenza nonostante la sua vita sia continuamente in pericolo; il poeta veste i panni del mentore, del vate nel momento in cui tenta di aprire gli occhi agli uomini e far luce sulle crudeltà dei nazisti: «[er vertraute darauf,] dass die Lyrik in der Lage sein

---

<sup>8</sup> T. Kuhn, *Politische Vertreibung und poetische Verbannung in einigen Gedichten Bertolt Brechts*, in J. Thuncke (a cura di), *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta 1998

<sup>9</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., pp. 15-16

würde, einen Platz in der modernen Welt der Kommunikation einzunehmen und überall dort eine Rolle zu spielen, wo immer Menschen sich der Sprache bedienten, lasen und zuhörten».<sup>10</sup>

Nell'autunno del 1933 l'attrice danese Ruth Berlau, che aveva già recitato nell'opera teatrale *Trommeln in der Nacht* (1922) al Königliches Theater di Copenhagen, si recò a Svendborg per conoscere Brecht e invitarlo a una lettura nella capitale danese. Tra l'attrice e il poeta iniziò una relazione caratterizzata da un interesse professionale per l'arte e da un senso di comunanza politica. Per mantenere vivi i contatti con la contemporaneità letteraria e intellettuale Brecht viaggiò a Londra, Mosca e Parigi, dove riuscì anche a portare in scena, con scarso successo, alcune delle sue opere teatrali. Nel maggio del 1935 però l'inaspettato successo teatrale a Parigi della serie programmata di scene *Furcht und Elend des Dritten Reiches* – ogni scena era una dimostrazione di come i meccanismi intimidatori utilizzati dal regime nazista influenzassero le relazioni interpersonali – entusiasmò l'editore praghese Wieland Herzfelde, il quale si dimostrò molto disponibile a pubblicare l'insieme delle opere dell'esilio di Brecht.

Più facile a dirsi che a farsi. Gli *Svendborger Gedichte* hanno infatti una storia editoriale piuttosto complessa, determinata dalla situazione storica dell'Europa negli anni Trenta e aggravata dalla contingenza dell'esilio dello scrittore. La raccolta, concepita come tale nel 1937, avrebbe dovuto recare il titolo *Gedichte im Exil 1937* e comprendere, secondo le intenzioni dell'autore, poesie scritte in un lungo arco di tempo (dal 1926 fino a quel momento). Originariamente Brecht aveva strutturato il volume in sei parti (primo dattiloscritto) aggiungendo, sempre nello stesso anno, un cospicuo numero di testi al *corpus*, la cui stesura era ormai definitiva (secondo dattiloscritto). Contrariamente a questo primo abbozzo di raccolta, egli aggiungerà altre poesie, scritte nel 1938, a quello che poi sarà il volume definitivo. A proposito della nuova raccolta Brecht annota nel suo *Journal* il 16 agosto del 1938:

die GEDICHTE AUS DEM EXIL sind natürlich einseitig. aber es hat keinen sinn, da im kleinen zu mischen. die vielfalt kann nur im ganzen entstehen, durch zusammenbau in sich geschlossener werke. der gesamtplan für die produktion breitet sich allerdings immer mehr aus. und die einzelnen werke haben nur aussicht, wenn sie in einem solchen plan stehen.<sup>11</sup>

Parallelamente alla preparazione della raccolta *Gedichte im Exil* per la pubblicazione Brecht lavora all'edizione in quattro volumi dell'opera completa, i *Gesammelte Werke*, che sarebbero dovuti uscire a Praga per le edizioni Malik di Wieland Herzfelde. In un primo tempo, nell'agosto 1937, erano previsti soltanto due volumi, che dovevano raccogliere tutti i lavori teatrali, mentre alla fine dello stesso anno l'edizione era già stata ampliata con un terzo e quarto volume, di cui l'ultimo

---

<sup>10</sup> J. Knopf, *Brecht Handbuch. Gedichte*, Voll. 5, Metzler, Stuttgart/Weimer 2001, p. 10

<sup>11</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 19

doveva contenere tutte le poesie: *Hauspostille*, *Die drei Soldaten*, *Aus dem »Lesebuch für Städtebewohner«*, *Lieder Gedichte Chöre* e *Gedichte im Exil*. L'ultima raccolta però, *Gedichte im Exil*, doveva essere pubblicata anche come volumetto separato che, nel frattempo, Brecht decise di intitolare *Svendborger Gedichte*. A causa dell'invasione della Cecoslovacchia da parte delle truppe naziste, Herzfelde fu costretto a lasciare Praga alla fine del 1928 e a trasferire così la propria casa editrice a Londra; come scrupolosamente annotato da Brecht, gli *Svendborger Gedichte* videro poi luce a Copenhagen grazie a Ruth Berlau, che si occupò finanziariamente della stampa (nonostante il luogo di pubblicazione fornisca l'indicazione di Londra):

reise nach stockholm, der kriegsgefahr wegen. [...] land nr. 3. ruth besorgt in kopenhagen den druck der SVENDBORGER GEDICHTE vermittelt einer subskription. wieland [herzfeldes] prager satz ist (zusammen mit den von FURCHT UND ELEND und den GESAMMELTEN GEDICHTEN) verloren.<sup>12</sup>

Anche questo lungo travaglio editoriale sembra essere una metafora del difficile cammino della scrittura in quei «tempi bui». La minaccia sempre più incombente della guerra e l'avanzare delle truppe tedesche misero in allarme Brecht e la sua famiglia, costringendoli nell'aprile 1939 a rifugiarsi in Svezia sull'isoletta di Lidingö di fronte a Stoccolma, dove li raggiunse anche Margarete Steffin. A proposito del suo rifugio svedese Brecht annota il 15 luglio 1939:

das haus ist ideal. es liegt auf lidingö, von zwei seiten geht tannenwald heran. das arbeitszimmer, bisher ein bildhaueratelier, ist 7 meter lang, 5 meter breit. ich habe also viele tische.<sup>13</sup>

Un anno dopo Brecht fu costretto ad abbandonare anche la Svezia, sospingendosi sempre più verso est, per trovare rifugio a Helsinki in Finlandia, da dove successivamente riuscì a emigrare in America, partendo dal porto di Vladivostok in Russia con la nave *Annie Johnson*. Durante il viaggio attraverso la Russia la Steffin, affetta da tubercolosi, viene ricoverata in seguito ad una grave crisi che la condurrà alla morte. Ruth Berlau affiancò Brecht e la famiglia lungo il viaggio verso gli Stati Uniti. A Walter Benjamin spettò invece un più tragico epilogo: nel tentativo di varcare il confine spagnolo per fuggire dalla Francia occupata dai nazisti nel 1940, incappò in un problema inatteso e si tolse la vita.

---

<sup>12</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 39

<sup>13</sup> Ivi, p. 42

La raccolta degli *Svendborger Gedichte* documenta l'esperienza dell'esilio attraverso la dimensione personale e individuale del poeta contestualizzata però nella realtà politica dell'epoca, e quindi in una precisa articolazione di pensiero, includendo le poesie per la maggior parte composte tra il 1935 e il 1938, ma anche alcune che risalgono al 1934 e al 1940. In queste poesie sono racchiusi non solo gli aspetti personali della vita di Brecht, come le tappe del suo peregrinare, «sondern auch privat anmutende Beobachtungen oder Episoden und realistische Details von Natur und Landschaft, um direkt oder auf poetisch vermittelte Weise ein Stück Zeitgeschichte zu reflektieren».<sup>14</sup>

Si tratta di una raccolta suddivisa in sei sezioni: quelle pari sono numerate con numeri romani, quelle dispari sono introdotte da un titolo che ne tematizza brevemente il contenuto. Il *fil rouge* che unisce tutte le sei parti è rappresentato da due principali gruppi tematici: i «tempi bui» della lirica e la determinazione del poeta «to bring the light of reason to bear on these dark times, the true nature of which the new power-holders and their financial backers are intent on keeping obscure, in a process of teaching and learning».<sup>15</sup> L'intento di Brecht è dunque proporre una chiave di lettura e di orientare l'interpretazione del lettore, non tanto imponendo una griglia interpretativa da applicare supinamente, quanto stimolando le capacità critiche del lettore stesso. I lettori non sono contenitori da riempire, ma sapere da liberare.

La riflessione e l'intento pedagogico sono parte fondante dell'intera raccolta, ma in modo particolare della prima sezione, non a caso intitolata *Deutsche Kriegsfiel*. La *Fibel* altro non è che il primo libro scolastico per l'apprendimento della lettura: «Brecht versuchte den „Unteren“ das ABC des deutschen Faschismus zu lehren, indem er auf verkürzte Weise aufdeckt, was die faschistische Propaganda verdeckt».<sup>16</sup> Nonostante la storia sia stata continuamente segnata da numerose guerre, i popoli, in particolare quello tedesco, sembrano proprio non aver imparato nulla dal passato; per questo la *Fibel* non insegna solo a “leggere” cosa si nasconde dietro ai preparativi di guerra, ma diventa uno strumento di verità necessario per la comprensione delle poesie stesse e anche del mondo.

La denuncia contro l'imminente guerra hitleriana continua nella seconda sezione sotto forma di bellissimi *Lieder*, che comprendono sei canzoni per bambini, quattro ballate e quattro canzoni di

---

<sup>14</sup> J. Knopf, *Brecht Handbuch. Gedichte*, cit., p. 373

<sup>15</sup> R. Spiers, *Introduction: the collection, its structure and context*, in *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 2

<sup>16</sup> J. Knopf (a cura di), *Brecht Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*, 6 voll., Stuttgart 1986, p. 115

combattimento. In contrasto con il linguaggio semplice e diretto della *Deutsche Kriegsfiel*, questa sezione contiene composizioni più lunghe e più tradizionali dal punto di vista formale. Il punto focale di questa sezione restano però i *Kinderlieder*, il cui inserimento all'interno della raccolta è stato oggetto di discussione tra Brecht e Benjamin. Infatti in un'annotazione diaristica del 1938, relativa a un colloquio con Brecht, Benjamin riproduce stralci di una conversazione sul dubbio dello scrittore, se inserire o meno una parte del ciclo dei *Kinderlieder* negli *Svendborger Gedichte*, chiedendo il suo parere. Benjamin si dichiara contrario, adducendo come motivazione il fatto che il contrasto fra le poesie politiche e private porta alla luce, in modo particolarmente stringente, l'esperienza dell'esilio, la cui eloquenza andrebbe perduta con l'inserimento di poesie d'altro genere. A Benjamin Brecht ribatte con le seguenti parole:

In dem Kampf gegen [die Nazis] darf nichts ausgelassen werden. Sie haben nichts Kleines im Sinn. Sie planen auf dreißigtausend Jahre hinaus. Ungeheures. Ungeheure Verbrechen. Sie machen vor nichts halt. Sie schlangen auf alles ein. Jede Zelle zuckt unter ihrem Schlag zusammen. [...] Sie verkrümmen das Kind im Mutterleib. Wir dürfen die Kinder auf keinen Fall auslassen.<sup>17</sup>

Nella suddivisione e strutturazione del volume, Brecht riprende, come titolo della terza parte, le *Chroniken*, un genere già sperimentato nelle *Hauspostille*, sulla scorta delle cronache del Vecchio Testamento, con la differenza che qui il poeta inserisce le sue *Cronache* nella prospettiva storica del presente, con finalità propagandistico - didascaliche. Questa sezione contiene dodici poesie, nelle quali l'attenzione dell'autore si concentra su possibili comportamenti rivoluzionari, legati al concetto di eroismo e di grandezza. Emergono così ritratti esemplari di grandi figure storiche, in parte avvolte dalla leggenda e dal mito (Empedocle, Lao-tse, Buddha, Lenin), le cui azioni mirano al miglioramento delle condizioni di vita dell'umanità: «The Chronicles [...] move forwards through history, documenting the progress of reason and human solidarity».<sup>18</sup>

La quarta sezione della raccolta contiene liriche nelle quali si cerca di instaurare un dialogo con il lettore attraverso il ricorso al pronome personale «du» o «ihr», fornendo al contempo indicazioni pratiche sul modo di comportarsi giorno per giorno. Qui viene data voce al popolo comunista e ai soldati della rivoluzione ma ci si concentra anche sul destino di due singolari personaggi, la cui morte aveva segnato una spaccatura nella Russia postrivoluzionaria, intrecciando così una connessione «zwischen den beschriebenen Heldentaten der sowjetischen Arbeiter Ende des

---

<sup>17</sup> W. Benjamin, *Gespräche mit Brecht. Svendborger Notizen*, in W. Benjamin *Versuche über Brecht*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp Frankfurt am Main 1967, pp. 232-233

<sup>18</sup> R. Speirs, *Introduction: the collection, its structure and context*, cit., p. 5

dritten Abschnitts und des vierten Abschnitts mit Darstellung zweier ihrer (toten) Helden: Lenin und Gorkij».<sup>19</sup>

Nelle *Deutsche Satiren*, quinta parte della raccolta, Brecht raccoglie diciannove testi nei quali dispiega vere e proprie satire politiche con chiara finalità propagandistica. Le *Deutsche Satiren* erano state scritte quasi tutte per la radio degli scrittori tedeschi emigrati a Mosca, l'emittente *Deutsche Freiheitssender*, con lo scopo di denunciare attraverso un'ironia tagliente e facilmente comprensibile «the regime of terror, the demagogy of the Nazi leaders, the corruption of members of the government, the disparity between the daily experience of the ordinary person and the public claims made by the party, and, especially, the threat of war».<sup>20</sup> Brecht sviluppa dunque una nuova forma poetica, quella della «Radiolyrik», composta da versi ritmicamente costruiti per essere ascoltati, valutando così anche le possibili interferenze del segnale. La radio diventa quindi un mezzo di comunicazione attraverso il quale la voce del poeta promuove «a feeling of moral community with the listeners»<sup>21</sup>, facilitando l'interazione tra l'emittente e il singolo ascoltatore, tra la sfera individuale e il mondo circostante.

Infine, la sesta e ultima sezione della raccolta è incentrata sull'esilio, una tematica che diventerà un *topos* dell'universo poetico brechtiano. Qui si fa largo la voce dell'esiliato, del rifugiato, dello scrittore in fuga: parole angosciose mettono l'accento sulla condizione d'isolamento e di minaccia dell'«arduo mestiere» del fuggiasco. Qui i versi di Brecht mettono in discussione il termine *Emigrant*, una definizione imprecisa e inadatta a cogliere la particolare situazione dello scrittore tedesco esiliato.

È importante rilevare come Brecht, negli *Svendborger Gedichte*, abbia attuato una sperimentazione ad ampio raggio sulla lingua della poesia, cosciente della necessità di un nuovo tono, di una nuova prosodia adeguata a una delle epoche più buie della storia della Germania. Questa raccolta rappresenta un documento, unico nel loro genere, di sperimentazione poetica con finalità pratiche.

---

<sup>19</sup> J. Knopf, *Brecht Handbuch. Gedichte*, cit., p. 335

<sup>20</sup> M. Minden, *Satire as propaganda: Brecht's 'Deutsche Satiren' for the Deutscher Freiheitssender*, cit., pp. 102-103

<sup>21</sup> Ivi, p. 105

## 2. VIRTUOSISMO LINGUISTICO CONTRO IL FASCISMO

---

### 2.1 DEUTSCHE KRIEGSFIBEL E DEUTSCHE SATIREN

---

Gli *Svendborger Gedichte* non rappresentano solo un bilancio della precarietà della condizione di Brecht nelle vesti di poeta esiliato, che è «geflüchtet unter das dänische Strohdach»<sup>22</sup>, restando legato alla propria patria unicamente grazie al sostegno morale di quei «[v]ergilbte Bücher, brüchige Berichte»<sup>23</sup>, ma anche una considerazione sulla necessità, sempre più urgente, di ricercare un linguaggio poetico in grado di integrarsi alla nuova situazione storico-politica mondiale. Motore degli *Svendborger Gedichte* è dunque la riflessione estetica sulla funzione dell'attività poetica e soprattutto del testo poetico, inteso come struttura linguistica complessa il cui valore si misura non solo in funzione della densità di relazioni che intercorrono fra i suoi singoli elementi, ma anche fra il testo e i fattori esterni cui è collegato. Il suo materiale costitutivo è il linguaggio in tutte le sue dimensioni, compresa anche quella storica.

Con la sperimentazione di nuove forme poetiche, sostiene Brecht il 24 agosto del 1940 nel suo *Arbeitsjournal*, «[die] ausdrucksmöglichkeiten können bereichert werden»<sup>24</sup> o meglio «[die] kommunikationsmöglichkeiten»<sup>25</sup> che devono essere riformulate e riadattate alle particolari circostanze storiche. L'opera letteraria deve essere dunque collocata nel periodo in cui è nata e messa in relazione con l'attualità che la riconosce e che di essa si interessa. Del resto basta sfogliare le poesie del cosiddetto *deutsche Zyklus* contenute nella prima e nella quinta sezione della raccolta, intitolate per l'appunto *Deutsche Kriegsfibel* e *Deutsche Satiren*, per convincersi che la lezione morale, lo slancio polemico, la coscienza politica di uno scrittore, che ha combattuto con fermezza l'arroganza e la violenza del potere, non devono scindersi dall'arte poetica e dal suo linguaggio. Come recita il titolo di una poesia del 1939, *Schlechte Zeit für Lyrik*, sono brutti tempi per la lirica ed è per questo che la parola deve uscire dal suo perimetro individuale ed elitario per farsi dialogica e missionaria, per farsi quindi portavoce e sostenitrice della lotta contro il fascismo e la sua fame di conquista. A tal proposito Brecht commenta sempre nel suo *Journal*:

das dichten muß als menschliche tätigkeit angesehen werden, als gesellschaftliche praxis mit aller widersprüchlichkeit, veränderlichkeit, als geschichtsbedingt und geschichtemachend. der unterschied liegt zwischen ›widerspiegeln‹ und ›den spiegel vorhalten‹.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> B. Brecht, *Poesie*. Edizione con testo a fronte a cura di L. Forte. Vol. II (1934-1956), Einaudi, Torino 1999, p. 51

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 126

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

La prima parte della raccolta, la *Deutsche Kriegsfibel*, è composta da venti epigrammi nei quali il poeta esprime apertamente la sua posizione contro la ferocia e l'assurdità della guerra hitleriana: vengono presi di mira i messaggi guerrafondai di «chi sta in alto», del «Generale» oppure dell'«Imbianchino», che con i loro discorsi persuasivi incoraggiano ed esortano allo scontro; le loro azioni ingannatrici hanno però conseguenze irreversibili che si ripercuotono unicamente su «chi sta in basso», sugli «affamati», sui «lavoratori», sull'«uomo qualsiasi» che altro non può fare che «firmare il suo testamento». Attraverso i suoi versi velenosi e caustici, Brecht vuole squarciare il velo dell'indifferenza e dell'irresponsabilità mostrando con efferatezza e spietatezza la realtà di un mondo devastato.

La scelta del titolo è molto significativa poiché, come scrive il politologo tedesco Theo Stammen, la sua motivazione si basa sull'etimologia del termine «Fibel»:

„Fibel“ – so belehrt uns das *Etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache* von Friedrich Kluge (17. Auflage 1957) – kommt von „Bibel“, damit vom Griechischen „biblos“ für Buch oder „biblion“ für Büchlein. Haben doch die frühen ABC-Bücher aus guten pädagogischen Gründen und Absichten Lesestücke aus der Bibel, der Heiligen Schrift, enthalten. Die Erweichung des anlautenden „B“ in Bibel zum weichen „F“ in Fibel verdankt sich einer Lautverschiebung eigener Art: „In Kindermund“ – so das *Etymologische Wörterbuch* – „ist der Anlaut dieses Wortes vor dem folgenden „b“ in „f“ ausgewichen“. [...] Eine „Fibel“ ist mithin ein elementares Lehr- und Lernbuch für Kinder bzw. Anfänger.<sup>27</sup>

La *Kriegsfibel* appare quindi come una lezione, nella quale Brecht esprime in forma di poesia il proprio messaggio di radicale condanna della guerra, rappresentando questo tentativo come una decisione etica, come una guida alla riflessione critica. Brecht è esposto alla guerra, con tutta la fragilità e i limiti che questa esposizione comporta, ma allo stesso tempo, anche con il guadagno dell'accentuazione di una facoltà di pensiero diversa da quella utilizzata in condizioni di normalità; questa esposizione alla guerra ha, infatti, rappresentato per il poeta un sapere, una presa di posizione e un insieme di scelte estetiche assolutamente determinanti. Allo scopo di evidenziare la tragicità degli eventi e la presa di coscienza del disordine del mondo come effetto della conflagrazione della guerra, Brecht ritiene pertinente e opportuno l'utilizzo della forma poetica dell'*Epigramm*, che riprende le forme antiche e originali dell'epigrafe celebrativa. Sulla scelta di questa determinata forma stilistica si sofferma anche il critico letterario Walter Benjamin, ponendo l'accento sullo stile lapidario e sul tono sentenzioso che la contraddistinguono: «[d]as Wort kommt

---

<sup>27</sup> T. Stammen, *Brechts Kriegsfibel. Politische Emblematik und zeitgeschichtliche Aussage*, in H. Koopmann (a cura di), *Brechts Lyrik: neue Deutungen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, p. 101



vom lateinischen *lapis*, der Stein, und bezeichnet den Stil, der sich für Inschriften herausgebildet hatte».<sup>28</sup>

Le liriche contenute in questa prima parte sono strutturate seguendo due linee guida principali: da un lato identificando il fascismo come una forma estrema del sistema capitalistico, del quale Brecht ne rappresenta in modo semplice la struttura contrapponendo gli «Oberen» e gli «Unteren» di una *Klassengesellschaft*; dall'altro lato condannando espressamente lo sfruttamento che il fascismo ricava non solo dalla guerra e dal desiderio di imporre al resto del mondo il proprio potere politico ed economico, ma anche dai messaggi guerrafondai della sua propaganda.<sup>29</sup> Capitalismo, fascismo e guerra costituiscono dunque per Brecht una sorta di Trinità sacrilega: sua è la convinzione che il sistema capitalistico conduca necessariamente alla guerra e al fascismo, i quali, agli occhi del poeta, altro non sono che delle fasi del capitalismo stesso. Non a caso lo scopo della *Deutsche Kriegsfibel* è svelare i veri interessi materiali della guerra facendo chiarezza sugli eventi storico-politici che stanno colpendo il mondo e, in modo particolare, lo stato tedesco.

Ecco perché nei versi seguenti si coglie un invito alla riflessione, uno stimolo al pensiero critico che ci mette in guardia dalle forme di manipolazione delle coscienze messe in atto dalla propaganda:

Wenn der Krieg beginnt  
Werden eure Brüder sich vielleicht verändern  
Daß ihre Gesichter nicht mehr kenntlich sind.  
Aber ihr sollt gleichbleiben.

Sie werden in den Krieg gehen, nicht  
Wie zu einer Schlächtereier, sondern  
Wie zu einem ernstestem Werk. Alles  
Werden sie vergessen haben.  
Aber ihr sollt nichts vergessen haben.

Man wird euch Branntwein in den Hals gießen  
Wie allen andern.  
Aber ihr sollt nüchtern bleiben.<sup>30</sup>

La poesia illustra in modo esemplare la forza comunicativa del messaggio poetico in forma di epigramma. Pubblicata nella rivista moscovita *Das Wort*, è una composizione costituita da tre strofe con versi di varia lunghezza che risale al 1937. Le strofe sono caratterizzate da una sintassi piuttosto semplice ma ricca di enjambement e di allitterazioni, che riguardano soprattutto il suono ch [cH] gutturale, e che contribuiscono a determinare il ritmo della poesia. L'epanalessi di «Aber

---

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Kommentare zu Gedichten von Brecht*, cit., p. 563

<sup>29</sup> Cfr. U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, Metzler, Stuttgart/Weimer 2012, pp. 184-185

<sup>30</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 86

ihr sollt» alla fine di ogni strofa ne ribadisce il messaggio: è un ammonimento a rimanere lucidi, a non abbandonare l'esercizio del pensiero, stando attenti a non perdere il controllo di se stessi, e a non farsi abbindolare dalla propaganda. La propaganda militarista è riuscita, infatti, ad entrare nel profondo del cuore di ogni soldato; quest'ultimo prendeva la guerra come un lavoro serio, ma più serio di tutti è il lavoro di chi deve restare critico nei confronti del potere e dei suoi giochi di guerra.

Le liriche di Brecht fanno dunque una vera e propria diagnosi della realtà; esse, però, assumono anche un implicito appello di difesa e di resistenza: non bisogna lasciarsi soggiogare dalla follia delle parole del «Trommler» Hitler, la cui straordinaria forza carismatica fa di lui il «tamburino» delle masse nazionaliste. Lo scrittore condanna pesantemente la retorica ideologica e manipolativa dei fascismi celata nelle parole e negli slogan che incarnavano e veicolavano l'intera struttura politica totalitaria. Proprio nelle sue poesie si coglie la volontà di smascherare l'inganno e di demolire l'attività di proselitismo alimentata soprattutto dalla propaganda della conquista. Ecco alcuni dei versi più rappresentativi:

Wenn der Trommler seinen Krieg beginnt  
Sollt ihr euren Krieg fortführen.  
Er wird vor sich Feinde sehen, aber  
Wenn er sich umblickt, soll er  
Auch hinter sich Feinde sehen:  
Wenn er seinen Krieg beginnt  
Soll er um sich lauter Feinde sehen.

[...]

Tapfer wird sein, wer gegen ihn kämpft.  
Klug wird sein, wer seine Pläne vereitelt.  
Nur wer ihn bekämpft, wird Deutschland helfen.<sup>31</sup>

Questi sono rispettivamente la prima e l'ultima strofa di una poesia scritta nel 1937 che chiude la prima sezione degli *Svendborger Gedichte*. La poesia elabora un tema caro a Brecht, quello del *Dolchstoß*<sup>32</sup>, la pugnalata alle spalle, che qui si configura nella prima strofa con l'epifora di «Feinde sehen» come il nemico che sta alle spalle e tutt'intorno: verso 3 «Er wird vor sich Feinde sehen», verso 5 «Auch hinter sich Feinde sehen» e verso 7 «Soll er um sich lauter Feinde sehen». Il mito della *Dolchstoßlegende* fu un pretesto di cui si servirono in seguito i nazisti per fomentare l'odio nei confronti degli ebrei e della socialdemocrazia al potere, definendoli “traditori” del popolo tedesco. Brecht utilizza però questa immagine come allusione, per insinuare che all'interno delle

---

<sup>31</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., pp. 90-92

<sup>32</sup> L'espressione era stata coniata dal generale von Ludendorff, secondo il quale la Germania aveva perso la Prima Guerra Mondiale a causa della «pugnalata alle spalle», vale a dire in seguito a tradimenti e azioni di sabotaggio fra le truppe.

truppe delle SS serpeggi un'inquietudine che potrebbe portare al sabotaggio. Del resto la composizione è un vero e proprio invito al sabotaggio, il cui messaggio si concentra nell'ultimo verso dell'ultima strofa: «Nur wer ihn [Hitler] bekämpft, wird Deutschland helfen».

Ecco di seguito un altro esempio lampante della cosiddetta *Sprache der Lüge*, la Propaganda dell'Inganno, caratterizzata da una forte «Kontrastierung von offizieller Behauptung und Realität, von Anspruch und Wirklichkeit im Dritten Reich»<sup>33</sup>:

Wenn der Anstreicher durch die Lautsprecher über den Frieden redet  
Schauen die Straßenarbeiter auf die Autostraßen  
Und sehen  
Knetiefen Beton, bestimmt für  
Schwere Tanks.

Der Anstreicher redet vom Frieden.  
Aufrechtend die schmerzenden Rücken  
Die großen Hände auf Kanonenrohren  
Hören die Gießler ihm zu.

Die Bombenflieger drosseln die Motore  
Und hören  
Den Anstreicher vom Frieden reden.

Die Baumfäller stehen horchend in den stillen Wäldern  
Die Bauern lassen die Pflüge stehn und halten die Hand hinters Ohr  
Die Frauen bleiben stehn, die das Essen aufs Feld schleppen:  
Auf dem ungebrochenen Acker steht ein Wagen mit Schalltrichtern. Von dort  
Hört man den Anstreicher Frieden fordern.<sup>34</sup>

Si tratta di una poesia scritta fra il 1936 e il 1937 che, con tono diretto, mira a chiarificare l'abici della propaganda nazista, sempre basata sulla menzogna e diffusa attraverso gli altoparlanti e la radio. Essa riprende in forma di breve parafrasi un discorso del Führer, soprannominato sprezzantemente «Anstreicher»: «Imbianchino» è l'epiteto utilizzato per definire Hitler poiché egli da giovane sognava di diventare pittore, tanto che per ben due volte aveva ripetuto senza successo l'esame di ammissione all'Accademia di Belle Arti di Vienna. È un riferimento metaforico importante reso esplicito soprattutto nella poesia satirica *Das Lied vom Anstreicher Hitler* contenuta nella raccolta *Lieder Gedichte Chöre* del 1934. Salta subito all'occhio la struttura a chiasmo della poesia che ruota intorno all'antitesi tra «reden» e «hören»: der Anstreicher [...] über den Frieden redet | Hören die Gießler ihm zu | Die Bombenflieger [...] hören | Den Anstreicher vom Frieden reden | Die Baumfäller stehen horchend [...] | Die Bauern [...] halten die Hand hinters Ohr | Hört man den Anstreicher Frieden fordern. L'unità sintattica «der Anstreicher über den Frieden redet» del primo verso viene ripetuta in modo simile nelle strofe successive, e più precisamente nel primo

<sup>33</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 186

<sup>34</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 66

verso della seconda strofa «Der Anstreicher redet vom Frieden», nell'ultimo verso della terza strofa «Den Anstreicher vom Frieden redet» e ancora nell'ultimo verso della quarta strofa «[...] den Anstreicher Frieden fordern». In modo particolare questa ripetizione di strutture simili enfatizza l'antitesi tra la pace sociale tedesca diffusa attraverso gli altoparlanti e gli amplificatori e l'attività di preparazione alla guerra rappresentata dagli «schwere Tanks», dai «Kanonenrohren» e dai bombardieri che «drosseln die Motore». Anche la costruzione delle autostrade, prevista dalla legge a partire dal giugno 1933 per diminuire la disoccupazione, faceva parte dei preparativi di guerra. Questo intento bellico è subdolamente mascherato dalla propaganda che si serve addirittura del termine «Friede», stravolgendone e sfigurandone l'accezione originaria; una propaganda che è fatta di sensi, come ci dimostra l'utilizzo ripetuto di verbi che rimandano alla sfera sensoriale: «reden» (versi 1, 6 e 12), «hören» (versi 9, 11 e 17), «schauen» (verso 2), «sehen» (verso 3). Numerose le allitterazioni, in particolare dei suoni [ʃ] e [ç], e le assonanze, come il dittongo «ie» [i:], che scandiscono il ritmo della poesia e che sono presenti soprattutto nella prima strofa: «Wenn der Anstreicher durch die Lautsprecher über Frieden redet | Schauen die Straßenarbeiter auf die Autostraßen | Und sehen | Knietiefen Beton, bestimmt für | Schwere Tanks». Un'interruzione ritmica è rappresentata dall'uso dei due punti nel verso 15, una pausa a fine verso che chiude una frase di senso compiuto rallentandone il ritmo.

Di fronte al successo politico del nazionalsocialismo Brecht si è reso conto dell'efficacia delle tecniche di manipolazione dei sentimenti e delle emozioni usate da parte della «teatralità» fascista per imporsi nella lotta politica. Per non rinunciare alla funzione etica e didattica della sua poesia doveva strappare alla manipolazione fascista la sfera emotiva per salvarla all'interno di un rapporto razionale con la realtà. Il distacco critico e la distanza emotiva costituiscono, dunque, la via della conoscenza, proprio nello stesso modo in cui agisce la *Verfremdung*, quell'effetto di straniamento che mette l'oggetto osservato a una certa distanza per guardarlo da un'altra angolazione e trovarlo carico di nuovi significati, che richiedono per questo una particolare attenzione. Ed è proprio con questa tecnica di distacco emotivo e di precisione analitica che Brecht struttura le sue poesie, tentando così di contribuire alla formazione di una nuova coscienza politica, di stimolare la capacità critica dell'individuo così da poter intervenire contro quella propaganda menzognera che vive di apparenze, che vive di linguaggio e di strumentalizzazione di esso: «[d]ie entlarvende Verfremdung der Beteuerung des Führers erfolgt dann, idem der Blick des Lesers auf Sachverhalte gelenkt wird, die ihre Lügenhaftigkeit augenfällig demonstrieren».<sup>35</sup>

Con la sua penna astiosa e sferzante, senza troppi giri di parole inutili, Brecht scaglia addosso al lettore, come dardi infuocati, le verità scomode della propaganda nazista che trova un

---

<sup>35</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 187

ulteriore sviluppo nella sezione delle *Deutsche Satiren*, quinta parte della raccolta. La maggior parte delle poesie qui contenute sono state scritte per la radio degli scrittori tedeschi emigrati a Mosca, *der Deutsche Freiheitssender*, che aveva cominciato a trasmettere dal gennaio 1937, con lo scopo di denunciare l'utilizzo propagandistico della radio come strumento di diffusione di falsità e bugie, «um offiziell verbreitete Behauptungen des Regimes durch Wiederlegung, Verzerrung oder übertriebene Weiterführung als unsinnig und falsch zu entlarven».<sup>36</sup>

Come si evince dal titolo di questa sezione, il tono basso e colloquiale di queste poesie è improntato a un sarcasmo a tratti caricaturale, al fine di smascherare le menzogne divulgate dal nazismo, che cerca di offuscare la verità sociale del Terzo Reich attraverso la manipolazione degli ascoltatori. Ecco alcune delle strofe più rappresentative della poesia intitolata *Notwendigkeit der Propaganda*, considerata un classico della satira perché sferza pesanti colpi al movimento nazionalsocialista di Hitler:

1

Es ist möglich, daß in unserem Land nicht alles so geht, wie es gehen sollte.  
Aber niemand kann bezweifeln, daß die Propaganda gut ist.  
Selbst Hungernde müssen zugeben  
Daß der Minister für Ernährung gut redet.

[...]

3

Und als an einem andern Tage das größte Luftschiff des Reiches  
In Flammen aufging, weil man es mit entzündbarem Gas gefüllt hatte  
Um das nicht entzündbare für Kriegszwecke zu sparen  
Versprach der Luftfahrtsminister von den Särgen der Umgekommenen  
Daß er sich nicht werde entmutigen lassen, worauf  
Sich lauter Beifall erhob. Selbst aus den Särgen  
Soll Händeklatschen gekommen sein.

4

Und wie meisterhaft ist die Propaganda  
Für den Abfall und für das Buch des Führers!  
Jedermann wird dazu gebracht, das Buch des Führers aufzulesen  
Wo immer es herumliegt.  
Um das Lumpensammeln zu propagieren, hat der gewaltige Göring  
Sich als den größten Lumpensammler aller Zeiten erklärt und  
Um die Lumpen unterzubringen, mitten in der Reichshauptstadt  
Einen Palast gebaut  
Der selber so groß wie eine Stadt ist.

[...]

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 189

7

Allerdings: vermögen gute Reden auch viel  
So vermögen sie doch nicht alles. Manchen  
Hat man schon sagen hören: schade  
Daß das Wort Fleisch allein noch nicht sättigt und schade  
Daß das Wort Anzug so wenig warm hält.  
Wenn der Planminister eine Lobrede auf das neue Edelgespinst hält  
Darf es nicht dabei regnen, sonst  
Stehen seine Zuhörer im Hemd da.

8

Und noch etwas macht ein wenig bedenklich  
Über den Zweck der Propaganda: je mehr es in unserm Land Propaganda gibt  
Desto weniger gibt es sonst.<sup>37</sup>

Questa poesia, scritta nel 1937, viene pubblicata con il titolo *Von der Notwendigkeit der Propaganda im Dritten Reich* sulla rivista moscovita *Internationale Literatur*. Il testo ruota intorno a uno dei motori della diffusione dell'ideologia nazista: la retorica della propaganda, l'arte di tenere discorsi in una scenografia predisposta alla manipolazione politica delle masse. Per questo motivo, dal punto di vista terminologico, il vocabolario batte e ribatte all'interno del campo semantico della *Rede*, ossia del discorso pubblico, diretto sempre a distogliere l'attenzione degli ascoltatori dalla reale situazione del paese, spacciando la menzogna per verità. Quello che Brecht tentava di fare con le sue *Satiren*, concepite non a caso per l'emittente *Deutsche Freiheitssender*, era agire in senso contrario a quello nazista, rivoltargli contro la sua stessa arma, dando una scossa agli ascoltatori, al fine di spingerli a una riflessione critica sul presente, perché è questo che dovrebbe fare la radio: «[d]er Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln». <sup>38</sup> La funzione satirica della poesia di Brecht ha lo scopo di destrutturare e riorganizzare la realtà per poi rimontarla al contrario, rendendo ovvio l'obsoleto e svelando quanto di questa dura realtà era stato tenuto in ombra. La deformazione dei fatti e dei personaggi non è fine a se stessa ma è lo strumento di cui l'autore si serve per rendere esplicita la realtà, per rendere visibili le contorsioni che lui vede dietro la versione "ufficiale" degli avvenimenti. Strofa dopo strofa infatti si tratteggiano i metodi attraverso i quali si esplica la retorica del regime, sottolineando la menzogna e il vuoto in essa contenuti.

I versi che compongono la poesia sono di varia lunghezza senza rima, raggruppati in otto strofe di cui la prima e l'ultima rendono conto di una situazione desolante espressa da un *lyrische Ich* sostituito con la *Wir-Form* espressa dall'aggettivo possessivo «unserem»: «Es ist möglich, daß in unserem Land nicht alles so geht, wie es gehen sollte. | Aber niemand kann bezweifeln, daß die

<sup>37</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., pp. 242-246

<sup>38</sup> B. Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion der Rundfunks*, in Id., *Gesammelte Werke, Schriften zur Literatur und Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, p. 129

Propaganda gut ist», recita l'attacco, mentre in chiusa si legge: « [...] je mehr es in unserm Land Propaganda gibt, | Desto weniger gibt es sonst». Sempre nella prima strofa il parallelismo tra «gut reden» e «gut sein» è fondamentale per capire come la forza della propaganda non si esercitasse attraverso le buone azioni, ma unicamente attraverso la capacità retorica del “parlar bene”, basata sulla continua ripetizione di notizie parziali o palesemente false rigidamente controllate, con lo scopo di convincere il popolo tedesco ad accettare i sempre più numerosi sacrifici che gli erano imposti. Il parallelismo contenuto nella settima strofa ne è la conferma: «Daß das Wort Fleisch allein noch nicht sättigt und schade | Daß das Wort Anzug so wenig warm hält». Brecht ripercorre inoltre con tono cinico e graffiante alcune tappe della storia nazista tedesca, che la propaganda ha subdolamente deformato con il monopolio dell'informazione; nella terza strofa si fa riferimento all'incidente dello Zeppelin *Hindenburg*, utilizzato dai nazisti a fini propagandistici per accusare gli Americani di sabotaggio, ma che in realtà finisce in fiamme il 6 maggio 1937 a Lakehurst (USA), a causa del gas infiammabile con cui era stato riempito in seguito ai provvedimenti di risparmio determinati dalla guerra e dalla politica autarchica del regime; la quarta strofa si riferisce invece alla grande visibilità propagandistica condotta in funzione del piano quadriennale che riguarda l'imponente campagna denominata *Kampf dem Verderb* (lotta allo spreco) indetta da Hermann Göring a partire dal 1933 per il risparmio e il riciclaggio del cibo:

Die Mülltrennung ist eine Hervorbringung der kriegswirtschaftlichen Ökonomien. Schon im Ersten Weltkrieg wurde in Deutschland die Trennung von Küchenabfällen zur Pflicht – allerdings eher aus hygienischen Gründen. Insbesondere die Nazis forcierten dann aber eine wirtschaftliche Autarkie der Nation und verpflichteten 1936 die deutschen Haushalte mit einem scharfen Gesetz zur Mülltrennung. Rohstoffe, die im Gegensatz zu „Heimstoffe“, nicht in Deutschland gewonnen werden konnten, sollten entweder substituiert werden oder in einer Kreislaufwirtschaft zirkulieren.<sup>39</sup>

Qui Brecht realizza un formidabile gioco di parole combinando «die Propaganda» e «Abfall» (al posto di “Altstoffe”), che stimola la capacità di associazione del lettore, consentendogli di percepire il crudo cinismo nascosto tra le righe: «Nazi-Propaganda dient dazu, den Bodensatz der Gesellschaft für die eigene Politik zu mobilisieren!».<sup>40</sup>

Ma è proprio in relazione alle *Satire tedesche* che Brecht, in un breve saggio del 1938, sviluppa importanti riflessioni poetologiche sui ritmi irregolari in poesia:

Die »Deutschen Satiren« sind für den deutschen Freiheitssender geschrieben. Es handelte sich darum, einzelne Sätze in die ferne, künstlich zerstreute Hörerschaft zu werfen. Sie mußten auf die knappste Form gebracht sein, und Unterbrechungen (durch die Störsender) durften nicht allzu viel ausmachen. Der Reim schien mir nicht angebracht, da er dem Gedicht leicht etwas In-sich-Geschlossenes, am Ohr Vorübergehendes verleiht. Regelmäßige Rhythmen mit ihrem

<sup>39</sup> [<http://www.hinterland-magazin.de/pdf/16-35.pdf>]

<sup>40</sup> J. Knopf, *Brecht Handbuch. Gedichte*, cit., p. 293

gleichmäßigen Fall hacken sich ebenfalls nicht genügend ein und verlangen Umschreibungen: viele aktuelle Ausdrücke gehen nicht hinein: der Tonfall der direkten, momentanen Rede war nötig. Reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen schien mir geeignet.<sup>41</sup>

Potrebbe sembrare che l'irregolarità e l'assenza di rima comportino un allontanamento dalla forma poetica, rendendola indistinguibile dalla lingua comune, se solo non fosse per un certo ritmo comunque presente, «wechselnden, synkopierten, gestischen».<sup>42</sup> Non è difficile capire la funzione di questo ritmo se si tiene conto sia delle «interferenze» e delle dissonanze sociali degli eventi storici in cui Brecht scriveva, sia della volontà di raggiungere una certa capacità di penetrazione:

Jedoch war ich mir großer Unstimmigkeiten im gesellschaftlichen Leben der Menschen bewußt, und ich hielt es nicht für meine Aufgabe, all die Disharmonien und Interferenzen, die ich stark empfand, formal zu neutralisieren. [...] Es handelte sich, wie man aus den Texten sehen kann, nicht nur um ein »Gegen-den-Strom-Schwimmen« in formaler Hinsicht, einen Protest gegen die Glätte und Harmonie des konventionellen Verses, sondern immer doch schon um den Versuch, die Vorgänge zwischen den Menschen als widerspruchsvolle, kampfurchtobte, gewalttätige zu zeigen.<sup>43</sup>

Il linguaggio doveva adeguarsi a tutto questo e appariva impossibile introdurlo «in so glatten Rhythmen»<sup>44</sup>. Infatti, in perfetta “armonia” con i difficili tempi che corrono, la prosodia si trova costretta ad abbandonare la forma chiusa in uno spazio metrico predeterminato e a rinunciare alla rima a favore di un ritmo irregolare che la rende dura, a tratti arida, laconica, diretta e oggettiva, quasi del tutto priva di immagini metaforiche. Il ritmo irregolare sembra avere lo stesso carattere concitato e frenetico dei discorsi di Hitler tenuti durante i suoi comizi: i suoi discorsi avevano un ritmo bellicoso, aggressivo e in particolare comportavano un senso di stordimento e di agitazione grazie al timbro di voce di grande effetto. Spesso in questi discorsi la logica era mascherata dal ritmo e dal crescendo della voce, la cadenza si faceva precipitosa e il flusso di parole accelerava, come una sorte di griglia percussiva che martellava le formule su un ritmo ogni istante più veloce, analogo a quello di un tamburo che batte la carica.

Sempre nel saggio *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* lo stesso Brecht battezza la sua tecnica come «gestuale», pensata dalla prospettiva del lettore e articolata in rapporto al ritmo e alla melodia della dizione scenica, nella quale il gesto rappresenta la dinamica della lingua: «[d]as bedeutete: die Sprache sollte ganz dem Gestus der sprechenden Person folgen».<sup>45</sup> Ed è proprio nella capacità di estrarre alla superficie il gesto che si concentra il valore poetico della

---

<sup>41</sup> B. Brecht, *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, cit., p. 364

<sup>42</sup> Ivi, p. 358

<sup>43</sup> Ivi, p. 359

<sup>44</sup> Ivi, p. 364

<sup>45</sup> Ivi, p. 359



lirica brechtiana poiché l'elemento poetico, e tutto il suo complesso apparato retorico, non è più un valore indipendente dalla comunicazione. Risulta evidente come le esigenze gestuali plasmino la sintassi, prediligendo forme semplici, scarne, prive di fronzoli che fendono come crude sentenze, fino a conferire al ritmo la forma emotiva più efficace possibile. Per l'appunto un ruolo cruciale in questa tecnica lo gioca «[d]as Ende der Verszeile» che, secondo Brecht, «bedeutet immer eine Zäsur»<sup>46</sup>, un'interruzione del ritmo; è chiaro che, dove non ci sia regolarità ritmica, il luogo esatto di questa cesura assume un'importanza cruciale. Quanto possa fare «für Klang und [für] Pointierung»<sup>47</sup> il punto preciso dove viene collocata la fine del verso, lo si può verificare di continuo nei versi irregolari delle *Satiren*, ricchi di cesure distribuite tatticamente, proprio in funzione della formulazione gestuale: se solo si separano i versi in modo anche solo leggermente più logico-grammaticale, si stravolge l'effetto perché ogni verso porta alla superficie un gesto.

Questa «*produktive Weiterentwicklung der Formen in der Kunst*»<sup>48</sup> risponde quindi all'esigenza di una poesia lanciata come messaggio: essenziale è «der Tonfall der direkten, momentanen Rede»<sup>49</sup>, non vincolato alla regolarità di una struttura metrica, evitando così di produrre quell'effetto spiacevole simile a una «unangenehme einlullende, einschläfernde Wirkung»<sup>50</sup> che faceva cadere l'ascoltatore «in eine Art Trance».<sup>51</sup> Tale rivoluzione formale è stata perciò resa possibile da uno sviluppo del contenuto sociale, in cui Brecht cerca di ricongiungere pensiero e linguaggio poetico, lasciando che «die Gedanken eher die ihnen entsprechenden eigenen emotionellen Formen bekamen»<sup>52</sup> per poter così adempiere a quelle funzioni sociali che sono proprie della lirica. La poesia, come scrive Luigi Forte, deve per questo aspirare alla forma aperta, fuoriuscire dallo spazio della pagina, attivando la comunicazione verso l'interlocutore, e gli interrogativi che col tempo vi si infittiscono quanto più sale la tensione sociale e politica, esprimono la profonda omologia tra forma poetica e rappresentazione del mondo.<sup>53</sup>

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 362

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ivi, p. 363

<sup>49</sup> Ivi, p. 364

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Cfr. L. Forte (a cura di), *Bertolt Brecht Poesie I (1913-1933)*, Einaudi Torino 1999, p. XXV

Le vicende storiche della prima metà del XXI secolo, alle quali il poeta biograficamente assiste, incidono profondamente sulla portata del raggio di azione del *corpus* brechtiano poiché avvenimenti come l'ascesa di Hitler, la repressione nazista e la seconda guerra mondiale hanno gettato indubbiamente un'ombra di inestinguibile oscurità sulle vicende umane. Come possono allora gli strumenti culturali della tradizione decifrare quanto sta avvenendo? Nel disorientamento totale di quelli che sono «i tempi bui», poeti e scrittori riescono a gettare una fioca luce in grado di illuminare l'incomprensibilità del loro presente? Alle accuse mosse da una tradizione letteraria abituata a legittimare fin dagli esordi se stessa e le sue forme, guardando con diffidenza e sospetto i testi che, con strategie e stili differenti, sembrano sfidare la gravità di quanto sta accadendo, Brecht risponde così:

Den finsternen Zeiten  
Wird da auch gesungen werden?  
Da wird auch gesungen werden.  
Von den finsternen Zeiten.<sup>54</sup>

Questo è il breve motto che introduce la seconda sezione degli *Svendborger Gedichte* e che invita a riflettere sul ruolo della lirica in un contesto storico caratterizzato da crescenti barbarie, in cui il futuro della poesia appare terribilmente incerto e altalenante. In questa specie di botta e risposta, che evoca un'intima riflessione di un *lyrische Sprecher*, la posizione di Brecht è piuttosto chiara: la poesia e la letteratura non dovrebbero limitarsi a una semplice passione estetica, a una mera contemplazione lirica delle cose, ma piuttosto dare il loro contributo alla lotta rivoluzionaria attraverso la partecipazione sofferta ai problemi della propria epoca.<sup>55</sup> La concezione civile e militante della poesia, per cui essa deve riflettere la complessità del proprio tempo, può essere una vera e propria fonte di comprensibilità dell'accadere: attraverso il mezzo letterario e poetico è come se questi avvenimenti storico-politici, con la loro radicale unicità e novità, trovassero una loro poetica, un modo per essere detti, raccontati senza essere travisati dalle leggi generali del divenire storico. L'intellettuale che ha coscienza delle ingiustizie e della disumanità del proprio tempo non può isolarsi in nome di un'egoistica saggezza; la poesia non può essere né rasserenante né consolatoria, non può cantare la bellezza della natura o la purezza dell'amore, ma alzare la propria voce irata e sdegnata. L'esigenza di questo particolare tipo di poesia, che Reinhold Grimm definisce

---

<sup>54</sup>B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 94

<sup>55</sup> Cfr. U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, p. 202

«die Poesie des kaum mehr, schon nicht mehr Sagbaren und dennoch Gesagten»<sup>56</sup>, non consisteva nel riprodurre soltanto le immagini della vita umana più confortanti e piacevoli; era necessario che l'opera lirica parlasse soprattutto di miseria, che «den zerstörenden Einfluß des Elends auf die Menschen untersuche und darstelle».<sup>57</sup> Una poesia che vuole essere autentica non deve edulcorare la realtà storica, in cui è inserita, facendola sembrare “più bella” di quello che è, ma deve cantare ciò che è giustamente considerato brutto; proprio per questo Brecht espone così il ruolo di uno scrittore:

Ich aber rede so lange von Krankheit und nur von Krankheit, bis ich die genaue Ursache der Erkrankung kenne und die genauen Mittel weiß, um sie wirksam zu bekämpfen, und die ersten Anzeichen der Besserung sich zeigen. Dann erst rede auch ich vielleicht von Heilung.<sup>58</sup>

Non erano solamente tempi sfavorevoli per la lirica, ma anche per chi la esercitava poiché di fronte all'odio e alla violenza della lotta politica la parola poetica sembrava quasi essere condannata al silenzio, vivendo solo attraverso lo sforzo incessante di salvare uno spazio di razionale e umana riflessione. Brecht, il poeta, ne era consapevole più di ogni altro e già negli anni Venti lamentava: «Ein Mann, der was zu sagen hat, und keine Zuhörer findet, ist schlimm dran»<sup>59</sup> ma all'inizio del 1939, come recita la poesia *Schlechte Zeit für Lyrik*, la situazione era ormai drammatica:

Ich weiß doch: nur der Glückliche  
Ist beliebt. Seine Stimme  
Hört man gern. Sein Gesicht ist schön.

Der verkrüppelte Baum im Hof  
Zeigt auf den schlechten Boden, aber  
Die Vorübergehenden schimpfen ihn einen Krüppel  
Doch mit Recht.

Die grünen Boote und die lustigen Segel des Sundes  
Sehe ich nicht. Von allem  
Sehe ich nur der Fischer rissiges Garnnetz.  
Warum rede ich nur davon  
Daß die vierzigjährige Häuslerin gekrümmt geht?  
Die Brüste der Mädchen  
Sind warm wie ehemals.

In meinem Lied ein Reim  
Käme mir fast vor wie Übermut.

In mir streiten sich  
Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum

---

<sup>56</sup> R. Grimm, *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979, p. 159

<sup>57</sup> B. Brecht, *Der Schriftsteller*, in Id., *Gesammelte Werke in 8 Bänden*, vol. 8, Frankfurt 1967, p. 90

<sup>58</sup> Ibidem

<sup>59</sup> B. Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion der Rundfunks*, cit., p. 130

Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.  
Aber nur das zweite  
Drängt mich zum Schreibtisch.<sup>60</sup>

Questa composizione è stata scritta all'inizio del 1939 quando Brecht si trovava ancora in Danimarca, a Svendborg sull'isola di Fünen, poco prima che il progressivo avanzare delle truppe naziste lo costringesse a rifugiarsi in Svezia. È una delle più note e citate poesie degli anni dell'esilio e, nonostante non sia effettivamente compresa nella raccolta degli *Svendborger Gedichte* (se ne deve la prima pubblicazione all'antologia *Bertolt Brechts Gedichte und Lieder* curata da Peter Suhrkamp nel 1956<sup>61</sup>), ne è però strettamente collegata per il suo contenuto poiché tematizza non solo l'esemplarità della situazione individuale dell'esule, ma soprattutto l'estrema difficoltà o meglio il conflitto dello scrivere poesia in tempi oscuri.

«Der verkrüppelte Baum» diventa così l'allegoria della condizione della lirica, che deve il suo essere deforme, la sua malformazione allo «schlechten Boden» dei tempi bui nel quale la poesia «mette radici»: «Die Vorübergehenden schimpfen ihn einen Krüppel | Doch mit Recht». Ma finché «die Reden des Anstreichers» aizzano continuamente alla guerra, l'io lirico si sente chiamato in causa nel suo ruolo di scrittore: la contingenza storica gli impone infatti di trascurare i grandi temi della tradizione lirica del passato come la bellezza, l'amore e la natura, perché è più urgente esprimere l'orrore provato per i discorsi di Hitler. In questo quadro, l'io lirico viene concepito, attraverso l'utilizzo dei pronomi personali «ich», «mir», «mich» e l'aggettivo possessivo «mein» in prima persona, come l'io personale di Brecht che versa nel testo i moti autentici e diretti del proprio conflitto interiore: consapevole della repressione terroristica che si è stabilita in Germania, lo sguardo del poeta esiliato, di carattere autobiografico, si fissa sui battelli e le vele del «Sund», lo stretto danese dell'isola di Fünen, che indica quindi il suo soggiorno a Svendborg; ma quell'apparente paesaggio idilliaco, quel godimento della natura passa in secondo piano rispetto alle barbarie e alle brutalità che necessitano di essere cantate: «Drängt mich zum Schreibtisch».

Il testo si serve, con una frequenza molto alta, di enjambement che spezzano due elementi sintatticamente uniti attraverso la pausa naturale della fine del verso, come l'inarcatura tra verbo e complemento partitivo all'interno della terza strofa («Sehe ich nicht. Von allem | Sehe ich nur der Fischer rissiges Garnnetz»). Inoltre Brecht mostra fortemente la tendenza, che si riflette poi anche in altre sue produzioni poetiche, a enfatizzare a fine verso alcune parole, come la congiunzione avversativa «aber», presente nella seconda strofa, facendole precedere da un punto fermo di interpunzione. Il motivo per cui il poeta introduce una pausa di fine verso piuttosto rilevante va ricercato nell'attitudine tipica dell'uomo di teatro, che è appunto quella di Brecht; egli opera al fine

<sup>60</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 904

<sup>61</sup> Cfr. J. Knopf, *Brecht Handbuch. Gedichte*, p. 323

di creare una mimesi di quel genere di esitazione che molto spesso si determina nel discorso parlato: l'interpunzione può non rispondere a regole grammaticali, seguendo così le arsi e le tesi della voce.

La quarta strofa, composta solo da un distico, salta subito all'occhio ma anche all'orecchio: il verso «In meinem Lied ein Reim» è una proposizione ellittica, in cui l'assonanza formata dal dittongo «ai» e la prevalenza del suono [i] esaltano i rapporti fonetici tra le parole, creando una forte struttura melodica; l'armonia dei suoni viene però subito spezzata dal verso successivo «Käme mir fast vor wie Übermut». Questa strofa è importante soprattutto per la riflessione poetologica in essa contenuta: né le rime né una metrica regolare si presterebbero a questa necessaria quanto sofferta descrizione dei sintomi del disordine sociale, delle contraddizioni politiche, delle offese e delle minacce che ne derivano. Solo in questo modo la poesia può adempiere alle proprie funzioni sociali, mettendo in discussione e stimolando la capacità critica del lettore:

Unregelmäßige, reimlose Formen konnten nicht so leicht dazu verleiten, die aus den sozialen Gegensätzen resultierenden inhaltlichen Spannungen hinter einer glatten Oberfläche zu verstecken, und erleichterten mit ihren variablen, subtilen und häufig überraschenden Akzentuierungen und Einschnitten das Bestreben, gesellschaftliche Konflikte zur Sprache zu bringen und die kritische Aufmerksamkeit der Leser zu stimulieren.<sup>62</sup>

Nelle cinque strofe che compongono la poesia è facile intuire tutte quelle contraddizioni che costringono l'Io lirico a una scelta, «nicht mehr von den Schönheiten zu sprechen, sondern von den politisch-sozialen Verhältnissen»<sup>63</sup>. Così l'anafora<sup>64</sup> «Sehe ich nicht»/«Sehe ich nur» nella terza strofa accentua, nella forma della preterizione, il decadimento di ogni antico e nobile valore della tradizione letteraria tedesca: se da un lato troviamo «la voce di chi è felice» (Lyrik), «il melo in fiore» (Natur) e «i seni delle ragazze» (Liebe), dall'altro troviamo tutto l'opposto, «l'albero tutto storto» (Unnatur), «la rete sdrucita dei pescatori» (Armut) e «la bracciante tutta curva» (Ausbeutung). Il contenuto della poesia si sviluppa dunque su due livelli distinti: a livello contenutistico vengono trattate le reali contraddizioni politiche, sociali e soprattutto personali dello scrivere poesia in «tempi bui»; a livello metalinguistico invece si pone l'accento sul genere poetico, riflettendo sul cambiamento di forma e di contenuto che deve essere fedele all'epoca storica in cui è inserito. La riduzione dell'oggetto è quindi necessariamente anche una riduzione della poesia perché non può occuparsi del melo in fiore, ma solo dell'albero intristito nel cortile.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 201

<sup>63</sup> J. Knopf, *Brecht Handbuch. Gedichte*, cit., p. 324

<sup>64</sup> Per la nozione di *anafora* si veda B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, pp. 198-199

<sup>65</sup> Cfr. C. Cases, «Der Pflaumenbaum»: *Brecht, Benjamin e la natura*, in «Studi Germanici», III, n. 2, giu.-set. 1965, pp. 223-224

Proprio perché l'entusiasmo per il melo in fiore sbiadisce di fronte ai discorsi dell'Imbianchino, è lecito pensare che tutta la poesia di questi anni nasca dalla scomparsa definitiva del modello romantico della natura vergine e inviolata, con la quale l'uomo intesseva rapporti quasi religiosi. L'idillio ne esce malinconico, come se fosse vittima della distorsione provocata dalle reali contraddizioni sociali. In questo senso Brecht ha usato spesso la poesia della natura in forma straniata, per mostrare l'impossibilità di una conciliazione fra individuo e mondo naturale. In contrasto con la tradizione della natura egli filtra dunque la storia con tutti i suoi veleni e la contaminazione è perciò inevitabile; la vita del soggetto come lo spazio della natura sono a rischio e compromessi poiché ogni singola immagine parla di una realtà innaturale e minacciata. La secchezza e la sterilità della natura, conseguenza diretta della sterilità della storia e del genere umano, diventano alcuni degli aspetti fondamentali della lirica brechtiana negli *Svendborger Gedichte*:

Die Naturbildlichkeit ist in den *Svendborger Gedichte* [...] mit den Bereichen des Sozialen und Politischen einerseits, den Aspekten der Gefährdung und Schutzbedürftigkeit der Natur andererseits und der Pflege und Fürsorge eng verbunden.<sup>66</sup>

Riprendendo proprio la struttura degli *Svendborger Gedichte*, la seconda sezione della raccolta contiene composizioni più lunghe, incentrate sul destino di uomini e donne durante l'epoca nazista, canzoni per bambini, dense di richiami alla situazione politica, e canzoni di combattimento, la cui funzione è incitare alla lotta e alla solidarietà. Dal punto di vista formale, questa seconda parte della raccolta, con il ricorso a forme tradizionali come la canzone o la ballata, si oppone in modo netto e preciso alla laconicità della *Kriegsfibel* che, per certi versi, fa pensare al linguaggio della pubblicità. Il ciclo dei *Kinderlieder*, e quindi la lirica per bambini, si presta molto bene alla funzione didattica e "illuminante" della poesia in cui «[ein Schriftsteller versteht sich] in erster Linie als Lehrer».<sup>67</sup> Brecht si appropria quindi delle forme della *Kinderliteratur*, come il *Abzählreim* o il *Tiergedicht*, per metterle in relazione con un atteggiamento critico che ne spezza le convenzioni. A questo proposito nel dicembre del 1940 il poeta scrive nel suo *Journal*, durante l'esilio finlandese, la propria concezione poetica sulla *Kinderliteratur*:

ich habe eine starke abneigung dagegen, irgend etwas irgendeinem verständnis anzupassen. die erfahrung [...] zeigte immer wieder, daß kinder das, was zu verstehen sich einigermaßen lohnt, ganz gut verstehen, ebenso wie erwachsene. und es lohnt sich für sie ungefähr dasselbe.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> K. D. Müller (a cura di), *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*, Beck, München 1985, p. 183

<sup>67</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 269

<sup>68</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 163

Sfogliando le poesie del ciclo delle *Canzoni per bambini*, merita una particolare considerazione il *Kinderlied* intitolato *Der Pflaumenbaum* che rappresenta il filo conduttore all'interno della visione brechtiana della natura:

Im Hofe steht ein Pflaumenbaum  
Der ist klein, man glaubt es kaum.  
Er hat ein Gitter drum  
So tritt ihn keiner um.

Der Kleine kann nicht größer wer'n.  
Ja größer wer'n, das möchte er gern.  
's ist keine Red davon  
Er hat zu wenig Sonn.

Den Pflaumenbaum glaubt man ihm kaum  
Weil er nie eine Pflaume hat  
Doch er ist ein Pflaumenbaum  
Man kennt es an dem Blatt.<sup>69</sup>

La poesia, composta nel 1934, è uno dei sei *Kinderlieder* della raccolta. La canzone è strutturata in tre strofe di quattro versi ciascuna: le prime due a rima baciata (*aabb*) e la terza a rima alternata (*abab*). Ci sono inoltre due rime interne al verso 5 («wer'n» - «gern») e al verso 9 («Pflaumenbaum» - «kaum»): nel primo caso si riprende la parola in rima del verso precedente, nel secondo si anticipa quella del verso 11. Il verso 9 si distingue anche da una forte cesura che, insieme alla rimalmezzo, spezza la cantilena del *Kinderlied*, dando dinamicità ritmica al verso. Nella prima strofa viene descritto il susino, in forma estremamente discorsiva e semplice: esso è talmente piccolo che ha tutt'intorno una grata per poterlo preservare dall'essere calpestato. Nella seconda strofa si parla delle dimensioni dell'albero, di quelle che ha e di quelle che vorrebbe, ma non può avere, poiché «'s ist keine Red davon», nel cortile non c'è troppo poco sole per il povero susino. Per di più, come nota Cesare Cases, il verso 6, ripete ironicamente, in forma positiva, il secondo emistichio del verso 5 con il termine dialettale «wer'n», accentuando così quel gusto infantile della canzonatura.<sup>70</sup> È nella terza strofa però che si compie un passo importante a livello contenutistico e semantico: da un lato si passa a parlare, non più delle connotazioni fisiche del susino, ma di quelle essenziali, vale a dire frutti e foglie; dall'altro il verso 9 conferma prima l'incredulità espressa la verso 2 («man glaubt es kaum»), poi, con la diversa forma in cui il concetto è espresso («Den Pflaumenbaum glaubt man ihm kaum») richiama l'attenzione non più sulla possibilità o meno del susino di elevarsi al di sopra della propria piccolezza, ma sull'essere realmente un susino. Questo dubbio sorge nel verso seguente «Weil er nie eine Pflaume hat», nel

<sup>69</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 110

<sup>70</sup> Cfr. C. Cases, «*Der Pflaumenbaum*»: Brecht, *Benjamin e la natura*, p. 212

quale per la prima volta s'infrange, con l'introduzione di una finale, la natura paratattica del periodo, composto quindi da una principale dalla quale dipendono diverse subordinate dello stesso ordine coordinate tra loro. La contrapposizione tra «nie» e «ist» accentua ancora di più questa perplessità: mentre il primo viene a negare al susino le condizioni che lo autorizzano a chiamarsi tale, il secondo riafferma che lo è, suggellandone la certezza.

A differenza di Walter Benjamin che ritiene questa interruzione inappropriata, affermando così nei suoi *Kommentare zu Gedichten von Brecht*: «[d]er Binnenreim des ersten Versen macht das Schlußwort der dritten Zeile zum Reimwort untauglich. Er zeigt an, daß es mit dem Pflaumenbaum, kaum daß er zu wachsen anfing, bereits zu Ende ist»<sup>71</sup>; Cesare Cases sostiene al contrario che il poeta, con questa piccola irregolarità metrica, voglia semplicemente constatare «che l'unica caratteristica che ci garantisca la susinità del susino, indipendentemente da ogni ipotesi sul suo avvenire, è la foglia». <sup>72</sup> Del resto, non poteva restare altro che qualche foglia attaccata ai rami in quegli anni bui, privi di sole, e qui ha ragione Benjamin quando conclude:

So sieht der Baum im Hof aus [...] Von der Landschaft und allem, was sie dem Lyriker sonst geboten hat, kommt auf diesen heute nicht mehr als ein Blatt. Auch muß einer vielleicht ein großer Lyriker sein, um heute nach mehr nicht zu greifen.<sup>73</sup>

Il susino esiliato nel cortile buio di un casamento è senz'alcun dubbio un albero straniato, ma pur sempre un albero, che difende la propria esistenza con una resistenza passiva, che lo debilita, come dimostra il fatto che ha solo foglie e non riesce più a produrre frutti. Importante da sottolineare è anche la polisemia del termine tedesco «Blatt» che significa «foglia» ma allo stesso tempo anche «foglio», «pagina»; esso diventa quindi metafora di sopravvivenza e di speranza che, nonostante l'oppressione nazista, non vengono estirpate, bensì percepite nella scrittura poetica. Ecco che il «Pflaumenbaum», come il «verkrüppelte Baum» della poesia *Schlechte Zeit für Lyrik*, rappresenta «l'albero 'lecito'»<sup>74</sup>, quello di cui si può parlare senza rimorsi, ciò che è rimasto della natura nella visuale del poeta: una natura spogliata di ogni bellezza e di ogni fascino, una natura di cui non è permesso godere in tempi difficili.

Il motivo dell'albero è un *topos* della poesia brechtiana che assume sfumature ogni volta diverse, a seconda del momento storico, perché se l'ambiente muta, la natura sembra destinata a non ritrovare più quell'equilibrio che talune sue forme simbolicamente garantivano. Infatti se nella *Hauspostille*, l'albero diventa metafora di un individuo isolato e solitario ma che resiste alla tempesta e che tiene testa al proprio destino perché ha appreso la flessibilità e l'arrendevolezza;

---

<sup>71</sup> W. Benjamin, *Kommentare zu Gedichten von Brecht*, cit., pp. 570

<sup>72</sup> C. Cases, «Der Pflaumenbaum»: *Brecht, Benjamin e la natura*, cit., p. 221

<sup>73</sup> W. Benjamin, *Kommentare zu Gedichten von Brecht*, cit., pp. 570-571

<sup>74</sup> C. Cases, «Der Pflaumenbaum»: *Brecht, Benjamin e la natura*, cit., p. 223



esso fa perciò ancora parte di una «heroische Landschaft»<sup>75</sup>, in cui la natura, libera e lussureggiante, è una potenza ora benigna ora distruttrice e la cui vitalità evoca «vor allem in Gestalt eines gereinigten, wie ausgewaschenen Himmels, an dem gelegentlich zarte Wolken erscheinen und unter dem Gewächse gesichtet werden, die mit hartem Griffel umrißen sind»<sup>76</sup>; negli *Svendborger Gedichte* il tema della natura aggiunge una componente sociale: l'albero, diventato rachitico, non ha più nulla di eroico, ma condivide il destino degli uomini, apparendo «verblaßt und schüchtern».<sup>77</sup> Qui Brecht si volge all'albero per ciò in cui è simile agli uomini le cui finestre danno nel suo cortile: «dem Mittelmäßigen und dem Verkümmerten»<sup>78</sup>, passando così a un albero «der gar nichts Heroisches mehr an sich hat»<sup>79</sup>, cioè al nostro susino.

Lo squallore del susino e la scomparsa quasi totale del paesaggio prospero e rigoglioso nelle poesie degli anni Trenta erano dovuti all'impegno politico e all'atmosfera della lotta. Brecht constata infatti nel suo *Arbeitsjournal* il 10 settembre del 1938 come il processo di riduzione e di intristimento della natura sia una diretta conseguenza, non solo dell'esilio e della guerra, ma anche dell'iniquità della produzione capitalistica:

die HAUSPOSTILLE, meine erste lyrische publikation, trägt zweifellos den stempel der dekadenz der bürgerlichen klasse. [...] meine mitkämpfer [...] werden die HAUSPOSTILLE dekadenter nennen als die SVENDBORGER GEDICHTE. aber mir scheint es wichtig, daß sie erkennen, was der aufstieg, sofern er zu konstatieren ist, gekostet hat. der kapitalismus hat uns zum kampf gezwungen. er hat unsere umgebung verwüstet. ich gehe nicht mehr ›im walde vor mich hin‹, sondern unter polizisten.<sup>80</sup>

L'albero rappresenta dunque la presenza di valori irriducibili alla struttura del capitalismo, testimoniando l'essenza dell'uomo anche nello stato di riduzione e oppressione. Nella poesia *Der Pflaumenbaum*, in cui il momento estetico perde di valore in una vita ridotta alla pura esistenza, l'albero contiene ancora una minuscola speranza, concentrata nella foglia; mentre nell'esilio americano Brecht conosce un altro tipo di svuotamento della natura, non dall'esterno ma dall'interno, poiché il capitalismo è riuscito a trasformare la natura in *Gebrauchsgegenstand*, a creare una bellezza così priva di sostanza quanto il susino è ancora pieno di sostanza pur avendo perduto la bellezza.<sup>81</sup>

In Brecht però il motivo della *Natur*, e più in generale della *Landschaft*, è sviluppato anche come testimonianza del rapporto che la natura instaura con la cultura nella tradizione letteraria

---

<sup>75</sup> W. Benjamin, *Kommentare zu Gedichten von Brecht*, cit., p. 570

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ivi, p. 372

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., pp. 22-23

<sup>81</sup> Cfr. C. Cases, «Der Pflaumenbaum»: Brecht, Benjamin e la natura, cit., p. 228

nazionale. Questa volta è proprio la Germania violata, disonorata e resa vittima con gli inganni del nazismo che ispira Brecht nella poesia *Deutsches Lied*, la prima a essere contenuta nella seconda parte della raccolta:

Sie sprechen wieder von großen Zeiten  
(Anna, weine nicht)  
Der Krämer wird uns ankreiden.

Sie sprechen wieder von Ehre  
(Anna, weine nicht)  
Da ist nichts im Schrank, was zu holen wäre.

Sie sprechen wieder von Siegen  
(Anna, weine nicht)  
Sie werden mich schon nicht kriegen.

Es ziehen die Heere  
(Anna, weine nicht)  
Wenn ich wiederkehre  
Kehr ich unter andern Fahnen wieder.<sup>82</sup>

Scritta nel 1936, la poesia riproduce la forma semplice e diretta del *Volkslied*, la canzone popolare, caratterizzata da strofe di tre versi con il primo e il terzo in rima, mentre il secondo è il ritornello «Anna, weine nicht». Il verso d'attacco «Sie sprechen wieder von großen Zeiten» si riferisce naturalmente ai «tempi bui» del motto che introduce la seconda parte della raccolta. L'ultima strofa è invece di quattro versi, dai quali si evince che il rientro in patria sarà possibile solo dopo la caduta del nazionalsocialismo. Il tono evocativo e lamentoso che caratterizza la poesia cela però un sentimento di protesta contro la morte e la guerra: l'imperativo negativo usato nel ritornello, dal tono più perentorio che consolatorio, invita a non piangere su una Germania ormai perduta, la cui immagine è infangata e lordata del sangue di una nazione preda dell'orrore e della violenza.

In privato forse Brecht sperava ancora in un mutamento della situazione, ma nei suoi versi le illusioni svanivano di fronte al quadro complessivo della storia tedesca, dalla Prima guerra mondiale all'avvento del fascismo. Già intorno al 1920 Brecht rifletteva sulle allarmanti condizioni del proprio paese nella poesia *Deutschland, du Blondes, Bleiches* che fa da apripista a tutta una serie di liriche incentrate sul tema «Deutschland»:

Deutschland, du Blondes, Bleiches  
Wildwolkiges mit sanfter Stirn!  
Was ging vor in deinen lautlosen Himmeln?  
Nun bist du das Aasloch Europas.

---

<sup>82</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 94

[...]

Deutschland, du Blondes, Bleiches  
Nimmerleinsland! Voll von  
Seligen! Voll von Gestorbenen!  
Nimmermehr, nimmermehr  
Schlägt dein Herz, das vermodert  
Ist, das du verkauft hast  
Eingepökelt in Salz von Chile  
Und hast dafür  
Fahnen erhandelt!

O Aasland, Kümmernisloch!  
Scham würgt die Erinnerung  
Und in den Jungen, die du  
Nicht verdorben hast  
Erwacht Amerika!<sup>83</sup>

Queste sono alcune delle strofe più significative che compongono la poesia, scritta verso la metà del 1920. Essa riprende lo stile delle bibliche lamentazioni, un vero e proprio *Klagegesang* sullo scenario tedesco del primo dopoguerra. L'invocativo «Deutschland, du Blondes, Bleiches», ripetuto per ben due volte, fa chiaramente riferimento ai tratti somatici caratteristici del popolo tedesco: «blond und bleich (durch auffällige Alliteration verbunden) als Eigenschaften seiner Bewohner – blonde Haare und helle Haut».<sup>84</sup> La Germania, che per secoli ha generato grandi menti dalla «sanfter Stirn» e che ha ricoperto proprio per questo il ruolo di «Land der Dichter und Denker»<sup>85</sup>, ha smarrito del tutto quella «Innerlichkeit» più profonda e incontaminata, a cui fanno allusione gli aggettivi «wild» e «sanft», per trasformarsi purtroppo nell'«Aasloch Europas». Il termine dispregiativo «Aasloch», ripreso anche nell'ultima strofa con l'esclamazione «O Aasland, Kümmernisloch!», evoca un'immagine molto forte e brutale di una Germania, «die ganz von Tod, Untergang und Verwesung gekennzeichnet [ist]».<sup>86</sup>

I valori fondamentali di «Vaterland» e «Ehre» che hanno caratterizzato la nozione romantica di nazione, sia come realizzazione sentimentale sia come realizzazione etica dello spirito, sono stati infangati dalla «materielle[n] Lebensgrundlage der Menschen»<sup>87</sup>, una realtà «Voll von | Seligen! Voll von Gestorben!». Tutti quei morti, che altro non sono che delle vittime di un revanscismo politico, fanno della Germania una “terra in decomposizione” dominata dal lutto, una terra marcia

---

<sup>83</sup> B. Brecht, *Poesie*. Edizione con testo a fronte a cura di L. Forte. Vol. I (1934-1956), Einaudi, Torino 1999, pp. 774-746

<sup>84</sup> S. Karcher, *Sachlichkeit und elegischer Ton: die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, p. 66

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Ivi, p. 67

<sup>87</sup> Ibid.

che ha messo in vendita il suo cuore «[e]ingepökelt in Salz von Chile»<sup>88</sup> in modo che non possa battere più. L'immagine del cuore non evoca solo un'ideale prettamente romantico ormai abbandonato, ma è anche metafora dell'anima tedesca che si scontra «mit der brutalen Realität der politischen und ökonomischen Gegenwart».<sup>89</sup> In qualche modo questa lirica rispecchia anche «die Dekadenz und Untergangsreife der spätbürgerlichen Gesellschaft»<sup>90</sup> che colpisce la Germania ma, come annota Brecht nel suo diario il 20 agosto 1940, anche il modo stesso di scrivere e comporre poesia:

abends bekomme ich die HAUSPOSTILLE wieder in die hand. hier erreicht die literatur jenen grad der entmenschtheit, den MARX beim proletariat sieht [...] der großteil der gedichte handelt von untergang, und die poesie folgt der zugrunde gehenden gesellschaft auf den grund. die schönheit etabliert sich auf wracks, die fetzen werden delikat.<sup>91</sup>

La strofa conclusiva, infine, avanza una pesante critica alla nazione tedesca «Scham würgt die Erinnerung»: una Germania buia e senza speranze, il cui ricordo sarà sempre associato alla vergogna, soprattutto nel ricordo di coloro che saranno costretti a scappare in America, una «Alternative und Möglichkeit zur Flucht aus der ‚deutschen Misere‘».<sup>92</sup>

Nel 1933 Brecht scrive un altro «Deutschlandsgedicht», intitolato per l'appunto *Deutschland*, che è contenuto nella raccolta *Lieder Gedichte Chöre* pubblicata a Parigi nel 1934. Di seguito alcune delle strofe più significative della poesia:

Mögen andere von ihrer Schande  
sprechen, ich spreche von der meinen.

O Deutschland, bleiche Mutter!  
Wie sitzt du besudelt  
Unter den Völkern.  
Unter den Befleckten  
Fällst du auf.

Von deinen Söhnen der ärmste  
Liegt erschlagen.  
Als sein Hunger groß war  
Haben deine anderen Söhne  
Die Hand gegen ihn erhoben.  
Das ist ruchbar geworden.

[...]

---

<sup>88</sup> L'espressione «eingepökelt in Salz von Chile» si riferisce al salnitro presente nel deserto di Atacama, nel nord del Cile, molto usato per concimi.

<sup>89</sup> S. Karcher, *Sachlichkeit und elegischer Ton*, cit., p. 68

<sup>90</sup> Ivi, p. 69

<sup>91</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 123

<sup>92</sup> S. Karcher, *Sachlichkeit und elegischer Ton*, cit., p. 68

Und dabei sehen dich alle  
Den Zipfel deines Rockes verbergen, der blutig ist  
Vom Blut deines  
Besten Sohnes.

[...]

O Deutschland, bleiche Mutter!  
Wie haben deine Söhne dich zugerichtet  
Daß du unter den Völkern sitzt  
Ein Gespött oder eine Furcht!<sup>93</sup>

Nonostante siano trascorsi tredici dalla stesura della poesia *Deutschland, du Blondes, Bleiches*, viene affrontato anche in questa lirica il tema del lutto e del dolore che si intensifica proprio durante l'avvento del Nazismo. Infatti, come sostiene lo studioso tedesco Franz Norbert Mennemeier, il tema centrale di questa poesia è «die brutale Machtübernahme des Nationalsozialismus, den Brecht in erster Linie als einen ins Extreme gesteigerten Kapitalismus auffasste, wodurch er das Phänomen [...] ‚rationalisierte‘ und tendenziell ent-nationalisierte».<sup>94</sup> Fenomeno, quello del Nazismo, che non resta circoscritto all'interno dei confini tedeschi, ma che interessa anche altre nazioni come dimostrato dal breve motto introduttivo: «Mögen andere von ihrer Schande | sprechen, ich spreche von der meinen».

*Deutschland* è il canto di Brecht alla Germania, un lamento e un grido di un dissidente a cui non resta che testimoniare la «miseria tedesca»; un testo che rappresenta la più forte espressione di sdegno e indignazione, come dimostra l'utilizzo del termine «Schande», instaurando così un nesso diretto con il verso «Scham würgt die Erinnerung» della poesia del 1920. Rifiutando un patriottismo che mascherava le reali contraddizioni sociali, la Germania viene rappresentata attraverso l'immagine allegorica della madre vilipesa e deturpata dalla faida dei propri figli: «Von deinen Söhnen der ärmste | Liegt erschlagen. | [...] Haben deine anderen Söhne | Die Hand gegen ihn erhoben». Si tratta di un vero e proprio fratricidio che fa impallidire la figura della madre, violata, disonorata e vittima degli inganni del nazismo: «das Attribut „bleich“ hier wohl nicht mehr zur Kennzeichnung des natürlichen Äußeren der Deutschen, sondern weist auf den Schrecken der „Mutter“ über das Verbrechen hin».<sup>95</sup> Intorno alla straziata icona della Madre-Germania ruota un'ampia riflessione sul legame del poeta con la sua madrepatria: Brecht ha sempre difeso la sua nazione, condannandone senza esitazione le degenerazioni ideologiche e distinguendo, laddove era possibile, fra tedeschi e nazismo, pur senza farsi troppe illusioni.

---

<sup>93</sup> B. Brecht, *Poesie I (1913-1933)*, cit., pp. 648-650

<sup>94</sup> F. N. Mennermeier, *Bertolt Brechts Lyrik: Aspekte, Tendenzen*, Bagel, Düsseldorf 1982, p. 164

<sup>95</sup> S. Karcher, *Sachlichkeit und elegischer Ton*, cit., p. 71

L'incipit di questo poema brechtiano rinvia però anche a un'antica tradizione letteraria nazionale. La figurazione della Germania come madre risale infatti alla poesia tardo romantica di Heinrich Heine intitolata *Nachtgedanken*, scritta durante il suo esilio parigino:

[...]

Deutschland hat ewigen Bestand,  
Es ist ein kerngesundes Land,  
Mit seinen Eichen, seinen Linden,  
Werd' ich es immer wieder finden.

Nach Deutschland lechzt' ich nicht so sehr,  
Wenn nicht die Mutter dorten wär',  
Das Vaterland wird nie verderben,  
Jedoch die alte Frau kann sterben.

Seit ich das Land verlassen hab',  
So viele sanken dort in's Grab,  
Die ich geliebt – wenn ich sie zähle,  
So will verbluten meine Seele.<sup>96</sup>

In questa poesia, composta nel 1843, si tematizza ancora una volta il forte sentimento di spaccatura che si instaura tra il poeta esiliato e la lontananza dalla propria patria. Il tema dell'esilio è motivo doloroso e assume il carattere della *Sehnsucht*, un'eco intertestuale del mito goethiano della nostalgia, che assale l'Io lirico nel momento in cui sogna il suo «kerngesundes Land, | Mit seinen Eichen, seinen Linden». Il sentimento di dolore provocato dall'allontanamento dalla *Heimat* si identifica qui con il dolore causato dal distacco di un figlio dalla propria madre, con la differenza che «[h]ier ist nicht Deutschland die Mutter, sondern die Mutter ist Deutschland».<sup>97</sup>

Il legame personale che il *lyrische Ich* instaura con la madrepatria è una «Mutter-Sohn-Beziehung»<sup>98</sup>, una vera e propria «Liebeserklärung des Sohnes an die Mutter»<sup>99</sup>, che però assume anche il tono lamentoso di una «Klagehymne» nel momento in cui accenna alla perdita della sua cerchia di persone care: «So viele sanken dort in's Grab, | Die ich geliebt – wenn ich sie zähle, | So will verbluten meine Seele». A differenza di Brecht però le «deutschen Sorgen» del poeta Heine «sind persönlicher, nicht politischer Natur»<sup>100</sup> come dimostrato anche nell'introduzione al primo volume del *Salon* (1833):

---

<sup>96</sup> H. Heine, *Nachtgedanken*, in K. Briegleb (a cura di), *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, Insel, Frankfurt am Main/Leipzig 1993, p. 407

<sup>97</sup> R. Schnell, *Heinrich Heine und Bertolt Brecht – Das Exil als poetische Lebensform*, in «Heine Jahrbuch», 41 (2008), p. 97

<sup>98</sup> Ivi, p. 98

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Ibid.

Es ist eine eigene Sache mit dem Patriotismus, mit der wirklichen Vaterlandsliebe. Man kann sein Vaterland lieben, und achtzig Jahr dabey alt werden, und es nie bewußt haben; aber man muß dann auch zu Hause geblieben seyn. Das Wesen des Frühlings erkennt man erst im Winter, und hinter dem Ofen dichtet man die besten Maylieder. Die Freyheitsliebe ist eine Kerkerblume und erst im Gefängnisse fühlt man den Werth der Freyheit. So beginnt die deutsche Vaterlandsliebe erst an der deutschen Grenze.<sup>101</sup>

Ma l'immagine di una Germania "buona" si trova per sempre confinata nei ricordi di un glorioso passato, in cui il concetto romantico di *Volk* non era ancora oggetto della propaganda antisemita. Infatti, lo stato d'animo di Brecht è ora conteso tra il forte attaccamento per la sua patria, e lo sdegno per quanto sta accadendo. Questa «Zweigesichtigkeit» che caratterizza la figura della Germania durante il Nazionalsocialismo è espressa chiaramente anche nella seguente poesia intitolata *Über Deutschland*:

Ihr freundlichen bayrischen Wälder, ihr Mainstädte  
Fichtenbestandene Rhön, du, schattiger Schwarzwald  
Ihr sollt bleiben.  
Thüringens rötliche Halde, sparsamer Strauch der Mark und  
Ihr schwarzen Städte der Ruhr, von Eisenkähnen durchzogen, warum

Sollt ihr nicht bleiben?  
Auch du, vielständiges Berlin  
Unter und über den Asphalt geschäftig, kannst bleiben und ihr  
Hanseatische Häfen bleibt und Sachsens  
Wimmelnde Städte, ihr bleibt und ihr schlesischen Städte  
Rauchüberzogene, nach Osten blickende, bleibt auch.  
Nur der Abschaum der Generäle und Gauleiter  
Nur die Fabrikherren und Börsenmakler  
Nur die Junker und Statthalter sollen verschwinden.  
Himmel und Erde und Wind und das von den Menschen Geschaffene

Kann bleiben, aber  
Das Geschmeiß der Ausbeuter, das  
Kann nicht bleiben.<sup>102</sup>

Questa poesia del 1939, scritta probabilmente allo scoppio della guerra, tratta con disincantato stile plebeo lo spinoso tema del patriottismo, in netta opposizione sia ai toni nazionalistici di stampo nazista che a quelli romantico-nostalgici di Heine. L'intera composizione segue lo stile del discorso pubblico e si rivolge al pubblico utilizzando i pronomi «ihr» e «du». Il modello resta pur sempre quello dell'inno, però interrotto e contrastato dalla distinzione tra la quasi umoristica accettazione di un paesaggio amato e il rifiuto, dal tono sentenzioso, di una determinata realtà storico-politica. Nella prima strofa appare chiaro il forte sentimento di *Heimweh* che traspare

---

<sup>101</sup> H. Heine, *Der Salon. Erster Band*. in K. Briegleb, K. Pörnbacher (a cura di), *Sämtliche Schriften*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Munich 1997, pp. 29-30

<sup>102</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., pp. 934-936

attraverso un elenco di città tedesche: è una mappa del cuore che abbraccia i boschi della Baviera e colline della Turingia, le città della Ruhr e i porti anseatici. Nella seconda strofa l'anafora «Nur» ribalta il tono celebrativo del «Preisgedicht», puntando letteralmente il dito contro «[d]as Geschmeiß der Ausbeuter»: i *Gauleiter* erano i gerarchi del partito nazista preposti alle amministrazioni e dei parlamenti regionali; gli *Junker* erano invece i proprietari terrieri prussiani. L'ultima strofa rappresenta il filo conduttore di tutta la poesia: «der Gegensatz zwischen der Anrede „Ihr sollt bleiben“ und dem apodiktischen „Das | Kann nicht bleiben“». <sup>103</sup>

Interessante è soprattutto l'immagine che l'autore vuole dare della Germania, una nazione civilizzata «von den Menschen Geschaffene» e «über dem Asphalt geschäftig» in netto contrasto «zur nationalsozialistischen Heimat- und Blut-und-Boden- Ideologie mit ihrer Ablehnung der modernen Zivilisation und Verherrlichung eines ‚gesunden‘ bodenständigen Landlebens». <sup>104</sup>

Mantenere la propria identità tedesca resta comunque l'aspetto più importante delle liriche dedicate alla Germania ed è proprio ricorrendo alla scrittura in lingua tedesca che il poeta riesce nel suo intento. L'esilio aveva sì accentuato in lui la distanza critica dagli avvenimenti, con lo sguardo ormai teso verso la complessa realtà del proprio paese dominato da profonde contraddizioni ideologiche e sociali, ma allo stesso tempo lo aveva reso consapevole della sua identità riconquistata nella lingua, la vera patria diffusa in un ampio e solido contesto collettivo. La condizione dell'esilio è, infatti, anche un evento linguistico poiché lo scrittore esule è scagliato, o si ritira, dentro la propria madrelingua. Quella che all'inizio era una *liason* privata e intima con il linguaggio, in esilio diventa un destino e un dovere.

---

<sup>103</sup> S. Karcher, *Sachlichkeit und elegischer Ton*, cit., p. 72

<sup>104</sup> *Ibid.*



### 3. VOCI POETICHE DAL PASSATO

---

#### 3.1 BESUCH BEI DEN VERBANNTEN DICHTERN

---

La condizione di esilio racchiude in sé diverse possibilità di manifestazione e di espressione. In tutti i casi, l'esiliato è un outsider, ciò significa che non solo può essere incluso in questa categoria chiunque viva in una condizione di marginalità, ma addirittura può essere la rappresentazione di una condizione esistenziale dell'individuo che, in un processo continuo di partecipazione e distacco, riesce ad assumere uno sguardo critico sul mondo che lo circonda. Anche Brecht cerca di rappresentare il proprio destino di esule, uscendo dalla contingenza politica che lo ha determinato e proiettandolo alla fine di una catena di esili analoghi. In una lettera del marzo 1942 indirizzata all'amica e scrittrice danese Karin Michaelis, Brecht esprime un giudizio a proposito della propria esperienza, cerca di giustificare il proprio esilio rendendolo comprensibile all'interno di un «historischen Traditionszusammenhang»<sup>105</sup>:

Liebe Karin,  
ich denke nicht, daß du sehr erstaunt bist, im Exil zu sein; ich jedenfalls wäre eher erstaunt, wenn du nicht im Exil wärest – bei Deiner Liebe zur Wahrheit und Deinem Zorn gegen das Unrecht. Unsere Literaturgeschichte zählte nicht so viele exilierte Schriftsteller auf wie etwa die chinesische. Wir müssen das damit entschuldigen, daß unsere Literatur noch sehr jung ist und noch nicht kultiviert genug. Die chinesischen Lyriker und Philosophen pflegten, wie ich höre, ins Exil zu gehen wie die unsern in die Akademie. Es war üblich. Viele flohen mehrere Male, aber es scheint Ehrensache gewesen zu sein, so zu schreiben, daß man wenigstens *einmal* den Staub seines Geburtslandes von den Füßen schütteln musste.<sup>106</sup>

Ed ecco che per il poeta l'esilio può essere concepito anche in una dimensione che «is less a punishment for wrongdoing than the site of virtue, justice and authenticity»<sup>107</sup>, configurandosi come una vera e propria distinzione di prestigio. L'allontanamento diventa quindi «the proper condition of authentic culture»<sup>108</sup>, in cui solo i poeti e gli intellettuali più illustri possono esprimere la propria libertà interiore e la propria creazione artistica come testimonianza di quei valori che non sono negoziabili col potere politico ed economico. Nei suoi *Svendborger Gedichte* Brecht, o meglio il suo «fictive poetic 'self'»<sup>109</sup>, si confronta con questa gloriosa comunità letteraria e culturale dell'esilio inserendosi, anche se provvisoriamente, nella «Ehrenliste» di «Heimatlosen, Verjagten

---

<sup>105</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 219

<sup>106</sup> B. Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, W. Hecht, J. Knopf (a cura di), 30 voll., Frankfurt am Main 1989-99, XXIX vol., p. 224

<sup>107</sup> T. Kuhn, «Visit to a banished poet»: *Brecht's Svendborg Poems and Voices of exile*, in R. Speirs (a cura di) *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 48

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> Ivi, p. 55

und mundtot Gemachten»<sup>110</sup> di cui fanno parte quei poeti elencati con compiaciuta precisione nella poesia *Besuch bei den verbannten Dichtern*:

Als er im Traum die Hütte betrat der verbannten  
Dichter, die neben der Hütte gelegen ist  
Wo die verbannten Lehrer wohnen (er hörte von dort  
Streit und Gelächter), kam ihm zum Eingang  
Ovid entgegen und sagte ihm halblaut:  
»Besser, du setzt dich noch nicht. Du bist noch nicht gestorben. Wer weiß da  
Ob du nicht doch zurückkehrst? Und ohne daß andres sich ändert  
Als du selber«. Doch, Trost in den Augen  
Näherte Po Chü-i sich und sagte lächelnd: »Die Strenge  
Hat sich jeder verdient, der nur einmal das Unrecht benannte.«  
Und sein Freund Tu-fu sagte still: »Du verstehst, die Verbannung  
Ist nicht der Ort, wo der Hochmut verlernt wird.« Aber irdischer  
Stellte sich der zerklumpte 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 auch ich 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>111</sup>

Scritta nel 1938, la poesia appartiene alle *Chroniken*, la terza parte della raccolta. Essa è un encomio del poeta costretto all'esilio, in un ideale cenacolo degli scrittori che Brecht considera suoi maestri e numi tutelari della sua poetica. Evidente è il riferimento intertestuale alla *Divina Commedia* di Dante; infatti: «[t]ritt dort Vergil als Führer durch die Unterwelt des Inferno auf, so übernimmt bei Brecht Dante selbst, der noch am Ende den erläuternden Kommentar abgibt, andeutungsweise eine ähnliche Funktion».<sup>112</sup> Anche se nel testo non viene detto esplicitamente, l'io lirico espresso in terza persona che, sull'esempio del viaggio dantesco, fa visita nell'aldilà alle

<sup>110</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 219

<sup>111</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., pp. 146-148

<sup>112</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 220

anime dei poeti defunti e condannati all'esilio, è da considerarsi come la «Spiegelfigur»<sup>113</sup> dello stesso Brecht.

Analizzando questo incontro sul piano formale e stilistico, esso viene descritto come una scena teatrale, un dialogo drammaturgico in versi liberi che, con battute intercalate di discorso diretto e dal tono irridente, sembra contrastare con i grandi protagonisti di questa composizione. Ci si aspetterebbe infatti che la poesia, trattando proprio dei personaggi letterari più illustri, si accostasse alla forma della lirica classica, chiusa, regolare nella configurazione metrica e strofica; invece essa rinuncia all'armonia del verso e all'artificio della rima e il suo effetto è puramente descrittivo e figurativo. La rinuncia del verso non è però una mera questione di gusto, bensì è il riflesso di un'intera visione del mondo entro la quale proprio l'irregolarità del verso e del ritmo assumono un valore di *Verfremdung*, di straniamento, che allude alla presenza di un contesto culturale e sociale caratterizzato dalle «disarmonie e interferenze» della guerra. Consapevole delle grandi contraddizioni di quest'epoca storica, Brecht riteneva necessario far corrispondere nel campo della forma «die widerspruchsvolle, kampfdurchtobte, gewalttätige Vorgänge zwischen den Menschen»<sup>114</sup>; una vera e propria protesta «gegen die Glätte und Harmonie des konventionellen Verses»<sup>115</sup> in cui persino la rima «[k]äme [ihm] fast vor wie Übermut» (*Schlechte Zeit für Lyrik*). Un'altra tecnica dello straniamento o *Verfremdungseffekt* è data dalla forza dell'ironia rappresentata dai «Gelächter» di un'animata discussione che si odono fuori dalla capanna. La risata non solo è la dimostrazione che per gli scrittori tutto passa attraverso la punta acuminata della lingua ma costituisce anche, con la sua irriverenza, uno strumento particolarmente adatto per esercitare una critica sottile, efficace e propositiva. L'ironia e l'umorismo diventano l'esercizio di uno spirito critico che rivendica il diritto di porre delle domande, di dubitare, di modificare la propria posizione, quindi di pensare. L'atteggiamento critico è per Brecht di vitale importanza: «[i]n Wirklichkeit ist die kritische Haltung die einzig produktive, menschenwürdige. Sie bedeutet Mitarbeit, Weitergehen, Leben. Wahrer Kunstgenuss ohne kritische Haltung ist unmöglich».<sup>116</sup> Così scrive il poeta nel proprio saggio *Die kritische Haltung* del 1939 nel quale in aggiunta afferma che il senso critico corrisponde al senso storico nel momento in cui si è in grado di cogliere l'impossibilità di ritrovare quella passata perfezione in «a landscape devastated first by capitalism then by Hitler».<sup>117</sup> La poesia si deforma insieme al mondo che la circonda, si impoverisce e viene privata anche della libertà proprio come accade al «verkrüppelte Baum» (*Schlechte Zeit für Lyrik*):

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 221

<sup>114</sup> B. Brecht, *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, p. 359

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> B. Brecht, *Die kritische Haltung*, in Id., *Schriften 1933-1942*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, p. 393

<sup>117</sup> D. Constantine, *The usefulness of poetry*, in R. Speirs (a cura di) *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 40

«[lyric poetry] cannot talk innocently and disinterestedly [...], [it is] forced into a struggle which renders [its] features hideous».<sup>118</sup>

Ma ritorniamo sul testo della poesia in questione che comincia con l'ammonimento da parte di Ovidio; è meglio che il visitatore non si metta a sedere perché egli è ancora vivo e nulla vieta che possa tornare nel suo mondo: »Wer weiß da | Ob du nicht doch noch zurückkehrst? Und ohne daß andres ändert | Als du selber.«. E prima che l'interessato possa obiettare alcunché, ci pensa il cinese Po Chü-i a dare la risposta: basta nominare l'ingiustizia una sola volta per conoscere i rigori della punizione. Lo afferma uno che, come Brecht sa per averne tradotto delle poesie, è stato costretto all'esilio due volte per aver criticato i regnanti. Gli altri interventi si spostano decisamente in direzione dell'attualità. Se »der zerlumpte Villon«, esperto dell'arte della fuga, gli suggerisce di abitare in una casa con più di una porta, l'avaro Voltaire lo esorta a badare ai soldi, se non vuole patire la fame. Dalla vena satirica di Heine viene il consiglio di mescolare ai versi delle burlette, mentre Shakespeare contesta la validità di tale espediente. Infine Euripide gli consiglia di rivolgersi in caso di processo a un avvocato furbo che conosca bene «die Löcher im Netz des Gesetzes». È tutto un susseguirsi di motti salaci, accompagnati dalle risate dei presenti. Quand'ecco, dall'angolo più buio della capanna, il nuovo arrivato si sente rivolgere una strana quanto precisa domanda: »Du, wissen sie auch | Deine Verse auswendig? Und die sie wissen | Werden sie der Verfolgung entrinnen?«. Interviene Dante a spiegare la ragione del singolare quesito. Quelli che lo hanno posto sono i poeti dimenticati, ai quali non solo il corpo fu annientato, ma anche le opere. La scena muta di colpo. Cessano le risa. L'incubo è in agguato. Persino Dante, nella sua funzione di guida autorevole, parla a bassa voce: anche se ha subito la condanna dell'esilio, egli non ha conosciuto la sventura dell'oblio, perciò ha rispetto per gli anonimi colleghi e preoccupazione per il nuovo venuto che rischia di essere dimenticato: «Das Gelächter brach ab. Keiner wagte hinüberzublicken. Der Ankömmling | War erblaßt».

Brecht impallidisce, e non solo nel sogno dell'invenzione poetica, all'idea di poter essere catturato dalle grinfie dell'oblio e di non potersi unire in qualche modo ai grandi poeti esiliati imprimendo un marchio di classica memoria alle proprie opere. Perdurare nella memoria dei posteri è ormai inscindibilmente legato alla vittoria o alla sconfitta: «[i]nstead we are left suspended in a dialectics of presence and absence, of memory and oblivion [...] a dialectics which might, if all goes well, continue to resonate through our present readings and into a future of further creative potential».<sup>119</sup> Basterà dunque la lotta, l'imperativo pedagogico a dare un senso alla parola e a

---

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> T. Kuhn, "Visit to a banished poet": Brecht's Svendborg Poems and Voices of exile, cit. p. 57

garantirle una durata? Questa grande incertezza che circola negli *Svendborger Gedichte* si percepisce anche in un passo del diario dell'aprile 1941:

werken eine lange dauer verleihen zu wollen, zunächst nur eine ›natürliche‹ bestrebung, wird ernsthafter, wenn ein schreiber grund zu der pessimistischen annahme zu haben glaubt, seine ideen (dh die von ihm vertretenen ideen) könnten eine sehr lange zeit brauchen, um sich durchzusetzen.<sup>120</sup>

È possibile dunque che le sue opere possano aver bisogno di moltissimo tempo per affermarsi. Un tempo, quello dell'esilio, che lo accomuna però ai grandi esponenti della storia della tradizione letteraria mondiale, le cui opere hanno contribuito alla lotta contro l'ingiustizia e l'oppressione: i cinesi Po Chü-i (772 – 846) e Tu-fu (712 – 770) costretti ad abbandonare il proprio paese a causa delle loro liriche dal contenuto sociale; il tragico greco Euripide (480 a.C. – 406 a.C.) che, cercando invano di risvegliare la coscienza dei suoi concittadini dal torpore del conservatorismo, decise di lasciare Atene, sua città natale, per trascorrere il resto della vita presso il re Archelao a Pella, in Macedonia; il romantico tedesco Heine (1797 – 1856) che, in seguito alla risoluzione del parlamento tedesco contro lo *Junges Deutschland* (Gutzkow, Heine, Laube, Mundt, Wienbarg) del dicembre 1835 e al successivo divieto di pubblicazione soprattutto delle sue taglienti satire politiche, fu costretto a trasferirsi definitivamente a Parigi, dove morirà nel 1856; il francese Voltaire (1694 – 1778) obbligato più volte a lasciare la propria patria a causa della sua continua polemica contro le istituzioni politiche e religiose durante il regno di Luigi XIV; l'italiano Dante Alighieri (1265 – 1321) che, accusato di corruzione, fu costretto all'esilio nel 1302, dopo la vittoria dei Guelfi neri a Firenze; il grande scrittore latino Ovidio (43 a.C. – 18 d.C.) che, per diretto ordine di Augusto nell'anno 8 d. C., viene esiliato perché trascinato con altre persone illustri in uno scandalo che coinvolge la nipote dello stesso imperatore di nome Giulia; il poeta ladro e assassino Villon (1431 – dopo il 1463) che prima fu costretto a fuggire da Parigi nel 1455 per aver ucciso un sacerdote durante un litigio e successivamente fu condannato nel 1463 a dieci anni di esilio a causa di una rissa con coltelli; e infine Shakespeare (1564 – 1616) che non vive personalmente l'esperienza dell'esilio ma lo rappresenta nella sua commedia *The Tempest*, in cui lo sradicamento dell'esilio sembra essere il luogo della transizione che tutti prima o poi devono attraversare per ritrovare la propria coscienza.<sup>121</sup>

Anche se il fatto di mantenere un continuo dialogo con la grande tradizione letteraria dell'esilio rappresenta per Brecht uno stimolo per la sua produzione poetica, il tema della «Erinnerung» e della memoria, quell'aspirazione all'eterno che ogni espressione d'arte porta

---

<sup>120</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 198

<sup>121</sup> Cfr. C. Mucci, *THE TEMPEST Ovvero, esilio, perdita, ripetizione, assenza*, in L. Di Michele (a cura di), *Shakespeare – Una 'Tempesta' dopo l'altra*, Liguori, Napoli 2005, p. 335

inevitabilmente con sé, sembra essere minacciato dall'orrore del Nazionalsocialismo: «Brecht denkt an die geschichtslose Epoche, aus der sein Gedicht an die bildenden Künstler ein Bild gibt und von der er mir einige Tage später sagte, er hielte ihr Eintreten für wahrscheinlicher als den Sieg über den Faschismus».<sup>122</sup> Così il poeta sembra presagire un'epoca in cui la storia si fermerà e il fascismo, non debellato, dilagherà; un'epoca in cui la sopravvivenza dell'arte viene messa seriamente in pericolo, non solo per l'impatto distruttivo provocato dalla guerra, ma anche a causa di una reale perdita dello valore stesso dell'arte.

Il pericolo di essere ridotti al silenzio e la paura di non poter beneficiare del “potere poetico” che è «only realised in reception and activation by the totality of its readers»<sup>123</sup> sembrano essere sempre più reali soprattutto nell'esilio americano durante il quale Brecht annota nel suo *Journal*:

hier lyrik zu schreiben, selbst aktuelle, bedeutet: sich in den elfenbeinturm zurückziehen. es ist, als betreibe man goldschmiedekunst. das hat etwas schrulliges, kauzhaftes, borniertes. solche lyrik ist flaschenpost [...]<sup>124</sup>

L'esilio registra dunque la sconfitta delle illusioni e delle speranze di una poesia impegnata che è anche vittima dell'azione pubblica del rogo dei libri. Per ordine di Goebbels, allora ministro della Cultura, il 10 maggio 1933 gli studenti delle università tedesche bruciarono i libri messi al bando e considerati pericolosi dal regime, segnando così una decisa e aperta svolta repressiva nei confronti della vita culturale tedesca. L'epurazione della cultura da ogni autore e idea dissidente affrettò così l'emigrazione dei principali esponenti della vita culturale tedesca: la *Verbrennung* diventa quindi causa della *Verbannung*. Brecht, una volta appreso che anche i suoi libri erano stati distrutti dai roghi, ha voluto commemorare tale scelleratezza nella poesia *Die Bücherverbrennung*:

Als das Regime befahl, Bücher mit schädlichem Wissen  
Öffentlich zu verbrennen, und allenthalben  
Ochsen gezwungen werden, Karren mit Büchern  
Zu den Scheiterhaufen zu ziehen, entdeckte  
Ein verjagter Dichter, einer der besten, die Liste der  
Verbrannten studierend, entsetzt, daß seine  
Bücher vergessen waren. Er eilte zum Schreibtisch  
Zornbeflügelt, und schrieb einen Brief an die Machthaber.  
Verbrennt mich! schrieb er mit fliegender Feder, verbrennt mich!  
Tut mir das nicht an! Laßt mich nicht übrig! Habe ich nicht  
Immer die Wahrheit berichtet in meinen Büchern? Und jetzt  
Werd ich von euch wie ein Lügner behandelt! Ich befehle euch:  
Verbrennt mich!<sup>125</sup>

<sup>122</sup> W. Benjamin, *Tagebuchnotizen 1938*, in R. Tiedermann, H. Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, 2 voll., Frankfurt a. M. 1977, p. 538

<sup>123</sup> E. Boa, *Assuaging the anxiety of impotence: poetic authority and power in the Svendborg Poems*, in R. Speirs (a cura di) *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 162

<sup>124</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 283

<sup>125</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 228

Composta nel luglio 1938, come conferma la datazione scritta a mano da Margarete Steffin, la poesia apre la sezione delle *Deutsche Satiren*. Come in altre poesie di questa sezione, anche qui Brecht fa riferimento esplicitamente a un articolo di giornale dello scrittore Oskar Maria Graf, pubblicato sulla *Wiener Arbeiterzeitung* il 12 maggio 1933 con il titolo *Verbrennt mich!*. Per il carattere popolare della scrittura, i suoi libri non erano stati inseriti nella lista delle opere da bruciare; per questo nel suo articolo Oskar Maria Graf scrive:

Diese Unehre habe ich nicht verdient! Nach meinem ganzen Leben und nach meinem ganzen Schreiben habe ich das Recht, zu verlangen, dass meine Bücher der reinen Flamme des Scheiterhaufens überantwortet werden und nicht in die blutigen Hände und die verdorbenen Hirne der braunen Mordbanden gelangen. Verbrennt die Werke des deutschen Geistes! Er selber wird unauslöschlich sein, wie eure Schmach!<sup>126</sup>

Questa presa di posizione è condivisa anche da un *lyrische Ich* che, senz'ombra di dubbio, rispecchia l'opinione personale dello stesso Brecht. Il mondo fittizio della poesia e il mondo reale si sovrappongono nel momento in cui compare nel testo un «verjagter Dichter», stabilendo così un legame diretto tra l'io lirico, l'autore della poesia e questa terza persona narrativa. «Verbrennt mich!» è dunque la supplica che il poeta esiliato rivolge in una lettera ai «Machthaber», dopo aver appreso che le sue opere non appartenevano alla lista dei «Bücher mit schädlichen Wissen». Si tratta dunque di una forma estrema di distacco non solo nei confronti della dittatura, ma soprattutto verso le falsità della letteratura nazista: «Habe ich nicht | Immer die Wahrheit berichtet in meinen Büchern? Und jetzt | Werd ich von euch wie ein Lügner behandelt!».

Il testo consiste di un'unica strofa di tredici versi liberi caratterizzati da una successione di enjambement che ne scandisce il ritmo, un ritmo incalzante e veloce che viene però interrotto dai segni d'interpunzione: una cesura nel verso 7 e delle forti pause nei versi 8, 9 e 12. La mancanza di uno schema rimico e l'assenza di un ritmo regolare e costante accentuano l'urgenza e la foga con cui l'io lirico, nei panni di un poeta, «einer der besten», implora di essere iscritto nel novero di quei poeti e scrittori considerati sconvenienti e immorali per il contenuto delle loro opere e per le loro opinioni politiche. Da questo risulta evidente il sentimento di solidarietà, di sostegno e di partecipazione che lo legano alle vittime del regime nazista e a tutti i suoi colleghi letterati che tentano di svelarne le atrocità.

La grande forza espressiva della poesia nasce soprattutto dall'uso sapiente delle figure retoriche: la ripetizione della metonimia «Verbrennt mich!», accompagnata sempre da aggettivi con connotazione negativa, è un grido di giustizia in un'epoca in cui gli «Ochsen», metafora del popolo,

---

<sup>126</sup> O. M. Graf, *Verbrennt mich! Protest anlässlich der deutschen Bücherverbrennung*, in «Wiener Arbeiterzeitung» 12. 5. 1933, in Id. E. Loewy (a cura di), *Exil. Literarische und politische Texte aus dem deutschen Exil 1933-1945*, Fischer, Stuttgart 1979, p. 196

sono costretti a sottostare alle barbarie del Nazismo («Ochsen gezwungen werden, Karren mit Büchern | Zu den Scheiterhaufen zu ziehen»). La *Bücherverbrennung*, dunque, altro non è che una forma di distruzione della cultura che avviene attraverso l'abuso e la manipolazione della verità ed è per questo che l'Io lirico «schrieb mit fliegender Feder», sentendosi in dovere di denunciare il più presto possibile questo atto spregevole e incivile: la crescita dell'uomo si fonda sulla cultura che è sinonimo di libertà.



Il tema brechtiano della «Erinnerung» include importanti riflessioni sulle possibili prospettive della poesia, un genere in cui passato e futuro sembrano ormai non trovare più né connessione né continuità. Infatti, in un'epoca che, in un'annotazione diaristica dell'agosto 1940, è stata definita da Brecht come «die *inzwischenzeit*»<sup>127</sup>, caratterizzata da un'incessante e ossessiva sensazione di instabilità e provvisorietà, anche la «literarische Erinnerung» sembra aver perduto la sua capacità di conferire un senso al presente e al passato, non fungendo più da deposito della memoria individuale e culturale. Un tempo irrelato questo, di isolamento produttivo, in cui la poesia si rattrappisce lentamente.

Quali sono dunque per Brecht le conoscenze che devono essere trasmesse? E soprattutto quali sono le nozioni utili che, attraverso il testo poetico o, più in generale, attraverso la scrittura, possono essere utilizzate anche in futuro? Perché deve essere ricordato il suo nome? Questi sono alcuni degli interrogativi che emergono nelle liriche degli *Svendborger Gedichte*. In modo particolare la riflessione sul rapporto tra memoria e scrittura viene finemente trattata nella terza parte della raccolta, le *Chroniken*, il cui titolo richiama per l'appunto il genere letterario della cronaca, la narrazione storica esposta secondo un ordine cronologico, già sperimentato anche nelle *Hauspostille*:

Abgeleitet vom griech. χρόνος [chrónos] ‚Zeit‘ und bereits bei römischen Autoren in der Pluralform *chronica* (τὰ χρονικά) [tà chroniká] für eine historische Darstellung nach der Zeitfolge verwendet, wurde *chronica* durch Isidor von Sevilla – unter Hinweis auf das Geschichtswerk des Eusebius (χρονικοὶ κανόνες [chronikoî kanónes]) und des Hieronymus (‚Chronicon omnimodae historiae‘) – grundlegend definiert.<sup>128</sup>

La sezione delle *Chroniken* contiene alcune delle composizioni più celebri di Brecht, il cui argomento di discussione è sicuramente il passato considerato nella sua utilità come testimonianza storica, come mezzo di sopravvivenza della memoria, di «preservation or revitalisation of a doctrine, of a way of life or of human generosity, through time and across generations»<sup>129</sup> ma con una prospettiva storica del presente dalle finalità propagandistico-didascaliche, affinché i lettori possano «re-examine their assumptions about ‘propaganda’ by suggesting different criteria for judging ‘historical’ achievements».<sup>130</sup> In generale, la prosodia delle poesie di questa sezione ha un

---

<sup>127</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 121

<sup>128</sup> *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3 voll., Berlin/New York 1997, vol. 1, p. 305

<sup>129</sup> A. Phelan, *Figures of memory in the ‘Chroniken’*, in R. Speirs (a cura di) *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 172

<sup>130</sup> Ivi, p. 174

andamento narrativo: i versi “raccontano” fatti e avvenimenti. Il punto di vista è quello del cronista che, attraverso il linguaggio prosaico e dimesso dei versi, riferisce qualcosa che è accaduto, facendo cenno anche a delle figure eroiche straordinariamente vicine all’uomo comune.

La poesia *Fragen eines lesenden Arbeiters* apre la sezione delle *Chroniken* con la figura di un operaio che legge e riflette su alcuni avvenimenti della storia del mondo, in una specie di prologo alle poesie successive, vere e proprie entrate in scena di personaggi storici avvolti nella leggenda e nel mito. Da rilevare la circolarità della sezione, che si apre con l’operaio che «undermine[s] the written forms of history»<sup>131</sup>, e si chiude con la rivolta degli operai durante la Rivoluzione d’Ottobre in Russia. Circolarità nella quale è possibile scorgere l’idea brechtiana della storia, sottoposta a una radicale revisione, che si ispira alle tesi espresse nel saggio *Über den Begriff der Geschichte* scritto nel 1940 da Benjamin:

Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist. Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu. Das will sagen: erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden. Jeder ihrer gelebten Augenblicke wird zu einer *citation à l’ordre du jour* – welcher Tag eben der jüngste ist.<sup>132</sup>

Riportare le notizie è una professione che richiede una grande eticità, ma chi decide quali siano proprio le notizie da ricordare? Questo interrogativo apre un acceso dibattito su un tema che vede contrapposte la figura dello storico e quella del cronista. Secondo Benjamin il vero storico è il cronista, cioè lo storico che, in virtù delle modalità stesse con cui scrive storia, non trascura i fatti minimi e, quindi, la trama che, legando il piano individuale a quello collettivo, ne costituisce il tessuto. La storiografia spiega, la cronaca racconta: allo storico spetta il compito di spiegare, in un modo o nell’altro, gli eventi di cui si occupa, interpretando il modo in cui s’inseriscono nel grande e imperscrutabile corso del mondo; al cronista, invece, spetta il compito di occuparsi della loro esatta concatenazione, tenendo però in considerazione anche quegli eventi del passato rimasti irrealizzati, proponendo così un’alternativa nel modo di riportare e di “giudicare” l’evento storico in questione. Collegando materialismo storico e messianismo ebraico, le tesi di Benjamin negano sia il metodo storiografico, che si immedesima sempre nei «Sieger», sia il modello di progresso storico lineare, ottimistico, e stabiliscono invece un concetto di redenzione pensato come stato di arresto del corso della storia. L’immagine messianica rappresenta non solo l’annientamento del tempo storico, la rottura della temporalità, ma soprattutto la restituzione della verità, diventando metafora del potere dell’azione rivoluzionaria che «eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit [...] aus dem Kontinuum

---

<sup>131</sup> Ivi, p. 173

<sup>132</sup> W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, 2 voll., Frankfurt am Main 1977, p. 694

der Geschichte herausprengte».<sup>133</sup> A ogni presente corrisponde perciò un determinato passato. Riconoscere questo come immagine significa al tempo stesso tener ferma la sua esigenza di redenzione. Attraverso l'arma della redenzione anche gli sconfitti un giorno vinceranno e il passato storico, che è stato interamente dimenticato, verrà recuperato allo scopo di riscoprirvi i valori perduti, per riutilizzarli nelle sfide del futuro: la rivoluzione futura ci sarà soltanto se il passato sarà redento.<sup>134</sup>

Le *Chroniken* degli *Svendborger Gedichte* si muovono verso l'ottica di una memoria rivoluzionaria nel momento in cui «from the point of view of the great proletarian October a certain redemption, and, concomitantly, a process of judgement have already begun».<sup>135</sup> È evidente un forte parallelo tra «der Chronist» di Benjamin, «whose detailed records will ultimately find full judgement»<sup>136</sup> e l'intento delle poesie contenute nelle *Chroniken*, quello di rivalutare la storia e la tradizione «involved in the process of proletarian judgement».<sup>137</sup>

Questa è la tesi sostenuta dallo studioso inglese Anthony Phelan, docente di letteratura tedesca all'università di Oxford, secondo cui l'organizzazione di queste poesie sembra, infatti, richiamare l'idea benjaminiana del tempo: l'azione politica è resa possibile proprio dal legame con il passato, dalla capacità di recuperare e far esplodere momenti dimenticati «in a day of judgement and redemption»<sup>138</sup>, alimentando così la forza distruttiva e liberatoria dell'azione rivoluzionaria della classe oppressa.<sup>139</sup> Dopo la riflessione iniziale sul rapporto fra la grandezza di una singola figura storica e i rimossi, gli emarginati della storia, sviluppata in *Fragen eines lesenden Arbeiters*, la sezione delle *Chroniken* è strutturata seguendo una sorta di bipartizione: nella prima parte delle poesie Brecht s'identifica con gli «ideal models of pedagogy and criticism»<sup>140</sup> incarnati dai rappresentanti dell'eccellenza della letteratura e della dottrina mistico-religiosa, ritratti nelle vesti del saggio o dell'autorevole maestro e avvolti in un'aurea di leggenda, come Empedocle, Lao-tse e

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 701

<sup>134</sup> Cfr. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, cit., p. 704-707

<sup>135</sup> A. Phelan, *Figures of memory in the 'Chroniken'*, cit., p. 177

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Ivi, p. 179

<sup>138</sup> Ivi, p. 178

<sup>139</sup> Di opinione differente è invece Ronald Speirs, germanista e docente di letteratura tedesca all'università di Birmingham. Le poesie delle *Chroniken* sono organizzate secondo la concezione biblica del tempo legata all'escatologia: «first there will be Armageddon and the Last Judgement, then the transfiguration of the earth». Brecht attribuisce una nuova funzione non solo al tempo, ma anche al modo di (ri)scrivere la storia: «the poet has clearly decided, by simply *telling* readers [...] the 'correct' historical facts»; la storia è sempre stata scritta e spiegata come effetto dell'azione dei "grandi uomini", «die Oberen», per assicurare che «the 'ruling ideas' [...] will for ever remain the ideas of the rulers and thus ensure that they remain 'at the top'». Solo attraverso la capacità di osservare e di interpretare gli eventi, si può ottenere «a sharpened sense of the temporality of things, of the relations between what was, what is, and what could be». Osservare il passato, la storia e la tradizione da altre angolazioni è essenziale per fare luce sull'oscurità che avvolge il presente, ma soprattutto sulle grandi incertezze del futuro. (fare riferimento al saggio R. Speirs, *The poet in time*, in *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge University Press, New York 2010, pp. 190-208)

<sup>140</sup> A. Phelan, *Figures of memory in the 'Chroniken'*, cit., p. 180

Buddha; nella seconda parte invece le poesie si concentrano sulle esperienze e sulle lotte della classe operaia e degli oppressi che, con la loro resistenza, diventano non solo espressione di umana solidarietà ma soprattutto affermazione di una coscienza di classe guidata dalle idee rivoluzionarie di figure eroiche come Lenin, Marx e Engels.

In modo particolare, il tema della saggezza viene analizzato da Brecht attraverso l'atteggiamento, la *Haltung*, una parola-chiave che ritorna frequentemente negli scritti teorici, e anche narrativi, nei quali il poeta tenta di aprire una prospettiva inedita sulle forme, non solo artistiche. Con *Haltung* si intende l'atto vero e proprio, il modo di comprendere, il senso comune di capire e di mettere in discussione; in ciò consiste l'effetto pedagogico in Brecht: non nell'impartire contenuti, ma nell'esercitare la perspicacia per la *Haltung*. La dottrina, o l'insegnamento che vi viene impartito, non è una qualche verità astratta quanto l'esercizio dell'atteggiamento: si tratta di esercitarsi a riconoscere l'atteggiamento, la portata concreta dei detti e delle azioni rispetto alle situazioni concrete in cui ci si trova ad agire.

Brecht identifica l'atteggiamento della vera saggezza nella figura di Lao-tse, il protagonista di una delle poesie più celebri delle *Chroniken*, la *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*, un chiaro richiamo alla letteratura orientale cinese. Ecco alcune delle strofe tra le più significative:

1

Als er siebzig war und war gebrechlich  
Drängte es den Lehrer doch nach Ruh  
Denn die Güte war im Lande wieder einmal schwächlich  
Und die Bosheit nahm an Kräften wieder einmal zu.  
Und der gürtete den Schuh.

[...]

4

Doch am vierten Tag im Felsgesteine  
Hat ein Zöllner ihm den Weg verwehrt:  
»Kostbarkeiten zu verzollen?« – »Keine«.  
Und der Knabe, der den Ochsen führte, sprach: »Er hat gelehrt«.  
Und so war auch das erklärt.

5

Doch der Mann in einer heitren Regung  
Fragte noch: »Hat er was rausgekriegt?«  
Sprach der Knabe: »Daß das weiche Wasser in Bewegung  
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.  
Du verstehst, das Harte unterliegt«.

[...]

7

Was ist das mit diesem Wasser, Alter?«  
Hielt der Alte: »Intressiert es dich?«  
Sprach der Mann: »Ich bin nur Zollverwalter  
Doch wer wen besiegt, das intressiert auch mich.  
Wenn du's weißt, dann sprich!

[...]

10

Eine höfliche Bitte abzuschlagen  
War der Alte, wie es schien, zu alt.  
Denn er sagte laut: »Die etwas fragen  
Die verdienen Antwort«. Sprach der Knabe: »Es wird auch schon kalt«.  
»Gut, ein kleiner Aufenthalt«.

[...]

12

Und dem Zöllner händigte der Knabe  
Eines Morgens einundachtzig Sprüche ein  
Und mit Dank für eine kleine Reisegabe  
Bogen sie um jene Föhre ins Gestein.  
Sagt jetzt: kann man höflicher sein?

13

Aber rühmen wir nicht nur den Weisen  
Dessen Name auf dem Buche prangt!  
Denn man muß dem Weisen seine Weisheit erst entreißen.  
Darum sei der Zöllner auch bedankt:  
Er hat sie ihm abverlangt.<sup>141</sup>

Questa poesia risale al maggio del 1938, come riportato in un dattiloscritto con l'ultima pagina scritta a mano da Margarete Steffin. Fallito il tentativo di pubblicarla sulla rivista *Maß und Wert* di Thomas Mann, essa verrà pubblicata nel 1939 sulle pagine della *Internationale Literatur* e infine inserita, solo nel 1948, nelle *Kalendergeschichten*. Si tratta di una ballata formata da tredici strofe di cinque versi ciascuna, con rima *ababb* e con uno schema metrico composto prevalentemente da pentametri trocaici. Come sottolineato da Heinrich Detering la poesia è caratterizzata da una «subtile Balance von Norm und Abweichung»<sup>142</sup>: da una parte la regolarità dello schema rimico – in alcune strofe comicamente eccessivo – accresce di molto la memorabilità del testo; dall'altra parte l'irregolarità della lunghezza e della costruzione dei versi opera sull'effetto recettivo del testo. I versi più lunghi di ogni strofa, infatti, spiccano a livello visivo ma soprattutto a livello uditivo poiché, nonostante le cesure e le pause ritmiche date dai segni di interpunzione,

<sup>141</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., pp. 140-144

<sup>142</sup> H. Detering, *Bertolt Brecht und Laotse*, Wallstein Verlag, Göttingen 2008, p. 85

creano quella continua tensione che si determina principalmente nel discorso parlato: ogni verso è collegato a quello successivo come se fosse un racconto, una narrazione costruita per una possibile recitazione di tipo teatrale. Nella stesura della poesia Brecht sembra infatti mantenere una sorta di distanza narrativa, «as an amused narrator observing his own implication in the story he is telling».<sup>143</sup>

Stando alla leggenda, il filosofo Lao-tse, oppresso dalla situazione sociale sempre più inquieta e caotica, all'epoca della dinastia Chou, decide intorno ai settant'anni di abbandonare il paese, accompagnato da un ragazzo, attraverso il passo di Han-ku, nella provincia di Honan. In un paese in cui il bene s'indebolisce e la malvagità cresce, come richiama la prima strofa, la saggezza non è più di casa. La tranquillità del viaggio, in sella a un bue, viene però improvvisamente interrotta da un gabelliere che, fedele alla consegna, ferma i due viaggiatori: «Kostbarkeiten zu verzollen?» «Er hat gelehrt». L'insegnamento del saggio, la lezione del maestro è il tesoro prezioso: «Daß das weiche Wasser in Bewegung | Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt. | Du verstehst, das Harte unterliegt». Incuriosito da ciò che il maestro andava insegnando, il gabelliere lo pregò di mettere su carta la sua dottrina, così da poter trarne giovamento. Alla richiesta di quest'uomo semplice, Lao-tse decide di fermarsi e, poiché «Die etwas fragen | Die verdienen Antwort», inizia così a scrivere quello che è pervenuto fino a noi come il *Taoteking*.

Pare che Brecht sia venuto a conoscenza della leggenda nel 1920 quando, soprattutto per motivi teatrali, si interessò alla cultura cinese, una «Modephilosophie»<sup>144</sup> che rappresentava «[der] Ort einer kulturellen Tradition, die von jeher durch eine »Synthese« von Kunst und Didaxe und deren Kunst durch entsprechende Verfahren distanzierender »Verfremdung« bestimmt gewesen sei».<sup>145</sup> È importante sottolineare come l'espressione della filosofia cinese non sia concepibile senza il confronto e l'attrito con il mondo della politica; la filosofia cinese maturò, infatti, un marcato carattere politico, ponendo l'accento sulle questioni di ordine sociale, sul buon governo, sulle virtù proprie di un capo politico. Molto probabilmente, la fonte letteraria è stata la versione tedesca del *Taoteking* ad opera di Richard Wilhelm (Laotse, *Taoteking. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*, Jena 1911), da cui Brecht trasse ispirazione anche per il racconto *Die höflichen Chinesen*, scritto precedentemente e pubblicato nel 1925 sul *Berliner Börsen-Courier*:

Wenigen bekannt in unserer Zeit ist es, wie sehr ein der Allgemeinheit geleisteter Dienst der Entschuldigung bedarf. So ehrten die höflichen Chinesen ihren großen Weisen Laotse, mehr als meines Wissens irgendein anderes Volk seinen Lehrer, durch die Erfindung folgender Geschichte. Laotse hatte von Jugend auf die Chinesen in der Kunst zu leben unterrichtet und verließ als Greis das Land, weil die immer stärker werdende Unvernunft der Leute dem Weisen

<sup>143</sup> A. Phelan, *Figures of memory in the 'Chroniken'*, cit., p. 185

<sup>144</sup> H. Detering, *Bertolt Brecht und Laotse*, cit., p. 54

<sup>145</sup> Ivi, p. 5

das Leben erschwerte. Vor die Wahl gestellt, die Unvernunft der Leute zu ertragen oder etwas dagegen zu tun, verließ er das Land. Da trat ihm an der Grenze des Landes ein Zollwächter entgegen und bat ihn, seine Lehren für ihn, den Zollwächter aufzuschreiben, und Laotse, aus Furcht, unhöflich zu erscheinen, willfahrte ihm. Er schrieb die Erfahrungen seines Lebens in einem dünnen Buche für den Zollwächter auf und verließ erst, als es geschrieben war, das Land seiner Geburt. Mit dieser Geschichte entschuldigen die Chinesen das Zustandekommen des Buches Taoteking, nach dessen Lehren sie bis heute leben.<sup>146</sup>

La singolarità di questa variante brechtiana in stile prosaico della leggenda cinese consiste nella particolare scelta di alcuni termini come «der Allgemeinheit», «entschuldigen», «die höflichen Chinesen», «ehren» e «Empfindung», presenti nella prima e nell'ultima riga del testo. È proprio nella scelta di queste parole che si nasconde, secondo Detering, l'effetto finale di Brecht: «[d]enn ein noch so »dünnes Buch«, das die Lehre vom Wu-wei vermittelt, stellt einen performativen Selbstwiderspruch dar. Was allerdings erst zu verstehen ist, wenn man sie bereits als bekannt voraussetzt».<sup>147</sup> Partendo da questo «Entschuldigungsbedarf»<sup>148</sup>, la leggenda vuole che sia stato proprio lo spirito di cortesia, la *Höflichkeit*, o, per dirla come Benjamin, la *Freundlichkeit* a dettare la scrittura del *Taoteking*, una cortesia che significa prestare attenzione alle preghiere delle persone semplici e umili come il gabelliere che ha compreso come non sia motivo di vergogna porre delle domande e lasciarsi illuminare da un uomo saggio.

Ritornando al testo della poesia, Brecht rimane fedele al resoconto leggendario, in cui il vecchio filosofo è chiamato «il Grande Maestro», e ricorre così ad appellativi come «Lehrer», «Weiser» e «der Alte», chiamandolo per nome solo nel titolo della poesia. La costruzione della poesia si basa principalmente sulla «Lehrer-Schüler Beziehung», che non si fonda su livelli gerarchici di superiorità o subordinazione, bensì sul bisogno di comunità e relazione reciproca: «[b]eide sind aufeinander angewiesen, weil allein die Frage des Wissbegierigen die Antwort des Weisen zu provozieren vermag».<sup>149</sup> La vera utilità della saggezza risiede, infatti, nella volontà di condividere, di comunicare il sapere, nell'esigenza di insegnare agli uomini l'arte della vita attraverso il «Gestus des Lehrens», l'atteggiamento sociale in cui consiste l'effetto pedagogico. L'effetto pedagogico è anche il risultato del ruolo, forse un po' secondario ma altrettanto importante, di intermediario e di interprete svolto dal fanciullo, «der Knabe». Proprio al fanciullo, in qualità di rappresentante delle generazioni future, Brecht assegna l'incarico di portavoce e il compito di trascrivere su carta le parole del vecchio saggio: «jemand die Weisheit des Alten, die er

---

<sup>146</sup> B. Brecht, *Die höflichen Chinesen*, in «Berliner Börsen-Courier», 1925 in Id. W. Hecht, J. Knopf (a cura di), *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 19 *Prosa*, cit., p. 200

<sup>147</sup> H. Detering, *Bertolt Brecht und Laotse*, cit., p. 61

<sup>148</sup> Ivi, p. 62

<sup>149</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 171

selbst bereits begriffen hat, nun seinerseits in belehrender Absicht weiter, und dabei handelt es sich ausgerechnet um ein *Kind*, einen Hoffnungsträger für kommende Zeiten». <sup>150</sup>

La saggezza di Lao-tse è però la causa del suo esilio, della volontà di allontanarsi dalla sua *Heimat*. Perciò la *Legende*, come ben esplicitato nel titolo, diventa soprattutto una poesia sull'esilio che mira a «construct a continuous community of exile and solidarity» <sup>151</sup> attraverso la forma della parabola. <sup>152</sup> Non a caso, come metafora di commiato e figura di congedo, Brecht fa riferimento nella prima strofa all'immagine della scarpa, *der Schuh*, simbolo del «mental power offered to the poor by the sage as he journeys into exile» <sup>153</sup>, che diventa quindi emblema dell'esilio all'interno delle coordinate della poetica brechtiana. Attraverso la figura di Lao-tse il poeta sembra voler dare un senso alla sua condizione di esule e alla sua attività poetica: lasciare in eredità la sua saggezza. Ecco che il pathos dell'autobiografia emerge non solo attraverso la figura del saggio che, come Brecht, durante l'esilio dà origine ad un libro dedicato all'insegnamento e all'azione morale, ma anche attraverso il forte desiderio di sapere e di conoscenza manifestato dal gabelliere che, in questo caso, rispecchia l'illusione del poeta di poter ottenere lo stesso risultato positivo nel suo pubblico. Questa illusione, avendo carattere di utopia, è destinata però a rimanere irrealizzata. <sup>154</sup>

La storia di Lao-tse risponde all'imperativo incalzante dei tempi: la saldatura fra gli intellettuali dell'esilio e le classi subalterne, gli oppressi, in uno spirito di fraterna collaborazione, perché ciò che è duro infine soccomba, come l'acqua che, goccia dopo goccia, nel tempo, riesce a scavare la pietra: «Daß das weiche Wasser in Bewegung | Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.», per l'appunto l'insegnamento centrale del *Taoteking*. Amicizia e cordialità, le stesse che il gabelliere esprime al suo inaspettato ospite, non sono più vuote e convenzionali forme sociali, ma strumenti di coesione politica che, anche se non cancellano le distanze fra gli uomini, servono però a convincerli che il sapere è il patrimonio comune per una società più equa.

---

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> E. Boa, *Assuaging the anxiety of impotence: poetic authority and power in the Svendborg Poems*, cit., pp. 153-154

<sup>152</sup> Riferimento alla definizione di *Parabel* nel *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, vol. 3, p. 11: «Eine literarische Form kurzen, pointierten, lehrhaften Erzählens in der Art biblischer Gleichniserzählungen, die grundlegende Lebenseinsichten vermittelt, auch reflektierende Weisheitsprosa oder -sprüche».

<sup>153</sup> E. Boa, *Assuaging the anxiety of impotence: poetic authority and power in the Svendborg Poems*, cit., p. 161

<sup>154</sup> Cfr. A. Phelan, *Figures of memory in the 'Chroniken'*, p. 184



## 4. ESILIO E PERDITA DELLA PATRIA

---

### 4.1 L'ESILIO DANESE A SVENDBORG

---

Allontanamento dalla patria senza possibilità di ritorno, ma anche solitudine e abbandono: questo è il significato di esilio, dal latino *exilium* (fuori, lontano dal territorio), la cui accezione vuole mettere in evidenza il carattere negativo del dover vivere al di fuori della propria patria.<sup>155</sup> Se il viaggio è metafora della vita, l'esilio esprime una particolare forma esistenziale, l'essere, il sentirsi *ex solum*, lontano dal suolo, come spiega l'etimo, lontano dalla propria terra, dalla propria patria. Che sia volontario, più o meno prolungato oppure eseguito mediante costrizione a seguito di una condanna, l'esilio ha da sempre rappresentato uno degli eventi più drammatici nella vita dell'uomo, una lontananza fonte di lacerazione e soprattutto di sofferenza.

E se è vero che la letteratura e la storia riferiscono di eroici, romantici, gloriosi e persino di trionfanti episodi in una vita da esule, questi non sono altro che sforzi diretti a superare i dispiaceri invalidanti dell'estraniamento. Questa condizione di esclusione e di frattura ha indotto Brecht, come altri suoi contemporanei, a rifugiarsi, per l'appunto, nella scrittura: per gli immigrati o gli espatriati, l'esilio rappresenta la fuga da un regime nemico, da un ambiente ostile ma anche la sottrazione del loro spazio vitale, di qualcosa che ci si è lasciati per sempre alle spalle e si fa dunque testimonianza attraverso la letteratura. Ed è proprio dopo aver oltrepassato la linea di frontiera che gli intellettuali tedeschi emigrati toccano il tema dell'esilio incappando inevitabilmente su questioni cruciali quali l'identità nazionale e il costituirsi *in der Fremde* di identità multiple, il superamento dei confini linguistici e la ricerca del sé individuale e storico.

Fra le migliaia di storie di vita di profughi legate ai luoghi, o meglio ai non-luoghi, dell'esilio e all'esercizio della scrittura spicca l'opera di Brecht che è riuscito a caricare questa specifica vicenda personale, conseguenza inevitabile anche di una crisi culturale e linguistica, assicurandole così un valore esemplare. Ecco che gli *Svendborger Gedichte* rappresentano così un documento, unico nel loro genere, di una delle tappe del suo incessante "peregrinare" e fanno di Brecht e l'esilio un binomio inscindibile: il poeta sente il bisogno di mostrare quella sensazione di vuoto e di privazione soprattutto nella sesta e ultima sezione della raccolta, nella quale si fa largo la voce desolata dell'esule, «a series of 'autobiographical' poems, which is to say, poems outlining the life of 'the poet' who speaks throughout the collection».<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Grande Enciclopedia Istituto Geografico De Agostini, 20 voll., Novara 1989, vol. 8, p. 224

<sup>156</sup> R. Speirs, *The poet in time*, cit., p. 203

Questa sezione conclusiva si apre con la poesia Brecht sviluppa una riflessione toccante e profonda sul tema dell'esilio – già trattato anche all'interno delle poesie di *Lao-tse* e *Besuch bei den verbannten Dichtern* – e cerca di precisare la condizione sua e degli altri esuli, polemizzando contro la definizione corrente di «emigranti»:

Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten.  
Das heißt doch Auswanderer. Aber wir  
Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluß  
Wählend ein andres Land. Wanderten wir doch auch nicht  
Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer.  
Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.  
Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm.  
Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen  
Wartend des Tags der Rückkehr, jede kleinste Veränderung  
Jenseits der Grenze beobachtend, jeden Ankömmling  
Eifrig befragend, nichts vergessend und nicht aufgebend  
Und auch verzeihend nichts, was geschah, nichts verzeihend.  
Ach, die Stille der Sunde täuscht uns nicht! Wir hören die Schreie  
Aus ihren Lagern bis hierher. Sind wir doch selber  
Fast wie Gerüchte von Untaten, die da entkamen  
Über die Grenzen. Jeder von uns  
Der mit zerrissenen Schuhn durch die Menge geht  
Zeugt von der Schande, die jetzt unser Land befleckt.  
Aber keiner von uns  
Wird hier bleiben. Das letzte Wort  
Ist noch nicht gesprochen.<sup>157</sup>

Pubblicata il 30 dicembre 1937 sulla rivista «Die neue Weltbühne» fondata da Hermann Budzislawski<sup>158</sup>, *Über die Bezeichnung Emigranten* è la più nota fra le poesie dell'esilio. Si tratta di un componimento privo di schema metrico regolare, composto da versi lunghi e brevi che si accostano più alla prosa che alla poesia; molto frequenti sono infatti le inversioni sintattiche utilizzate nell'intento di riprodurre i modi della lingua parlata, di ricalcare i “trasferimenti” del parlato. Inoltre l'uso marcato della punteggiatura e la presenza di cesure e enjambement spezzano il ritmo della poesia producendo un effetto di frammentazione; effetto che aumenta in modo considerevole nei versi finali, accentuando così la consapevolezza dell'atto forzato che si cela dietro la dinamica dell'esilio.

Se, da un lato, il testo rende conto del senso di precarietà esistenziale che caratterizza una situazione d'esilio, con l'inquietudine persistente del fuggiasco «Unruhig sitzen wir so» (verso 8), espulso e bandito dal proprio paese e senza fissa dimora, il motore principale della composizione sembra essere un interesse di tipo linguistico: «eine Reflexion des lyrischen Ich [...] über den

<sup>157</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 294

<sup>158</sup> Cfr. J. Knopf, *Brecht Handbuch. Gedichte*, p. 294

verbreiteten Begriff »Emigranten« [...] allerdings mit dem Ziel, die Anwendbarkeit des Begriffs auf die von den Nazis verfolgte Personengruppe [...] in Frage zu stellen». <sup>159</sup> Al movimento determinato dell'abbandono forzato del proprio paese fa riscontro nel testo la ricerca del termine più adatto a configurare la nuova situazione, a partire dalla definizione di emigrante, messa in discussione dall'Io lirico.

Sul piano stilistico è importante notare l'incremento dell'uso avversativo delle congiunzioni «doch» (versi 2, 3, 4 e 14), «aber» (versi 2 e 19) e «sondern» (verso 6) che rafforzano «den Gestus des Protests gegen die vermeintlich falsche Bezeichnung». <sup>160</sup> Una contestazione che viene nuovamente avvalorata attraverso una sorta di abile gioco di parole tra i due *trennbare Verben* «auswandern» e «einwandern» («wir | Wanderten doch nicht aus [...] Wanderten wir doch auch nicht | Ein»). Non era certo la volontà di espatriare a mettere in moto gli scrittori tedeschi, come è il caso dell'emigrante, quanto piuttosto la situazione politica: il tema della poesia è appunto il palese contrasto semantico tra esilio volontario e esilio forzato, quello indotto da ragioni politiche che Tom Kuhn definisce «das antifaschistische Exil». <sup>161</sup> Per spiegare la condizione di esiliato, che lo riguarda in prima persona, Brecht ricorre in questo testo a termini quali «fuggiasco», «espulso», «bandito»: «Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte. | Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm» (versi 6 e 7). Particolare attenzione va posta su questi due versi che spiccano a livello uditivo grazie all'insistita allitterazione «Vertriebene/Verbannte» e all'assonanza creata dal dittongo «ei» («kein», «Heim», «ein», «sein»), mettendo così in rilievo il carattere di discontinuità e di frattura che contraddistingue la condizione di esule.

Sebbene il testo elabori una situazione autobiografica, sperimentata sulla propria pelle, attraverso il ricorso al pronome personale «wir», Brecht riesce a creare una solidarietà collettiva fra gli esiliati, un comune denominatore che li avvicina: «er identifizierte sich vorbehaltlos – wie der häufige Gebrauch des Personalpronomens »wir« nahelegt – mit den anderen, aus Deutschland »Vertriebenen« und »Verbannten«». <sup>162</sup> Evidente è il richiamo acustico del termine «Verbannten» con «Verbrannten» e, quindi, la relazione con la poesia *Die Bücherverbrennung*, determinata dal rapporto consequenziale fra «Verbrennung» e «Verbannung». Proprio il senso di destino comune unisce l'«ich» del verso iniziale, giustificatamente identificabile con il poeta stesso, e il «wir» collettivo, fornendo la prova di come «[d]as sogennante Persönliche und das sogennante Politische sind also voneinander in überraschendem Maße abhängig und miteinander verknüpft». <sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> Ivi, p. 295

<sup>160</sup> Ibid.

<sup>161</sup> T. Kuhn, *Politische Vertreibung und poetische Verbannung in einigen Gedichten Bertolt Brechts*, cit., p. 37

<sup>162</sup> J. Knopf, *Brecht Handbuch. Gedichte*, cit., p. 295

<sup>163</sup> T. Kuhn, *Politische Vertreibung und poetische Verbannung in einigen Gedichten Bertolt Brechts*, cit., p. 29

La struttura sulla quale poggia tutta la riflessione sulla definizione di *Emigrant* segue una sorta di movimento che inizia con la reale descrizione della condizione di esule e termina con il rapporto che emerge tra gli espatriati e la Germania. I confini tedeschi, «die Grenze» (termine ripetuto per ben tre volte all'interno del testo), assumono in questo contesto un significato molto importante: essi rappresentano da un lato l'insormontabile ostacolo che separa gli «Exilierten» dalla loro patria, dall'altro l'unica porta da varcare nella speranza di un ritorno: «möglichst nahe den Grenzen | Wartend des Tags der Rückkehr, jede kleinste Veränderung | Jenseits der Grenze». Ciò che resta però è la consapevolezza delle crudeltà inflitte alle vittime dei campi di concentramento, che continuano a essere causa di turbamento anche nella quiete apparente del paesaggio danese: «Ach, die Stille der Sunde täuscht uns nicht! Wir hören die Schreie | Aus ihren Lagern bis hierher».

Nella parte finale della poesia compare di nuovo la metafora della scarpa, «mit zerrissenen Schuh» (verso 17): l'immagine dello scrittore che si muove tra la folla con le sue scarpe consunte riprende quella del fuggiasco costretto a cambiare paese e continente, più spesso delle scarpe (*An die Nachgeborenen*). Altri leggono invece nell'immagine dell'esiliato, «der mit zerrissenen Schuh durch die Menge geht», piuttosto un riferimento al problema dell'identità, una questione legata all'organizzazione della resistenza illegale contro il nazionalsocialismo. In tal modo la chiave di lettura della poesia sarebbe sulla relazione fra emigrazione e lotta di resistenza nei campi di concentramento tedeschi. Ciò spiegherebbe anche l'immagine delle scarpe consunte, giacché nel gergo della polizia segreta, i documenti falsi venivano definiti «scarpe»; l'espressione «mit zerrissenen Schuh» potrebbe fare riferimento alla perdita d'identità nel senso di un'esistenza vissuta nell'illegalità.<sup>164</sup>

«Aber keiner von uns | Wird hier bleiben. Das letzte Wort | Ist noch nicht gesprochen». Sono questi i versi conclusivi della poesia, un esplicito riferimento proprio dell'ultima frase di un appunto del 1933, intitolato *Das letzte Wort*: «[e]inige Schriftsteller haben den Bibelvers ›Am Anfang war das Wort‹ mit Stolz zitiert. Wichtiger scheint mir von allen Worten – das letzte Wort».<sup>165</sup> Ed è proprio con questi versi a chiusa della poesia che si ribadisce l'immagine del movimento forzato dell'esilio come atto di parola, il modo più appropriato per uno scrittore di opporre resistenza.

La speranza di un cambiamento imminente e radicale della situazione politica, che trova chiara espressione attraverso l'azione della parola poetica, sembra però non trovare lo stesso slancio positivo nella poesia *Gedanken über die Dauer des Exils*. Nulla è più certo, nulla si sottrae all'usura del dubbio, il quale non risparmia nemmeno la fiducia riposta nella scrittura:

---

<sup>164</sup> Cfr. K. Feilchenfeldt, *Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Kommentar zu einer Epoche*, Winkler, München 1986, pp. 127-128

<sup>165</sup> B. Brecht, *Das letzte Wort*, in Id., *Schriften 1933-1942*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, p. 217

## 1

Schlage keinen Nagel in die Wand  
 Wirf den Rock auf den Stuhl!  
 Warum für vier Tage vorsorgen?  
 Du kehrst morgen zurück!

Laß den kleinen Baum ohne Wasser!  
 Wozu einen Baum pflanzen?  
 Bevor er so hoch wie eine Stufe ist  
 Gehst du froh weg von hier!

Ziehe die Mütze ins Gesicht, wenn die Leute vorbeikommen!  
 Wozu in einer fremden Grammatik blättern?  
 Die Nachricht, die dich heimruft  
 Ist in bekannter Sprache geschrieben.

So wie der Kalk vom Gebälk blättert  
 (Tue nichts dagegen!)  
 Wird der Zaun der Gewalt zermorschen  
 Der an der Grenze aufgerichtet ist  
 Gegen die Gerechtigkeit.

## 2

Sieh den Nagel in der Wand, den du eingeschlagen hast!  
 Wann, glaubst du, wirst du zurückkehren?  
 Willst du wissen, was du im Innersten glaubst?

Tag um Tag  
 Arbeitest du an der Befreiung  
 Sitzend in der Kammer schreibst du  
 Willst du wissen, was du von deiner Arbeit hältst?  
 Sieh den kleinen Kastanienbaum im Eck des Hofes  
 Zu dem du die Kanne voll Wasser schleppst!<sup>166</sup>

Suddivisa in due parti, opposte e speculari nell'andamento argomentativo dei versi in successione, la poesia risale al 1937. La forma e la dizione, fortemente dialettiche, richiamano una «Selbstanrede», un dialogo intimo, interiore in cui il destinatario è lo stesso Io lirico. Queste due parti sono metricamente ed emotivamente contrapposte: la prima, strutturata in quartine, si compone di esortazioni incalzanti mirate a ricordare, in un solipsistico gioco dialettico del *lyrischen Ich* con se stesso, la durata effimera dell'esilio e l'opportunità di assumere comportamenti coerenti con una situazione provvisoria; invece la seconda, composta da una terzina e da una sestina dal metro completamente libero, mette in discussione tutte le affermazioni fatte nella parte precedente.

Questi «Gedanken» si sviluppano quindi in due tempi differenti: il primo rappresenta il momento immediatamente successivo all'espatrio, quando l'illusione di poter presto rientrare fa vivere la nuova situazione come temporanea, un breve intermezzo alla propria quotidianità in patria;

<sup>166</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., pp. 296-298

mentre nel secondo domina la consapevolezza dell'inutilità «von reiner Passivität, vom bloßen Warten auf die erlösende »Nachricht« aus der Heimat».<sup>167</sup>

Questa lirica nasce dunque come spunto di riflessione e discussione su tutto ciò che ruota intorno alla passività della «Haltung des Vertriebenen»<sup>168</sup>: durante l'attesa passiva in realtà non si sta facendo veramente qualcosa, ci si limita ad aspettare che ciò che deve avvenire si realizzi, generalmente, nel più breve tempo possibile. All'istintiva passività dell'esiliato nei confronti della nuova realtà, che non è stata scelta, ma imposta dalla situazione storica, Brecht contrappone allora un'etica del lavoro che porta qui all'identificazione della scrittura quotidiana con la lotta politica: «Tag um Tag | Arbeitest du an der Befreiung | Sitzend in der Kammer schreibst du».

In un primo momento Brecht sembra essere convinto dell'importanza e dell'utilità della scrittura, considerata un «poetisch-stilistische[s] Mittel»<sup>169</sup> contro l'ingiustizia e la barbarie: «Wird der Zaun der Gewalt zermorschen | Der an der Grenze aufgerichtet ist | Gegen die Gerechtigkeit». Convinzione resa tale dall'utilizzo dell'allitterazione, ben udibile in questi versi; tecnica di cui Brecht si serve per «d[ie] lyrische Aussage zu intensivieren».<sup>170</sup> L'idea di un «eingreifendes Schreiben», che possa portare, attraverso un lavoro quotidiano, alla liberazione e porre così fine alla condizione di esilio forzato, viene però stroncata dalla domanda provocatoria che ne scredita il valore: «Willst du wissen, was du von deiner Arbeit hältst?». La risposta, con cui si chiudono questi pensieri, sembra piuttosto sibillina: «Sieh den kleinen Kastanienbaum im Eck des Hofes | Zu dem du die Kanne voll Wasser schlepptest!».

L'immagine del «kleinen Kastanienbaum» che non valeva la pena di annaffiare, ma che nonostante tutto viene annaffiato, diventa il simbolo del lavoro brechtiano: chi sa quanto tempo ci vorrà perché esso cresca e dia i suoi frutti. Il gesto quotidiano dell'innaffiare, per mantenere in vita e far crescere il piccolo castagno, simboleggia dunque l'amore per la vita: «das Begießen des Bäumchens steht darüber hinaus für die Erkenntnis, dass nur eine langwierige, mühselige Tätigkeit zum Erfolg führen kann, und einer solchen Tätigkeit widmet sich ja auch der schreibende Exilant».<sup>171</sup> E proprio il «kleine Baum» della prima parte della poesia funge da misuratore del tempo che passa, la cui durata, nella seconda sezione, è rappresentata ancora dal «kleinen Kastanienbaum», con un tempo di crescita lentissimo. L'identificazione allegorica del lavoro solitario e silenzioso dello scrittore con la crescita lenta del piccolo castagno in giardino è un *topos* letterario sempre rielaborato e personalizzato dalla voce del poeta, che compare anche in un appunto diaristico del 20 ottobre 1942:

---

<sup>167</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 214

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 215

was ich gern mache, ist das wässern des gartens. merkwürdig, wie das politische bewußtsein all diese alltäglichen verrichtungen beeinflusst. woher sonst kommt die sorge, eine stelle des rasens könnte übersehen werden, die kleine pflanze dort könnte nichts abbekommen oder weniger, der alte baum dort könnte vernachlässigt werden, weil er so stark aussieht. und unkraut oder nicht, wasser braucht, was grün ist, und man entdeckt so viel grünes in der erde, wenn man erst einmal zu gießen anfängt.<sup>172</sup>

Come dimostrato nella terza strofa dai versi «Wozu in einer fremden Grammatik blättern? | Die Nachricht, die dich heimruft | Ist in bekannter Sprache geschrieben», la dimensione esistenziale dell'esilio vissuta come realtà di separazione, di sradicamento, di privazione di sé, si traduce nella percezione amara di un cambiamento involontario e profondamente traumatico che riguarda soprattutto il rapporto tra frontiera linguistica e territoriale. Infatti per riferirsi ai luoghi dell'esilio si è convenuto distinguere i paesi ospiti in *Asylländer* e *Exilländer*, intendendo per i primi quelli del rifugio offerto a esuli rimasti isolati e privi di contatti significativi, e per i secondi quelli del soggiorno più o meno prolungato dove si tenta di ricostruire forme e occasioni di vita associativa, di garantire la prosecuzione del lavoro artistico e politico intorno a istituzioni culturali, come riviste e case editrici, e col sostegno di circoli, leghe e comunità organizzate ed omogenee.<sup>173</sup>

Ed è proprio la piccola città di Svendborg a rappresentare per Brecht il luogo del rifugio durante la prima fase del suo esilio, quando si stabilì in Danimarca dal 1933 al 1938. Questo luogo d'asilo, definito da Mennemeier come «[das] Ort fortdauernder Ungeborgenheit»<sup>174</sup>, diventa il protagonista indiscusso della poesia *Zufluchtsstätte*:

Ein Ruder liegt auf dem Dach. Ein mittlerer Wind  
Wird das Stroh nicht wegtragen.  
Im Hof für die Schaukel der Kinder sind  
Pfähle eingeschlagen.  
Die Post kommt zweimal hin  
Wo die Briefe willkommen wären.  
Den Sund herunter kommen die Fähren.  
Das Haus hat vier Türen, daraus zu fliehn.<sup>175</sup>

La poesia, che risale al 1937, fu pubblicata a Parigi sulla rivista *Die neue Weltbühne* il 15 giugno 1939. Si tratta di una lirica monostrofica in otto versi liberi, il cui schema rimico è composto da un primo tetrastico a rima alternata e da un secondo tetrastico a rima incrociata (*ababcdde*).

---

<sup>172</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1942 bis 1955*, cit., p. 349

<sup>173</sup> Cfr. A.M. Carpi, G. Dolei, L. Perrone Capano (a cura di), *L'esperienza dell'esilio nel Novecento tedesco*, Artemide, Roma 2009, pp. 12-14

<sup>174</sup> F. N. Mennermeier, *Bertolt Brechts Lyrik: Aspekte, Tendenzen*, cit., p. 154

<sup>175</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 300

L'utilizzo della rima contribuisce a dare alla poesia un ritmo monotono e cadenzato, un andamento da ninna nanna e una sensazione di pace, come se il lettore venisse cullato dal vento di questo apparente paesaggio idilliaco. Questa monotonia ritmica, accentuata anche dall'epanalessi di «Ein» nel primo verso, viene però improvvisamente spezzata dal verso finale che «alle Illusionen von Ruhe, Sicherheit und Heimatgefühl mit einem Schlag aufhebt».<sup>176</sup>

Il verso finale «Das Haus hat vier Türen, daraus zu fliehn» attribuisce all'intera composizione una nuova chiave di lettura, quella della transitorietà, della provvisorietà del luogo d'asilo, che corre attraverso lo stile lapidario, incisivo, scevro da fronzoli: «[h]ere the objects are in only temporary stability, poised in a tension between permanence and departure».<sup>177</sup> Le quattro porte, oltre che ad essere un preciso richiamo al consiglio di Villon nella poesia *Besuch bei den verbannten Dichtern*, rappresentano la possibilità di fuga in ogni direzione. In un primo tempo si aprono a trecentosessanta gradi verso tutti e quattro i punti cardinali, mentre, quando l'esercito tedesco comincerà a occupare l'Europa del Nord, le possibilità di fuga si ridurranno a «eine kleine Tür» (*Ode an einen hohen Würdenträger*), quella verso l'America.

Una sensazione di insicurezza, di mancata protezione aleggia ora tutt'intorno: il tetto di paglia potrebbe ribaltarsi a causa di quel «mittlere Wind», che diventa quindi metafora della situazione turbolenta della Germania nazista. Il remo posato sul tetto rafforza, inoltre, l'immagine di questa casa-barca sempre pronta a salpare, come i traghetti che attraversano lo stretto del Sund, facendo dell'acqua una possibile via di fuga. Nonostante un barlume di speranza, rappresentato dalle altalene che indicano la presenza di bambini, e dunque la vicinanza della famiglia, un senso di cruda solitudine pervade l'animo dell'Io lirico: la posta, unico filo conduttore che lo unisce ancora al proprio paese, è sempre attesa con impazienza.

A questo proposito bisogna ricordare che lo scrittore, a differenza di altri suoi colleghi emigrati in America, non aveva mai preso in considerazione la possibilità di stabilirsi definitivamente nel continente americano; al contrario, il senso di perdita, principalmente della lingua e del pubblico, ma anche la mancanza della quotidianità tedesca, rimarranno sempre molto forti, acuendosi poi durante l'esilio in America, dove Brecht sperimenterà un vero e proprio blocco lirico:

hier lyrik zu schreiben, selbst aktuelle, bedeutet: sich in den elfenbeinturm zurückziehen. es ist, als betreibe man goldschmiedekunst. das hat etwas schrulliges, kauzhaftes, borniertes. solche lyrik ist flaschenpost, die schlacht um smolensk geht auch um die lyrik.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 217

<sup>177</sup> J. Crick, *The fourth door: difficulties with the truth in the Svendborg Poems*, in R. Speirs (a cura di) *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 131

<sup>178</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 283



Brecht stesso sembra voler sottolineare in queste poesie, e più in generale con quella della VI sezione, «die Annahme einer authentischen, persönlichen Stimme»<sup>179</sup>: l'Io lirico di queste poesie possono essere quindi facilmente associate al poeta poiché «[s]ie beinhalten auch Anspielungen auf konkrete örtliche Details von Brechts Svendborg Refugium».<sup>180</sup> Il famoso «tetto di paglia» compare però anche nel motto introduttivo della raccolta:

Geflüchtet unter das dänische Strohdach, Freunde  
Verfolg ich euren Kampf. Hier schick ich euch  
Wie hin und wieder schon, ein paar Worte, aufgescheucht  
Durch blutige Gesichte über Sund und Laubwerk.  
Verwendet, was euch erreicht davon, mit Vorsicht!  
Vergilbte Bücher, brüchige Berichte  
Sind meine Unterlage. Sehen wir uns wieder  
Will ich gern wieder in die Lehre gehn.<sup>181</sup>

Già nelle primissime linee del motto l'Io lirico e l'apostrofe «Freunde» precisano immediatamente la relazione tra il poeta e il suo pubblico, relazione che persiste all'interno dell'intera raccolta: «Geflüchtet unter das dänische Strohdach, Freunde | Verfolg ich euren Kampf». La figura dell'esiliato racchiude in sé non soltanto una condizione di separazione, dalla propria terra e dal proprio passato, ma anche un bisogno di ricostruire la propria vita spezzata, aggrappandosi alla speranza di un ritorno e di una riunione: «Sehen wir uns wieder».<sup>182</sup>

Brecht scrive, fra dubbi e angosce, i suoi versi d'esilio, nonostante sia consapevole dell'inutilità dei suoi «[v]ergilbte Bücher, brüchige Berichte». Certo è che l'esilio gli cuce addosso un ruolo che stravolge la sua stessa poesia, fatta ora di «ein paar Worte, aufgescheucht | Durch blutige Gesichte über Sund und Laubwerk». Versi di lotta, parole di resistenza. Con il sigaro in bocca, di fronte ai terremoti presenti, come una sentinella riparata «unter das dänische Strohdach» a presidiare il futuro osservando con crescente ansia le macerie del presente.

---

<sup>179</sup> T. Kuhn, *Politische Vertreibung und poetische Verbannung in einigen Gedichten Bertolt Brechts*, cit., p. 28

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 51

<sup>182</sup> Cfr. A. Carrdus, *The uses of rhetoric in Brecht's Svendborg Poems*, in R. Speirs (a cura di) *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 139

## 4.2 FÜNF SCHWIERIGKEITEN BEIM SCHREIBEN DER WAHRHEIT

---

L'«eingreifendes Schreiben», che caratterizza l'intera opera brechtiana per il suo intento didattico-pedagogico e politico, perderebbe la sua efficacia se non si focalizzasse sull'uso del linguaggio e sul rapporto di comunicazione con il pubblico. Proprio per questo Brecht, consapevole della particolare situazione drammatica che sta vivendo, si pone il problema dell'impegno e della responsabilità dell'intellettuale nella lotta contro il terrore del nazismo. Egli si interroga soprattutto sul ruolo dello scrittore nei confronti del suo pubblico, su come l'intellettuale debba rivolgersi al popolo per smascherare l'inganno del potere e spingere le masse ad agire efficacemente per riformare la realtà sociale e culturale. A questo proposito, nel 1935, Brecht partecipa a Parigi al Primo Congresso degli scrittori per la difesa della cultura, durante il quale, in una perorazione lucida e polemica, denuncia le carenze di ogni critica moralistica del potere, che non investiga i rapporti che sono alla base della realtà storica e sociale:

Kameraden, ich möchte, ohne besonders Neues sagen zu wollen, etwas über die Bekämpfung jener Mächte sagen, welche heute sich anschicken, die westliche Kultur in Blut und Schmutz zu ersticken, oder die Reste der Kultur, welche ein Jahrhundert der Ausbeutung uns übriggelassen hat. Ich möchte Ihre Aufmerksamkeit nur auf einen einzigen Punkt lenken, über den meiner Meinung nach Klarheit herrschen muß, wenn man diese Mächte bis zu ihrem Ende bekämpfen will.<sup>183</sup>

Il messaggio è esplicito: per ottenere la massima chiarezza solo una verità concreta può diventare la sola arma efficace nelle mani del popolo per contrastare le barbarie del nazismo e del capitalismo. Scrivere la verità per fare chiarezza: questo è il compito fondamentale di artisti e intellettuali, in un momento in cui la bugia ha il monopolio nella comunicazione pubblica, alla radio e sui giornali. Ed è proprio alla categoria degli artisti e degli intellettuali che, sempre nel 1935, Brecht si rivolge nel suo famoso saggio politico-letterario dal titolo *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, in cui enuncia le regole programmatiche necessarie per scrivere la verità sul fascismo: «Der Faschismus kann nur bekämpft werden als Kapitalismus, als nacktester, frechster, erdrückendster und betrügerischster Kapitalismus».<sup>184</sup>

Brecht richiama subito nell'introduzione le cinque difficoltà che la verità avrebbe dovuto superare per giungere nelle mani di coloro in grado di utilizzarla efficacemente. Queste difficoltà

---

<sup>183</sup> B. Brecht, Paris 1935, in Id: *Erster Internationaler Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur. Reden und Dokumente*, W. Klein (a cura di), Akademie-Verlag, Berlin 1982, p. 138

<sup>184</sup> B. Brecht, *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, in Id: *Werke. Band 22. Schriften 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, p. 76

altro non sono che i requisiti necessari per «die Wahrheit über die barbarischen Zustände [zu] sagen»:<sup>185</sup>

Wer heute die Lüge und Unwissenheit bekämpfen und die Wahrheit schreiben will, hat zumindest fünf Schwierigkeiten zu überwinden. Er muss den Mut haben, die Wahrheit zu schreiben, obwohl sie allenthalben unterdrückt wird; die Klugheit, sie zu erkennen, obwohl sie allenthalben verhüllt wird; die Kunst, sie handhabbar zu machen als eine Waffe; das Urteil, jene auszuwählen, in deren Händen sie wirksam wird; die List sie unter diesen zu verbreiten. Diese Schwierigkeiten sind groß für die unter dem Faschismus Schreibenden, sie bestehen aber auch für die, welche verjagt wurden oder geflohen sind, ja sogar für solche, die in den Ländern der bürgerlichen Freiheit schreiben.<sup>186</sup>

Per prima cosa bisogna avere «den Mut, [...] sich den Mächtigen nicht zu beugen»<sup>187</sup>, e quindi il coraggio di «auf das Arbeiten [zu] verzichten und den Ruhm bei den Mächtigen aus[zu]schlagen».<sup>188</sup> Ovviamente per poter parlare di verità bisogna saperla riconoscere: essa è «etwas Praktisches, Tatsächliches, Unleugbares»<sup>189</sup>. La verità è semplice e concreta, è qualcosa di pratico, che deve servire per abbattere i potenti e cambiare la sorte dei più deboli.

In secondo luogo è necessaria, per chi scrive la verità, l'accortezza, «die Klugheit», di riconoscere la verità, vale a dire rendersi conto di «welche Wahrheit zu sagen sich lohnt»<sup>190</sup> poiché essa potrebbe essere soffocata da una menzogna che si traveste da mezza verità:

Da es schwierig ist, die Wahrheit zu schreiben, weil sie allenthalben unterdrückt wird, scheint es den meisten eine Gesinnungsfrage, ob die Wahrheit geschrieben wird oder nicht. Sie glauben, dazu ist nur Mut nötig Sie vergessen sie zweite Schwierigkeit, die der Wahrheits findung. Keine Rede kann davon sein, daß es leicht sei, die Wahrheit zu finden.<sup>191</sup>

Non tutti però sono all'altezza di scrivere la verità e non sanno nemmeno dove cercarla. Per questo, «[n]ötig ist für alle Schreibenden in dieser Zeit der Verwicklungen und der großen Veränderungen eine Kenntnis der materialistischen Dialektik, der Ökonomie und der Geschichte»<sup>192</sup> ma soprattutto è bene avere un metodo: la verità cercata in modo casuale, «ohne Methode»<sup>193</sup>, perde la sua capacità di operare con efficacia e concretamente sulla realtà.

In terzo luogo, una volta aver conseguito la verità con il giusto metodo, da essa si devono trarre poi conclusioni pratiche per cambiare il mondo e il modo di comportarsi: «[d]ie Wahrheit

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 89

<sup>186</sup> Ivi, p. 74

<sup>187</sup> Ibid.

<sup>188</sup> Ibid.

<sup>189</sup> Ivi, p. 75

<sup>190</sup> Ibid.

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Ivi, p. 76

<sup>193</sup> Ibid.

muß der Folgerungen wegen gesagt werden, die sich aus ihr für das Verhalten ergeben». <sup>194</sup>  
Requisito fondamentale è dunque «die Kunst, die Wahrheit handhabbar zu machen als eine Waffe», saper individuare con precisione le forze che operano nella società e indicare al popolo le cause e i veri artefici della barbarie:

Wenn man erfolgreich die Wahrheit über schlimme Zustände schreiben will, muß man sie so schreiben, daß ihre vermeidbaren Ursachen erkannt werden können. Wenn die vermeidbaren Ursachen erkannt werden, können die schlimmen Zustände bekämpft werden. <sup>195</sup>

In quarto luogo, poiché la conoscenza della verità è un processo comune a chi scrive e a chi legge, «[d]ie Wahrheit aber kann man nicht eben schreiben; man muß sie durchaus jemandem schreiben, der damit etwas anfangen kann». <sup>196</sup> Ecco in cosa consiste l'avvedutezza, «das Urteil, jene auszuwählen, in deren Händen die Wahrheit wirksam wird», l'abilità di parlare a coloro ai quali la verità può convenire con tono combattivo perché «[d]ie Wahrheit ist etwas Kriegerisches, sie bekämpft nicht nur die Unwahrheit, sondern bestimmte Menschen, die sie verbreiten». <sup>197</sup> Chi dice la verità deve combattere a fianco dei deboli e contro i potenti.

Infine la quinta e ultima difficoltà per chi scrive la verità si basa sull'astuzia, «die List, die Wahrheit unter vielen zu verbreiten»:

Viele, stolz darauf, daß sie den Mut zur Wahrheit haben, glücklich, sie gefunden zu haben, müde vielleicht von der Arbeit, die es kostet, sie in eine handhabbare Form zu bringen, ungeduldig wartend auf das Zugreifen derer, deren Interessen sie verteidigen, halten es nicht für nötig, nun auch noch besondere List bei der Verbreitung der Wahrheit anzuwenden. So kommen sie oft um die ganze Wirkung ihrer Arbeit. <sup>198</sup>

Nelle epoche di crisi e grande violenza la verità viene costantemente cesurata e manipolata dal potere dominante. Ci sono varie astuzie «durch die man den argwöhnischen Staat täuschen kann» <sup>199</sup>: l'intellettuale che vuole scrivere la verità deve essere attento all'uso delle parole; occorre spogliarle del loro «faule[n] Mystik» <sup>200</sup> e indirizzarle a chi può maneggiarle, come un'arma, per cambiare il corso della storia. Chi scrive la verità ha il compito di insegnare un modo giusto di ragionare, «ein Denken, das alle Dinge und Vorgänge nach ihrer vergänglichen und veränderbaren Seite fragt» <sup>201</sup>, di mostrare agli oppressi che in ogni cosa, in ogni condizione, sorge e si sviluppa

---

<sup>194</sup> Ivi, p. 77

<sup>195</sup> Ivi, pp. 79-80

<sup>196</sup> Ivi, p. 81

<sup>197</sup> Ibid.

<sup>198</sup> Ivi, p. 82

<sup>199</sup> Ivi, p. 83

<sup>200</sup> Ibid.

<sup>201</sup> Ivi, p. 85

una contraddizione. Ci si deve opporre quindi ai discorsi sul destino, poiché nulla è già stabilito: «man kann zeigen, daß dem Menschen sein Schicksal von Menschen bereitet wird».<sup>202</sup>

E queste cinque difficoltà devono essere risolte tutte contemporaneamente perché non si può ricercare la verità sulla barbarie di certe condizioni senza pensare a coloro che soffrono di questo stato di cose; e mentre l'intellettuale cerca di scoprire le vere connessioni, mirando ad un pubblico pronto ad utilizzare la propria conoscenza, deve far sì che la verità divenga un'arma nelle mani del popolo oppresso, così astutamente camuffata da essere immune alla censura e alla manipolazione del potere. Lo stile straordinariamente persuasivo del saggio, dal tono razionale e controllato, si dimostra un capolavoro di strategia e lucidità che sorprende anche Benjamin: «die ›Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit‹ haben die Trockenheit und daher die unbegrenzte Konservierbarkeit durchaus klassischer Schriften».<sup>203</sup>

Per Brecht, quindi, il vero intellettuale è un *outsider*, un contestatore, un esiliato. È nel dissenso che si deve cercare il significato della sua avventura, nella sfida che lancia alla società. Il vero intellettuale mette continuamente in discussione la realtà e si fa autore e attore di un linguaggio che porta in sé la vocazione di dire la verità al potere. Gli intellettuali rivestono quindi un ruolo significativo perché sono coloro che intervengono attivamente nel linguaggio. Ed è proprio quello che il poeta tenta di fare attraverso le sue liriche sviluppando l'idea «[of] the right language as a vehicle for [the] truth».<sup>204</sup> Nel tempo dell'inganno universale (*Urbetrug*), dire la verità è un atto rivoluzionario e di resistenza, una forma di «engagement with the problems of language and of truth-telling as resistance, of propaganda and the known truth in the urgent context of the brutal lie».<sup>205</sup>

Scrivere la verità diventa un chiaro atto di accusa del fascismo e una radicale riflessione sulle degenerazioni della cultura borghese, che è presente anche nell'ultima strofa della poesia *Und in eurem Lande?*:

[...]

Wer die Unwahrheit sagt, wird auf Händen getragen  
Wer dagegen die Wahrheit sagt  
Der braucht eine Leibwache  
Aber er findet keine.<sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> Ivi, p. 88

<sup>203</sup> W. Benjamin, *Briefe*, 2 voll., a cura di G. Scholem e T. W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, voll. 2, p. 658

<sup>204</sup> J. Crick, *The fourth door: difficulties with the truth in the Svendborg Poems*, cit. p. 118

<sup>205</sup> Ivi, p. 123

<sup>206</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 302

Scritta nel 1935 durante l'esilio danese, questa poesia è composta, nella sua totalità, da versi non regolarmente rimati raggruppati in quattro strofe con alternanza di cinquine e quartine. Gli enjambement hanno il ruolo di creare una pausa che sospende e rallenta il ritmo, costringendo così il lettore a soffermarsi su questa situazione di egoismo diffuso e di crescente corruzione a livello sociale. L'importanza che Brecht conferisce all'aspetto gestuale della poesia, «der lyrische Gestus», è evidente nel titolo e consiste nel «minor but important detail of changing the title [...] from a statement, 'In unserm Lande', into a question, 'Und in eurem Landen?', between the first and the ultimately published version».<sup>207</sup> In questo modo una semplice affermazione si è trasformata in una sfida. È una sfida pericolosa, quella che deve affrontare lo scrittore, poiché «[w]er dagegen die Wahrheit sagt | Der braucht eine Leibwache».

La contrapposizione fra «die Unwahrheit», che domina nel Terzo Reich, e «die Wahrheit», pronunciata invece nei versi del poeta, costretto per questo all'esilio, si ritrova anche in alcune strofe della poesia *Verjagt mit gutem Grund*:

[...]

Ja, ich plaudere ihre Geheimnisse aus. Unter dem Volk  
 Stehe ich und erkläre  
 Wie sie betrügen, und sage voraus, was kommen wird, denn ich  
 Bin in ihre Pläne eingeweiht.  
 Das Lateinisch ihrer bestochenen Pfaffen  
 Übersetze ich Wort für Wort in die gewöhnlich Sprache, da  
 Erweist es sich als Humbug. Die Waage ihrer Gerechtigkeit  
 Nehme ich herab und zeige  
 Die falschen Gewichte. Und ihre Angeber berichten ihnen  
 Daß ich mit den Bestohlenen sitze, wenn sie  
 Den Aufstand beraten.

Sie haben mich verwarnt und mir weggenommen  
 Was ich durch meine Arbeit verdiente. Und als ich mich nicht besserte  
 Haben sie Jagd auf mich gemacht, aber  
 Da waren  
 Nur noch Schriften in meinem Haus, die ihre Anschläge  
 Gegen das Volk aufdeckten. So  
 Haben sie einen Steckbrief hinter mir hergesandt  
 Der mich niedriger Gesinnung beschuldigt, das ist  
 Der Gesinnung der Niedrigen.<sup>208</sup>

La poesia risale all'estate del 1938 e rappresenta un'autostilizzazione dello scrittore, «where the poet emerges from hiding into an autobiographical first-person singular».<sup>209</sup> Ritorna, in queste due strofe, il ruolo del poeta come maestro, il poeta che attraverso il linguaggio si fa portatore di

<sup>207</sup> R. Speirs, *Introduction: the collection, its structure and context*, cit., p. 6

<sup>208</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., pp. 304-306

<sup>209</sup> E. Boa, *Assuaging the anxiety of impotence: poetic authority and power in the Svendborg Poems*, cit., p. 161

verità: «Das Lateinisch ihrer bestochenen Pfaffen | Übersetze ich Wort für Wort in die gewöhnlich Sprache, da | Erweist es sich als Humbug». Qui il poeta assume anche il ruolo del traduttore, capace di chiamare il lettore a collaborare per la decifrazione della «Unwahrheit» che alimenta la politica delle menzogne approvata dalla propaganda nazista. Disposto a rinnegare le sue origini benestanti, Brecht si raffigura come un eroe, al quale si attribuiscono gesta importanti al servizio della verità e del popolo: «Ja, ich plaudere ihre Geheimnisse aus. Unter dem Volk | Stehe ich und erkläre | Wie sie betrügen». Attraverso una «Selbsheroisierung» l'io lirico afferma su se stesso il ruolo di poeta-profeta, l'unico a dire il vero e predicare la giustizia: «und sage voraus, was kommen wird, denn ich | Bin in ihre Pläne eingeweiht».

In questa poesia è altrettanto importante sottolineare il tema della caccia, ripreso nel verso «Haben sie Jagd auf mich gemacht», un esplicito richiamo alla *Verfolgung*, la persecuzione razziale che ha coinvolto soprattutto gli ebrei. La stretta consequenzialità che si stabilisce tra «Exil» e «Verfolgung» è racchiusa nel significato di «Steckbrief», il mandato di cattura effettuato per inseguire il colpevole di un crimine; la parola «Steckbrief» ha una doppia radice etimologica: «stecken» come sinonimo di «stöcken», mettere ai ceppi, in prigione, e «stecken» nel senso di «zu wissen thun», portare a conoscenza, informare.<sup>210</sup> Nel caso specifico l'io lirico si identifica come uno dei principali avversari della censura nazista, accusato per questo di «niedriger Gesinnung».

Conforme alla tesi espressa nel saggio *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, anche in questa poesia, Brecht dimostra la stretta connessione tra parole e verità. E sono proprio le parole, espresse con l'unico intento di svelare la verità, ad essere la causa principale del suo esilio. La ricerca di un nuovo linguaggio poetico, di un tono in grado di cogliere «die Wahrheit», e quindi l'orrore della nuova realtà, è un tema che percorre con insistenza l'intera raccolta. La necessaria trasformazione dell'impianto lirico degli *Svendborger Gedichte* è infatti determinata dalla salita al potere del nazionalsocialismo, che aveva provocato un violento mutamento nella società e nelle abitudini dei singoli. Mutamento che, nel corso della lotta antifascista, tocca ovviamente anche il linguaggio poetico, caratterizzato da una «Verarmung der lyrischen Sprache».<sup>211</sup>

La volontà dello scrittore di coniare un nuovo linguaggio poetico adeguato alla propria realtà, pienamente cosciente del pericolo di impoverimento della poesia, è motivo di profonda riflessione durante gli anni dell'esilio danese, come documenta un'annotazione diaristica del 10 settembre 1938 sulla situazione letteraria attuale: «es ist keine frage: die literatur blüht nicht, aber man sollte sich hüten, in alten bildern zu denken».<sup>212</sup> La ricerca di una lingua poetica adeguata ai

---

<sup>210</sup> M. Bellabarba, *Volte di Banditi*, in «Storica», n. 22, 2002, p. 180

<sup>211</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 203

<sup>212</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 23

tempi oscuri, che senza condurre all'ammutolimento, riesca a stimolare lo sguardo critico sul presente, viene direttamente tematizzata nella poesia *An die Nachgeborenen*:

1

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn  
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende  
Hat die furchtbare Nachricht  
Nur noch nicht empfangen.

Was sind das für Zeiten, wo  
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!  
Der dort ruhig über die Straße geht  
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde  
Die in Not sind?

Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt  
Aber glaubt mir: das ist nur ein Zufall. Nichts  
Von dem, was ich tue, berechtigt mich dazu, mich satt zu essen.  
Zufällig bin ich verschont. (Wenn mein Glück aussetzt  
Bin ich verloren).

Man sagt mir: iß und trink du! Sei froh, daß du hast!  
Aber wie kann ich essen und trinken, wenn  
Ich es dem Hungernden entreiße, was ich esse, und  
Mein Glas Wasser einem Verdurstenden fehlt?  
Und doch esse und trinke ich.

Ich wäre gerne auch weise  
In den alten Büchern steht, was weise ist  
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit  
Ohne Furcht verbringen  
Auch ohne Gewalt auskommen  
Böses mit Gutem vergelten  
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen  
Gilt für weise.  
Alles das kann ich nicht:  
Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

2

In die Städte kam ich zu der Zeit der Unordnung  
Als da Hunger herrschte.  
Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs  
Und ich empörte mich mit ihnen.  
So verging meine Zeit  
Die auf Erden mir gegeben war.

Mein Essen aß ich zwischen den Schlachten  
Schlafen legte ich mich unter die Mörder  
Der Liebe pflegte ich achtlos  
Und die Natur sah ich ohne Geduld.



So verging meine Zeit  
Die auf Erden mir gegeben war.

Die Straßen führten in den Sumpf zu meiner Zeit  
Die Sprache verriet mich dem Schlächter  
Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden  
Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich.  
So verging meine Zeit  
Die auf Erden mir gegeben war.

Die Kräfte waren gering. Das Ziel  
Lag in großer Ferne  
Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich  
Kaum zu erreichen.  
So verging meine Zeit  
Die auf Erden mir gegeben was.

3

Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut  
In der wir untergegangen sind  
Gedenkt  
Wenn ihr von unsern Schwächen sprecht  
Auch der finsternen Zeit  
Der ihr entronnen seid.

Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd  
Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt  
Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.

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.

Ihr aber, wenn es soweit sein wird  
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist  
Gedenkt unsrer  
Mit Nachsicht.<sup>213</sup>

Si tratta di una delle poesie più celebri di Brecht, scritta fra il 1934 e il 1938 in Danimarca, pubblicata sulla rivista *Die neue Weltbühne* e posta in chiusa agli *Svendborger Gedichte*. È composta da tre segmenti separati, tre poesie stese in epoche diverse: il primo segmento può essere considerato un *Klagegesang* dei «tempi bui» risalente al 1938; dal secondo segmento, scritto nel 1934, emerge un ritratto generale della vita del poeta; invece il terzo, un appello alle generazioni future, risale al 1937 ed era inizialmente intitolato *An die Überlebenden*.

---

<sup>213</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., pp. 308-312

La composizione deve essere letta, nel suo insieme, come uno *Zeitgedicht*; i segmenti corrispondono, infatti, a tre diverse dimensioni temporali: «d[ie] Abfolge Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft, wobei jeweils die erste Zeile die temporale Orientierung schon vorgibt».<sup>214</sup> Mentre i verbi nel primo segmento sono al presente, nel secondo e nel terzo sono posti prima al passato e poi al futuro; così facendo Brecht ha voluto mettere in risalto la dinamicità del linguaggio, che si realizza in tempi diversi, ciascuno dei quali ha caratteristiche proprie. Dominante resta però la prospettiva futura in cui si pone questa poesia, a partire già dal titolo: «*An die Nachgeborenen* gibt sich als eine Art Vermächtnis des Sprechers, als lyrischer Rechenschaftsbericht, der an spätere Generationen adressiert ist».<sup>215</sup> Anche qui il punto di vista è autobiografico, con la differenza però che in questa poesia l'Io lirico non è più il paravento dietro il quale si nasconde il poeta, ma assurge a una dimensione collettiva, come si può constatare dal ricorso al pronome collettivo «wir», contrapposto a un «ihr».

Il verso che apre il primo segmento della poesia, «Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!», si ripete anche nell'ultimo verso; è un'evidente marcatura stilistica che da una parte rinvia al motto d'apertura della seconda sezione della raccolta «Den finsternen Zeiten | Wird da auch gesungen werden? | Da wird auch gesungen werden. | Von den finsternen Zeiten»<sup>216</sup> e che dall'altra sintetizza, come una sorta di «rekapitulierende[n] Resümee»<sup>217</sup>, la situazione di orrore che la Germania e tutto il mondo stanno affrontando. Di fronte alla «furchtbare Nachricht» (verso 4) la parola del poeta non può permettersi di essere «töricht» (verso 2); si deve prendere atto dell'impossibilità, in quest'epoca oscura e terribile, di godere della bellezza della natura poiché «[e]in Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist» (verso 7): cantare la bellezza della natura in tempi come questi è quasi un delitto perché significherebbe ignorare le tragedie che sono in corso. È evidente come l'immagine dell'albero rimanga una presenza costante nelle liriche di Brecht; l'albero assurge a figura allegorica della parola poetica che, come in *Schlechte Zeit für Lyrik*, rispecchia «[d]ie Einsicht, dass man sich nicht mehr mit den Annehmlichkeiten des Daseins befassen kann, zu denen für Brecht auch der Naturgenuss gehörte, wird zur scharfen Anklage gegen die »Zeiten« der faschistischen Herrschaft».<sup>218</sup>

Persino i bisogni primari naturali e necessari, come bere e mangiare, sono causa di un senso di colpa e di ingiustizia, un profondo malessere che colpisce l'Io lirico, consapevole di far ormai parte dei meccanismi di una «unerbittliche[n] Logik der Überlebenskampfes in einer

<sup>214</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 206

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 94

<sup>217</sup> B. Lermen, M. Loewen, *Lyrik aus der DDR: exemplarische Analysen*, Paderborn, Schöningh 1987, p. 102

<sup>218</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 207

kapitalistischen Realität»<sup>219</sup>: «Und doch esse und trinke ich» (verso 21). Tuttavia il verso «Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt» (verso 12) esprime la presa di coscienza che, nonostante l'esilio, la situazione del poeta rimane comunque quella di un privilegiato.

Le interiezioni e le domande che strutturano questa prima parte della poesia fanno pensare alle battute di un dialogo che, anche grazie all'utilizzo dei verbi al tempo presente, trasformano il tutto in una «mixture of confession and strategic argument».<sup>220</sup>

Il secondo segmento si distingue dagli altri per la sua forma regolare: «[i]n den vier Strophen zu sechs Zeilen fungiert das jeweils identische abschließende Verspaar als litaneiartiger Refrain, der einen deutlichen Einschnitt setzt».<sup>221</sup> Il ritmo è quello della ballata, con due versi iterati alla fine di ogni strofa a guisa di ritornello. La rigidità della forma metrica è conforme allo spirito combattivo e alla determinazione che l'io lirico, nonostante la lontananza, dimostra di avere nei confronti del suo scopo cioè riuscire, con le sole armi della poesia, a diffondere un certo grado di insicurezza nelle file del potere: «Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden | Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich.» (versi 46 e 47).

Qui «[die] finsternen Zeiten» sono poste in un preciso quadro storico, quello iniziale che allude al tempo «der Unordnung» weimariano (verso 32), che si evolverà in seguito nel tempo «des Aufbruchs» (verso 34), una lotta inserruzionale degli oppressi contro gli «Herrschenden» (verso 46). Il tema centrale di questo secondo segmento è dunque «die Zeit», il quale assume un duplice significato: «[z]um einen ist eben die historische Phase der »Unordnung« und des »Aufbruchs« gemeint, die im Wesentlichen schon den »finsternen Zeiten« des ersten Abschnitts entspricht, zum anderen aber, in den Refrainzeilen, die individuelle Lebensspanne des lyrischen Ich».<sup>222</sup> Infatti l'aspetto storico-politico e l'aspetto personale del motivo del tempo confluiscono nell'espressione «zu meiner Zeit» (verso 44) del ritornello, dove la prospettiva epocale si focalizza proprio sullo scrittore. Si tratta di un ritornello dal tono biblico e profetico che sembra «eine säkulare Variante des alten christlichen Topos vom Leben als einer kurzen Pilgerschaft im irdischen Jammertal [zu] evozieren».<sup>223</sup>

Nel terzo e ultimo segmento l'io lirico si rivolge, in uno stile sentenzioso e laconico con venature di marcato nichilismo, alla generazione a venire con un'invocazione piena di speranza che tende a invertire la concezione hobbesiana della formula *homo homini lupus*: «Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist» (verso 73). Qui la poesia però cambia prospettiva: l'«ich» di un io lirico

---

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> K. Leeder, *Those born later read Brecht: the reception of 'An die Nachgeborenen'*, in R. Speirs (a cura di) *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge University Press, New York 2010, p. 214

<sup>221</sup> U. Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, cit., p. 207

<sup>222</sup> Ivi, p. 208

<sup>223</sup> Ibid.

individualistico lascia il posto a un «wir» collettivo dando così voce a tutta la comunità di esiliati, a tutti coloro che «öfter als die Schuhe die Länder wechselnd» (verso 62). A questo «wir» collettivo si contrappone un «ihr», il destinatario di questo appello, a cui si chiede di non dimenticare attraverso la ripetizione, posta all'inizio e alla fine del segmento, della parola «Gedenkt»: «Gedenkt | Wenn ihr von unsern Swächen sprecht» (versi 58, 59), «Gedenkt unsrer | Mit Nachsicht» (versi 74, 75). Il forte contrasto che si costituisce tra chi ha vissuto «in finsternen Zeiten» e i «Nachgeborenen» è reso con grande destrezza poetica in questi versi speculari e opposti: «In der wir untergangen sind» (verso 57) e «Der ihr entronnen seid» (verso 61). Il tono biblico e profetico si fa largo anche nell'ultimo segmento attraverso la metafora delle acque, la *Sintflut*, l'immagine catartica e purificatrice del diluvio universale che «will eventually issue [...] in a world of 'Freundlichkeit' that does not know the divisions of the present».<sup>224</sup> La metafora biblica del diluvio universale che lava l'uomo da ogni peccato è un chiaro riferimento al tema della responsabilità della colpa e della scelta individuale; Brecht abbandona le vesti del profeta e individua, anche in chi è destinato a soccombere, la responsabilità di quello che è diventato. Proprio per questa ragione, la poesia si conclude con la preghiera finale, rivolta alle generazioni future, di avere indulgenza e comprensione per coloro a cui fu dato di vivere nei «tempi bui»: «Ihr aber, wenn es soweit sein wird | Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist | Gedenkt unsrer | Mit Nachsicht».

---

<sup>224</sup> K. Leeder, *Those born later read Brecht: the reception of 'An die Nachgeborenen'*, cit., p. 215

## 5. BIBLIOGRAFIA

---

### FONTI PRIMARIE

- Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke in 8 Bänden*, Frankfurt am Main 1967
- Brecht, Bertolt, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. di B. Zagari, nota introduttiva di C. Cases, Torino, Einaudi 1973
- Brecht, Bertolt, *Poesie di Svendborg seguite dalla raccolta Steffin*, trad. it. di F. Fortini, Einaudi, Torino 1976
- Brecht, Bertolt, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di W. Hecht, J. Knopf et al., 30 voll., Frankfurt am Main 1989-99
- Brecht, Bertolt, *Arbeitsjournal. Erster Band: 1938 bis 1942*, a cura di W. Hecht, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993
- Brecht, Bertolt, *Arbeitsjournal. Zweiter Band: 1942 bis 1955*, a cura di W. Hecht, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993
- Brecht, Bertolt, *Schriften 1933-1942*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993
- Brecht, Bertolt, *Poesie*. Edizione con testo a fronte a cura di L. Forte. Vol. II (1934-1956), Einaudi, Torino 1999

### FONTI SECONDARIE

- Bellarbarba, Marco, *Volti di banditi*, in «Storica», n. 22, 2002, pp. 179-188
- Benjamin, Walter, *Versuche über Brecht*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1966
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, 7 voll., Frankfurt am Main 1977
- Benjamin, Walter, *Briefe*, 2 voll., a cura di G. Scholem e T. W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978
- Carpi, Anna Maria, Dolei, Giuseppe e Perrone Capano, Lucia, *L'esperienza dell'esilio nel Novecento tedesco*, Artemide, Roma 2009
- Cases, Cesare, »Der Pflaumenbaum«: *Brecht, Benjamin e la natura*, in «Studi Germanici», III (1965), pp. 211-237
- Detering, Heinrich, *Bertolt Brecht und Laotse*, Wallstein Verlag, Göttingen 2008
- Di Michele, Laura (a cura di), *Shakespeare. Una "Tempesta" dopo l'altra*, Liguori, Napoli 2005
- Feilchenfeld, Konrad, *Deutsche Exilliteratur 1933-1945. Kommentar zur einer Epoche*, Winkler, München 1988
- Grande Enciclopedia Istituto Geografico De Agostini*, 20 voll., Novara 1989

- Grimm, Reinhold, *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979
- Groddeck, Wolfram, *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Stoemfeld/Nexus, Frankfurt am Main 1995
- Heine, Heinrich, *Sammtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, a cura di K. Briegleb, Insel, Frankfurt am Main/Leipzig 1993
- Heine, Heinrich, *Sammtliche Schriften*, a cura di K. Briegleb e K. Pörnbacher, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1997
- Jesse, Horst, *Die Lyrik Bertolt Brechts von 1914-1956 unter besonderer Berücksichtigung der „ars vivendi“ angesichts der Todesbedrohungen*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994
- Karcher, Simon, *Sachlichkeit und elegischer Ton: die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006
- Kittstein, Ulrich, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, Metzler, Stuttgart/Weimer 2012
- Knopf, Jan (a cura di), *Brecht Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*, 6 Voll., Stuttgart 1986
- Knopf, Jan (a cura di), *Brecht Handbuch*, voll. 5., Stuttgart/Weimer 2001
- Koopmann, Helmut, *Brechts Lyrik: neue Deutungen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999
- Loewy, Ernst (a cura di), *Exil. Literarische und politische Texte aus dem deutschen Exil 1933-1945*, Fischer, Stuttgart 1979
- Ludwig, Hans-Werner, *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*, Tübingen 4. Aufl. 1994 (Literaturwissenschaft im Grundstudium 3)
- Mennemeier, Franz Norbert, *Bertolt Brechts Lyrik: Aspekte, Tendenzen*, Bagel, Düsseldorf 1982
- Mortara Garavanelli, Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1997
- Müller, Klaus-Detlef, *Bertolt Brecht Epoche – Werk – Wirkung*, Verlag C. H. Beck oHG, München 2009
- Schnell, Raf, *Heinrich Heine und Bertolt Brecht – Das Exil als poetische Lebensform*, in «Heine Jahrbuch», 41 (2008), pp. 83-105
- Speirs, Ronald (a cura di), *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge University Press, New York 2010
- Thuncke, Jörg (a cura di), *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta 1998

## 6. ZUSAMMENFASSUNG

---

Bertolt Brecht Zeit im Exil war nicht nur die härteste Zeit seines Lebens, sondern auch eine fruchtbare Erfahrung für seine poetische Produktion, denn er verfasste in diesen Jahren einige seiner größten Werke, wie die *Svendborger Gedichte*. Diese große antifaschistische Sammlung zieht eine Bilanz der Zeit zwischen 1933 und 1939, als Brecht im dänischen Exil lebte, und ist benannt nach seinem dortigen Hauptaufenthaltort Svendborg, einem kleinen Hafenstädtchen an der Südküste der Insel Fünen. Diese Exilgedichte, die vor allem durch die Entwicklung neuer literarischer Experimenten mit den Formen und Mitteln der konventionellen Lyrik gekennzeichnet sind, sprechen ausdrücklich über die individuelle und historische Erfahrung des Dichters und über die Ereignisse in Deutschland und Europa nach der nationalsozialistischen Machtübernahme.

Die Reflexion der dichterischen Tätigkeit nimmt gerade in der Zeit des Exils den Charakter der Rechtfertigung an. Die Inhalte und Formen der Dichtung, ebenso das Rollenverständnis des Autors und seiner Leser, erklären sich mit der Situation des Kampfes gegen den Faschismus, der als Extremform der kapitalistischen Ordnung betrachtet wird. Damit wird der Bereich wieder der Ästhetik insgesamt der Praxis unterstellt und ihre Funktion ausgearbeitet: die politische Praxis legitimiert die dichterische Tätigkeit als «geschichtsbedingt»<sup>225</sup> und «geschichtemachend»<sup>226</sup>, also auch die Inhalte und Formen der lyrischen Kommunikation. Dann versucht Brecht, eine neue Sprache zu finden, die auf die politische Rolle der Kunst und ihre Implikation reflektiert.

Ein deutliches Beispiel für die politische Rolle der Kunst findet sich in der ersten Abteilung der Sammlung, die *Deutsche Kriegsfibel*. Sie erteilt, wie der Titel schon andeutet, eine Art Elementarunterricht über das Wesen des Krieges, der speziell an die Deutschen gerichtet ist und auf die Zustände im Dritten Reich bezogen ist. Brecht versucht den „Unteren“ das ABC des deutschen Faschismus zu lehren, indem er auf verkürzte Weise aufdeckt, was die faschistische Propaganda verdeckt. Seine politisch engagierte Lyrik zielt darauf ab, die realen Gründe des Krieges in materiellen Interessen und im Klassenkampf zu suchen. Um den Menschen die Augen zu öffnen, wählt Brecht die epigrammatische Form für seine Gedichte, die er als öffentliche Wandschriften handhabt. Brechts Ziel ist es, die Wahrheit zu verbreiten, dies gelingt ihm am Besten, wenn seine Sprüche dem Volk direkt in die Köpfe gehen.

Diese Themen und Formen werden vor allem in der *Deutschen Satiren*, der 5. Abschnitt der *Svendborger Gedichte*, präzise beschrieben, deren Wirkung sich wesentlich in der besonderen Art ihrer Realisation im Medium Funk entfaltet und an die äußeren Bedingungen einer diffusen

---

<sup>225</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 126

<sup>226</sup> *Ibid.*

Rezeption gebunden ist. Brecht verzichtet auf den Reim und insistiert auf dem Begriff und der konstitutiven Funktion der Rhythmus für die Textbedeutung. Durch eine Technik der Synkopierung wird der unregelmäßige Rhythmus gestisch und der Sprachduktus der Texte passt sich dem Gestus des Sprechers in alltäglichen Situationen an. Unregelmäßige reimlose Formen können mit ihren variablen, subtilen und häufig überraschenden Akzentuierungen und Einschnitten die gesellschaftlichen Konflikte zur Sprache bringen und die kritische Aufmerksamkeit der Leser stimulieren.

Die Probleme der Lyrik im Exil sind im Motto zum zweiten Kapitel der *Svendborger Gedichte* thematisiert. Die Frage «In den finsternen Zeiten | Wird da auch gesungen werden?» beantwortet der lyrische Sprecher: «Da wird auch gesungen werden | Von den finsternen Zeiten».<sup>227</sup> Man kann von «erstaunliche[r] Verarmung»<sup>228</sup> der Lyrik sprechen, wie Brecht selbstkritisch feststellt; diese Verarmung bildet sich in einem Rückfall in eine Themen- und Formensprache ab, die ästhetische Traditionen der Vergangenheit wiederbeleben und als Ordnungs- und Harmoniegebärde gegen eine Gegenwart setzen will, die von Chaos, Zerstörung und Auflösung gekennzeichnet ist. In diesem Zusammenhang ist die Rolle der Natur von grundlegender Bedeutung: wie das Gedicht *Schlechte Zeit für Lyrik* zeigt, lassen die schlechten Bedingungen dieser «finsternen Zeiten» keine schönen Empfindungen der Liebe und des Naturgenusses zu; es gibt einen inneren Konflikt zwischen der Begeisterung über die Schönheit und dem Idyll der Natur und dem Entsetzen über die politische Situation, die das lyrische Schreiben beeinflusst.

Die durch den «verkrüppelten Baum» beschriebene Natur stellt nicht nur die Allegorie der Lyrik dar, sondern auch die Trauersituation derjenigen, die im Exil leben. Um diese Situation zu rechtfertigen, versucht Brecht, seine Identifikationsfigur in der poetischen Literaturgeschichte des Exils zu konstruieren: die Anerkennung, die die Machthaber einem Poeten zuteil werden lassen, besteht also darin, ihn zu verbannen. In dem Gedicht *Besuch bei verbannten Dichtern* vergleicht Brecht sein Schicksal mit dem der bedeutenden Poeten vergangener Zeitalter. Sein Name ist auf der Ehrenliste der Heimatlosen, Verjagten und mundtot Gemachten aller Zeiten und Länder aufgeführt. Hier gibt es eine sehr alte und internationale, sogar universale, Dimension dieser Auffassung des Exils: Exil nicht als Strafe für Vergehen, sondern als Schauplatz der Tugend, der Gerechtigkeit und der dichterischen Authentizität. Aber die Heiterkeit dieses berühmten Poetenkreises endet jedoch abrupt mit dem Eingreifen der «Vergessenen», das dem Gedicht einen beklemmenden Abschluss verleiht: mit der Vernichtung der Werke auf die Bücherverbrennungen von Mai 1933 bewirkt die Situation des Exils eine klare Trennung zwischen Autor und Leser. Die Kommunikation mit dem

---

<sup>227</sup> B. Brecht, *Poesie II (1934-1956)*, cit., p. 94

<sup>228</sup> B. Brecht, *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, cit., p. 23



Rezipienten ist schwieriger, so besteht es die Gefahr, den Dialog sowohl mit dem Publikum, als auch mit der literarischen Überlieferung zu verlieren. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, wie viele Texte der *Svendborger Gedichte* dem Thema der Erinnerung und des Gedächtnisses und der Frage nach der Dauerhaftigkeit, der Überlebensfähigkeit und der Nachwirkung des gesprochenen oder geschriebenen Wortes gewidmet sind.

Abgeschnitten von größten Teil seines Lesepublikums und versetzt in eine meist vom fremder Sprache und Kultur geprägte Lebenswelt, geriet Brecht in eine tiefe Krise seines Selbstverständnisses, die existentielle Dimensionen annehmen konnte. Denn das Wort „Exil“ verführt zu Assoziationen: das Exil als ein vorübergehender Zustand, zu erdulden bis zum unbekanntem Zeitpunkt der ersehnten Rückkehr. Exil als Zeit und Ort der Entbehnung. Wer im Exil lebt, tut dies nicht freiwillig. Exilanten sind auf der Flucht, sie gehören nicht wirklich zu der Gesellschaft, die sie umgibt, sie fühlen sich fremd. Konkret wird das Thema der Exilsituation in der sechsten und letzten Abteilung der *Svendborger Gedichte* behandelt. In diesem Abschnitt wird das Exil durch die Namen gebrandmarkt: Brecht setzt sich mit Begriffen wie „Emigration“, „(Un)Freiwilligkeit“, „Heimat“, „Verbannung“ und „Vertreibung“ auseinander, die sich auf raum- und zeitübergreifende Migrationsphänomene anwenden lassen. In Bezug auf die Differenzierung zwischen „Exil“ und „Emigration“ ist zu berücksichtigen, dass Brecht in seinem Gedicht *Über die Bezeichnung Emigranten* den letzteren Begriff weit von sich weist, weil er sich als einen Verbannten, Verjagten ansieht; im dem Wort „Emigrant“ vermisst er den äußeren Zwang. Daher möchte er nicht mit den Emigranten gleichgesetzt werden, da er als Flüchtling und Vertriebener ins Exil verbannt wurde und nicht freiwillig auswanderte. Er beschreibt die Lage der Vertriebenen, die sich nicht häuslich einrichten wollen, da es noch Hoffnung auf Rückkehr gibt.

Das Exil als Zeit ist der zentrale Begriff des Gedichts *An die Nachgeborenen*. Mit diesem Gedicht liefert Brecht ein Zeitdokument, das den Nachgeborenen das Bild der finsternen Zeiten, in denen der hier als Berichterstatter auftretende Dichter lebt, überliefern soll. Zudem legt der Titel das ganze Gedicht auf die Zukunftsperspektive fest: *An die Nachgeborenen* gibt sich als eine Art Vermächtnis des Dichters, als lyrischer Rechenschaftsbericht, der an die spätere Generationen adressiert ist und in der an sie gerichteten Mahnung »Gedenkt« sein gedankliches Zentrum findet. Eine ähnliche Wirkung mag das Gedicht auf seine zeitgenössischen Rezipienten ausgeübt haben. Brechts Verse wendet sich zwar auf der expliziten Ebene an die Nachgeborenen, sind aber eigentlich mindestens ebenso sehr an die Mitlebenden gerichtet, denen sie inmitten ihrer Kämpfe und Nöte die ermutigende Gewissheit einer besseren Zukunft vor Augen stellen. Mit diesem Hoffnungsschimmer, den *An die Nachgeborenen* durch eine kunstvolle Verschränkung der zeitlichen Perspektiven hervorbringt, entlässt Brecht den Leser der *Svendborger Gedichte*.