

# AGON

Rivista Internazionale  
di Studi Culturali, Linguistici e Letterari

n. 48 (gennaio-marzo 2026)

# AGON

Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari

ISSN 2384-9045

Fascicolo 48 (gennaio - marzo 2026)

Issue 48 (January - March 2026)

Periodico registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria (Italia)  
(Registro Stampa, n. 7/14, 30 giugno 2014).

Direttore responsabile: Massimo Laganà  
(Università degli Studi di Messina, Italia)

Telefono mobile: +393491539544

E-mail: [mlagana@unime.it](mailto:mlagana@unime.it)

## Sommario

<b>ANTONINO LAGANÀ</b> <b>Il mezzo e il fine</b> . . . . . [The Means and the End]	3
<b>LUCIANO TRIPEPI</b> <b>Jean-Luc Nancy e le sette parole del Cristo in croce. I limiti erme- neutici della decostruzione</b> . . . . . [Jean-Luc Nancy and the Seven Words of Christ on the Cross. The Her- meneutic Limits of Deconstruction]	7
<b>CLAUDIA CICERO</b> <b>La sapienza personificata nel libro dei <i>Proverbi</i>.</b> <b><i>Pr</i> 8,22-31 e <i>Pr</i> 31,10-31 come cornice teologica di <i>hokmâ</i></b> . . . . . [Personified Wisdom in the Book of Proverbs. Prov 8:22–31 and Prov 31:10–31 as the Theological Frame of <i>hokmâ</i> ]	25
<b>PAOLO PIZZIMENTO</b> <b>«Io son dolce serena» (<i>Purg.</i> XIX, 19): una <i>confictual reading</i> della “femmina balba” dantesca</b> . . . . . [«Io son dolce serena» ( <i>Purg.</i> XIX, 19): a <i>confictual reading</i> of Dante’s “femmina balba”]	39
<b>ANDREAS HÖLZLE</b> <b>Gegen die Trostlosigkeit der Behandlung lyrischer Texte im Unter- richt! Beispiel einer Gedichtanalyse von Bertolt Brechts „Der Rauch“</b> [Against the bleakness of teaching poetry in the classroom! Example of a poem analysis of Bertolt Brecht’s ‘Der Rauch’ (The Smoke)]	57
<b>AGON</b> . . . . .	83



ANTONINO LAGANÀ

## Il mezzo e il fine

[The Means and the End]

SINTESI. L'Autore, prendendo spunto dalla seconda formulazione kantiana dell'imperativo categorico, esamina le nozioni di mezzo e fine in riferimento all'articolazione delle relazioni umane e dei loro possibili esiti.

Parole chiave: imperativo categorico, mezzo, fine, relazioni umane, autovalorizzazione

ABSTRACT. The Author, drawing inspiration from Kant's second formulation of the categorical imperative, examines the notions of means and end with reference to the articulation of human relations and their possible outcomes.

Keywords: Categorical imperative, Means, End, Human relationships, Self-enhancement

Il rapporto mezzo-fine può essere studiato nell'ambito di vari campi di indagine e da prospettive diverse. Ci limitiamo in questa sede a esaminarlo in riferimento alla varietà delle relazioni umane e alla sua radicazione finalistica nell'autovalorizzazione del soggetto agente, partendo dalla seconda formulazione kantiana dell'imperativo categorico.

Nella *Fondazione della Metafisica dei Costumi (Grundlegung zur Metaphysik der Sitten)*, Kant, dopo aver argomentato che l'«imperativo della moralità» è un «imperativo categorico», che «non riguarda la materia dell'azione e ciò che da questa debba conseguire, ma la forma e il principio da cui l'azione stessa consegue»<sup>1</sup>, così si esprime: «L'uomo, e in generale ogni essere razionale, *esiste* come fine in se stesso, non *semplicemente* come mezzo da usarsi a piacimento per questa o quella volontà, ma dev'essere sempre considerato, in tutte le sue azioni indirizzate verso se stesso come verso altri esseri razionali, *insieme come fine*»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Kant 1997: 64-65: «Er betrifft nicht die Materie der Handlung und das, was aus ihr erfolgen soll, sondern die Form und das Princip, woraus sie selbst folgt».

<sup>2</sup> *Ibi*: 88-89: «Der Mensch und überhaupt jedes vernünftige Wesen *existirt* als Zweck an sich selbst, *nicht bloß als Mittel* zum beliebigen Gebrauche für diesen oder jenen Willen, sondern muß in allen seinen sowohl auf sich selbst, als auch auf andere vernünftige Wesen gerichteten Handlungen jederzeit *zugleich als Zweck* betrachtet werden».

Ne consegue quindi la seguente regola imperativa: «*Agisci in modo da trattare l'umanità, così nella tua persona come nella persona di ogni altro, sempre insieme come fine, mai semplicemente come mezzo*»<sup>3</sup>, in quanto, appunto, «*gli esseri razionali stanno tutti sotto la legge secondo cui ognuno di essi deve trattare se stesso e ogni altro mai semplicemente come mezzo, bensì sempre insieme come fine in sé*»<sup>4</sup>.

La prospettiva kantiana, nota per la sua assolutezza e inderogabilità, consente, senza peraltro che se ne debbano necessariamente condividere tutti i presupposti e tutte le implicazioni, di gettare uno sguardo illuminante sulle problematiche delle relazioni umane, nelle quali le nozioni di mezzo e fine rivestono una funzione di particolare rilievo, intendendosi per mezzo tutto ciò che serve a raggiungere o a tentare di raggiungere un determinato fine e per fine lo scopo cui è rivolta l'attività intenzionale degli esseri umani, senza escludere la possibilità che ci siano fini intermedi o infravalenti che preludono ad altri fini fungendo da mezzi rispetto a essi in una sorta di catena delle finalità concludente in un fine ultimo.

Se ciascuno degli esseri umani dovesse essere considerato soltanto come fine in sé, la strumentalità di cui potrebbe far uso per autorealizzarsi ricadrebbe unicamente sugli esseri inanimati o ritenuti tali e sugli esseri animati non umani, con la conseguenza che verrebbe annichilata ogni forma di socialità interumana, non potendo nessuno fruire strumentalmente né delle persone altrui né di sé stesso.

Se, viceversa, ciascuno degli esseri umani venisse considerato e trattato soltanto come mezzo, tutti sarebbero soggetti all'inevitabilità di un uso meramente strumentale di sé stessi e d'altrui, rendendo altresì fortemente probabile una guerra inestinguibile di tutti contro tutti a fini di dominio.

La posizione kantiana risulta sostanzialmente equilibrata tra questi due estremi, in quanto prevede, come s'è visto, che il singolo essere umano consideri e tratti gli altri e sé stesso a un tempo sia come mezzi che come fini in sé. In altre parole, essa ammette sia l'autosfruttamento che lo sfruttamento di altre persone, a condizione che non si perda di vista la doppia appartenenza dell'essere umano alla natura sensibile e a quella sovrasensibile.

<sup>3</sup> *Ibi*: 90-91: «*Handle so, daß du die Menschheit sowohl in deiner Person, als in der Person eines jeden andern jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloß als Mittel brauchst*».

<sup>4</sup> *Ibi*: 100-101: «*Denn vernünftige Wesen stehen alle unter dem Gesetz, daß jedes derselben sich selbst und alle andere niemals bloß als Mittel, sondern jederzeit zugleich als Zweck an sich selbst behandeln solle*». Sorvoliamo sull'equazione tra esseri umani ed esseri razionali, osservando soltanto che nel periodo precritico, segnatamente nella *Storia naturale universale e teoria del cielo (Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels)* del 1755, Kant aveva espresso l'idea che la Luna e altri pianeti fossero abitati da esseri razionali.

La relazione strumentale squilibrata caratterizza in maniera tipica il rapporto che intercorre tra l'uomo e la natura inanimata, o quella che tale si considera, e si risolve in pratiche di manipolazione e sfruttamento, cui essa natura si oppone unicamente con la resistenza della materia di cui di volta in volta si compone. Una strumentalità squilibrata viene esercitata altresì a carico degli animali selvaggi e, in forma teoricamente meno invasiva, anche degli animali addomesticati o domestici, spesso contraddistinta da punte di affettuosità verso questi ultimi.

La tentazione di estendere la relazione strumentale squilibrata nei rapporti con i propri simili è molto forte nella specie umana ed è macroscopicamente visibile negli eventi che costellano il corso storico, in particolare nei casi in cui essa produce fenomeni di sterminio, di per sé irreparabili, o anche di schiavitù e di servitù, involontaria per sua natura la prima e in quanto tale dissolvibile a opera di una ribellione vittoriosa, sempre volontaria, pur se talora indotta, la seconda, come tale difficilmente foriera di capovolgimenti di status.

In ogni caso, tutte le forme di relazione strumentale squilibrata nei rapporti umani sono da riportare a una interpretazione cosale, puramente manipolatoria, della persona, che resta cieca al valore unico e inoggettivabile della stessa e tenta di eliderne la caratteristica di fine in sé.

Quantunque nelle relazioni umane mediate dall'istituzione di una qualche forma di potere statualistico sopraordinato sia inevitabile un margine variabile di strumentalità squilibrata, è da ammettere il possibile emergere, anche all'interno di tale contesto, di rapporti umani equilibrati, scaturenti da un interesse reciproco per la persona dell'altro, che diano spazio adeguato sia a una prospettiva strumentale melioristica per tutti i soggetti in rapporto che al riconoscimento della dimensione di fine in sé della persona, anche se in un senso diverso da quello suggerito da Kant.

Pur con la limitazione sopra accennata, le proprietà umano-fenomeniche di ciascun singolo possono essere utilizzate a beneficio del medesimo, nell'ottica di un bastare a sé stesso, o anche di altri soggetti, in uno scambio volontariamente condiviso, mirato al reciproco vantaggio, che, oltre a produrre un potenziamento dei partecipanti allo scambio sul piano delle capacità e delle risorse materiali, facilita la padronanza di sé ai fini dell'autovalorizzazione di ciascuno e induce al rispetto dell'unicità della persona.

Le relazioni strumentali equilibrate, infatti, si traducono in forme di cooperazione equilibrata che durano fin che dura l'equilibrio in questione e restano impregiudicate la proprietà di sé come peculiarità personale inalienabile e irrinunciabile e l'unicità inoggettivabile di ciascun singolo, ma vengono meno non appena si rompa questo equilibrio e venga minacciato il processo di au-

tovalorizzazione, vale a dire il consolidamento e il mantenimento puntuale, momento per momento, della proprietà di sé come fine immanente costitutivo di ogni essere umano, che per tal via si configura pertanto come fine in sé in ogni contesto e in qualunque circostanza<sup>5</sup>.

### **Bibliografia citata**

- Kant, I. 1997. *Fondazione della Metafisica dei Costumi (Grundlegung zur Metaphysik der Sitten)*, trad. it. e intr. di F. Gonnelli, Laterza, Roma-Bari.
- Laganà, A. 2021. *Spigolature etico-sociali*, Quaderno n. 19 di “AGON” (ISSN 2384-9045), Supplemento al n. 30 (luglio-settembre 2021), pp. 65-74 (*Il riso dell'«unico»*).

<sup>5</sup> Cfr. Laganà 2021.

LUCIANO TRIPEPI

**Jean-Luc Nancy e le sette parole del Cristo in croce.  
I limiti ermeneutici della decostruzione**

[Jean-Luc Nancy and the Seven Words of Christ on the Cross.  
The Hermeneutic Limits of Deconstruction]

SINTESI. Nel saggio, prendendo spunto da alcune annotazioni suggestive di Jean-Luc Nancy sulle sette parole del Cristo e la musica, si prova a rovesciarne la stimolante potenza provocatoria per il pensiero, mettendone criticamente in discussione l'intenzione decostruttiva e i limiti ermeneutici. A tale scopo si contrappone, alla direzione *destitutiva* del fondamento e dell'*adeguatezza ontologica* del senso, una linea tragico-ermeneutica che preserva il legame tra il senso e il significato veritativo delle parole cristiche, anche grazie al rapporto con la potenza *semiosintattica* del registro musicale di Haydn, alla sua relazione storico-ontologica concreta con lo spazio della visione iconica e con il linguaggio verbale del Cristo nella storia.

Parole chiave: parola, abbandono, kenosis, affidamento, senso

ABSTRACT. In the essay, building on some evocative annotations by Jean-Luc Nancy on the seven words of Christ and music, we attempt to reverse their stimulating, thought-provoking power, critically questioning their deconstructive intent and hermeneutic limitations. To this end, we oppose the destitutive approach to the foundation and ontological adequacy of meaning with a tragic-hermeneutic line that preserves the connection between the meaning and the truth of Christ's words, also thanks to its relationship with the semio-syntactic power of Haydn's musical register, its concrete historical-ontological relationship with the space of iconic vision and the verbal language of Christ in history.

Keywords: Word, Forsakenness, Kenosis, Entrustment, Sense

*A mia madre, Vittoria Zannino.*  
Certo della sua presenza nell'affidamento.

### *Premessa*

Tra le cosiddette sette *parole* dalla croce, il grido dell'*abbandono* costituisce il punto di massimo rischio ermeneutico, proprio perché *trascelto* già intenzionalmente dalle fonti tradizionali che delineano la *sequenza* narrativa storico-biografica della *vita Christi* sulla base dei tre sinottici e del Vangelo di Giovanni.

Nella quarta *parola*, il linguaggio non appare più come *comunicazione* parabolica né come espressione metaforico-simbolica, ma come evento-limite: il *proferito* si situa sul confine tra condensazione della significazione e silenzio, lacerazione completa della linearità narrativa e dell'attesa angosciosa.

È precisamente questa condizione, aporetica e paradossale, a rendere possibile la sua rifrazione scheggiata nelle arti, soprattutto pittura e musica, nonché, ovviamente, la sua interpretazione teologico-filosofica.

Quando il linguaggio discorsivo è *manchevole*, si *pensa per immagini*; quando, però, la stessa potenza iconica dell'immaginazione si indebolisce, allora risuona la musica, il cui statuto estetico-conoscitivo è stato spesso messo in questione proprio dalla filosofia teoretica sin dalla grande tradizione platonica, a causa della sua particolare struttura razionale e della sua straripante forza di suggestione passionale.

Ben strano destino quello della potenza incontrollabile del ritmo e del timbro musicale, dichiarato estraneo al mimetico, *curato* dalla dissonanza in base a un'idea ontologica dell'armonia ma, al tempo stesso, sospetto se indipendente dal canto e dal recitativo, musaico per eccellenza e definizione, eppure parente stretto del caos e della sfrenatezza.

È, invece, la *parola* cristica, *concreta* eccedenza simbolica, esprimibile anche in termini musicali, oltre ogni condanna da parte del nudo *Logos* filosofico? Oppure è soltanto sequenza di *significanti dolorosi*, scissi dal senso del reale, proprio perché il suo carattere tragico è divenuto *dissolutorio*, semplice espressione del legame lacerato entro la finitezza, esposizione di un'apertura di senso *incatturabile* e del tutto priva di fondamento?

È la sua eredità del tutto *immanente* a un'esperienza antropologica svuotata dalla fede, parto finale della solitudine successiva alla *morte di Dio* e al suo figlio di ghiaccio, il nichilismo?<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La prima prospettiva, sia pure in registro dialogico-discorsivo è, in parte, quella di Cacciari-Muti 2020. La seconda è, invece, quella di Nancy 2025. Ovviamente, teniamo in gran conto

Se la risposta alla prima interrogazione è quella della *concreta eccedenza simbolica* della *parola*, il *grido* dalla croce non può essere inteso come semplice espressione *psicologica* o *antropoteologica*, sufficiente a cogliere al massimo il *pathos* e la dimensione di solitudine irrelata del figlio dell'uomo, ma, al contrario, è nodo simbolico, aderente al reale, in cui il linguaggio *eccede* la propria funzione discorsiva senza dissolversi, anzi *ri-chiamando* il senso, che ancora si apre all'avvenire della relazione di affidamento, in qualunque registro semantico.

Ciò implica la necessità di leggere le parole non solo secondo l'arbitraria e problematica successione letterale di quanto la tradizione ha raccolto nel numero di *sette*, ma anche nella pluralità che si dà forma, si *sinfonizza*, pur mantenendo la *differenza* di prospettiva, che è già interpretazione cristologica difforme tra i sinottici e il Vangelo di Giovanni.

La tenebra e la luce, nella loro trasfigurazione iconica e musicale, non costituiscono semplice *corredo* dell'esperienza tragica della passione. Né, tantomeno, un indipendente slittamento estetico in altri registri comunicativo-espressivi.

Le sette sonate di Haydn, ad esempio, non *imitano*, non *illustrano*, non *comprendono* la pienezza semantica del contenuto proferito dal Cristo, bensì si caricano di quella vibrata tensione temporale dell'accadere della Passione, nella singolarità e nella relatività *all'altro* di ogni momento, in cui il suono non è la mimesi della parola, né la rappresenta, bensì, nell'esperienza *ri-suonante* dell'ascolto, smaschera proprio i limiti di un'estetica dell'isolamento sensoriale, sia in declinazione pittorica che musicale.

Infatti, così come l'immagine pittorica cristallizza la tensione simbolica in uno spazio visibile e rende presente il senso nell'articolazione spaziale dell'immagine, la musica *temporalizza* in profondità, nel ritmo, nel timbro e nella costruzione melodica, ciò a cui si può *accennare*, ma che nessuna forma può contenere integralmente.

La parola dell'*abbandono* diventa così simbolo di un'*eccedenza* che nessuna forma può contenere come totalità senza residui. La mediazione estetica non sostituisce il linguaggio verbale, ma ne rivela la struttura ontologica: il senso vive nella sua traduzione analogica, proprio perché tra linguaggio verbale, iconico e musicale si stabilisce un *concerto* drammaticamente *dis-cordante*.

alcuni punti di riferimento fondamentali della riflessione teologica novecentesca sul tema, quali sono rinvenibili nelle opere di von Balthasar e Moltmann.

1. *Nancy: La parola come apertura senza fondamento*

Il 29 gennaio del 2013, alla Duke University, in Carolina del Nord, ha luogo la rappresentazione di una pièce, frutto della collaborazione tra il compositore Olivier Dejours, il quartetto Galuppi e Jean-Luc Nancy, che prende spunto, secondo una lunga e ininterrotta tradizione musicale, dalle *Ultime sette parole di Gesù in Croce*. Al concerto per quartetto d'archi segue una videoconferenza di Nancy, con una premessa del testo, qualche anno dopo pubblicata da Dejours per la messa in scena alla *Philharmonie de Paris* il 14 aprile 2017<sup>2</sup>.

Brevi considerazioni iniziali richiamano la tradizione musicale, sempre più autonoma ed espressiva a partire dal XVI secolo, il cui punto di piena maturazione artistica moderna sono *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (in latino *Septem verba Christi in cruce*), musicate dapprima per orchestra (1786), poi per Quartetto d'archi (1787), infine per Oratorio (1796).

È appunto alla versione di Haydn che si riferisce Nancy, anche se la linea di reinterpretazione è ininterrotta sino al momento presente, oltrepassando i confini della musica cosiddetta colta, le barriere linguistico-comunicative, oltre che la scelta strumentale nell'orchestrazione<sup>3</sup>.

Nancy è consapevole che quanto la tradizione ha riunito in sequenza per un uso liturgico ben delimitato assume in Haydn una connotazione tragica, che si distacca come una potenza abissale dalla semplice narrazione cronachistica degli ultimi istanti della vita terrena del Cristo. Sino a quel momento la fine dell'esistenza cristica era stata inscenata in gran parte a beneficio dell'edificazione riflessiva del predicatore, di cui la musica era stata per secoli intervallo dipendente, aggiunta priva di autonomia dai *detti* esaminati nella particolare occasione del Venerdì Santo, così come erano stati estratti dai testi evangelici.

Le *sette sonate* – che Haydn incomincia a scrivere nel 1786 in versione sinfonica, l'anno seguente per quartetto d'archi, infine in forma di oratorio per soli, coro e orchestra – traggono origine da una consueta tradizione celebrativa della cattedrale di Cadiz che, secondo i canoni della drammatica luttuosa, sia pure in forme molto diverse, risale al XVI secolo.

Ciò che però Haydn compie è un'autentica *trasfigurazione*, in equilibrio teso tra parole e suono, tra musica di pensiero e di preghiera; il distacco delle parole dalla relazione testuale di contesto ne amplifica la potenza e la carica drammatica, l'implorazione diviene appello e la preghiera grido inudibile. La parola si muta nella «voce che domanda, implora, dichiara e geme, la

<sup>2</sup> Cfr. Nancy 2025: 175-203.

voce sull'orlo del lamento e del silenzio, tra il grido, il tremore e la fiducia»<sup>4</sup>.

Siamo qui *al limite della parola*, dove essa coniuga – secondo Nancy – il proprio fallimento comunicativo proprio con l'espressione dell'essenziale. È qui, in prossimità del canto in cui risuona, come fosse il duplice movimento di uno strappo e di una chiamata, che “l'uomo supera infinitamente l'uomo”, per citare Pascal<sup>5</sup>, ma diretto a un fuori [*dehors*] che non è per niente un aldilà, bensì il *qui e ora*<sup>6</sup>.

Nancy percorre una strada esegetica in cui la parola, per quanto *ri-suoni* in sonata tragica, è però soltanto eco di un'eccedenza *in-fondata*, una parola che non custodisce alcuna pienezza ontologica o trascendenza di significato. Se c'è una apertura del senso, non è comunque stabile presenza, ma lacerazione dell'abbandono irreversibile.

In tal caso – e, a nostro parere, l'analisi del breve commento ai singoli *detti* del Cristo lo conferma – sarebbe soltanto l'uomo a trascendere all'infinito la sua eccedenza verso il senso, la quale, però, conferma tragicamente la distanza tra ogni suo significante e ogni suo ipotetico fondamento di significato, oltre che la totale assenza di mediazione tra linguaggio e realtà finita, quindi l'impossibilità che la musica possa essere medio dell'immagine interiore o ritmo del canto iconico.

È questa linea interpretativa che conduce inevitabilmente il pensatore francese a *decostruire* ognuna delle sette parole cristiche.

Non è possibile sollevare obiezioni di principio alla torsione antropologica dell'approccio teoretico di Nancy, né alla sua tensione demistificante contro la retorica costruttiva della *pienezza* e del fondamento trascendente pacifica-

<sup>3</sup> Tralasciando la produzione classico-romantica, ci pare significativo ricordare la pluralità comunicativa estrema delle configurazioni estetico-espressive nelle opere di musicisti come i *Sieben Worte* (1982) di S. Gubaidulina e, nell'ambito della musica contemporanea, nelle recentissime orchestrazioni strumentali elettroniche di C. Looten (2008), T. Murail (2009) e, per ultimo, di M. Filotei (2023). Una *trasgressione* apparentemente paradossale, per noi invece molto significativa, è il brano *nu-metal* del gruppo californiano-armeno System of Down, il quale, nel virale brano *Chop Suey!* (2001), introduce un riferimento – per quanto il *frontman* della band lo definisca solo casuale – alla quarta e alla settima parola del Cristo dalla Croce. La distonia occlusiva degli apparati pubblici di controllo giunse a bandire per anni, come pericoloso per la salute pubblica, un testo che respingeva, con la potenza aggressiva del metal, la *nullificazione* pubblica della morte dei marginali, la loro *de-umanizzazione*. Così, il verso «I cry when angels deserve to die» veniva del tutto franteso dal censore come nichilismo distruttivo, ignorando, incredibilmente, il richiamo di senso al «Father, in your hands I commit my spirit» nella strofa precedente dello stesso brano.

<sup>4</sup> Nancy 2025: 177-178. Traduzione nostra.

<sup>5</sup> Cfr. Pascal 2004: 114.

<sup>6</sup> Nancy 2025: 179.

torio, anche perché è storicamente un momento già acquisito, soprattutto nella spietata analisi in filigrana del *negativo* proprio dell'*inquietudine* metafisica moderna<sup>7</sup>. Ma ci pare insostenibile che tale *dispositivo decostruttivo* funzioni nei confronti delle ultime sette parole del Cristo in Croce.

Ciò che, consapevolmente o meno, Nancy ha operato è una *sostituzione occulta* della soggettività orante, implorante, infine in *confidente abbandono*: il *chi* è della voce. Non si tratta dell'uomo, in questo caso, né del suo linguaggio o dei suoi limiti finiti, in tensione verso l'infinito fondamento della tradizione religiosa. Si tratta della voce tragica, forse ancora *inaudita*, del figlio di Dio [*huiòs theoù*]<sup>8</sup>. Non si tratta affatto del destino dell'ente e della sua relazione con l'essere: si tratta dell'ascolto del grido divino nel nucleo dinamico, intrecciato *temporalmente*, tra i pensieri, le immagini e la musicalità espressiva.

#### Prima parola prima delle tenebre

*Padre perdona loro, poiché non sanno ciò che fanno.*

Noi siamo *questo* non sapere, anzi, scrive Nancy, «noi siamo non sapere» [*Nous sommes ne pas savoir*], e se è così noi ignoreremo sempre il come e il perché, poiché tutto ciò non è affare del sapere e la nostra ignoranza deve essere perdonata, in quanto coincide non tanto con la nostra stessa insufficienza e mancanza, ma con la nostra identità infondata.

Ma come potrebbe la voce che *per-dona* rivolgersi alla *mancanza integrale*?

La voce implorante si rivolge a Dio, e non confonde il sapere con la conoscenza degli stati di fatto, la voce implorante è già *per-donante*, non si rivolge a chi è incapace di ascolto, non verrebbe udita.

Invece *ri-suona* nel silenzio, scuote il *non-sapere* che mai, però, è *non-essere*, disco oscuro privo di orientamento nel tempo e nello spazio.

<sup>7</sup> Cfr. Nancy 2018. In questo testo, le suggestive pagine del filosofo francese colgono la novità della forza generatrice della processualità sistemica del *negativo* nel pensiero hegeliano, ma per poi rimuoverne l'intenzione e la direzione ontologica, quasi i contenuti fossero sul tavolo anatomico della decostruzione retroattiva del divorzio tra senso e significato.

<sup>8</sup> Cfr. Nancy 2025: 188. Qui Nancy ritiene scontato come non sia più in questione l'affermazione della divinità dell'uomo «Gesù Cristo», né di niente che abbia a che fare con questo «mistero». Il «nostro contestato», «la morte di Dio» renderebbe la questione irrilevante. È singolare rilevare che, per Nietzsche, è proprio la sua conseguenza, il nichilismo, a essere il grande impensato della nostra epoca presente.

Seconda parola prima delle tenebre

*In verità ti dico, oggi sarai con me in paradiso*

La voce *per-donante* si rivolge all'uomo di cui accoglie istantaneamente il salto nella fede: «Oggi sarai con me in paradiso». E, aggiunge Nancy: «qui ed ora si riapre il giardino del quale un solo albero è proibito: l'albero il cui frutto sarebbe *sapere* se fosse mangiato»<sup>9</sup>.

Ma la voce *per-donante* non riapre il giardino proibito, non promette il luogo simbolico dell'interdizione che nutre l'oscillazione finita della libertà umana né, tanto meno, «condivide il non-sapere all'ombra incontaminata di quest'albero».

La voce *dona* con certezza il paradiso, non il giardino terrestre, né teme la possibilità che la conoscenza della *potenza finita* possa distruggere “à l'instant” il *bene* e il *giardino*. Ben diversamente, la parola accoglie l'*abbandono* dell'*altro* al fondamento che è, istantaneamente, paradiso della salvezza.

Terza parola prima delle tenebre

*Donna ecco tuo figlio, ecco tua madre*

Ecco che Nancy coglie la *parola*, almeno nella sua espressione di mandato performante: «Chi sono dunque la madre e il figlio? Chi sono la donna e l'uomo? Sempre un segno dato *altrove*, sempre un “ecco” pronunciato da un'*altra* voce, da una voce che lo *decide*, senza che noi si possa sapere se è *legittimata* [fondée] a farlo, ma ecco: *decide* e *designa*»<sup>10</sup>.

In poche pregnanti espressioni, il pensatore francese coglie la struttura fenomenologica della relazione istituita, la sua simmetria, la sua irreversibilità, il suo carattere ontologico per l'intero genere che esiste nella finitezza: «L'una o l'altra, l'uno o l'altro, tutte e tutti indirizzati, affidati, consegnati, abbandonati, adottati»<sup>11</sup>.

Eppure, poche righe dopo, Nancy nega, proprio a un passo dall'esame dell'ulteriore *parola decisiva*, la struttura trascendente dell'abbandono: la voce è *altra*, ingiustificata, dipende da un *altro* giudice sovrano il quale, come un nomoteta del tutto illegittimo, ci conficca nel *voici*, nel circolo finito-infinito della dispersione, inchiodati alla natura sofferente della radice materna e della relazione generativa di figliolanza tra la nascita e la morte.

<sup>9</sup> Nancy 2025: 179: *Aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis [...] ici et même maintenant s'ouvre à nouveau le jardin dont un seul arbre est interdit: l'arbre dont le fruit serait savoir s'il était mangé*. Corsivi nostri.

<sup>10</sup> *Ibidem*: *partage le non-savoir à l'ombre intacte de cet arbre*. Corsivi nostri.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Una voce della voce, un'eteronomia sovrana della voce, una *stasis* tra il padre e il figlio, un'impossibilità della libertà a cominciare dalla *kenosis* divina, un segno che *ci* decide e *ci* designa, perduti in significanti in-fondati, come fosse soltanto un datore di norma, la predicazione del nome sovrano della divinità<sup>12</sup>.

Parola durante le tenebre

*Mio Dio, mio Dio perché mi hai abbandonato?*

È qui che il grido del Cristo diventa interrogazione integrale della condizione incarnata, e non può non essere domanda radicale, inscrivibile in ogni lembo pietrificato del darsi del negativo nell'esperienza più profonda dell'angoscia divina, che non teme per la propria sorte individuale, il destino, il muro distruttivo del tempo storico o l'ostilità e il conflitto.

È invece angoscia più profonda della derelizione integrale, di questo sacrificio che oscura il cielo agli occhi e allo spirito del figlio dell'uomo, a cui concede soltanto il grido, «Perché, questo grido?» [*Ce cri – pourquoi?*]<sup>13</sup>.

Che il figlio dell'uomo possa essere orfano della sua stessa natura divina, consegnato all'annientamento, all'abisso, alle tenebre, alla derelizione, tutto questo è contenuto nell'interrogazione radicale, non vi è niente di forzato in tale visione partecipata all'umano, all'esposizione *in-fondata* di ogni finitezza costretta nel segmento temporale del nascere per la morte.

Ma nella potenza angosciosa del grido non c'è l'assertività denudata di senso rinvenuta da Nancy, che avrebbe luogo solo sostenendo il troncamento completo del rapporto di relazione inestricabile tra il figlio dell'uomo e il figlio di Dio.

Scambiare il grido cristico per significante vuoto, per segno privo di risposta, per naufragio catastrofico di tutte le cause, di tutte le ragioni, di tutte le intenzioni, questa è l'*eccedenza ingiustificabile* nella decostruzione del senso, fino alla nullificazione ovvero, con le stesse parole dell'autore: «Ma non c'è alcun perché, e io lo so. E tu lo sai che io lo so» [*Mais il n'y a pas de pourquoi, et je le sais. Et tu sais que je sais cela*]<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. Moltmann 1973. In questo saggio, il teologo tedesco sostiene che il carattere di *querela giudiziaria* del salmo 22, spesso congiunto come premessa alla parola cristica, sulla base dei sinottici, differisce invece nei termini dell'antico patto con il popolo di Israele dalla parola del Cristo, poiché nell'implorazione dell'abbandono non è in gioco *soltanto* la fedeltà a una promessa, ma l'intera relazione di affidamento e il suo universale contenuto escatologico.

<sup>13</sup> Nancy 2025: 180.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

Prima parola dopo le tenebre

*Ho sete*

È la prima parola dopo le tenebre, diretta, immediata. È una sete inestinguibile, la quale non trova il sollievo del cervo di Re Davide, che anela alla fonte. La sera è in pieno giorno, indifferenti saranno anche il fiele e l'aceto.

Quanto si espone alla sensazione, alla natura descrittiva, supera la natura fisica del dolore, ogni parte del corpo cede, si disfa, si inaridisce così come «lo stridore dei denti, come il mormorio del mio lamento»<sup>15</sup>.

Ciò che prepara il compimento è fissato nell'istantanea fotografica del suo disfacimento anatomico e fisiologico, come se si dovesse annunciare un'assenza eterna, un consumo definitivo del corpo. La sottrazione della dignità del morire, diremmo oggi.

Seconda parola dopo le tenebre

*Tutto è compiuto*

La locuzione giovannea è *parola* che compie, realizza, non consuma. Raccolge e non disperde, annuncia e non si conclude affatto nel disfare, nel denuciare, nello slegare dalla vita e dalla promessa, qui e ovunque.

La prospettiva della *parola* è ciò che integra e mantiene, ma, come in uno specchio rovesciato, prospetticamente deformato, Nancy s'irrigidisce nel non considerare il campo visivo presso la croce entro cui il Cristo comunica e si affida: la Madre, il discepolo amato.

Eppure, non tutto è fatto, è disfatto, sciolto e risolto, ma, al contrario, tutto è vita e promessa, ovunque, nel compimento infinitamente libero.

Terza parola dopo le tenebre

*Signore, nelle tue mani rimetto il mio spirito*

La parola trascesa da Luca è *radicalmente antinichilistica* ed esprime un'ontologia della relazione integrale. Nessuna alterità assoluta può cogliere il senso dell'affidamento, nessuna antropologia, se ascolta ciò che *ri-suona* nella parola, può consegnarsi alla chiusura nel tempo, alla dissoluzione naturale o all'annientamento tragico-destinale.

Il commento di Nancy non può essere ridotto a semplice rovesciamento demistificatorio; ma il tentativo di decostruire la legittimità dell'attesa, del reintegro, della restituzione, assorbe l'*epifania incarnata* del divino nella crisi generale della soggettività, scambia la critica radicale decostruttiva del cristianesimo, come forma storica, in preteso svuotamento di senso della realtà della

<sup>15</sup> *Ibi*: 182.

*kenosis*, con la sua assimilazione al soffio inconsistente di ogni relazione, nella logica dell'abbandono indefinito.

Se non c'è essenza da recuperare, se non c'è corpo da reintegrare, se non si dà significato afferrabile, ma soltanto ombra incerta priva di spessore spazio-temporale, *storicamente ineffettuale*, allora l'assenza diventa costitutiva e, anche se l'assenza di Dio non chiude la questione del senso, è evidente come la contingenza non sia altro che l'esposizione alla perdita e all'abbandono.

Se la morte del Cristo non è vittoria sulla morte e la resurrezione è soltanto *svuotamento* della presenza, allora non vi è altra possibilità definitoria che quella del nichilismo ontologico per comprendere la posizione del pensatore francese, così come s'intende dalle sue stesse parole:

Non ti resta più nulla tra le mani, questo respiro, questo passaggio di un respiro, questo fuoco, questo consumo di un fuoco.

Ti affido il volo, la fuga, la pura perdita, la scomparsa, l'eclissi, nelle tue mani che custodiscono il vuoto.

Da nessuna parte, senza tempo. Ex nihilo.<sup>16</sup>

## 2. *À perte de vue, à perte de souffle*

Nancy interpreta il *grido* come testimonianza della *dissoluzione* della presenza garantita. Qui la parola non custodisce alcuna eccedenza metafisica: essa espone l'assenza, lo *s-fondamento* della stessa promessa.

Il cristianesimo, nella sua interpretazione, è il luogo in cui la trascendenza si espone come distanza e non come pienezza. Il grido dell'abbandono manifesta la struttura stessa del senso come instabilità, *dischiusura infinita* che non garantisce se non se stessa, se non l'appello a se stessa, ai suoi significanti plurimi, storicamente sfibrati e infondati, pieni della grazia malinconica della propria indefinita esperienza, della dolorosa esposizione prospettica dei corpi *ad infinitum*.

Pertanto, per Nancy, il linguaggio non media un significato trascendente e non può pretendere di fondare un senso simbolico che corrisponda nel riferimento a un *telos* comune, ma indica al massimo l'esposizione dei corpi, della loro incontenibile produzione di pluralità significante, esposta, infinitamente, al vuoto immanente del proprio ritessersi in relazione infondata.

Secondo questa prospettiva, la *traduzione* artistica in immagine pittorica e in musica non avvicina una verità simbolica che tenda a proteggere la verità

<sup>16</sup> *Ibi*: 183. Traduzione nostra.

reale dell'apertura storica nella parola divina, ma, al massimo, prolunga e potenzia la proliferazione di forme comunicative che ribadiscono la distanza tra significante e fondamento.

Il grido dell'abbandono appare così come un luogo di *decisione filosofica*: la *parola* dalla croce mostra che il linguaggio non è mai autosufficiente. La sua interpretazione oscilla tra mediazione simbolica, esposizione ontologica e testimonianza tragica.

Ma è proprio questa instabilità a rendere possibile la sua *traduzione* nelle arti e la sua *persistenza* filosofica: il senso non si trova soltanto nella parola, nella sua estrazione dal testo secondo una sequenza drammatica, ma nella tensione relazionale tra linguaggio, immagine e suono.

È per noi evidente che lo svuotamento della parola a mero significante non permetta di cogliere, come nella sequenza annotata da Nancy, né il ritmo, né il timbro delle *sette parole*, né la melodia lacerata dall'invocazione angosciosa. Si limita a teatralizzarla come serie di scene inerti, come immagine sfocata priva di relazione veritativa. In tal caso, la morte è abisso destinale e, in tal caso, il peso del corpo cristico riassumerebbe solo il dolore del mondo.

Nancy cita un breve passo di Stendhal sulle *Sette parole del nostro Salvatore sulla croce* come sintomo del passaggio all'estetica del gusto, all'autonomia dello spazio artistico e del sublime: «A che serve lodarle? Bisogna comprenderle, essere cristiani, piangere, credere e tremare»<sup>17</sup>.

Per Nancy le *Ultime sette parole* sono divenute prive di riferimento alla singolarità divina del Cristo in croce per un doppio movimento che, però, mostra chiaramente la sua natura aporetica esplosiva.

*In primo luogo*, devono essere pronunciate da un uomo comune, appartenente a un'umanità senza aldilà; *in secondo luogo*, il legame retrospettivo è a una tradizione religiosa esausta, un riferimento senza il quale il titolo «le ultime sette parole resterebbe del tutto opaco»<sup>18</sup>.

Di che si tratta, allora, se non di poesia e di musica, di che si tratta se non di ritmo, di cadenza, di parole pronunciate o rivolte, offerte al proprio limite? – limite che la musica trasgredisce, senza superarlo, pur indicando qualcosa al di fuori del significato, che deve essere ascoltato?<sup>19</sup>

L'opacità è al di fuori del significato delle parole del Cristo, al di fuori della tensione che nessuna sequenza recitativa può cogliere, tantomeno nell'isolamento teatrale del suppliziato morente. In questa separazione del senso dal

<sup>17</sup> Nancy 2025: 198. Traduzione e corsivi nostri.

<sup>18</sup> *Ibi*: 201.

<sup>19</sup> *Ibi*: 203.

significato reale, l'autentica ultima parola, quella che s'abbandona nell'*affidamento*, renderebbe ascoltabile soltanto il silenzio sovrano, la desolazione, l'afflizione, lo spossessamento e la rinuncia alla redenzione<sup>20</sup>: «Nelle tue mani affido il mio spirito. Nelle tue mani affido ciò che non può essere affidato o depositato in nessun luogo»<sup>21</sup>.

Nel rovesciamento, che rimuove l'affidamento come inutile attesa del vuoto, dell'infinito vuoto, sempre più lontano, si può ritornare soltanto *dal nulla al nulla*, «a perdita d'occhio, senza fiato» [*à perte de vue, à perte de souffle*], sino al punto *desostanzializzato* della nostra pena comune<sup>22</sup>. Come un Pascal appena caduto da cavallo, che perdesse ogni speranza inghiottito da un cielo nero.

### 3. *Temporalità del senso: musica e interpretazione nelle Sette ultime parole di Haydn*

Se la parola evangelica dell'*abbandono* segna veramente il limite temporale del patire, la sua traduzione musicale costituisce uno dei tentativi più radicali di attraversare tale confine, senza annullarlo, ma cogliendone la struttura dialettica di rimandi, la tensione al ritmo inevitabile della profferta, del dono, della conferma al *settimo attimo*, alla conversione ontologica dall'angoscia al tempo della pienezza.

La composizione di Haydn *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* non *rappresenta* le parole, ne connota il timbro in forma temporale, che trasmuta la comprensione in *esperienza* tragica del senso dalla parola al suono.

Il passaggio dal linguaggio alla musica implica uno slittamento ermeneutico decisivo. La parola articola significati; la musica non li *sostituisce*, non li *descrive*, non li *mimetizza*, non li *rappresenta*. Essa opera in un registro differente che sospende la determinazione concettuale, intensifica l'energia immaginativa e, soprattutto, *temporalizza il senso*.

In termini filosofici, la musica non traduce semanticamente, ma ontologicamente, ovvero trasferisce il senso dalla sfera del significato e della referenza oggettiva alla sfera dell'esperienza temporale reale dell'evento. In questo movimento si coglie ciò che Jankélévitch definirebbe la prossimità della musica

<sup>20</sup> *Ibi*: 202.

<sup>21</sup> *Ibi*: 183.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

all'*ineffabile*: il suono rende percepibile ciò che non può essere concettualmente esaurito<sup>23</sup>.

L'organizzazione musicale dell'opera di Haydn — lenta, meditativa, priva di staticità teatrale — produce una forma di *sospensione nell'attenzione*. Ogni sonata non conduce a un compimento narrativo, ma mantiene una tensione prolungata. Questa struttura può essere letta filosoficamente come esperienza dell'attesa, esposizione al tempo, attraversamento del silenzio.

In tale prospettiva, il grido dell'abbandono non è più enunciato linguistico, ma esperienza temporale condivisa tra esecutore e ascoltatore. Il senso non è compreso, è attraversato dal pensare senza concetto [*Denken ohne Begriff*] capace di articolare, in autonomia, forme di significazione semiosintattiche non discorsive<sup>24</sup>.

Nella linea interpretativa simbolica, la musica diventa il luogo in cui l'eccedenza del linguaggio si manifesta. La parola non si esaurisce nel testo; la composizione apre a una dimensione in cui il senso non si stabilizza ma circola, si *autotrascende* nella relazione con la *parola*, la trasforma in canto, vive in tensione nel dissidio tra la *compiutezza* della forma sonata e il suo eventuale incontrarsi con il recitativo o con il coro.

La temporalità musicale non chiude l'interpretazione, non risolve la tensione, mantiene il simbolo in movimento, il simbolo dell'infinito nella singolarità irripetibile dell'evento finito.

L'ascolto diventa allora esperienza ermeneutica. Non ricezione passiva, ma partecipazione alla produzione del senso.

Ben diversamente, invece, nell'interpretazione di Nancy, dove l'esecuzione musicale non intensifica un simbolo effettuale, ma espone l'apertura del senso alla sua stessa dissoluzione. Il suono non riconduce al fondamento, al contrario, amplifica la distanza tra presenza e significato. Ovvero, il *suono* permetterebbe solo il *risuonare* dell'assenza, il ritrarsi della forma dal fondamento, lo struggersi dissipante della nostra esperienza dolorosa verso l'esposizione fisica desertificante. La musica non colmerebbe l'assenza, la renderebbe inudibile, l'estenuerebbe nello spazio condiviso dell'ascolto. Il senso si mostrerebbe come relazione collettiva al simulacro, non come so-

<sup>23</sup> Cfr. Jankélévitch 1983: 86-90. Per il filosofo francese, soltanto l'indicibile è assenza di linguaggio e impotenza comunicativa. È l'ineffabile musicale a permettere l'apertura dove il senso *eccede* il concetto nella *risonanza*, pienezza sovrabbondante.

<sup>24</sup> Cfr. Adorno 2003: 493-540. In questo caso, l'ineffabile diventa inaccettabile *surdeterminazione* del senso in chiave estetizzante. La musica è in grado di pensare la frattura e il negativo, di determinare razionalmente un registro linguistico che tematizza la frattura del reale che il concetto rimuove.

stanza fattiva che agisce<sup>25</sup>. Nell'ascolto delle *Sette parole* la continua tensione tragica non renderebbe possibile la determinazione e la stabilità della verità incarnata, bensì la risonanza come congedo, aliena dalla possibile contemplazione che si dischiude alla trasfigurazione gloriosa<sup>26</sup>.

Ciò che colpisce in Nancy è l'*isolamento* della quarta parola dalla croce, come se non avesse una sua *trans-figurazione* d'affidamento, anzi come se si gelasse nell'ossificazione e nell'arsura dell'impossibilità. In tal modo, rimane inesplicito il *risuonare* drammatico del *largo* della quarta sonata di Haydn, il cui accento è proprio sull'*ut quid*, il punto agogico prima che il pianto del Cristo, il figlio dell'uomo, schianti il suono, come se fossero singhiozzi interiori inudibili<sup>27</sup>. In tal modo, le parole dopo le tenebre sono intese sulla base della ritrazione definitiva di senso, della sua *dischiusura* irreversibile, nell'esposizione radicale della distanza irrimediabile dal fondamento, nella tensione relazionale di un'antropologia della scissura radicale tra senso e significato.

Da tale prospettiva, però, emerge un'interrogazione critica: l'*estetizzazione* ontologica del grido può attenuarne il carattere tragico-escatologico? La musica in forma di sonata custodisce il tragico, oppure lo sublima, lo sfuma, lo svuota di senso? Questa domanda introduce una frattura interpretativa che tormenta ogni ermeneutica ed estetica nella loro *impazienza* di fronte alla soggettività cristiana.

La composizione di Haydn mostra che la parola della croce non è confinata nel linguaggio verbale. Il suo senso si espande nel tempo dell'ascolto, dove la semantica diventa esperienza, il concetto diventa affetto, la parola diventa durata.

<sup>25</sup> Nelle pagine in cui introduce gli scritti di *Filosofia della musica* di Günther Anders, Nancy sottolinea come la *resonance*, che traduce il tedesco *Ertönen*, è intesa da questo pensatore come un *résonner* che è anteriore, ontologicamente, alla *mise en son* che, a sua volta, perigliosamente, tradurrebbe il *Verlautbaren* germanico. Ciò costituirebbe un appello *pre-acustico*, una chiamata al distacco da sé, a favore di un ascolto furtivo e attentivo [*Lauschen*], in cui l'esperienza del suono non significa più *per un soggetto* e potrebbe rivelarsi *inudibile*. Cfr. Anders 2020: 13.

<sup>26</sup> Il riferimento, in termini oppositivi a Nancy, è ovviamente all'opera immane di Hans Urs von Balthasar, per il quale il carattere teologicamente *con-figurato* e sinfonico, dalla *Passione* alla *Gloria* del Cristo, implica il legame profondo di tutti i momenti della *Teodrammatica*, mai il loro isolamento. Così, nell'analisi delle premesse del *Mysterium Paschale*, il grande teologo chiarisce come è nella pluralità pittorico-interpretativa della vicenda cristiana che risiede la ricchezza della prospettiva ermeneutica dei sinottici e di Giovanni. Infatti, mentre lo «spirò» [*exepneusen*] di *Mc* 15,37, paradossalmente, nel suo lapidario naturalismo, esprime una fisicità tragica immediata, il «rilasciò lo spirito» [*apheken*] di *Mt* 27,50, preserva il gesto del lasciare andare. Infine, «l'affidò» [*parédoken*] di *Gv* 19,30 è conferma escatologica del compimento [*tetelestai*]. Cfr. von Balthasar 1990: 98-102.

<sup>27</sup> Cfr. Muti-Cacciari 2020: 85.

La musica non risolve il problema ermeneutico della parola dell'abbandono, ma lo approfondisce: rende percepibile la distanza tra significato ed esperienza fenomenologica. In questo senso, essa costituisce una delle forme più radicali di interpretazione filosofica del testo sacro<sup>28</sup>.

#### 4. Conclusione

Se la parola evangelica articola il senso e la musica lo *s-piega* nella temporalità tragica dell'esperienza della passione, la pittura introduce una trasformazione ulteriore, rende visibile il senso dell'invisibile nello spazio pittorico, e oltre.

L'iconografia della Crocifissione non rappresenta semplicemente un evento narrativo, ma costituisce in sé una *forma prima* di interpretazione che traduce il linguaggio in presenza visiva e suggerisce l'*assenza* in relazione alla *presenza* manifesta. Dalla tradizione medievale fino al Rinascimento – si pensi alla Crocifissione di Masaccio – l'immagine organizza lo spazio attorno al corpo crocifisso, che diventa centro simbolico. Leggere, ascoltare, cantare costituiscono per secoli il rimando riflessivo al testo sacro e alla liturgia.

La parola dell'*abbandono* – così come anche le altre parole *dalla* croce – non può essere senso immediato dell'immagine, nemmeno se *trans-scritta* entro la cornice del suo farsi icona, anche se, tuttavia, aiuta a sorreggerne l'intera organizzazione simbolica. Il *silenzio sonoro* della pittura è soltanto privazione apparente del linguaggio musicale, poiché non è che una sua forma trasformativa spazializzata e lo apre al risuonare dello sguardo.

Il passaggio dalla parola all'immagine e dall'immagine alla parola implica uno slittamento ermeneutico, analogo a quello musicale, ma di natura diversa: la pittura sospende la *successione* e offre *simultaneità* alla visione. Tutto sembra fenomenicamente presente in un unico campo visivo: dolore, distanza, immanenza e trascendenza.

Secondo l'antropologia dell'immagine (Belting)<sup>29</sup>, l'icona non è mera *representazione*, bensì un dispositivo che *produce presenza in eccesso*. Essa non

<sup>28</sup> Tale radicalità è ben rappresentata dall'immensa eredità musicale e spirituale di John Coltrane, prima con *A love supreme* (1964) poi, in modalità intensamente *free Jazz*, con *Ascension* (1965). Nel primo album Coltrane sperimenta, per la prima volta, una forma di suite in quattro movimenti che porta dall'*Acknowledgement* (ammissione di colpa) alla *Resolution* (decisione), dalla *Pursuance* (adempimento) al lirico e incantato *Psalm* (salmo) in cui il sax tenore trasforma in suono l'intera linea teologico-filosofica di un disco epocale. Si può interpretare *A love supreme* come *teologia della lode* e il successivo *Ascension* come *teologia dell'abbandono* attraversato.

<sup>29</sup> Cfr. Belting 2020: 54-59.

illustra il testo, lo *reinscrive* in un regime percettivo differente. Allo stesso modo, la musica della *Neuzeit* comincia a contendere anche la dimensione spaziale alla pittura, aprendola alle forme *armoniche* più complesse e alla loro piena *autonomia* dalla tradizione antecedente.

Se l'iconografia della croce diventa costruzione simbolica è anche perché l'immagine tardo-medievale e, ancor di più rinascimentale e barocca, irradia la sua potenza sonora intrinseca, *ri-suona* intorno al centro simbolico come trittico della parola, dell'icona e della forma ritmico-armonica in relazione nello strazio e nella gioia della *Gloria*.

Le parole del Cristo sono sempre *ascolto* del ritmo nel tempo, del canto e della sua armonia e, *sinesteticamente*, dell'urlo e della sua tragica dissonanza. La musica, pur non avendo alcun riferimento descrittivo-rappresentativo, è il linguaggio che è sempre in grado di connettere il difforme e il discontinuo, ancor più del discorrere e del farsi immagine: le parole suonano, le immagini gridano, esigono l'accordo e il disaccordo.

La parola dell'abbandono non è udibile, ma si manifesta: nella tensione del corpo, nella distanza tra figure e nell'apertura dello spazio circostante ai primi astanti, ai carnefici, al dialogo di salvezza in croce, allo spasimo del processo doloroso sino al sepolcro.

L'immagine sacra opera attraverso stratificazioni simboliche che *eccedono* il visibile immediato. L'icona non si esaurisce nella percezione, ma è proprio la sonorità, *della* visione e *nella* visione, a permetterci di custodire l'eccedenza interpretativa.

Nella *configurazione simbolico-metafisica*, l'immagine è *una* delle forme in cui il linguaggio eccede se stesso per *autotrascendersi* in tutti i registri possibili. La parola si apre alla visibilità e trova nella pittura una modalità di *manifestazione non concettuale*<sup>30</sup>.

La pittura non sostituisce il linguaggio discorsivo, non lo conclude, lo prolunga nella dimensione iconica spaziale. Il senso *emerge* nella relazione tra visibile e invisibile ed esige l'espressione sonora, l'accordarsi con il tempo singolo di ogni stazione della *passione* nella sintassi analogica corrispondente dello spartito, il quale, inerte silenzio finché non eseguito, diviene forma del flusso spazio-temporale e direzione stessa della visione iconico-immaginale in base alla *decisione interpretativa*.

<sup>30</sup> Cacciari, nel suo dialogo con Muti, sottolinea il carattere *sonoro* della visione, anzi il carattere *sinestetico* del *Logos*, la sua origine musicale, secondo il dettato vichiano: prima il grido e il suono, poi il ritmo, la misura, il canto, infine la *facultas loquendi*. Cfr. Muti-Cacciari 2020: 20.

Nella prospettiva di Nancy, però, l'immagine non custodisce un simbolo metafisico concreto, ma espone la distanza tra presenza e significato. Il corpo rappresentato non garantisce fondamento, testimonia l'esposizione del senso in-fondato della dolorosa infinita comunità immanente dei corpi esposti<sup>31</sup>. Addirittura, se la visione diventa solo terribile incontro con l'assenza del *rap-presentato*, esperienza della distanza dopo la prossimità, apertura condivisa alla rammemorazione della perdita definitiva, l'arte visiva pone una questione analoga a quella musicale: la trasformazione estetica del campo visivo e sonoro rischia di sminuire la radicalità dello *scandalo storico* della morte finita del figlio<sup>32</sup>.

In effetti, la bellezza tragica dell'immagine può custodire la piena memoria del dramma oppure, al tempo stesso, depotenziarne espressivamente la violenza. Ma anche se la tensione resta irrisolta, e costituisce parte integrante dell'ermeneutica dell'immagine sacra, perché questo dovrebbe metterne in pericolo la promessa di affidamento, la gloria futura?

La pittura rende evidente che il senso della parola della croce non appartiene esclusivamente al linguaggio verbale. Esso si manifesta anche nello spazio visivo, dove la temporalità si trasforma in *simultaneità*, il discorso in presenza, il significato in figura.

L'immagine apre l'interpretazione a una nuova dimensione percettiva, completando il movimento già avviato dalla parola e dalla musica nel circolo infinito dell'interpretazione della storicità dell'evento, nella gloria del suo dramma, il quale non rende inutile la *kenosis*, ma la preserva, senza risoluzioni conciliative a buon mercato, sempre all'erta nella storica pluralità dei rimandi inesauribili al senso del reale e alla sua *incatturabile* ghirlanda di infinite manifestazioni immanenti di significato determinato.

<sup>31</sup> Ancor più, e in modo molto suggestivo, l'afflato inesauribile del *toccare* e della sua natura aporetica diventa immagine metaforica dell'impossibilità del vero simbolo e della sua, sempre inappagata, tensione all'adeguazione. Così, in *Noli me tangere* e in *Corpus*, Nancy dedica pagine molto belle all'*oscillazione* della distanza tra l'esposizione dell'immagine del corpo cristico e il tragico gesto in tensione della Maddalena, che vorrebbe accertarne la presenza fenomenica. A noi pare che proprio l'insistenza sull'insufficienza simbolica del *riavvicinamento reale* riesca a confermare soltanto la precarietà relazionale della nostra *cum-patetica* comunità finita, ma non sfiori nemmeno lontanamente il nodo della presenza reale del Cristo nella *prossimità* e nella *distanza*.

<sup>32</sup> Almeno tale ci sembra la preoccupazione di Sergio Quinzio in più di una delle sue riflessioni. Vedi, ad esempio, Quinzio 1996 e 2006.

### Bibliografia citata

- Adorno, T.W. 2003. *Vers une musique informelle* (1963), in *Quasi una fantasia, Musikalische Schriften I-III GS*, a cura di R. Tiedemann, 16, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 493-540.
- Anders, G. 2020. *Phénoménologie de l'écoute* (2017), a cura di E. Ellensohn, M. Kaltenecker e D. Meur, pref. J.-L. Nancy, Éditions de la Philharmonie, Paris.
- Balthasar, H.U. von. 1992. *Theologie der drei Tage* (1969), Johannes Verlag, Freiburg im Br.
- Belting, H. 2020. *Bild und Kult* (1990), C.H. Beck, München.
- Brown, B. - Goldblatt, D. - Gracyk, T. 2018. *Jazz and the philosophy of arts*, Routledge, New York.
- Bultmann, R. 1986. *Das Evangelium des Johannes*, Vandenhoeck & Ruprecht (1964), Göttingen.
- Cacciari, M. - Muti, R. 2020. *Le sette parole di Cristo*, Il Mulino, Bologna.
- Feige, D.M. 2014. *Philosophie des Jazz*, Suhrkamp, Frankfurt am M.
- Jankélévitch, J. 1983. *La Musique et l'ineffable* (1961), Points, Paris.
- Moltmann, J. 1970. *Teologia della speranza*, trad. it. di A. Comba, Queriniana, Brescia.
- 1973. *Il Dio crocifisso*, trad. it. di D. Pezzetta, Queriniana, Brescia 2013<sup>8</sup>.
- Nancy, J.L. 2003. *Noli me tangere*, Bayard, Paris.
- 2004. *Corpus*, Cronopio, Napoli.
- 2005. *La dèclosion*, Éditions Galilée, Paris.
- 2010. *L'adoration*, Éditions Galilée, Paris.
- 2018. *Hegel, l'inquiétude du négatif*, Éditions Galilée, Paris.
- 2025. *À la musique*, Éditions de la Philharmonie, Paris.
- Pascal, B. 2004. *Pensées* (1670), ed. M. le Guern, Gallimard folio, Paris.
- Quinzio, S. 1996. *La sconfitta di Dio*, Adelphi, Milano.
- 2006. *La croce e il nulla*, Adelphi, Milano.
- Whyton, T. 2013. *Beyond A love supreme*, Oxford University Press, New York.

**La sapienza personificata nel libro dei *Proverbi*.  
*Pr* 8,22-31 e *Pr* 31,10-31 come cornice teologica di *hokmâ***

[Personified Wisdom in the Book of Proverbs  
*Prov* 8:22–31 and *Prov* 31:10–31 as the Theological Frame of *hokmâ*]

SINTESI. Il presente contributo intende indagare la figura della sapienza personificata nel libro dei *Proverbi* attraverso l'analisi di due testi decisivi, *Pr* 8,22-31 e *Pr* 31,10-31. L'ipotesi di fondo è che tali pericopi, collocate rispettivamente nel prologo e nella conclusione del libro, costituiscano una cornice letteraria e teologica essenziale per comprendere il significato di *hokmâ* nella tradizione sapienziale veterotestamentaria. Dopo un sintetico inquadramento della sapienza biblica nel suo rapporto con l'eredità extrabiblica e con la fede d'Israele, lo studio si concentra sull'esegesi dei due brani: in *Pr* 8 la sapienza appare come realtà originaria, posta in relazione con Dio e con l'opera della creazione; in *Pr* 31, invece, essa assume i tratti concreti della donna forte, nella quale convergono dimensione pratica, etica e religiosa della sapienza. Ne emerge una figura mediatrice, che orienta l'uomo al timore del Signore e iscrive l'esistenza quotidiana entro un orizzonte teologico. La lettura congiunta di *Pr* 8 e *Pr* 31 mostra così che la personificazione femminile della sapienza esprime una precisa visione antropologica e teologica, decisiva per l'interpretazione complessiva del libro dei *Proverbi*.

Parole chiave: sapienza, *Proverbi*, personificazione, timore del Signore, donna forte

ABSTRACT. This article aims to investigate the figure of personified wisdom in the Book of Proverbs through an analysis of two decisive texts, *Prov* 8:22–31 and *Prov* 31:10–31. The underlying hypothesis is that these pericopes, situated respectively in the prologue and in the conclusion of the book, constitute an essential literary and theological frame for understanding the meaning of *hokmâ* within the Old Testament wisdom tradition. After a concise overview of biblical wisdom in its relationship both to extra-biblical heritage and to Israel's faith, the study focuses on the exegesis of the two passages: in *Prov* 8, wisdom appears as an originary reality, set in relation to God and to the work of creation; in *Prov* 31, by contrast, it takes on the concrete features of the strong woman, in whom the practical, ethical, and religious dimensions of wisdom converge. What emerges is a mediating figure who directs human beings toward the fear of the Lord and inscribes daily existence within a theological horizon. A combined reading of *Prov* 8 and *Prov* 31 thus shows that the feminine personification of wisdom expresses a precise anthropological and theological vision, one that is decisive for the overall interpretation of the Book of Proverbs.

Keywords: Wisdom, Proverbs, Personification, Fear of the Lord, Strong Woman

## 1. *La sapienza nei Proverbi: coordinate per una lettura*

La riflessione sapienziale d'Israele si sviluppa nel più ampio contesto culturale del Vicino Oriente antico, ma assume una configurazione propria in forza del suo radicamento nella fede in YHWH<sup>1</sup>. Anche Israele, come gli altri popoli dell'antico Oriente, conosce una sapienza che nasce dall'esperienza, dall'osservazione del mondo e dalla trasmissione educativa tra maestro e discepolo, tra padre e figlio. Tuttavia, nella tradizione biblica, tale sapere non resta confinato nell'ambito della perizia pratica o della prudenza sociale, ma viene progressivamente ricondotto alla relazione con Dio, fino a trovare nel timore del Signore il suo principio decisivo<sup>2</sup>.

In questo senso, la sapienza biblica non coincide né con una semplice abilità tecnica né con una riflessione speculativa astratta. Essa riguarda anzitutto l'arte di vivere rettamente, di discernere il bene dal male, di orientare l'esistenza secondo un ordine che l'uomo non produce, ma riconosce come inscritto nella creazione e fondato nel Creatore<sup>3</sup>. Proprio qui emerge la differenza specifica della sapienza d'Israele: pur accogliendo forme, motivi e linguaggi attestati anche nelle tradizioni extrabibliche, essa li rilegge entro l'orizzonte dell'alleanza e dell'obbedienza al Dio unico.

Un ruolo paradigmatico, in questo sviluppo, è attribuito alla figura di Salomone. Il racconto di *1Re* 3,5-14 collega infatti la sua sapienza non a una prerogativa naturale, ma a un dono chiesto nella preghiera: Salomone domanda un cuore capace di ascolto e di discernimento per governare il popolo con giustizia<sup>4</sup>. Al di là del valore storico della figura salomonica e della sua funzione nella tradizione, il dato teologico resta chiaro: la sapienza autentica proviene da Dio e abilita l'uomo a giudicare rettamente la realtà. Per questo la tradizione sapienziale veterotestamentaria mantiene costantemente un nesso interno tra sapienza, giustizia e ascolto della parola divina.

Questo nesso si chiarisce ulteriormente sullo sfondo della *torâ*. In *Dt* 4,5-9 l'osservanza delle leggi date da Dio tramite Mosè viene presentata come la vera sapienza di Israele agli occhi degli altri popoli. Ne consegue che, nel quadro biblico, il sapere acquista verità quando è iscritto nell'obbedienza al Signore<sup>5</sup>. La sapienza di Israele non annulla affatto la dimensione esperienziale,

<sup>1</sup> Cfr. von Rad 1975: 280; per un inquadramento generale, Gilbert 2005, Morla Asensio 1997.

<sup>2</sup> Cfr. von Rad 1972-74: I, 470-484; per una sintesi d'insieme, Rossano-Ravasi-Ghirlanda 1989.

<sup>3</sup> Cfr. von Rad 1975: 280.

<sup>4</sup> Cfr. *1Re* 3,5-14; per la funzione paradigmatica di Salomone nella tradizione sapienziale, Gilbert 2005; Zenger 2005: 567.

<sup>5</sup> Cfr. *Dt* 4,5-9; Grelot 1987: 272; Penna-Perego-Ravasi 2010: 1258-1260.

ma la assume e la riorienta. L'esperienza del mondo, del lavoro, delle relazioni e del governo diventa così il luogo nel quale il sapiente riconosce un ordine che lo precede e che egli è chiamato ad abitare responsabilmente.

Entro tale orizzonte si colloca il libro dei *Proverbi*, uno dei luoghi più significativi della riflessione sapienziale biblica. Si tratta di un testo composito, formatosi attraverso raccolte successive e giunto alla sua redazione finale in epoca post-esilica<sup>6</sup>. Tale stratificazione non indebolisce il libro, ma ne manifesta piuttosto la vitalità teologica e pedagogica. Nei *Proverbi*, infatti, non si raccoglie soltanto una serie di massime morali o di osservazioni sul vivere bene; vi si delinea una vera antropologia sapienziale, nella quale l'uomo è posto di fronte a due vie, quella della vita e quella della morte, e viene educato a scegliere attraverso l'ascolto<sup>7</sup>.

In questo contesto acquistano particolare rilievo i capitoli 1-9, che fungono da prologo all'intero libro. Qui la sapienza non è soltanto oggetto di insegnamento, ma diventa soggetto parlante: chiama, ammonisce, promette vita e denuncia la rovina di chi la rifiuta<sup>8</sup>. La personificazione della sapienza non è dunque un semplice ornamento poetico, ma una precisa strategia teologica e pedagogica. Essa consente di presentare la sapienza come realtà che precede l'uomo, lo interpella e lo orienta, chiedendo di essere accolta innanzitutto come principio di vita, prima ancora che come contenuto di un sapere.

Per questo nei *Proverbi* il timore del Signore svolge una funzione sintetica decisiva. La formula, che ricorre come cifra dell'autentica sapienza, non implica un sentimento servile, ma designa l'atteggiamento fondamentale di riverenza, disponibilità, obbedienza e apertura alla trascendenza<sup>9</sup>. Il timore del Signore è "principio" della sapienza sia nel senso di inizio, sia in quello di fondamento qualitativo: esso ne costituisce il criterio interiore e la sua forma più alta. Senza questa apertura a Dio, il sapere umano resta incompiuto; con essa, invece, l'uomo impara a leggere il mondo, se stesso e gli altri secondo verità.

È precisamente a questo livello che la personificazione della sapienza acquista il suo significato pieno. Nel libro dei *Proverbi* la *hokmâ* non appare semplicemente come qualità morale o intellettuale dell'uomo, ma soprattutto come realtà viva che chiama e si lascia incontrare. Tale dinamica raggiunge il suo culmine in *Pr* 8,22-31, dove la sapienza parla di sé in rapporto a Dio e alla creazione, e trova un'espressione sorprendentemente concreta in *Pr* 31,10-31,

<sup>6</sup> Cfr. Bonora-Priotto 1997: 49; Pinto 2013: 24-27.

<sup>7</sup> Cfr. Bellia 1999: 17.

<sup>8</sup> Cfr. Bonora 1989: 12-13; Pinto 2013: 25.

<sup>9</sup> Cfr. von Rad 1975: 280; Penna 1995: 1068-1069.

dove l'elogio della donna forte sembra raccogliere, in forma esistenziale, pratica e religiosa, i tratti della sapienza celebrata all'inizio del libro<sup>10</sup>.

La lettura congiunta di questi due testi consente allora di formulare l'ipotesi che guiderà le pagine seguenti: *Pr* 8 e *Pr* 31 costituiscono i due poli di una medesima architettura teologica. Nel primo la sapienza appare nella sua prossimità originaria a Dio e all'ordine del cosmo; nel secondo essa prende forma nella vita umana concreta, nella casa, nel lavoro, nella parola, nella giustizia e nel timore del Signore. La figura femminile non va pertanto ridotta a mero artificio stilistico, ma dev'essere riconosciuta come luogo simbolico e teologico nel quale la sapienza si manifesta come mediazione tra l'ordine creato e l'esistenza storica dell'uomo<sup>11</sup>.

Alla luce di ciò, il presente studio non intende offrire una trattazione generale della sapienza veterotestamentaria, ma concentrarsi su quel tratto specifico del libro dei *Proverbi* nel quale la *hokmâ* diventa figura, voce e presenza. Sarà dunque l'analisi di *Pr* 8,22-31 e di *Pr* 31,10-31 a mostrare in che senso il libro presenti la sapienza come realtà viva che interpella l'uomo e lo orienta verso Dio.<sup>12</sup>

## 2. Proverbi 8: la sapienza tra creazione e storia

All'interno del prologo del libro dei *Proverbi* (*Pr* 1-9), il capitolo 8 occupa una posizione di singolare rilievo. In questa sezione introduttiva, infatti, il maestro non si limita a trasmettere un insegnamento morale al discepolo, ma costruisce un vero e proprio scenario teologico nel quale la sapienza diventa soggetto parlante<sup>13</sup>. Essa chiama, esorta, ammonisce; si pone nei luoghi pubblici della vita comune e interpella l'uomo nella concretezza delle sue decisioni. Già questo dato conferisce al capitolo una funzione decisiva: la sapienza non è presentata come un semplice contenuto dottrinale, ma come una realtà viva che precede il discepolo, lo raggiunge e lo convoca.

Tale dinamica emerge con particolare evidenza in rapporto ai capitoli immediatamente precedenti. Se in *Pr* 7 domina la figura della donna straniera, che seduce il giovane e lo conduce verso la morte, in *Pr* 8 compare invece la sapienza personificata, la quale si offre pubblicamente come principio di ret-

<sup>10</sup> Cfr. Pinto 2013: 24-27; Bonora-Priotto 1997: 49.

<sup>11</sup> Tale ipotesi dovrà essere verificata nell'analisi esegetica dei due testi; qui viene proposta come chiave di lettura dell'insieme.

<sup>12</sup> È in questa prospettiva che si comprende la centralità di *Pr* 8,22-31 e *Pr* 31,10-31 per una lettura unitaria del libro dei *Proverbi*.

<sup>13</sup> Cfr. Bonora 1989: 33; Pinto 2013: 98-101.

titudine, verità e vita<sup>14</sup>. Il contrasto non è soltanto morale, ma strutturale: da un lato la seduzione che devia, l'occultamento e l'inganno; dall'altro la parola che orienta, la voce che risuona apertamente «ai crocicchi delle strade» (*Pr* 8,2). In tal modo il testo colloca il lettore di fronte a un'alternativa fondamentale e prepara il vertice del discorso, costituito da *Pr* 8,22-31.

Questa pericope si distingue dal contesto immediato per densità e per altezza teologica. Nei vv. 22-31 la sapienza non si limita più a raccomandare se stessa come via di vita, ma parla della propria origine e della propria relazione con Dio e con il cosmo. La sezione presenta una struttura ordinata, scandita dal riferimento a ciò che precede la creazione e a ciò che accompagna la sua costituzione: la sapienza viene detta anteriore agli abissi, ai monti, alla terra, e al tempo stesso presente accanto a Dio mentre egli ordina il mondo<sup>15</sup>. Il testo non intende certo offrire una descrizione cosmologica, né in senso coevo né in senso moderno, bensì una confessione teologica: il mondo è realtà ordinata, non assurdo caos; e tale ordine appare intimamente connesso alla sapienza.

Il primo nodo esegetico è costituito da *Pr* 8,22, dove la sapienza afferma: «Il Signore mi ha creato come inizio della sua attività». Il verbo ebraico *qnh* ha dato luogo a un ampio dibattito interpretativo, poiché può significare sia «acquistare» sia «possedere», e in alcuni contesti anche «creare»<sup>16</sup>. Tuttavia, al di là della soluzione lessicale preferita, il senso complessivo del passo è chiaro: la sapienza non è indipendente da YHWH, né si identifica con lui; la sua origine è interamente riferita a Dio, e la sua anteriorità rispetto al creato ne indica il carattere fondativo. La sapienza si situa all'inizio dell'agire divino, non come principio autonomo, ma come realtà che da Dio proviene e a lui è inseparabilmente connessa.

I versetti successivi ribadiscono tale anteriorità mediante una serie di immagini temporali e generative: «dall'eternità sono stata formata»; «quando non esistevano gli abissi, io fui generata»; «prima che fossero fissate le basi dei monti, io fui generata» (*Pr* 8,23-25)<sup>17</sup>. Qui il linguaggio impiegato non mira a descrivere un'origine cronologica della sapienza, ma a esprimerne la radicale priorità rispetto all'ordine cosmico<sup>18</sup>. I verbi scelti dal testo, pur nella loro complessità semantica, insistono sul fatto che la sapienza è già là dove il mondo ancora non è. Essa è dunque trascendente rispetto al creato, pur essen-

<sup>14</sup> Cfr. Bonora-Priotto 1997: 51; Gilbert 2005: 40-44.

<sup>15</sup> Cfr. Pinto 2013: 98-101; Bonora 1989: 33.

<sup>16</sup> Sul dibattito relativo a *qnh* in *Pr* 8,22, cfr., per il quadro complessivo, Brown-Fitzmyer-Murphy 1990; per i punti specifici discussi qui, Gilbert 2005: 42; Pinto 2013: 98-101.

<sup>17</sup> Sulla circostanza è da figlia, primogenita del Signore, che la sapienza proclama la giustizia e la verità e mantiene l'ordine della società, cfr. Calduch-Benages 2017: 2.

do ordinata a esso. In altre parole, la sapienza non è una realtà mondana tra le altre, ma ciò che rende intelligibile il mondo nel suo originario disporsi.

I vv. 27-29 introducono quindi il secondo grande movimento del brano: non più soltanto l' anteriorità, ma la presenza della sapienza accanto a Dio nell'atto creatore. Mentre Dio fissa i cieli, traccia il cerchio sull'abisso, stabilisce i limiti del mare e dispone le fondamenta della terra, la sapienza afferma: «io ero là». La formula ha un'evidente funzione teologica: essa non attribuisce alla sapienza una sovranità parallela a quella divina, ma ne sottolinea la prossimità al Creatore<sup>19</sup>. Il mondo appare così come spazio strutturato secondo misura, limite e distinzione, e proprio in questa intelligibilità del cosmo si manifesta la presenza della sapienza. La creazione è prodotta e ordinata da Dio secondo una razionalità che il testo personifica.

Il v. 30, tuttavia, introduce il punto più discusso dell'intera pericope: «io ero con lui come *'āmôn*». Il termine ebraico ha dato luogo a traduzioni differenti, tra le quali spiccano soprattutto “artefice” e “bambina”<sup>20</sup>. La prima sottolinea il ruolo della sapienza come principio ordinatore, quasi architettonico, nella costituzione del mondo; la seconda insiste invece sul carattere relazionale, ludico e filiale della sua presenza presso Dio. È probabile che il testo giochi intenzionalmente su una certa polisemia, senza costringere il lettore a una scelta esclusiva. In entrambi i casi, infatti, il punto decisivo resta il medesimo: la sapienza vive in intimità con Dio, è oggetto della sua delizia e partecipa, in forma non autonoma ma reale, alla manifestazione ordinata del creato.

Questa tonalità si approfondisce ulteriormente nel seguito del versetto: la sapienza è «la sua delizia ogni giorno» e «gioca davanti a lui in ogni istante»; infine, «gioca sul globo terrestre, ponendo le sue delizie tra i figli dell'uomo» (*Pr* 8,30-31). Il lessico del gioco rende ancor più significativa la forza teologica del passo<sup>21</sup>. L'ordine sapienziale del mondo non è descritto come rigido meccanismo, bensì come armonia vitale e gioiosa. La creazione, proprio perché fondata in Dio, non è occlusa in se stessa: essa è aperta all'uomo, e la sapienza trova la sua gioia tra i figli di Adamo. In tal senso, la pericope si apre dall'orizzonte cosmologico a quello antropologico. La sapienza, essendo già presso Dio e nel mondo, è orientata all'uomo, verso il quale si volge come mediazione di vita.

A questo livello emerge il significato teologico della personificazione sapienziale. La sapienza di *Pr* 8 non è una dea, né introduce una duplicazione ar-

<sup>18</sup> Cfr. von Rad 1975: 138; Morla Asensio 1997: 104.

<sup>19</sup> Cfr. Bonora-Priotto 1997: 51; Gilbert 2005: 42.

<sup>20</sup> Sul termine *'āmôn* e sulle principali ipotesi interpretative, cfr. von Rad 1975: 138; Pinto 2013: 100-101.

<sup>21</sup> Cfr. Gilbert 2005: 44; Bonora 1989: 33.

tificiosa del divino<sup>22</sup>. Il testo mantiene con chiarezza la distinzione tra YHWH e la sapienza, e proprio questa distinzione impedisce ogni lettura pseudomitologica. La personificazione consente invece di dire, con intensità simbolica, che tra Dio e il mondo esiste una relazione intelligibile e benefica; che il creato reca in sé una struttura di senso; e che l'uomo, ascoltando la sapienza, può accedere a tale verità. La sapienza appare dunque come la forma in cui l'ordine creatore di Dio si rende percepibile, comunicabile e storicamente efficace.

Per questo la sezione non va letta isolatamente dai versetti che la seguono. Dopo avere parlato della propria origine e della propria prossimità a Dio, la sapienza riprende infatti l'esortazione rivolta agli uomini e li invita all'ascolto, alla docilità e alla vita. Il passaggio dal cosmo all'etica non è secondario, ma interno al testo: il Dio che ha ordinato il mondo è lo stesso che, attraverso la sapienza, chiama l'uomo a un'esistenza conforme a tale ordine.<sup>23</sup> In questo senso *Pr* 8,22-31 costituisce il fondamento teologico dell'intera pedagogia sapienziale del libro.

Su tale sfondo, la funzione della sapienza personificata appare con maggiore precisione. Essa non coincide con la *torâ*, ma prepara a comprenderne il senso: rende percepibile l'appello della parola di Dio entro il tessuto del reale, e supera così la semplice astrazione concettuale, pur non essendo ancora una figura pienamente ipostatizzata<sup>24</sup>. La sapienza è parola che convoca, ordine strutturante e presenza concomitante. Per questo il suo rapporto con l'uomo non si riduce a un possesso intellettuale: l'uomo non "ha" la sapienza come un sapere disponibile, ma viene da essa chiamato a entrare nella verità del creato e, mediante essa, nella verità di Dio.

In questa prospettiva, *Pr* 8 rappresenta un vertice della riflessione sapienziale veterotestamentaria. La sapienza vi appare come realtà originaria, distinta da Dio ma inseparabile dalla sua azione, presente alla creazione e rivolta ai figli dell'uomo. Proprio tale configurazione consente di comprendere perché, nel libro dei *Proverbi*, la sapienza possa essere cercata, ascoltata e perfino amata. Essa non è un tema importante tra altri, ma *la forma concreta* in cui il Dio creatore si lascia intravedere nell'ordine del mondo e nell'appello rivolto all'uomo. Da questo punto di vista, *Pr* 8 prepara già la figura conclusiva di *Pr* 31, dove la sapienza, senza perdere il suo spessore teologico, assumerà i tratti di una presenza interamente inscritta nella vita umana<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Cfr. von Rad 1972-74: 495-496; Rossano-Ravasi-Ghirlanda 1989: 1249.

<sup>23</sup> Cfr. *Pr* 8,32-36. Per il rapporto tra cosmologia sapienziale ed esortazione etica, cfr. Bellia 1999: 17.

<sup>24</sup> Sul rapporto tra sapienza, rivelazione e *torâ* nella tradizione veterotestamentaria, cfr. Grelot 1987: 272; Penna-Perego-Ravasi 2010: 1258-1260.

<sup>25</sup> Proprio questa linea interna al libro rende teologicamente fecondo l'accostamento tra *Pr* 8,22-31 e *Pr* 31,10-31.

### 3. Proverbi 31: la sapienza nella figura della donna forte

L'ultimo capitolo del libro dei *Proverbi* occupa una posizione di particolare rilievo nella costruzione complessiva dell'opera. Dopo la breve sezione iniziale attribuita a Lemuel (*Pr* 31,1-9), il libro si chiude con il poema di *Pr* 31,10-31, tradizionalmente noto come elogio della donna forte. Già la sua forma letteraria lo distingue dal contesto immediato: si tratta infatti di un acrostico alfabetico, nel quale ogni versetto si apre con una lettera successiva dell'alfabeto ebraico<sup>26</sup>. Tale scelta ha certo valore stilistico, ma segnala specialmente una precisa intenzione compositiva: il poema presenta una figura compiuta, totalizzante, che raccoglie in sé un ideale umano e teologico. In quanto testo conclusivo, esso va letto come sigillo interpretativo dell'intero libro.

La funzione del passo emerge con maggiore chiarezza se lo si considera in rapporto all'architettura complessiva dei *Proverbi*. Se nei capitoli 1-9 la sapienza appare come voce personificata che chiama l'uomo alla vita, qui essa sembra assumere i tratti concreti di una presenza umana storicamente situata<sup>27</sup>. La donna di *Pr* 31 non è semplicemente una figura domestica esemplare, né soltanto il modello ideale della buona moglie: il testo la costruisce come sintesi vivente di ciò che il libro, fin dall'inizio, ha chiamato *hokmâ*. La chiusura del libro non abbandona dunque il tema della sapienza, ma lo porta a compimento in una forma nuova: dopo aver parlato, la sapienza prende ora corpo in una vita.

Il poema si apre con un'interrogazione programmatica: «Una donna forte [*'ēšet ḥayil*] chi potrà trovarla? Ben superiore alle perle è il suo valore» (*Pr* 31,10). L'espressione ebraica *'ēšet ḥayil* ha ricevuto traduzioni differenti, ma tutte convergono nell'indicare una figura di forza, valore, solidità e affidabilità<sup>28</sup>. L'accento iniziale non cade sull'aspetto esteriore né su una generica virtù privata, ma su una qualità interiore che si manifesta nella capacità di sostenere, ordinare e promuovere la vita. L'immagine della preziosità, espressa nel confronto con le perle, richiama inoltre passi precedenti del libro in cui la sapienza stessa era detta più preziosa di ogni ricchezza<sup>29</sup>. Il lettore è così discretamente orientato a riconoscere in questa donna qualcosa di più di un semplice tipo morale.

<sup>26</sup> Cfr. Bonora-Priotto 1997: 212-213; Pinto 2013: 284-285.

<sup>27</sup> Sulla rilevanza strutturale di *Pr* 31,10-31 quale chiusura del libro e sul suo rapporto con il prologo, cfr. Gilbert 2005: 35-37; Pinto 2013: 284-285.

<sup>28</sup> Sul sintagma *'ēšet ḥayil* e sulle principali possibilità di traduzione, cfr. Bonora 1989: 68; Bonora-Priotto 1997: 212-213.

<sup>29</sup> Cfr. *Pr* 3,15. Per il nesso tra la preziosità della sapienza e la figura della donna di *Pr* 31, cfr. Pinto 2013: 284-290.

I vv. 11-18 delineano un primo nucleo descrittivo, incentrato soprattutto sulla laboriosità e sull'iniziativa della donna. In lei il marito confida; ella opera il bene lungo tutti i giorni della sua vita; procura lana e lino, lavora con le mani, si procura beni da lontano, amministra la casa e investe con intelligenza<sup>30</sup>. Si tratta di una sequenza di azioni in cui viene rappresentata una soggettività forte, capace di coniugare cura della casa, intraprendenza economica e responsabilità concreta. Il testo insiste sulle mani, sul lavoro, sulla previdenza, sulla capacità di amministrare il tempo e le risorse. In questa donna la sapienza si mostra anzitutto come intelligenza pratica, come capacità di costruire e custodire la vita.

I vv. 19-20 introducono un elemento ulteriore, decisivo per l'interpretazione del poema. Le stesse mani che lavorano e producono si aprono infatti al povero e al misero<sup>31</sup>. In tal modo l'efficienza della donna non si chiude nell'autoconservazione della famiglia, ma si apre alla giustizia e alla compassione. Il testo impedisce così una lettura riduttiva del passo in chiave semplicemente domestica o produttivistica: l'operosità della donna è autenticamente sapienziale perché è anche etica, sociale, capace di riconoscere l'altro nel suo bisogno. La sapienza, qui, coincide con l'uso giusto e benefico delle proprie capacità.

La seconda parte del poema (vv. 21-27) approfondisce ulteriormente questa figura. La donna provvede al vestire della sua casa, prepara quanto è necessario per il futuro, commercia i prodotti del proprio lavoro, governa la propria famiglia e vigila sul suo andamento. Nel cuore di tale descrizione si colloca un versetto particolarmente significativo: «Apre la bocca con sapienza e la sua lingua ha insegnamenti di bontà» (*Pr* 31,26)<sup>32</sup>. Dopo l'insistenza sulle mani, ora compare la parola. La donna forte è colei che agisce bene e anche parla bene: la sua parola educa, orienta, trasmette. Si delinea così un tratto già proprio del magistero sapienziale. La donna forte è soggetto efficiente e, insieme – anche grazie a tale sua efficienza –, mediatrice di insegnamento.

In questo punto il legame con i primi capitoli del libro si fa particolarmente stretto. Là la sapienza personificata parlava pubblicamente, chiamava, ammoniva e istruiva; qui la donna forte apre la bocca con sapienza e pronuncia una *torâ* di bontà<sup>33</sup>. La convergenza non va forzata in senso allegorico rigido, ma

<sup>30</sup> Cfr. *Pr* 31,11-18. Per la lettura della donna forte come figura di operosità sapienziale, cfr. Gilbert 2005: 57.

<sup>31</sup> Cfr. *Pr* 31,19-20. Sul rilievo etico di questa sezione, cfr. Bonora-Priotto 1997: 213-219.

<sup>32</sup> Cfr. *Pr* 31,26-27.

<sup>33</sup> Sulla convergenza tra parola sapienziale e figura della donna forte, cfr. Pinto 2013: 284-290; Bellia 1999: 17.

neppure minimizzata: il testo finale del libro propone chiaramente una figura femminile nella quale la sapienza non è soltanto posseduta, bensì esercitata come principio ordinatore della vita. In altre parole, *Pr* 31 traduce nell'orizzonte della quotidianità ciò che *Pr* 8 aveva espresso sul piano simbolico e teologico.

I vv. 28-29 raccolgono quindi la risposta della famiglia e del marito: i figli sorgono e la proclamano beata, il marito la loda dichiarandola superiore a tutte le altre. La lode appare qui il riconoscimento pubblico di una qualità già attestata dall'intero poema. La donna forte è degna di lode perché il suo operare ha generato ordine, fiducia, benessere e giustizia. La sua grandezza consiste in una forma di vita che rende visibile il bene.

Tale orientamento trova il suo vertice teologico nei vv. 30-31: «Illusorio è il fascino e fugace la bellezza, ma la donna che teme il Signore è da lodare». Con questo versetto conclusivo il poema esplicita il principio che lo attraversava fin dall'inizio<sup>34</sup>. Il fondamento ultimo del valore della donna non risiede né nel fascino né nella sola efficienza, ma nel timore del Signore. In tal modo il libro si chiude riprendendo il motivo fondamentale già annunciato nel prologo: «principio della sapienza è il timore del Signore» (*Pr* 1,7; 9,10). La conclusione ricapitola dunque l'intera prospettiva teologica dei *Proverbi*.

Proprio a questo livello il testo manifesta tutta la sua densità. La donna forte non è lodata soltanto perché sa amministrare la casa, commerciare con intelligenza o parlare con equilibrio; tutte queste qualità ricevono il loro senso pieno dal riferimento a Dio. Il timore del Signore, senza aggiungersi dall'esterno come semplice sigillo religioso a una figura già compiuta, costituisce piuttosto il principio interiore che ordina e unifica le sue azioni<sup>35</sup>. Si comprende allora come nel poema convergano le tre dimensioni della sapienza biblica: quella *pratica*, nella laboriosità operosa; quella *etica e sociale*, nella giustizia verso il povero e nel governo della casa; e quella *religiosa*, nel timore di YHWH che fonda e trasfigura tutto il resto.

In questa ottica, *Pr* 31,10-31 assume una funzione decisiva anche per l'interpretazione di *Pr* 8,22-31. Là la sapienza era presentata nella sua prossimità originaria a Dio e alla creazione; qui essa appare nella concretezza dell'esistenza umana<sup>36</sup>. Il passaggio è di compimento letterario e teologico. Se *Pr* 8 mostrava la sapienza come realtà anteriore al mondo e mediatrice dell'ordine

<sup>34</sup> Cfr. *Pr* 31,30-31.

<sup>35</sup> Sul timore del Signore come categoria sintetica della sapienza biblica, cfr. von Rad 1975: 67; Penna 1995: 1285.

<sup>36</sup> Qui si colloca il nesso più fecondo con *Pr* 8,22-31.

creato, *Pr* 31 ne illustra l'incidenza nella storia, nella casa, nel lavoro, nei rapporti sociali, nella parola educativa, nella responsabilità verso i deboli. La figura della donna forte diventa così il luogo in cui l'ordine sapienziale si lascia riconoscere nella sua forma vissuta.

Per questo il poema finale non può essere ridotto né a un elogio generico della vita familiare né a un manifesto moralistico sulla donna ideale. Il suo senso teologico è più ampio. Il testo afferma che la sapienza, celebrata e cercata lungo l'intero libro, non resta sospesa in una dimensione astratta, ma può essere incontrata in una forma umana capace di custodire la vita e orientarla verso Dio. La femminilità positiva con cui il libro si chiude acquista così un valore strutturale: in un'opera che conosce anche figure femminili negative, come la donna straniera o la donna-follia, l'ultima parola è affidata a una figura di donna che concentra in sé operosità, sapienza, giustizia e timore del Signore<sup>37</sup>.

In questa prospettiva, *Pr* 31 costituisce la verifica ultima del libro, e in tal senso va inteso il suo essere la conclusione. La sapienza è autentica quando diventa forma della vita, quando ordina il quotidiano senza separarlo da Dio, quando traduce il timore del Signore in responsabilità concreta, parola buona, giustizia sociale e custodia della casa. La donna forte è dunque colei che è la figura vivente della sapienza. Proprio per questo il poema conclusivo illumina retrospettivamente l'intero libro dei *Proverbi* e rende possibile leggere insieme *Pr* 8 e *Pr* 31 come i due estremi di una medesima teologia della *hokmâ*.

#### 4. Conclusione

L'itinerario fin qui percorso consente di precisare meglio la domanda che ha guidato l'intero studio: *chi* è la sapienza nel libro dei *Proverbi*? L'analisi di *Pr* 8,22-31 e di *Pr* 31,10-31 ha mostrato che la *hokmâ* non può essere ridotta né a una semplice qualità intellettuale dell'uomo né a un artificio poetico destinato a rendere più efficace l'istruzione sapienziale. Nel libro dei *Proverbi* la sapienza appare piuttosto come una realtà che precede l'uomo, lo interpella e lo orienta, ponendolo in rapporto con l'ordine del creato e, più radicalmente, con Dio stesso.

In *Pr* 8 la sapienza viene presentata nella sua prossimità originaria a YHWH e alla creazione. Essa è distinta da Dio, ma inseparabile dalla sua azione; è an-

<sup>37</sup> Per questo contrasto interno al libro tra femminilità sapienziale e femminilità seduttrice, cfr. Bonora 1989: 73; Pinto 2013: 284-290.

teriore al mondo, presente al suo ordinamento e rivolta ai figli dell'uomo. In tal modo il testo esprime, in forma simbolica e teologica, che il creato non è abbandonato al caso, ma reca in sé un ordine intelligibile, buono e comunicabile. La sapienza è dunque la forma nella quale l'agire creatore di Dio si lascia riconoscere come ordine, misura e appello<sup>38</sup>.

In *Pr* 31, invece, la sapienza assume una figura umana concreta. La donna forte non rappresenta soltanto un ideale etico o familiare, ma raccoglie in sé i tratti della sapienza cercata e celebrata lungo tutto il libro. Nella sua laboriosità, nella sua giustizia verso il povero, nella sua parola sapiente e, soprattutto, nel suo timore del Signore, essa manifesta che la *hokmâ* non resta confinata a un livello cosmologico o simbolico, ma si traduce in una forma di vita<sup>39</sup>. Il poema finale mostra così che la sapienza autentica è capacità di ordinare il quotidiano secondo Dio.

La lettura congiunta dei due testi consente quindi di riconoscere in *Pr* 8 e *Pr* 31 i due poli di una medesima architettura teologica. Nel primo, la sapienza appare presso Dio e presso il cosmo; nel secondo, essa si lascia incontrare nella storia, nella casa, nel lavoro, nella parola e nella responsabilità verso gli altri. La *hokmâ* si colloca pertanto tra creazione ed esistenza umana come principio di mediazione: non in senso ontologico forte o pseudomitologico, ma come modalità concreta con cui l'ordine di Dio raggiunge l'uomo e lo chiama a una vita conforme alla verità del reale<sup>40</sup>.

Entro questa prospettiva acquista pieno rilievo il timore del Signore. Esso non è un tema secondario, né un semplice sigillo religioso aggiunto dall'esterno, ma il principio sintetico che unifica l'intera teologia dei *Proverbi*. In apertura del libro, il timore del Signore è dichiarato principio della sapienza; in chiusura, esso riappare come il motivo decisivo della lode della donna forte. La conclusione del libro conferma così che la vera sapienza non coincide con l'efficienza, con il prestigio o con il fascino, ma con un'esistenza interamente orientata a Dio<sup>41</sup>.

In questo senso, la personificazione femminile della sapienza appartiene alla logica profonda del libro. Se nei primi capitoli la sapienza chiama e invita come figura viva, negli ultimi versetti essa appare come presenza incarnata nella concretezza di una vita buona. La femminilità positiva con cui i *Proverbi* si chiudono assume allora un valore strutturale: in un'opera che conosce anche

<sup>38</sup> Cfr. von Rad 1975: 134-138; Gilbert 2005:56; Pinto 2013: 284-290.

<sup>39</sup> Cfr. Bonora 1989: 73; Bonora-Priotto 1997: 213-219.

<sup>40</sup> Sul valore strutturale del nesso tra *Pr* 8 e *Pr* 31, cfr. Pinto 2013: 284-285; Bonora-Priotto 1997: 212-213.

<sup>41</sup> Cfr. von Rad 1972-74: 495-496; Penna 1995: 1285.

figure femminili ambivalenti o negative, l'ultima parola è affidata a una donna nella quale la sapienza diventa operosità, giustizia, parola buona e timore del Signore<sup>42</sup>.

A partire da qui, è possibile formulare una risposta alla domanda iniziale. Nel libro dei *Proverbi* la sapienza è l'ordine di Dio che si manifesta nel creato e si rende percepibile nell'esistenza umana; è appello alla vita buona; è principio che orienta l'uomo verso il bene, la giustizia e la verità; è realtà che, senza identificarsi con Dio, rinvia costantemente a lui. La *hokmâ* non è qualcosa che l'uomo possa possedere: è, più profondamente, ciò da cui l'uomo deve lasciarsi guidare per entrare nella verità della propria esistenza davanti a Dio.

Su un secondo livello, più propriamente canonico-teologico, tale configurazione della sapienza apre anche a sviluppi ulteriori. Proprio perché in *Pr* 8 la sapienza è presentata in rapporto all'origine, alla creazione e alla mediazione tra Dio e il mondo, la tradizione biblica successiva e poi il Nuovo Testamento hanno potuto rileggere queste categorie in chiave cristologica<sup>43</sup>. Una simile ricezione, tuttavia, non sostituisce il senso proprio del testo veterotestamentario, ma lo assume e lo prolunga. Per questo è metodologicamente opportuno distinguere tra il livello esegetico, che riconosce nella *hokmâ* la figura teologica centrale del libro dei *Proverbi*, e il livello della rilettura cristiana, che vedrà in essa una preparazione sapienziale al mistero del Logos.

In questa stessa linea, un eventuale sviluppo mariologico può essere pensato non come conclusione immediata dell'esegesi di *Pr* 8 e *Pr* 31, ma come approfondimento ulteriore della loro ricezione teologica. L'analisi qui condotta consente anzitutto di affermare che la sapienza, nel libro dei *Proverbi*, è personificata in forma femminile perché deve essere riconosciuta come presenza viva, relazionale, concreta, capace di custodire il mondo umano e di orientarlo verso Dio. È in questo senso, e anzitutto in questo senso, che la donna forte di *Pr* 31 può essere letta come compimento letterario della sapienza personificata di *Pr* 8.

La conclusione del libro dei *Proverbi* non chiude dunque il discorso sulla sapienza, ma lo consegna al lettore come compito. Se la sapienza è presso Dio, nel mondo e davanti all'uomo, allora il suo luogo ultimo di verifica resta l'esistenza concreta: ascoltare, discernere, operare il bene, temere il Signore. È qui che la *hokmâ* cessa di essere solo tema di riflessione e diventa forma della vita.

<sup>42</sup> Cfr. Bonora 1989: 73; Pinto 2013: 284-290.

<sup>43</sup> Su questo piano di rilettura canonica, cfr., per un inquadramento generale, Brown-Fitzmyer-Murphy 1990; per il raccordo con la riflessione sapienziale, Gilbert 2005: 56.

### Bibliografia citata

- Bellia, G. 1999. «L'atto del discernere secondo i sapienti», in Giuseppe Bellia - Angelo Passaro, *Libro dei Proverbi*, Paoline, Milano.
- Bonora, A. 1989. *Proverbi - Sapienza: sapere e felicità*, Queriniana, Brescia.
- Bonora, A. - Priotto, M. 1997. *Libri sapienziali e altri scritti*, Elledici, Torino.
- Brown, R.E. - Fitzmyer, J.A. - Murphy, R.E. 1990. *The New Jerome Biblical Commentary*, Prentice Hall, Englewood Cliffs.
- Calduch-Benages, N. 2017. "Io cammino sulla via della giustizia e per i sentieri dell'equità (Pr 8,20)". *Donna Sapienza e la giustizia*, in C. Simonelli - P.-R. Tragan (eds.), *La Parola e la Polis. Percorsi biblici, teologici, politici*. Omaggio a Marinella Perroni, Paoline, Roma, pp. 27-41.
- Gilbert, M. 2005. *La sapienza del cielo. Proverbi, Giobbe, Qohèlet, Siracide, Sapienza*, Cinisello Balsamo, San Paolo.
- Grelot, P. 1987. *Introduzione alla Bibbia*, Paoline, Cinisello Balsamo.
- Morla Asensio, V. 1997. *Libri sapienziali e altri scritti*, Paideia, Brescia.
- Penna, R. (ed.). 1995. *Dizionario enciclopedico della Bibbia*, Borla-Città Nuova, Roma.
- Penna, R. - Perego, G. - Ravasi, G. 2010. *Temi teologici della Bibbia*, San Paolo, Cinisello Balsamo.
- Pinto, S. 2013. *Proverbi. Introduzione, traduzione e commento*, San Paolo, Cinisello Balsamo.
- Rossano, P. - Ravasi, G. - Ghirlanda, A. 1989. *Nuovo Dizionario di Teologia Biblica*, Paoline, Torino.
- von Rad, G. 1972-74. *Teologia dell'Antico Testamento*, Paideia, Brescia.  
– 1975. *La sapienza in Israele*, Borla, Torino.
- Zenger, E. 2005. *Introduzione all'Antico Testamento*, Brescia, Queriniana.

**«Io son dolce serena» (*Purg.* XIX, 19):  
una *conflictual reading* della “femmina balba” dantesca**

[«Io son dolce serena» (*Purg.* XIX, 19):  
a conflictual reading of Dante’s “femmina balba”]

SINTESI. La “femmina balba” tormenta il sogno di Dante nel XIX canto del *Purgatorio*. Interpretata in modi diversi dalla critica, questa figura inquietante può essere messa in discussione prestando attenzione, più che al *contenuto*, al *modo* della sua rappresentazione; al fine di illuminare i concetti di psiche, inconscio e sogno secondo il paradigma filosofico-scientifico dell’epoca di Dante. Una *Traumdeutung* medievale? Certamente, da un’ampia prospettiva capace di valorizzare le analogie e salvaguardare le differenze, vi sono alcuni elementi costanti tra il paradigma antico e quello moderno che meritano di essere evidenziati. L’interpretazione del testo, quindi, deve essere intesa come una *conflictual reading*: il suo scopo è rivelare la pluralità di stili logico-linguistici che coesistono in un perenne disaccordo all’interno del testo letterario, con particolare attenzione al problema dell’identità del soggetto e alla dinamica del desiderio.

Parole chiave: Dante, *Purgatorio*, *Performance Studies*, *Conflictual reading*, femmina balba

ABSTRACT. The “stammering female” haunts Dante’s dream in Canto XIX of the *Purgatorio*. Interpreted in various ways by critics, this uncanny figure can be reconsidered by focusing less on her *properties* than on the *mode* of her representation, in order to shed light on the concepts of the psyche, the unconscious, and dreaming within the philosophical and scientific paradigm of Dante’s time. Can we speak of a medieval *Traumdeutung*? From a broad perspective that acknowledges analogies while preserving historical differences, some significant continuities between the ancient and the modern paradigms do emerge. The interpretation of the text, then, should take the form of a *conflictual reading*: its purpose is to reveal the plurality of logical and linguistic styles that coexist in constant tension within the literary text, with particular attention to the problem of subjectivity and the dynamics of desire.

Keywords: Dante, *Purgatorio*, *Performance Studies*, *Conflictual Reading*, Stammering female

## Introduzione

Una delle presenze più perturbanti della *Divina Commedia* è la “femmina balba”, una strana figura metamorfica che tormenta il sogno di Dante-personaggio nel canto XIX del *Purgatorio*. Variamente interpretata dalla critica, questa figura può essere interrogata ponendo attenzione, più che alle sue *proprietà*, al *modo* della sua rappresentazione; allo scopo di illuminare la concezione della psiche, dell’inconscio e del sogno vigente nel paradigma filosofico-scientifico del tempo di Dante. Una *Traumdeutung* medievale? Di certo, in una prospettiva ampia che sappia valorizzare le analogie e salvaguardare le differenze, emergono delle costanti tra il paradigma antico e quello moderno che vale la pena di porre in evidenza.

Beninteso: praticare un “approccio psicoanalitico” su un’opera letteraria non significa né leggere il testo per psicoanalizzare l’autore, né studiare il personaggio quale soggetto psicoanalitico autonomo, né tantomeno cercare nella *fabula* una replica scolastica di complessi universali, “falsi bersagli” contro i quali ha già ottimamente messo in guardia Serpieri<sup>1</sup>. Si tratterà allora di portare alla luce – senza pretesa di risolverli – i conflitti semantici interni al testo. Heidegger insegna: la *ποίησις* disasconde un senso del linguaggio che non è strumentale ma rivelativo<sup>2</sup>. I conflitti, allora, non potranno sussistere che tra i diversi livelli di ordine logico-linguistico che convivono nel testo.

Si può dire, infatti, che quelle opere letterarie che sanno oltrepassare il proprio contesto storico di enunciazione per trasferirsi nel bachtiniano “tempo grande” della ricezione estetica e dell’interpretazione<sup>3</sup> – e che siamo abituati a chiamare “i classici” – siano contrassegnate da uno statuto ontologico che è quello della *densità semantica*, intesa come complessità di senso e ricchezza di relazioni interne, spesso conflittuali. L’interpretazione del testo, allora, va attuata come ciò che Giovanni Bottirolì definisce *conflictual reading*: il suo scopo è disascondere la *pluralità degli stili logico-linguistici* che convivono in perenne dissidio nel testo letterario, con particolare attenzione al *problema dell’identità del soggetto* e alle *dinamiche del desiderio*:

Il desiderio è qualcosa che deve venir interpretato: e l’interpretazione si dà solamente dove si presentano possibilità differenti, in conflitto tra loro. Il desiderio – e così la letteratura – esige una *conflictual reading*,

<sup>1</sup> Serpieri 1986: 17.

<sup>2</sup> Cfr. Heidegger 2012, 2017a, 2017b.

<sup>3</sup> Cfr. Bachtin 1979.

perché vi è conflitto, anzitutto, tra i modi del desiderio di essere (coincidenza e non-coincidenza).<sup>4</sup>

Va da sé che un testo *denso* non contiene in sé tutte le sue possibili interpretazioni; è invece capace di riceverne sempre di nuove e di esserne trasformato. La densità, infatti, è la *non-coincidenza del senso*; l’interpretazione avrà per fine articolarla senza mai esaurirla e, anzi, aumentandola. Alla costante, inesauribile disponibilità dell’opera letteraria ad essere “aperta” da nuove articolazioni soggiace, fra l’altro, una *visione performativa* del testo quale processo sempre *in fieri*, entità dinamica che si svolge nell’*hic et nunc* della fruizione estetica. Per un verso, infatti, occorre ricordare che «i processi, i dinamismi, sono la virtualità essenziale e il modo di esistenza delle opere d’arte»<sup>5</sup>; per un altro, pensare alla performance in termini di *atto creativo, luogo di conservazione e trasmissione della memoria e strumento di comprensione del mondo* permette di interrogare un testo «come elemento attivo di una relazione dinamica che è *come una performance*»<sup>6</sup>.

Guardando a questo orizzonte epistemologico, perciò, appare possibile interrogare la figura della balba dantesca cercando di comprenderne non il *cosa* ma il *come*, non il significato contenutistico (il *quod repraesentat*) ma il modo della rappresentazione (il *quod repraesentatur*). Pare infatti possibile cogliere nell’episodio dantesco un modo di rivelazione che, per il duplice conflitto messo in scena – tra volontà di sapere e volontà di non-sapere di Dante-personaggio e tra diversi stili di pensiero in conflitto tra loro – è assimilabile alla relazione psicoanalitica.

«Femmina balba», «dolce serena»

Per spiegare il sogno della femmina balba occorre partire dai versi finali del canto XVIII del *Purgatorio*, che mettono in scena una lunga trattazione di Virgilio in risposta alle questioni di Dante sulla natura dell’amore. Contro il rigido determinismo di tanta trattatistica e poesia di ascendenza cortese – da Andrea Cappellano a Giacomo da Lentini, da Guinizelli a Cavalcanti –, il mantovano sostiene la libera volontà dell’uomo («virtù che consiglia», v. 62; «innata libertate», v. 68): anche ammesso, dunque, che l’amore sia nel suo

<sup>4</sup> Bottioli 2018: 148.

<sup>5</sup> Bottioli 2006: 237

<sup>6</sup> Schechner 2018: 29. Cfr. Tomasello 2015 e Tomasello, Pizzimento 2021.

primo insorgere effetto necessario e irresistibile di influssi astrali o di altri condizionamenti esterni, all'uomo è dato il potere («la podestate», v. 72) di trattenerlo o rifiutarlo.

Dopo il discorso di Virgilio, però, Dante cade in un torpido vaniloquio («com' om che sonnolento vana», v. 87), disturbato appena dall'apparizione degli accidiosi. Sorge in lui un «novo pensiero» (v. 141) che, in un molle e disordinato vagare, diventa sonno. Le parole di Dante – «e 'l pensamento in sogno trasmutai» (v. 145) – appaiono indicative: l'*hapax* “pensamento” è un «termine tecnico già della poesia siciliana e toscana, discendente diretto dell'*amoros pessamens* del trovatore Folquet de Marseilla»<sup>7</sup> che indica non un generico pensare bensì, più specificamente, come un vagheggiare amoroso da cui scaturisce l'attività onirica. Si evidenzia, così, la dimensione fisiopsicologica del sogno in linea con le tendenze dell'aristotelismo medievale<sup>8</sup>; si annuncia, inoltre, la «deriva onirica»<sup>9</sup> del canto XIX.

Il sogno della femmina balba, che ne occupa la prima parte, è introdotto da due articolate perifrasi: la prima rileva che il calore residuo del giorno non mitiga più il freddo diffuso sulla terra dalla Luna e da Saturno e, dunque, si è nell'ora che precede di poco l'alba<sup>10</sup>; la seconda indica che a Oriente sono visibili le ultime stelle dell'Acquario e le prime dei Pesci, che insieme formano una figura simile alla *Fortuna maior* dell'arte geomantica<sup>11</sup>. Indicazioni tutt'altro che estemporanee: secondo l'oniologia antica e medievale, infatti, l'ora del giorno e la disposizione degli astri esercitano un'influenza sul dormiente e decretano il tipo di sogno che farà<sup>12</sup>. La visione di Dante, se ne deduce, ha il carattere divinatorio o profetico dei sogni mattutini<sup>13</sup>; la sua stessa enigmaticità, inoltre, conferma tale interpretazione, dal momento che costituisce «un elemento del genere profetico»<sup>14</sup>.

<sup>7</sup> Brunetti 2014.

<sup>8</sup> Barański 1996: 259.

<sup>9</sup> Picone 2001: 291.

<sup>10</sup> Così, ad esempio, già in Virgilio (*Georg.* I, 336: «frigida Saturni [...] stella»). Dante parla di Saturno come pianeta freddo in *Conv.* II, xiii, 25 («la freddura di Saturno») e nella “petrosa” *Io son venuto al punto de la rota* (*Rime*, C), v. 7 («e quel pianeta che conforta il gelo»).

<sup>11</sup> Sulla cultura astrologica e astronomica di Dante cfr. Ferrari, Pirovano 2015, Boitani 2017 e Chisena 2024. Sulla geomanzia, cfr. Charmasson 1980, Basile 2006 e Cappozzo, 2009.

<sup>12</sup> Cfr. Gregory 1985 e Kruger 1996.

<sup>13</sup> Lo stesso Dante attesta, infatti, che «presso al mattin del ver si sogna» (*Inf.* XXVI, 7) perché la mente «peregrina / più da la carne e men da' pensier presa, / a le sue vision quasi è divina» (*Purg.* IX, 16-18)

<sup>14</sup> Mineo 1968: 179. Cfr. Nardi 1966: 56 e Raimondi 1970: 100.

Andiamo, adesso, al sogno di Dante (*Purg.* XIX, 7-36):

mi venne in sogno una femmina balba,  
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,  
con le man monche, e di colore scialba.

Io la mirava; e come 'l sol conforta  
le fredde membra che la notte aggrava,  
così lo sguardo mio le facea scorta  
la lingua, e poscia tutta la drizzava  
in poco d'ora, e lo smarrito volto,  
com'amor vuol, così le colorava.

Poi ch'ell'avea 'l parlar così disciolto,  
cominciava a cantar sì, che con pena  
da lei avrei mio intento rivolto.

«Io son», cantava, «io son dolce serena,  
che ' marinari in mezzo mar dismago;  
tanto son di piacere a sentir piena!

Io volsi Ulisse del suo cammin vago  
al canto mio; e qual meco s'ausa,  
rado sen parte; sì tutto l'appago!».

Ancor non era sua bocca richiusa,  
quand'una donna apparve santa e presta  
lunghezzo me per far colei confusa.

«O Virgilio, Virgilio, chi è questa?»  
fieramente dicea; ed el venia  
con li occhi fitti pur in quella onesta.

L'altra prendea, e dinanzi l'apria  
fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;  
quel mi svegliò col puzzo che n'uscita.

Io mossi li occhi, e 'l buon maestro: «Almen tre  
voci t' ho messe!», dicea, «Surgi e vieni;  
troviam l'aperta per la qual tu entre».

Dunque, la megera subisce una metamorfosi davanti agli occhi di Dante, che ne è misteriosamente quanto fatalmente attratto. Si badi bene, però: è come se fosse lo sguardo stesso del *viator* a drizzarne le brutture trasformandola prodigiosamente in splendida seduttrice. Quella che ora egli vede è una sirena; e proprio mentre egli pare sul punto di cedere alle sue lusinghe sopraggiunge la misteriosa donna «santa e presta» che sollecita, non senza una punta di rimprovero, l'intervento decisivo di Virgilio. Ridestatosi dal sonno, Dante riprende il cammino col maestro; non prima però di incalzare il maestro con un'interpretazione del sogno che ancora lo turba. Virgilio risponde (vv. 58-60):

«Vedesti», disse, «quell'antica strega  
che sola sovr'a noi omai si piagne;  
vedesti come l'uom da lei si slega».

Se, come ho detto, già l'enigmaticità è una spia promettente, la richiesta di un'interpretazione da parte del sognatore ascrive senza dubbio la visione della balba alla categoria macrobiana del *somnium* o ὄνειρος: un sogno dotato di carattere divinatorio, contenente un'indicazione in forma simbolica e ambigua, che richiede un'interpretazione (*In Somn. Scip.* I, III, 10). Si nota, inoltre, che l'idea di una verità soprannaturale manifestantesi attraverso visioni immaginarie riprende la gerarchia dei sogni profetici stabilita da san Tommaso (*Sum. theol.* II<sup>a</sup>-II<sup>ae</sup>, q. 174 a. 3 co). Dante, perciò, inserisce nel *ductus* narrativo della *Commedia* un sogno che reca chiarissimi i contrassegni della profezia propriamente detta, sebbene nel suo grado inferiore.

Queste notazioni portano a riflettere sulla particolare natura di questa visione. Hollander ha notato che, a differenza degli altri due sogni purgatoriali (canti IX e XXVII), essa non anticipa eventi futuri ma riflette fatti già trascorsi<sup>15</sup>; pertanto, occorrerà comprendere se tali fatti hanno una natura *fattuale* o *semantica*. Dal canto suo, Barański ha considerato che il sogno del canto XIX costituisce «un mosaico composto da elementi legati alla descrizione virgiliana di come l'amore funziona negli esseri umani»<sup>16</sup>. La perturbante “balba” allegorizzerà, allora, la dottrina del desiderio erotico e della libertà esposta in precedenza da Virgilio? Ciò spiegherebbe le parole del mantovano a carico di una sua interpretazione come «antica strega» e dell'intero sogno come rappresentazione plastica della resistenza dell'Io a un desiderio erotico potenzialmente alienante («vedesti come l'uom da lei si slega»): non è dunque tanto il *contenuto* ma il *modo* che qui conta.

Si è detto che l'intenzione di questo saggio è interrogare la “balba” guardando più al *modo* che al *contenuto* della rappresentazione. Da quest'ultimo però è bene partire perché l'interpretazione poggi su solide basi. Occorre notare, anzitutto, che tra gli antichi commentatori danteschi è largamente attestata l'interpretazione della creatura come simbolo *a)* dei tre peccati di incontinenza, ovvero avarizia, gola e lussuria (Pietro Alighieri, Benvenuto da Imola); *b)* dell'avidità (Jacopo della Lana, l'Ottimo); *c)* della falsa felicità mondana (Francesco da Buti). La critica moderna ha offerto interpretazioni più variegate, che vertono però principalmente sulla sensualità e il desiderio erotico<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Hollander 1969: 136.

<sup>16</sup> Barański 1996: 261.

<sup>17</sup> Cfr. Mazzotta 1995. Sulle “petrose” cfr. almeno Durling, Martinez 1990.

Diffusa è la tendenza a considerare le ricadute letterarie del desiderio erotico rappresentato dalla “balba”: guardando, ad esempio, alla deviazione amorosa e intellettuale che già fu simboleggiata dalla donna pietosa della *Vita nuova* e dalla donna gentile del *Convivio*<sup>18</sup> o alla tentazione di un amore terreno quale è quello cantato nelle “petrose” (*Rime*, C-CIII)<sup>19</sup>. Occorrerà probabilmente ritenere che la “balba” rappresenta gli oggetti sui quali avviene un investimento di desiderio che, nel pensiero medievale, corrisponde a una *cupiditas* intesa *lato sensu*.

Ci si può certamente immergere più in profondità nella misteriosa figura muliebre. Essa, infatti, reca certamente una memoria delle sirene dell’*Odissea* che irretiscono i naviganti e, promettendo piacere e conoscenza («τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς», *Od.* XII, 188), li conducono alla morte<sup>20</sup>. Beninteso: Dante non conosce l’*Odissea* in greco né ha un accesso diretto al testo; nondimeno, ha a disposizione «un’enorme quantità di materiali in base ai quali risalire in qualche modo al dettato omerico»<sup>21</sup>. Tra questi spicca certamente il ciceroniano *De finibus bonorum et malorum* (V, xvii, 49)<sup>22</sup>, che rivisita il testo originale in senso eminentemente gnoseologico<sup>23</sup>, restituendo un’immagine di Ulisse-*sapiens* attratto non dalla seduzione dei canti ma dalla promessa della conoscenza. E tuttavia la rappresentazione dantesca «va contro tutte le fonti relative a Ulisse e le sirene, che vogliono l’eroe greco vincitore nei loro confronti»<sup>24</sup>. Anzitutto, nel *Purgatorio* la sirena è una sola (e non due o tre come in Omero e nella tradizione antica) e, oltretutto, non ha l’aspetto di creatura metà donna e metà pesce o uccello. È possibile che Dante segua Isidoro di Siviglia, secondo cui una è la sirena che affascina col canto; ma le *Etimologie* vedono nelle sirene delle meretrici che traviano gli uomini (*Etym.* XI, iii, 30). Questa interpretazione chiama a sua volta in causa un’altra figura dell’*Odissea* cui una tradizione assai consolidata ha accostato la “balba”: Circe, da più commentatori danteschi definita proprio *meretrix*. Un’identificazione che parrebbe confermata dal fatto che nel poema omerico è proprio a lei – e non alle sirene – che Ulisse soccombe. Dunque, l’episodio purgatoriale invoca una Circe «in

<sup>18</sup> Cfr. Mazzeo 1958.

<sup>19</sup> Cfr. Caldarone 1995.

<sup>20</sup> Così, anche in Virgilio (*Aen.* V 864-865): «Iamque adeo scopulos Sirenum advecta subibat / difficilis quondam multorum ossibus albos». Sul simbolismo delle sirene cfr. Rahner 1971 e Mancini 2005.

<sup>21</sup> Brunetti 2014: 568.

<sup>22</sup> È un’opera che Dante ben conosce e cita nel *Convivio* (I, xi, 14).

<sup>23</sup> Cfr. Caligiure 2004: 335.

<sup>24</sup> Mineo 2008: 138.

*funzione di sirena*»<sup>25</sup>? Certo è che l'accostamento della sirena alla «δεινὴ θεὸς ἀδῆεσσα» (*Od.* X, 136) allontana decisamente dai miraggi di conoscenza che baluginano dalle creature di Omero o Cicerone: qui pare più che altro in gioco «un edonistico, effimero appagamento sensuale»<sup>26</sup>.

La “balba” sembrerebbe piuttosto da ascrivere alla tradizione culturale della fata che, da un lato, in una prospettiva adeguatamente ampia riconduce a sé figure come quelle della sirena e di Circe e, dall'altro, costituisce un'immagine archetipica della “donna potente”<sup>27</sup>. Potente per il desiderio che suscita, potente per la forza d'attrazione che esercita, nella quale l'amante rischia di essere fatalmente avvinto, di annullarsi. Fra i tratti stabili nella *Gestalt* della fata, del resto, la “balba” esprime senz'altro *disumanità, potenza magica, animalità, marginalità, erotismo, oscurità e metamorfosi*<sup>28</sup>.

Il sogno della “balba”, perciò, manifesta i pericoli di un desiderio nel quale l'amante rischia di annullarsi. Un desiderio confusivo. Mostra, inoltre, come un'attitudine distorta sia capace di ravvivare fantasmaticamente persino un oggetto che sul piano effettuale apparirebbe trascurabile quando non indegno. Tutto ciò vale senz'altro per la sfera erotica, in accordo con la teoria cortese<sup>29</sup>. Ma se dietro questa inquietante figura sono adombrati i conflitti di un *eros* distorto, il travimento che ne deriva ha, per il Dante-personaggio, una ricaduta prima di tutto poetica. Ciò sarà definitivamente chiarito nell'Eden, in cui Beatrice contesterà al *viator* non atti disprezzabili o passioni degeneranti bensì proprio la produzione poetica che, dopo la *Vita nuova*, ha colpevolmente deviato dalla sintesi di *eros* e *charitas* raggiunta dal libello grazie all'epifania della gentilissima per ricadere sul tema degli effetti negativi del desiderio erotico, forza distruttiva e inconciliabile con la ragione. Produzione entro la quale spiccano proprio le “petrose”, il «maggior concorrente»<sup>30</sup> della *Divina Commedia*.

Un passo di Orazio parrebbe confermare questo pensiero. Nell'*incipit* del *De arte poetica* (1-9), infatti, il poeta latino traccia un paragone tra la poesia e la sirena:

Humano capiti cervicem pictor equinam  
Iungere si velit et varias inducere plumas

<sup>25</sup> *Ibi*: 139.

<sup>26</sup> Brunetti 2014: 572.

<sup>27</sup> Donà 2020: 31.

<sup>28</sup> *Ibi*: 32 ss.

<sup>29</sup> Andrea Cappellano insegna che il desiderio trasforma «personam degenerem et deformem in nobilem, formosam, pulcherrimam» (*De Am.* XVI)

<sup>30</sup> Bologna 1998: 99.

Undique collatis membris, ut turpiter atrum  
Desinat in piscem mulier formosa superne,  
Spectatum admissi risum teneatis, amici?  
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum  
Persimilem, cujus velut aegri somnia vanae  
Fingentur species; ut nec pes nec caput uni  
Reddatur formae.<sup>31</sup>

Il paragone è tutto teso a sottolineare come l’opera poetica richieda armonia e unità in tutte le sue parti; più interessante, nondimeno, è il richiamo alle immagini oniriche («aegri somnia», «vanae [...] species») nelle quali pare anticipato lo stato di vaneggiamento di Dante-personaggio nel passo in esame. Tutto questo ci mette su una strada interessante: «Dante non sta parlando solo della seduzione e dell’amore [...]: sta parlando della letteratura»<sup>32</sup>. Come non pensare, allora, a un celebre passo della *Consolatio* boeziana – altro testo assai noto e caro a Dante – in cui la Filosofia, rappresentata come una donna, conforta il protagonista ai ceppi e scaccia da lui le «scenicis meretriculas», le «Sirenes usque in exitium dulces» (*Cons. Phil.* I, i) della poesia mondana per curarlo con le Muse della poesia rivolta – direttamente o indirettamente – a Dio?

La “balba”, quindi, più che per il suo intrinseco significato allegorico, interessa in quanto *modo del linguaggio*; un linguaggio che comprime, confondendole, una serie di immagini mnestiche – la sirena, Circe, la meretrice, la *Gestalt* della fata – atte a raffigurare non uno specifico desiderio con un oggetto ben determinabile, bensì la dimensione stessa del desiderio. È, per dirla con Freud, l’ombra dell’oggetto che è caduta sull’Io<sup>33</sup>. È probabilmente per questo che Dante-poeta lascia che permanga una relativa oscurità intorno al contenuto di significato dell’inquietante megera: in questo caso – e ciò varrà anche per la donna «santa e presta» – è la *funzione* della figura, più che la sua *identità*, a costituirne il principio d’individuazione.

<sup>31</sup> Il passo, assai fortunato, è citato anche da Tommaso d’Aquino (*Sum. theol.* III<sup>a</sup> q. 1 a. 1 arg. 2).

<sup>32</sup> Brunetti 2014: 574.

<sup>33</sup> Freud 1977: 297.

*Inconscio, sogno, stili di pensiero*

La “balba” è, dunque, un modo del linguaggio che irrompe nel *ductus* del Poema sacro. Occorre chiedersi: *di che tipo di linguaggio?* Inevitabilmente, un linguaggio opaco, ambiguo, confuso; un linguaggio onirico; un linguaggio legato al desiderio che proprio nel sogno si manifesta. Tutto questo, lo si è detto, è presentato da Dante attraverso i contrassegni più evidenti dell’esperienza onirico-visionaria così come erano stati tassonomizzati dalla riflessione filosofico-scientifica medievale sulla psiche e le sue dinamiche.

Per entrare nel vivo della questione, occorrerà notare che la suddivisione della psiche in parti legate da rapporti conflittuali – tipica del pensiero freudiano – è virtualmente contemplata già dalla filosofia greca<sup>34</sup> e rimane lungamente materia tradizionale del pensiero occidentale. La generale analogia non deve, tuttavia, oscurare le profonde differenze tra i modelli filosofici antichi e medievali e quello psicoanalitico moderno:

la parte irrazionale dell’anima per Platone come per Cartesio e per altri filosofi sfugge al controllo della volontà ma non a quello della coscienza. Non è così per la psicoanalisi, e lo stesso Freud ha sottolineato talvolta questa differenza come la più importante, e comunque quella decisiva.<sup>35</sup>

Comune a entrambe le epistemologie, in ogni caso, è una fondamentale *autonomia dello psichico* rispetto al mondo esterno. Freud lo afferma con chiarezza: la psiche è capace di ignorare la differenza tra realtà e fantasia, col risultato che quest’ultima può scatenare effetti patogeni al pari, se non addirittura più, di un evento reale. Ne consegue che «la realtà psichica è quella determinante»<sup>36</sup>. Certo: se a determinare un comportamento fosse non un evento reale ma una fantasia, ci muoveremmo pur sempre entro una *causalità fattuale*. Occorre cercare, invece, una *causalità semantica*: una rappresentazione psichica, infatti, spostata nell’inconscio tende a subire innumerevoli metamorfosi attraverso i rapporti che stabilisce con altre rappresentazioni. Per farlo «dovrà seguire una via, un procedimento, una tecnica, un *modo* che risulterà descrivibile da un punto di vista *linguistico e logico*»<sup>37</sup>.

Occorrerà, allora, pensare che l’inconscio, più che «un crogiuolo di eccitamenti ribollenti»<sup>38</sup>, sia uno *stile di pensiero* con un funzionamento logico

<sup>34</sup> Bottirolì 2006: 197.

<sup>35</sup> *Ibid.* Cfr. Freud 1976: 76

<sup>36</sup> Freud 1976: 522.

<sup>37</sup> Bottirolì 2006: 208.

diverso da quello della coscienza ma, al pari di questa, operante tramite procedure linguistiche e retoriche. Non per caso lo stesso Freud ritiene che le interpretazioni della psicoanalisi siano innanzitutto *traduzioni*: da un modo espressivo estraneo, quello dell’inconscio, a uno familiare, quello della coscienza, dalla “lingua del sogno” a quella della vita vigile:

In questo modo si apprendono le peculiarità di questo linguaggio onirico e si ricava l’impressione ch’esso appartenga a un sistema espressivo molto arcaico. Così per esempio nella lingua del sogno la negazione non viene mai indicata in modo particolare. Nel contenuto onirico i contrari stanno l’uno per l’altro o sono rappresentati dallo stesso elemento.<sup>39</sup>

Pertanto, il conflitto tra i sistemi della psiche è essenzialmente un *conflitto tra stili logico-linguistici*. La coscienza, il sistema logico-linguistico dello stato di veglia, è retto da uno stile di pensiero *separativo* in cui si dà un *principio di identità come coincidenza* ( $A = A$  e  $\neq non-A$ ):

*Separativo* non vuol dire che non esiste la possibilità di legami, e di inferenze, ma che questi legami sono univoci. L’univocità è la rigidità semantica. Nell’ambito del separativo, dunque, incontriamo articolazioni rigide, come quelle che presiedono ai paradigmi in linguistica, dove i termini si presuppongono reciprocamente: si tratta però di *presupposizioni differenziali*, non di presupposizioni reciproche tra opposti<sup>40</sup>.

I doveri dell’Io nascono nella relazione tra l’Io e l’Io ideale. Tuttavia i desideri latenti, non direttamente accessibili all’Io, tendono a emergere dall’inconscio. Il conflitto tenderà ad assestarsi in formazioni di compromesso: *in primis* proprio il sogno, che permette ai desideri latenti di affiorare in superficie, opportunamente tradotti in un linguaggio che li *rivela* – nel duplice senso di “togliere il velo” e “coprire di nuovo con un velo” –:

Il sogno è un linguaggio *confusivo* per diversi motivi: (i) perché non si serve della negazione; (ii) perché può invertire le particelle sincategorematiche tra pensieri manifesti e pensieri latenti; (iii) perché si serve anche di altri tipi di inversione (temporali, causa/effetto); (iv) perché cancella le distinzioni di tempo.<sup>41</sup>

Nella relazione confusiva, il desiderio fa sì che un termine sia invaso dall’altro, che sia in suo potere, che svanisca nell’alterità<sup>42</sup>. Va da sé: la manifestazione

<sup>38</sup> Freud 1977: 185.

<sup>39</sup> Freud 1991: 177.

<sup>40</sup> Bottioli 2013: 166.

<sup>41</sup> Bottioli 2020: 223.

ne del desiderio comporta per l'io il rischio di alienarsi in esso; ma anche la possibilità di superarlo e, perciò stesso, oltrepassare se stesso («vedesti come l'uom da lei si slega»). La confusività, infatti,

è in grado di produrre oltrepassamenti di identità, che consentono al soggetto di non restare immobilizzato in se stesso [...]; ma può produrre movimenti disordinati e frenetici che equivalgono all'immobilità.<sup>43</sup>

Si potrebbe obiettare che simili considerazioni sarebbero troppo contemporanee per trovare riscontro nella riflessione medievale. Di certo, però, l'onirocritica tradizionale ha buon gioco nel considerare il sogno come un linguaggio, «cioè come un'attività psichica non estranea alla dimensione del significato»<sup>44</sup>. Si è già detto che, accostando l'epistemologia psicoanalitica a quella filosofica antica e medievale, emerge una comune considerazione dell'autonomia della psiche rispetto al mondo esterno. I medievali, in particolare, teorizzano la *phantasia* come una facoltà ricettiva della psiche che, astraendoli, trasforma dati sensibili ed eventi fattuali in rappresentazioni mentali ed eventi semantici, in *phantasmata* che a loro volta costituiranno gli oggetti dell'intelletto. Il funzionamento della *phantasia* è vividamente reso dalle varie teorie d'amore d'ascendenza cortese e stilnovista: si pensi alla complessa fenomenologia erotica di Cavalcanti, che alla donna amata vertiginosamente irraggiungibile sostituisce una rappresentazione mentale sempre disponibile all'amante, il quale può proiettarvi un desiderio ormai del tutto staccato dalla realtà. Del resto, anche nella *Vita nuova* la *phantasia*, da un lato, alimenta i *phantasmata* erotici e, dall'altro, esplose esternamente come parola poetica. Comune a simili esempi è, del resto, la drammatizzazione della realtà interiore che non comporta astrazione ma concretezza plastica delle dinamiche psichiche.

La teoria psicologica medievale contempla, del resto, casi eccezionali in cui la *phantasia* può svincolarsi dai propri oggetti concreti e persino dai sensi stessi per creare rappresentazioni mentali che, nondimeno, si presentano all'io con la forza e la evidenza della realtà esterna. Ciò avviene, ad esempio, in casi-limite come la *visione profetica* e il *delirio amoroso*. Sulla prima abbiamo la testimonianza dello stesso Dante: la visione che egli dichiara di aver effettivamente sperimentato nella *Commedia* lo ha posto in uno stato tale da oltrepassare le sue stesse possibilità cognitive: è uno stato che il pensiero medievale definisce *abstractio a sensibus* (*Epist. XIII*, xxviii [77-82]; cfr. ad es. *Sum. theol.* II<sup>a</sup>-II<sup>ae</sup>, q. 175) e che, in un paradigma moderno, potrebbe ascrivere a

<sup>42</sup> Cfr. Bottiroli 2013: 191.

<sup>43</sup> Bottiroli 2020: 221.

<sup>44</sup> Bottiroli 2006: 210.

quei fenomeni di *trance* di cui Turner e Schechner hanno indagato gli aspetti performativi<sup>45</sup>, nei quali si registra l’armonizzazione o la sintonizzazione tra le attività del lobo cerebrale sinistro (sede del pensiero razionale e del linguaggio, preposta al sistema ergotropico) e del lobo di destra (sede delle percezioni spaziali e tonali, preposta al sistema trofotropico)<sup>46</sup>. È precisamente di questa esperienza che Dante vuol dare contezza: «O divina virtù, se mi ti presti / tanto che l’ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti» (*Par.* I, 22-24). L’«ombra [...] segnata» è, appunto, il fugace residuo dello stato di *samādhi* che la *phantasia* riveste di dati sensibili – in particolare traducendolo in un linguaggio iconico – affinché permanga nella memoria e resti disponibile all’elaborazione dell’intelletto.

Nel quadro dell’autonomia della psiche sancita dal ruolo della *phantasia* come creatrice di immagini mentali, l’esperienza di *samādhi* dà vita a *metafore congiuntive* nelle quali l’asimmetria tra metaforizzante e metaforizzato rimane sempre stabile. Se il sommo oggetto della visione, Dio, «secundum proprietatem dici non posse» (*Sup. Sent.* I, d. 34 q. 3 a. 2 co), allora il linguaggio, proprio in virtù della sua naturale *improprietas*, potrà ricorrere alla metafora che, prima ancora che modo d’espressione e comunicazione, è modo di comprensione e rammemorazione dell’inattingibile esperienza di *samādhi*<sup>47</sup>. Questo dato tradizionale rimonta a Dionigi l’Areopagita e al suo fondamentale insegnamento sulle «similitudini dissimili (ἀναπλάσαι [...] ἀνομοίους)» (*Coel. Hier.* II, 4, 141 C). Rette da una logica congiuntiva, esse applicano la metafora al discorso apofatico che nega a Dio ogni attribuzione che, immancabilmente, ne costituirebbe una limitazione. Se Dio non è comprensibile, non è conoscibile, non è comunicabile, allora la parola dovrà usare figure che suggeriscano l’indicibile sancendo al contempo, contro ogni illusione rappresentativa, l’incolmabilità dell’abisso che separa il divino dall’umano.

Nel caso di un desiderio latente, invece, la *phantasia* crea *metafore confusive* nelle quali si dà un’identificazione totale e simmetrica tra metaforizzante e metaforizzato. I *phantasmata* che sorgono, allora, possono imprigionare l’Io «nelle scorie del mondo, cioè nelle cose sensibilmente percepite e nelle passioni da esse suscitate»<sup>48</sup>. È quanto avviene, ad esempio, nelle “petrose”,

<sup>45</sup> Cfr. Turner 1993: 276 ss. e Schechner 2018: 313 ss.

<sup>46</sup> Cfr. Schechner 2018: 319. Cfr. D’Aquila, Laughlin, McManus 1979.

<sup>47</sup> Cfr. Ariani 2009: 25: «Quando si tratti dunque di esprimere l’abissale eccedenza divina [...], una *proprietas* in sé assolutamente inattingibile [...], i *corpora vilia* forniti dai sensi all’intelletto in forma di *phantasmata* sono l’unico mezzo a disposizione per dire e scrivere *sub figuris*, che altro non sono che *similitudines* radicalmente dissimili dall’oggetto metaforizzato».

<sup>48</sup> Pinto 2017: 94.

ove la dimensione metaforica è ossessivamente ripiegata sull'immagine della pietra la cui presenza, attraverso un uso intensivo dell'*aequivocatio*, apre un mondo di significati instabili che slittano continuamente gli uni sugli altri: la donna, la dura pietra, la pietra preziosa etc. Non solo, ma la pietra assurge a metaforizzante ora della donna con la sua riluttanza, ora dello stesso protagonista nella sua ossessione erotica che, spinta al parossismo, vorrebbe condurlo o alla *con-fusione* con l'amata o all'annientamento nell'algida desolazione di un mondo invernale. Siamo di fronte a metafore confusive «nelle quali la sovrapposizione è completa, e la relazione di somiglianza viene trasformata in relazione di identità (completa e letterale)»<sup>49</sup>. Tant'è: la donna è completamente oggettivata nella pietra ma – proprio come nel linguaggio onirico – la somiglianza è diventata una piena identità che annulla l'asimmetria del rapporto metaforico, cosicché anche la pietra si assimila nella donna («e 'l mio disio però non cangia il verde, / sì è barbato nella dura petra / che parla e sente come fosse donna», CI, 4-6).

La *phantasia*, in questo caso, agisce come l'attività psichica più direttamente in contatto con le pulsioni profonde che, contraddistinte dalla plasticità, sono ben disponibili a esser tradotte in una molteplicità di rappresentazioni mentali<sup>50</sup>. Essa agisce, dunque, come un *sistema di traduzione e trasformazione del desiderio che ricorre a procedure di tipo retorico*. Ne dà conferma Pinto:

La polarità tra fantasie buone e fantasie cattive (nella cultura antica) può essere così descritta come disponibilità e resistenza, rispettivamente, a trasformare le mete originarie delle pulsioni sessuali e a sublimarle in mete spirituali. Posto un grado zero di sublimazione (cioè la conversione della energia libidica in attività socialmente utili e moralmente legittime, attraverso una immaginazione che registra «correttamente» i dati del reale, secondo i paradigmi scientifici e culturali di un'epoca determinata), la fantasia scivola verso il basso se produce fantasmi legati al principio di piacere originario, che cerca una scarica immediata nell'oggetto da cui la sensazione di piacere dipende, e si spinge verso l'altro se accentua la repressione del piacere in direzione di una spiritualizzazione estrema, che implichi un distacco radicale non solo dalle mete originarie ma anche dalle attività socialmente utili.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Bottioli 2006: 255.

<sup>50</sup> Cfr. Freud 1976: 22: «Le pulsioni sessuali si caratterizzano per la loro capacità di assumere funzioni in larga misura vicarianti le une rispetto alle altre, e per la facilità con cui mutano i propri oggetti. In base a queste ultime proprietà sono capaci di prestazioni che si allontanano considerevolmente dalle mete originarie della loro attività (*sublimazione*)»

<sup>51</sup> Pinto 2017: 94 ss.

Dunque, esiste un “lato oscuro” della fantasia: demoni e uomini malvagi sono accomunati da quella che Dionigi chiama «φαντασία προπετής» (*Div. Nom.* IV, 23, 725B) e che Scoto Eriugena traduce *phantasia proterva* (*De Div. Nom.* IV, 220). Tommaso commenta che «deceptio [...] in nobis proprie fit secundum phantasiam, per quam interdum similitudinibus rerum inhaeremus sicut rebus ipsis, ut patet in dormientibus et amentibus» (*Sum. theol.* I<sup>a</sup> q. 54 a. 5 ad 1). Ancora una volta, è possibile apprezzare come tali indicazioni vadano nella direzione di un’ autonomia dello psichico, che sovrappone al reale i propri fantasmi, dettati dal principio del piacere.

Si può, perciò, concludere che la “balba” costituisce «un esempio di fantasma negativo, cioè di pulsionalità non disciplinata e quindi liberamente alla ricerca dell’oggetto sessuale originario»<sup>52</sup>. La sua trasformazione in sirena, d’altro canto, «rappresenta bene l’autonomia della immaginazione, che sovrappone al reale i propri fantasmi, dettati dal principio di piacere»<sup>53</sup>.

### *Conclusioni, prospettive*

Si è tentato di sperimentare il metodo della *conflictual reading* sul testo della *Commedia*. Ne è emersa l’idea che la “femmina balba” non è solo, come potrebbe emergere da un approccio critico tradizionale, un’immagine *confusiva* bensì soprattutto il contrassegno dell’emersione, nella superficie semantica della *Commedia*, di uno stile di linguaggio – ergo: di pensiero – confusivo; con un inevitabile, conseguente conflitto che dona al testo densità e complessità. Come nell’*Edipo* sofocleo di Freud, a contare maggiormente nell’episodio dantesco non è l’oggetto (il desiderio) ma il *modo* progressivo della rivelazione e il contrasto tra volontà di sapere e volontà di non-sapere del protagonista.

Dante, dunque, è colui che vuole e al contempo non-vuole conoscere il proprio desiderio. Trovandosi di fronte a esso, egli corre il rischio di perdervisi del tutto, oppure può comprendere come slegarsene per oltrepassare se stesso e procedere nel proprio cammino ultraterreno – un’indicazione non di poco conto se si vuol leggere la *Commedia* come un percorso iniziatico.

L’agnizione, vera e propria indagine sull’identità dell’eroe, getta luce su questa che rappresenta un modo dell’identità umana: un’identità mai coincidente con se stessa, aperta alla possibilità della caduta come dell’oltrepassamento; un’identità che non è soltanto fattuale ma ha una natura essenzialmente semantica.

<sup>52</sup> *Ibi*: p. 96.

<sup>53</sup> *Ibi*: p. 102

## Bibliografia

### *Opere di Dante*

- Brambilla Ageno, F. (ed.). 1995. *Convivio*, Le Lettere, Firenze.
- Chiavacci Leonardi, A.M. (ed.). 2016. *Divina Commedia* (1991), Mondadori, Milano.
- Pirovano, D. - Grimaldi, M. (eds.). 2015. *Vita nuova • Rime*, t. I, *La Vita nuova • Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Salerno Editrice, Roma.
- Pirovano, D. - Grimaldi, M. (eds.). 2019. *Vita nuova • Rime*, t. II, *Rime della maturità e dell'esilio*, Salerno Editrice, Roma.

### *Altre opere e studi*

- Ariani, M. 2009. I “metaphorismi” di Dante, in Id. (ed.), *La metafora in Dante*, Olschki, Firenze, pp. 1-57.
- Bachtin, M. 1979. *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, trad. it. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino.
- Barański, Z.G. 1996. «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Scriptorium, Torino.
- Basile, B. 2006. *Dante e la geomanzia*, “Rivista di studi danteschi”, 6, pp. 371-378.
- Boitani, P. 2017. *Dante e le stelle*, Castelvevchi, Roma.
- Bologna, C. 1998. *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita Nova», “Petrose” e «Commedia»*, Salerno Editrice, Roma.
- Bottiroli, G. 2006. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino.
- 2013. *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino.
- 2018. *Il desiderio effroyant di Julien Sorel. Un conflictual reading per un romanzo di formazione*, “Enthymema”, 21, pp. 134-151.
- 2020. *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del “non”*, Mimesis, Milano.
- Brunetti, G. 2014. *Canto XIX. Tra sogno e visione: femmine, sirene e donne gentili*, in E. Malato – A. Mazzucchi (eds.), *Lectura Dantis Romana. Cento Canti per Cento Anni*, vol. II, t. 2, Salerno Editrice, Roma, pp. 561-582.
- Caldarone, F.I. 1995. *Tre fasi poetiche della vita di Dante nei tre sogni del Purgatorio*, “Esperienze letterarie”, 20, pp. 35-42.
- Caligiure, T. 2004. *La “femmina balba” e la “dolce serena”*, “Rivista di Studi Danteschi”, 2, pp. 333-366.
- Cappozzo, V. 2009. *Libri dei sogni e geomanzia: la loro applicazione letteraria tra Islam, medioevo romanzo e Dante*, “Quaderni di Studi Indo-Mediterranei”, 2, pp. 207-227.

- Charmasson, T. 1980. *Recherches sur une technique divinatoire : la géomancie dans l'occident médiéval*, Droz/Champion, Genève/Paris.
- Chisena, A. 2024. *Le "prime" stelle di Dante. Astronomia e astrologia fra Vita Nova e Convivio*, Angelo Longo, Ravenna.
- D'Aquili, E. - Laughlin, C.D. - McManus, J. (eds.). 1979. *The Spectrum of Ritual*, Columbia University Press, New York.
- Donà, C. 2020. *La fata serpente. Indagine su un mito erotico e regale*, WriteUp, Roma.
- Durling, R.M. - Martinez, R.R. 1990. *Time and the Crystal: Studies in Dante's Rime Petrose*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford.
- Ferrari, A. - Pirovano, D. 2015. *Dante e le stelle*, Salerno Editrice, Roma.
- Freud, S. 1976. *Opere*, vol. VIII, 1913-1917, trad. it. di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino.
- 1977. *Opere*, vol. IX, 1917-1923, trad. it. di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino.
- 1991. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. e cura di S. Daniele et al., Bollati Boringhieri, Torino.
- Gregory, T. 1985. *I sogni e gli astri*, in T. Gregory (ed.), *I sogni nel Medioevo*. Seminario internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983, Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 111-148.
- Heidegger, M. 2012. *L'origine dell'opera d'arte*, trad. it. di G. Zaccaria e I. De Gennaro, C. Marinotti, Milano.
- 2017a. *In cammino verso il linguaggio*, trad. it. di A. Caracciolo, Mursia, Milano.
- 2017b. *Introduzione alla filosofia. Pensare e Poetare*, trad. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano.
- Hollander, R. 1969. *Allegory in Dante's «Commedia»*, Princeton University Press, Princeton.
- Kruger, S.F. 1996. *Il sogno nel Medioevo*, trad. it. di E. D'Incerti e G. Iamartino, Vita e Pensiero, Milano.
- Mancini, L. 2005. *Il rovinoso incanto. Storia di sirene antiche*, Il Mulino, Bologna.
- Mazzeo, J.A. 1958. *A note on the «Sirens» of Purgatorio, XXXI 45*, «Studies in Philology», LV/3, pp. 457-63.
- Mazzotta, G. 1995. *Il sogno della Sirena («Purgatorio» XIX)*, in N. Merola e C. Verbaro (eds.), *Il sogno raccontato*. Atti del convegno internazionale di Rende (12-14 novembre 1992), Monteleone, Vibo Valentia, pp. 117-36.
- Mineo, N. 1968. *Profetismo e Apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla Vita Nuova alla Divina Commedia*, Università di Catania - Facoltà di Lettere e Filosofia, Catania.
- Mineo, N. 2008. *Saggi e letture per Dante*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- Nardi, B. 1966. *Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Picone, M. 2001. *Canto XIX*, in G. Güntert e M. Picone (eds.), *Lectura Dantis Turicensis*, vol. II, Franco Cesati, Firenze, pp. 287-306.

- Pinto, R. 2017. *La femmina balba e la fantasia proterva (Dante, Purg. XIX 1-33)*, in P. Amalfitano (ed.), *Il piacere del male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale*, vol. I, Pacini, Pisa, pp. 93-108.
- Rahner, H. 1971. *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, trad. it. di L. Tosti, Il Mulino, Bologna.
- Raimondi, E. 1970. *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino.
- Schechner, R. 2018. *Introduzione ai Performance Studies*, trad. it. di D. Tomasello, Cue Press, Imola.
- Serpieri, A. 1986. *Retorica e immaginario*, Guanda, Parma.
- Tomasello, D. 2015. *Della performatività. Come il Cognitive Turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, "Testi e Linguaggi", 9, pp. 57-65.
- Tomasello, D. - Pizzimento, P. 2021. *Una premessa teorica e due casi di studio per l'utilizzo del paradigma dei Performance Studies in ambito letterario*, "Oblio", 11, 42-43, pp. 15-26.
- Turner, V. 1993. *Antropologia della performance*, trad. it. di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna.

**Gegen die Trostlosigkeit der Behandlung lyrischer Texte im Unterricht!  
Beispiel einer Gedichtanalyse von Bertolt Brechts „Der Rauch“**

[Against the bleakness of teaching poetry in the classroom!

Example of a poem analysis of Bertolt Brecht's 'Der Rauch' (The Smoke)]

ABSTRAKT. Die vorliegende Arbeit behandelt die Schwierigkeit, Schüler\*innen im heutigen Fremdsprachen-Unterricht lyrische Texte nahezubringen. Sie versucht einen Weg aufzuzeigen, der es ermöglicht, lyrische Texte nicht nur als Bausteine für den Grammatikunterricht bzw. als historische Textbeispiele zu verwenden, sondern als Möglichkeit einer gesellschaftlichen Emanzipation für die Schüler\*innen. Am Beispiel einer textimmanenten Analyse des Gedichtes „Der Rauch“ von Brecht und der Beschreibung der diversen Kontexte (Autor, Werk, historischer Kontext etc.) wird das Potential eines solchen Ansatzes vorgestellt. Darüber hinaus werden in synthetischer Form Wege und Ansätze skizziert, die es dem Lehrenden ermöglichen, die Behandlung lyrischer Texte in seinem Unterricht neu zu gestalten.

Schlüsselwörter: Brecht, Buckower Elegien, Literaturdidaktik, Deutsch als Fremdsprache

ABSTRACT. This paper addresses the difficulty of introducing students to lyrical texts in today's foreign language (FS) lessons. It attempts to show a way in which lyrical texts can be used not only as building blocks for grammar lessons or as historical text examples, but also as an opportunity for social emancipation for students. The potential of such an approach is presented using the example of a text-immanent analysis of Brecht's poem 'Der Rauch' (The Smoke) and a description of the various contexts (author, work, historical context, etc.). In addition, ways and approaches are outlined in synthetic form that enable teachers to redesign the treatment of lyrical texts in their lessons.

Keywords: Brecht, Buckow Elegies, Literature Didactics, German as a foreign language

Grundlegendes Problem nicht nur für den DAF-Unterricht<sup>1</sup>, sondern für jeden FU<sup>2</sup>, besteht in der Schaffung von mehr oder weniger „realistischen“ Sprechgelegenheiten für Schüler\*innen, in denen sie die Kompetenz des Sprechens (und nicht nur diese) erwerben können. Alle DAF-Lehrer kennen das Problem der Dialoge, der oft vereinfachten Sätze, die sich nach einer anfänglichen Phase, in der die Schüler\*innen, wenn alles gut geht, noch recht motiviert sind, häufiger immer weiter von der Alltagsrealität entfernen und deren Übungen am Ende dann nur noch im Auswendiglernen enden.

Während im DAF-Unterricht in der *Scuola Media*<sup>3</sup> ein spielerischer Zugang die Motivation der Sprachvermittlung und das Interesse der Schüler\*innen im FU wachhält, nimmt dies in zunehmendem Alter der Schüler\*innen immer mehr ab. Dabei liegt die Schuld nicht unbedingt am FU selber, sondern ist meistens in der Realität italienischer Schulen zu suchen, in denen trotz aller Versuche, eine Modernisierung der Didaktik zu fördern, die Unterrichtsgestaltung meistens noch durch Frontalunterricht, d.h. von der völligen Ausrichtung auf den Lehrer bestimmt wird. Es ist offensichtlich, dass ein auf den Lehrer zentrierter Unterricht, man muss sich dazu lediglich die Sitzordnung der Schüler anschauen, wie sie in nahezu allen Schulen noch vorzufinden ist, einer kommunikativen Didaktik kaum Erfolg versprechen kann.

In dieser Situation bietet der Umgang mit Literatur diverse Möglichkeiten, mit den oben angesprochenen Problemen konstruktiv umzugehen, ohne an eine radikale Änderung des Unterrichts gebunden zu sein: ich beziehe mich dabei auf die Problematik der verschiedenen Unterrichtsstile innerhalb einer Klasse. Zwar besteht auf dem Papier eine „einheitliche“ und „gemeinsam“ entwickelte Unterrichtsplanung, die sogenannte *Programmazione del consiglio di classe*<sup>4</sup> aber die Realität sieht meist anders aus und die Planung selbst

<sup>1</sup> „DAF-Unterricht“ steht für den Begriff „Deutsch als Fremdsprachenunterricht“.

<sup>2</sup> „FU“ steht für „Fremdsprachenunterricht allgemein“.

<sup>3</sup> Die *Scuola media* des italienischen Schulsystems entspricht in etwa der deutschen Förderstufe, d.h. sie beinhaltet, nach der fünfjährigen Grundschule, das 6. bis 8. Schuljahr.

<sup>4</sup> Die *Programmazione del consiglio di classe* hat bezüglich der Unterrichtsplanung folgende Aufgabe: „Una delle principali responsabilità del Consiglio di classe è la pianificazione dell'azione educativa e didattica, ovvero la definizione degli obiettivi formativi, la scelta delle metodologie didattiche e l'organizzazione delle attività curricolari ed extracurricolari, in linea con il Piano Triennale dell'Offerta Formativa (PTOF) dell'istituto.“ (Montone) (*Eine der Hauptaufgaben des Klassenrats ist die Planung der pädagogischen und didaktischen Maßnahmen, d.h. die Festlegung der Lernziele, die Auswahl der didaktischen Methoden und die Organisation der curricularen und außercurricularen Aktivitäten im Einklang mit dem Dreijahresplan des Bildungsangebots (PTOF) der Schule. Übersetzung des Verf.*)

wird kaum von jemandem gelesen, kontrolliert und geschweige denn umgesetzt. Was einzig berücksichtigt wird, sind die Unterrichtsinhalte der einzelnen Fächer, denn nur aus ihnen geht hervor, was im Schuljahr in jedem einzelnen Fach tatsächlich behandelt, besser vermittelt, worden ist.

Worin aber liegt die besondere Bedeutung literarischer Formen im FU? Die Beantwortung dieser Frage und die sich daraus ableitenden Folgen für den FU stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit. Anhand von einem konkreten Textbeispiel soll gezeigt werden, wie literarische Werke im gymnasialen FU-Unterricht Sprechsituationen bilden können, Grammatik sinnvoll und sinngebend analysiert und angewendet werden kann, um nicht zuletzt jene Kompetenz anzusprechen, die mit dem Begriff des Erwerbs eines „Sprachgefühls“ bezeichnet wird.<sup>5</sup>

Bei der Einführung fremdsprachlicher literarischer Texte in den Unterricht, in diesem Falle Texte deutscher Autoren, ergeben sich prinzipiell zwei eng miteinander verknüpfte Problemfelder: auf der einen Seite die Lektüre, das Verständnis, die Analyse und am Ende die Interpretation des Textes und auf der anderen Seite die Übersetzung. Dabei kann man feststellen, dass das eine nicht ohne das andere möglich ist: zum Verständnis benötigen die Leser\*innen die Übersetzung und ohne Verständnis ist ein Text nicht „korrekt“ zu übersetzen. Dieses Problem ist vor allem auch durch die Vielschichtigkeit literarischer Texte gegeben. Ein einfaches Beispiel kann dies deutlich machen:

Nach einem anstrengenden Tag kann man abends den Satz hören: „Ich bin müde, ich möchte jetzt etwas ruhen.“ Seine Übersetzung ins italienische bereitet keine großen Schwierigkeiten: *Sono stanco, vorrei riposare un po’*. Wenn man hingegen die Zeilen aus dem Gedicht Goethes „Ein Gleiches“ bzw. „Wandrer’s Nachtlied 2“ betrachtet, wird die Problematik der Übersetzung deutlich:

<sup>5</sup> Das Fehlen eben dieses Sprachgefühls macht die Behandlung lyrischer Texte für den FU interessant, denn sie setzt die Beherrschung der grammatischen Regeln voraus. Diese Grammatik muss sich jedoch von der des Muttersprachlers unterscheiden, wie es Helbig und Buscha in ihrem Standardwerk „Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht“ beschreiben: „Dem Muttersprachler dient eine Grammatik vornehmlich dazu, etwas bewußt zu machen oder zu systematisieren, was er ohnehin – auf Grund seines „Sprachgefühls“ (d.h. seiner in der Kindheit erworbenen Sicherheit in der Handhabung der sprachlichen Regeln) – richtig bildet und verwendet. Dem Ausländer fehlt dieses Sprachgefühl, die „Kompetenz“ in der betreffenden Sprache. Deshalb verlangt eine Grammatik für den Fremdsprachenunterricht explizitere Regeln, die möglichst genau angeben, wie richtige deutsche Sätze gebildet, interpretiert und verwendet werden. Die Grammatik für den Muttersprachenunterricht kann von der Kompetenz ausgehen, eine Grammatik für den Fremdsprachenunterricht dient (als ein neben anderen auf Kenntnisvermittlung gerichtetes Mittel) dazu, diese Kompetenz erst aufzubauen.“ (Helbig-Buscha 1996: 18)

Warte nur, balde  
ruhest du auch.<sup>6</sup>

Obwohl in beiden Fällen die Aufforderung steht, sich bald auszuruhen, bzw. bald zu ruhen, handelt es sich um zwei völlig unterschiedliche Mitteilungen. Geht es in der ersten Situation „lediglich“ um den Wunsch, sich auszuruhen, da man ja nach einem anstrengenden Tag müde ist und fast ein Recht dazu hat, sich auszuruhen, so hat das „ruhen“ bei Goethe eine viel tiefere Ebene. Die Anstrengung, nach der das „Du“ ruhen sollte, sind die Anstrengungen und die Leiden des menschlichen Lebens. Das „ruhen“ meint den Tod, der hier nicht als dramatisches Ende der irdischen Existenz verstanden werden soll, sondern als „natürliches“ Ereignis, mit dem das irdische Leben sein Ende findet. Gleichzeitig wird dabei ein hoffnungsvoller, die irdischen Leiden belohnender Zustand nach dem Tode suggeriert.

Aspetta, fra poco  
Riposi anche tu.<sup>7</sup>

Der Text wird in dem Arbeitsblatt für die Schüler\*innen direkt begleitet von einem Deutungsversuch:

I versi si affidano all'evocazione e alle immagini: il desiderio di pace allude alla quiete dopo le fatiche del giorno e anche al rasserenarsi delle passioni dopo gli affanni della vita, metafora di un riposo simile a quello dell'eternità. (Aspetta, fra poco / riposi anche tu, vv. 7-8).<sup>8</sup>

Im Schulbuch wird das Problem der Divergenz, die sich aus der Übersetzung ergeben würde, einfach übergangen; der Text wird von Anfang an als literarisch verschlüsselter Text hingestellt. Den Schüler\*innen wird nicht die Möglichkeit gegeben, den Text zu „übersetzen“, ihn „zu verstehen“ und ihn erst dann zu „interpretieren“: genau hier gehen die anfangs geforderten „Sprechsituationen“ für den Unterricht verloren, wobei die Problematik des Leseverständnisses nicht nur ein Problem des FUs ist, sondern leider auch muttersprachliche Schüler\*innen betrifft.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Goethe 1981: 142.

<sup>7</sup> Goethe zit. n. Orelli 1974.

<sup>8</sup> Ebd. *Die Verse stützen sich auf Andeutungen und Bilder: Der Wunsch nach Frieden spielt auf die Ruhe nach den Anstrengungen des Tages und auch auf das Abklingen der Leidenschaften nach den Mühen des Lebens an, eine Metapher für eine Ruhe, die der Ewigkeit gleicht (Warte, bald / ruhest du auch, V. 7-8)* (Übersetzung des Verf.s).

<sup>9</sup> So beschreibt Lorella Villa in ihrem Artikel „La lettura e la letteratura nella pratica didattica [...]“ das katastrophale Ergebnis von INVALSI: [...] i dati ci dicono che più del 30% degli

Im Folgenden nun das Beispiel des Versuchs einer Textanalyse, die die anfänglich genannten Forderungen erfüllen möchte.

Der Rauch

Das kleine Haus unter Bäumen am See.  
Vom Dach steigt Rauch.  
Fehlte er  
Wie trostlos dann wären  
Haus, Bäume und See.<sup>10</sup>

Bertolt Brecht

Das Gedicht beschreibt eine Landschaft mit einem See, an dessen Ufer ein Haus steht, umgeben mit Bäumen. Aus dem Schornstein des Hauses steigt Rauch auf.

studenti italiani che frequenta il terzo anno della scuola superiore di primo grado non raggiunge un livello sufficiente di competenza alfabetica funzionale. Cambia poco se si analizzano i dati relativi ai ragazzi del secondo anno della scuola secondaria di secondo grado. *(Die Daten zeigen, dass mehr als 30 % der italienischen Schüler, die die dritte Klasse der Mittelstufe besuchen, kein ausreichendes Niveau an funktionaler Lese- und Schreibkompetenz erreichen. Die Daten für Schüler der zweiten Klasse der Oberstufe unterscheiden sich kaum davon. Übersetzung vom Verf.)* (Villa 2025). Die Forderungen, die sie jedoch im weiteren Verlauf ihres Artikels stellt, nämlich „Quello che dovremmo innanzitutto fare in classe, invece, è introdurre studenti e studentesse in quella realtà parallela del tutto individuale – perché frutto dell’immaginazione di ciascuno – che sospende per tutto il tempo della sua durata la nostra dimensione fisica per portarci in quello spazio metastatico dove ci trasferiamo quando leggiamo. Dovremmo cercare di far provare quell’esperienza di somma complessità e di profonda umanità somma felicità che è di chi scrive ma anche di chi legge perché la lettura è davvero un’azione altrettanto alta della scrittura, e funziona, per alcuni aspetti, allo stesso modo. Mi dà la possibilità di immaginare il coniglio che sarà la somma di tutti i conigli che ho visto in vita mia. Mi dà la possibilità di immaginare il mio coniglio. La lettura è un atto immaginativo esattamente come la scrittura.“ *(Was wir stattdessen in erster Linie im Unterricht tun sollten, ist die Schülerinnen und Schüler in diese völlig individuelle Parallelwelt einzuführen – denn sie ist das Ergebnis der Vorstellungskraft jedes Einzelnen–, die für die gesamte Dauer ihres Bestehens unsere physische Dimension außer Kraft setzt, um uns in jenen metastatischen Raum zu versetzen, in den wir uns beim Lesen begeben. Wir sollten versuchen, diese Erfahrung von höchster Komplexität und tiefer Menschlichkeit, von höchstem Glück, die dem Schreiber, aber auch dem Leser zuteilwird, erlebbar zu machen, denn Lesen ist in der Tat eine ebenso hohe Tätigkeit wie Schreiben und funktioniert in mancher Hinsicht auf die gleiche Weise. Es gibt mir die Möglichkeit, mir das Kaninchen vorzustellen, das die Summe aller Kaninchen ist, die ich in meinem Leben gesehen habe. Es gibt mir die Möglichkeit, mir mein Kaninchen vorzustellen. Lesen ist genau wie Schreiben ein Akt der Vorstellungskraft. Übersetzung vom Verf.)* (Ebd.) beziehen sich auf den Literaturunterricht im muttersprachlichen Unterricht. Im FU dürfte das Fehlen der Übersetzung und der sich daran anschließenden Analyse ein Verständnis des fremdsprachlichen Textes nicht möglich machen. (Auf die spezifische Problematik der Benutzung von Übersetzungen fremdsprachlicher Literatur in italienischer Sprache als Ausgangstext für eine literarische Analyse soll hier nicht weiter eingegangen werden.)

<sup>10</sup> Brecht 1967: III, 1012.

Am Anfang der Analyse, nachdem der Inhalt geklärt ist, ohne ihn jedoch zunächst weiter zu interpretieren, steht die sogenannte Formanalyse, d.h. in diesem Fall als erstes einmal die einfache Beschreibung der Form.

Das Gedicht besteht aus fünf Zeilen, die keinem festen Reimschema folgen. Überträgt man den Text in ein solches, ergibt sich folgendes Bild:

<i>x x x x x x x x x x</i>	Das kleine Haus unter Bäumen am See.
<i>x x x x</i>	Vom Dach steigt Rauch.
<i>x x x</i>	Fehlte er
<i>x x x x x x</i>	Wie trostlos dann wären
<i>x x x x x</i>	Haus, Bäume und See.

Es lässt sich am Anfang nicht mit Bestimmtheit sagen, wie der Text in den letzten zwei Zeilen vorgetragen werden sollte: in Bezug auf den Inhalt könnte auch die erste Silbe der vierten Zeile betont sein und, um der Beibehaltung des Rhythmus zu folgen, wäre es möglich, die erste Silbe der letzten Zeile nicht zu betonen. Vermutlich ergibt sich eine Lösung am Ende der Analyse.<sup>11</sup>

Der Text (den Titel ausgeschlossen) besteht aus einem Satz, einem Satzgefüge bestehend aus einem vorgestellten Neben- und einem Hauptsatz, sowie aus einer Auflistung. Die Wortwahl ist begrenzt: neun Substantive, ein attributives und ein prädikatives Adjektiv, drei Verben, drei Präpositionen, zwei Konjunktionen und ein Adverb bzw. Modalpartikel und ein bestimmter Artikel. Es ist im Präsens geschrieben, wobei der zweite Teil, Zeile 4 und 5, im Konjunktiv II geschrieben ist.

Die erste Zeile ist kein einfacher Aussagesatz, obwohl er mit einem Punkt endet, d.h. die Zeile entspricht nicht der grammatischen Einheit eines Satzes, ihm fehlt das Verb, sie hat aber eine abgeschlossene und somit in sich geschlossene Bedeutung. Mit der Einführung der drei Substantive in der Reihenfolge Haus, Bäumen und See, wobei das als erstes genannte Haus den Ausgangs- bzw. Bezugspunkt für die beiden anderen die nähere bzw. weitere Umgebung darstellenden Elemente bildet, wird letztendlich das Verb „steht“ suggeriert, d.h. der (muttersprachliche) Leser assoziiert mit der Zeile weniger eine Auflistung von Objekten als einen kompletten Aussagesatz. Dadurch, dass der Leser das Verb eigenständig zufügen muss, entsteht eine von Brecht gewollte Einbindung des Lesers in das Gedicht, der Leser nimmt aktiv am Verständnis teil, vom bloßen Rezipienten wird er zu einem Akteur.

Die zweite Zeile entspricht einem vollständigen Aussagesatz; er besteht aus nur vier Wörtern: einer Präposition mit Artikel „vom“, zwei Substantiven, da-

<sup>11</sup> Unter folgendem Link <https://www.deutschelyrik.de/der-rauch.html> ist ein Hörtext des Gedichts zu finden.

von eines ohne Artikel, und einem Verb. Entgegen einem zu erwartenden Satzaufbau, in dem das Subjekt vor dem Hauptverb und das Dativobjekt nach dem Verb steht, setzt Brecht die Satzglieder umgekehrt. An erste Stelle setzt er das Dativobjekt, dann das Verb und am Ende steht das Subjekt. Was bedeutet diese Umkehrung für das Verständnis? Beginnend mit „Vom Dach steigt Rauch“ verfolgt Brecht die Sehweise des Betrachters und suggeriert sie dem Leser.

Die Gegenüberstellung mit der Umkehrung des Satzes macht es deutlicher: im Satz „Rauch steigt vom Dach“ fehlt als erstes der direkte Anschluss an die vorhergehende Zeile, in der er das Haus vorstellt. An sich ist Rauch nicht unbedingt immer und sofort mit dem Begriff „Haus“ verbunden, Rauch in der Natur, bzw. in einer Landschaft kann auch auf landwirtschaftliche Tätigkeiten hinweisen, wie z.B. der Rauch zu Beginn des Romans „Die Blechtrommel“ von Günther Grass, wo die Großmutter Anna Bronski vor einem Kartoffelkrautfeuer sitzt.

Vor senkrecht gestellten, mit den Spitzen zusammenstrebenden Stiefelsohlen schwelte ein manchmal asthmatisch auflebendes, den Rauch flach und umständlich über die kaum geneigte Erdkruste hinschickendes Kartoffelkrautfeuer.<sup>12</sup>

Der Fokus des Lesers wird auf den Rauch<sup>13</sup> gelenkt, nicht auf seinen Ursprung. Durch die Umkehrung bei Brecht steht das Haus im Fokus des Lesers, welches durch den Rauch einen direkten Bedeutungszuwachs erhält.

Die dritte Zeile als zentrale Zeile ist auch die kürzeste. Sie besteht aus nur zwei Wörtern „Fehlte er“. Inhaltlich knüpft sie an die vorhergehende Zeile an, „er“ steht für den Rauch. Es fehlt jedoch das Komma, das bei der Definition des Satzes als Nebensatz hilfreich wäre. Durch die Erststellung des Verbs vermeidet Brecht den Gebrauch der Konjunktion „wenn“ und lenkt wiederum somit die Aufmerksamkeit des Lesers auf das „Fehlen“ von etwas. Auch hier lässt sich die Absicht Brechts deutlich machen, wenn man den Satz „richtig“ ausschreiben würde: „Wenn er fehlte“ oder gar „Wenn er fehlen würde“ (wobei die letzte Version durchaus seine phonetischen Reize hätte) führte er den Leser dazu, über eventuelle Bedingungen nachzudenken, im Sinne von

<sup>12</sup> Grass 1974: 11.

<sup>13</sup> Harald Weinrich schreibt dazu auf der Webseite „planet lyrik“: „Über den Rauch als Zeichen für mancherlei hat er in seinem lyrischen Werk viel nachgedacht. So in seinem „Lied vom Rauch“ über den vergänglichen Rauch, so andererseits über die „Gebirge von Rauch“, die über einer bombenzerstörten Stadt stehen können, und so schließlich über den friedlichen Rauch, den Odysseus bei seiner Rückkehr an den heimatlichen „Herd“ wahrnimmt: Dies ist das Dach / Die erste Sorge weicht / Denn aus dem Haus steigt Rauch / Es ist bewohnt.“ (Weinrich 2022)

„was würde passieren, wenn ...“, sich rational mit diesen Bedingungen und ihren Folgen auseinanderzusetzen. Eigentlich würde man genau dieses auch von Brecht erwarten. Die Verkürzung hingegen auf „Fehlte er“ leitet den Leser direkt, ohne größeres Nachdenken, zur Konsequenz, die er in den folgenden zwei Zeilen zum Ausdruck bringt.

Die vierte Zeile ist keine grammatikalische Einheit mehr. Der in der Zeile 4 begonnene Satz findet seinen Schluss in der fünften und letzten Zeile, mehr noch, die fünfte Zeile beinhaltet nur das Subjekt des in der vierten Zeile begonnenen Satzes. Die Zeile beginnt mit der Konjunktion „wie“ und leitet somit einen Fragesatz ein, der sich jedoch am Ende als eine rhetorische Frage zeigt.

Eigen an der Zeile ist wiederum der Satzbau: „Wie trostlos dann wären“. Grammatikalisch „korrekt“ müsste die Zeile so aussehen: „Wie trostlos wären dann“, denn das Verb im Hauptsatz steht normalerweise an zweiter Stelle. Die Umstellung hat zur Folge, dass der Leser seine Aufmerksamkeit auf das Wort „dann“ lenkt, d.h. auf die Konsequenz des „Fehlens“, was Brecht zum Mittelpunkt der dritten Zeile gemacht hat. Die Stellung des Verbs an das Ende der Zeile erhöht wiederum die Aufmerksamkeit und bricht eine eventuelle Erwartungshaltung des Lesers, indem er nahezu instinktiv nach dem Nominalteil des Satzes sucht, um den Inhalt des Satzes entziffern bzw. verstehen zu können.

Mit der fünften Zeile endet der in der vorhergehenden Zeile begonnene Satz und auch das Gedicht. Sie besteht lediglich aus vier Wörtern: drei Substantive und eine Konjunktion, d.h. wäre nicht die vorhergehende Zeile, würde man die Zeile als eine einfache Auflistung von Gegenständen bezeichnen. Dieser Eindruck wird auch durch das Fehlen von Artikelwörtern verstärkt.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass das Gedicht aus drei Sätzen besteht, genauer gesagt aus drei einfachen Hauptsätzen und einem Satzgefüge, bestehend aus einem Nebensatz und einem Fragesatz.

In Bezug auf eine „formale Richtigkeit“<sup>14</sup> fällt auf, dass jede Zeile mit einem Großbuchstaben beginnt, unabhängig um welchen Worttypus es sich

<sup>14</sup> Der Begriff „formale Richtigkeit“ bezieht sich im DAF-Unterricht auf die korrekte Anwendung der in den Unterrichtswerken vermittelten Regeln der deutschen Standardsprache. Die Diskussion um eine Definition ist letztendlich noch immer offen: „Im Gegensatz zu manch naiver Vorstellung ist Standarddeutsch (die Orthografie ausgenommen) nur ansatzweise explizit normiert, insbesondere gibt es kein verbindliches Regelwerk, in dem die Grammatik des Standarddeutschen festgeschrieben wäre. Sie scheint sich mehr oder weniger ungeplant zu ergeben und ist von impliziten Normen durchzogen.“ (Konopka). U.a. geht Judit Macheiner in ihrem Buch „Das grammatische Varieté oder die Kunst und das Vergnügen deutsche Sätze zu bilden.“ dieser Problematik nach. Sie spricht dabei im Hinblick auf die korrekte Struktur eines Satzes von einer „neutralen“, „normalen“ und „markierten“ Stellung. Anhand verschiedener Beispiele aus der deutschen Literatur untersucht sie die Korrektheit, bzw. Bedeutungsunter-

handelt. Wie schon erwähnt, fehlt in der ersten Zeile das Verb. Am Ende der dritten Zeile fehlt ein Komma und das Adverb „dann“ in der vierten Zeile steht „fälschlicherweise“ vor und nicht nach dem Verb. Natürlich könnte man „dann“ auch als Modalpartikel erkennen, wobei sich so der „Fehler“ relativieren würde. Dies würde jedoch wiederum zu einer Veränderung des Registers führen, denn mit einer solchen Interpretation käme ein deutlich umgangssprachliches Element in das Gedicht. Abweichend von dem Aufbau des Gedichts, nach dem jede Zeile einer grammatikalischen Einheit (Aufzählung, Satz, Nebensatz) entspricht, bilden die vierte und fünfte Zeile gemeinsam einen einzigen Satz, wobei der verbale Teil in der vierten und der nominale Teil in der letzten Zeile zu finden ist. Brecht benutzt hier die Figur des Enjambements, um die Spannung zum Ende des Gedichts hin zu erhöhen und gleichzeitig den Lesefluss zu stocken, was dem Leser somit erlaubt, über den Inhalt der letzten Zeile nachzudenken.

Es ist auffällig dabei, dass die Wörter der ersten Zeile in der letzten Zeile wieder auftauchen, allerdings in einer völlig neuen Form. In der ersten Zeile listet er zwar „nur“ die Objekte auf, durch die Verwendung des Adjektivs und der Präpositionen erzeugt er jedoch beim Betrachter ein konkretes und differenziertes, d.h. nachvollziehbares Bild der Situation, die Gegenstand des Gedichtes wird. Dass der Leser, wie oben erwähnt, durch die Hinzufügung des Verbs dabei aktiv werden muss, entspricht der Absicht Brechts, ihn an der Situation teilnehmen zu lassen. Denn erst wenn der Leser teilnimmt, d.h. das Haus unter den Bäumen am See als ein solches erfährt, wird es ihm gelingen die Trostlosigkeit, herbeigeführt durch das Fehlen des Rauches, zu spüren. Diese Trostlosigkeit wird dem Leser eben in der letzten Zeile vor Augen geführt, indem Brecht die Gegenstände der ersten Strophe ihres Kontextes beraubt und sie isoliert als eine bloße Auflistung im Sinne eines Inventars darstellt. Der Charakter einer Aufzählung ergibt sich folgerichtig sowohl durch die Benutzung des Kommas, als auch durch die Einführung der Konjunktion „und“ vor dem letzten Glied der Liste. Das Fehlen des Adjektivs und der Prä-

schiede der verschiedenen Satzstrukturen und definiert sie wie folgt: „Wir hatten aber auch an all den Beispielen, die eine neutrale Wortstellung abweichende Anordnung aufwiesen, nichts besonderes gefunden, solange sie nur mit ihrer Reihenfolge der außersprachlichen Erwartungen entsprachen. Vielleicht können wir unsere Überlegungen an dieser Stelle noch ein wenig übersichtlicher gestalten, indem wir die Wortstellung, die den grammatisch-semantischen Regeln folgt »neutrale« und die, die der Erwartung folgt, »normal« nennen. Die *neutrale Wortstellung* fällt dann [...] meist mit der normalen Wortstellung zusammen, während die *normale Wortstellung* keineswegs normal zu sein braucht. Und eine Wortstellung, die weder neutral noch normal ist, die ist nun eben im wahrsten Sinne des Wortes markiert.“ (Macheiner 1991: 145 f.)

positionen lassen die Elemente isoliert erscheinen und berauben sie jeglicher positiven Konnotation:

Das kleine Haus unter Bäumen am See  
Haus, Bäume und See.

Dass beiden Zeilen ein Verb fehlt, macht den Unterschied ihrer Wahrnehmung noch deutlicher.

Das zentrale Element des Gedichts, was ihm auch den Namen gibt, wird erst in der zweiten Zeile genannt: der Rauch. Nach dem Lesen des ganzen Textes wird erst deutlich, dass er es ist, der aus der letzten Zeile die erste macht. Damit zeichnet Brecht einen Kreis. Die anfängliche, fast banale Beschreibung eines Hauses, das sich unter Bäumen am Ufer eines Sees befindet und aus dessen Schornstein Rauch aufsteigt, führt nicht unbedingt beim Leser zu Assoziationen bzw. Gefühlen wie Trost, Geborgenheit oder Aufgehobenheit. Erst die Vorstellung darüber, was geschehen würde, wenn eben kein Rauch aus dem Haus aufsteigen würde, lässt den Leser darüber spekulieren, welche Gefühle er denn damit verbinden würde. Erst dieses Nachdenken über seine nicht gefühlten Gefühle führt ihn zum Bewusstsein seiner realen Gefühle: den Trost erkennt er erst durch die Vorstellung einer hypothetischen Trostlosigkeit.

Brecht gibt also als Antwort auf die Frage, was aus Trostlosigkeit zu Trost führt, „Rauch“ an. Es ist bezeichnend, dass das Wort Rauch lediglich zweimal im Text vorkommt: im Titel mit einem vorgestellten bestimmten Artikel „der“ und in der zweiten Zeile ohne Artikel. Rauch ist zwar auch Subjekt des Nebensatzes der dritten Zeile, wird hier jedoch durch das Personalpronomen „er“ ersetzt. Man kann also sagen, dass zwar ein „bestimmter“ Rauch der Gegenstand des Gedichts ist, aber eben nicht „der“ Rauch, sondern Rauch, der vom Dach steigt. Vielleicht kann es zu einem besseren Verständnis nützlich sein, beide Varianten gegenüberzustellen:

Vom Dach steigt Rauch.  
Vom Dach steigt der Rauch.

Worin liegt der Unterschied? Auch hier gibt das Fehlen, in diesem Fall des Artikels, die Lösung: der Rauch, der vom Dach steigt, hat eine bestimmte Form, eine bestimmte Ansicht, mit ihm geschieht etwas – der Leser konzentriert sich mehr auf ihn. Im ersten Fall hingegen scheint der Rauch an sich nicht so wichtig zu sein, er ist eher Konsequenz, Folge von etwas, was jedoch nicht genannt wird, was auch nicht genannt werden muss, denn der Leser weiß, dass wo Rauch ist, es auch Feuer gibt. Im Bereich der Assoziierung finden wir „Rauch und Feuer“, bzw. „Feuer und Rauch“, aber nicht „der Rauch und das Feuer“ oder umgekehrt. Das bedeutet, dass Brecht durch das Fehlen des

Artikels den Leser unbewusst auf das Feuer hinweisen will, welches eben der Grund für den Rauch ist.

Die bisher geschilderten Elemente der Gedichtanalyse können sicherlich gemeinsam mit den Schüler\*innen während des Unterrichts erarbeitet werden. Sie bilden genau jene zu anfangs geforderten konkreten Sprechanlässe sowohl für ein offenes Unterrichtsgespräch, als auch für die verschiedenen Formen der Gruppenarbeit. Voraussetzung dabei ist immer ein didaktischer Ansatz, der den Schüler\*innen mit seinen Bedürfnissen in den Mittelpunkt stellt, wie man ihn zum Beispiel im europäischen Referenzrahmen finden kann.<sup>15</sup>

Nachdem die Beschreibung und die Analyse des Textes zu einem vorläufigen Ende gekommen sind, kann man jetzt dazu übergehen, den Text zu interpretieren. Dazu sollten die aus der Beschreibung und der Analyse gewonnen Erkenntnisse benutzt und mit den verschiedenen Umfeldern des Textes erweitert werden: der Autor und sein Werk, der Kontext, der zu seiner Entstehung geführt hat, der historische, ökonomische und politische Kontext der gesellschaftlichen Situation seiner Zeit, die eventuellen Absichten des Autors, falls er solche dokumentiert hat usw..

Die Zeit, in der das Gedicht entstanden ist, 1953 in den frühen 50er Jahren, steht noch ganz unter dem Zeichen des Zweiten Weltkriegs und den Grauen der NS-Verbrechen. Die militärische Besetzung (mit Ausnahme Berlins) ist eben 4 Jahre vorbei und beide deutschen Staaten stehen im Aufbau ihrer politischen, sozialen und ökonomischen Strukturen. Auch im Bereich der Kultur, d.h. der Literatur, findet eine Grundsatzdiskussion über ihre formalen, inhaltlichen und funktionalen Aspekte statt, welche von den unterschiedlichen Positionen der Autoren auf Grund ihrer unterschiedlichen persönlichen Erfahrung während der NS-Zeit in Deutschland oder im Exil bestimmt wird.

Nach der Machtübernahme des NS mussten sich Schriftsteller mit dem für sie existenziellen Problem ihres politischen Standortes auseinandersetzen. Der Nationalsozialismus erlaubte es ihnen nicht, eine künstlerisch engagierte Position zu beziehen, die nicht regimekonform gewesen wäre. Im Gegenteil,

in seiner Regierungserklärung vom 23. März 1933 faßte Hitler die kulturellen Ziele seiner Regierung wie folgt zusammen: „Gleichlaufend mit der politischen Entgiftung unseres öffentlichen Lebens wird die Reichsregierung eine durchgreifende moralische Sanierung des Volkskörpers vornehmen. Das gesamte Erziehungswesen, Theater, Film, Literatur, Presse, Rundfunk, sie werden alle Mittel zu diesem Zweck sein.“<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Siehe Trim-North-Coste 2001: Kap. 2.

<sup>16</sup> Beutin 1967: 356.

Um maßgeblich auf das literarische Schaffen eingreifen zu können entstand im Juni 1933 der „Reichsverband Deutscher Schriftsteller“, welcher den zuvor bestehenden „Schutzverband Deutscher Schriftsteller“ übernahm und auch die „Preußische Akademie der Künste“ wurde gleichgeschaltet, ihre Mitglieder mussten eine Loyalitätserklärung unterschreiben oder wurden aus der Akademie ausgeschlossen. Die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933 stellt für alle sichtbar klar, welche Kultur- und Bildungsvorstellung dem NS-Regime zugrunde liegen.

Dementsprechend beugt sich ein Teil der Autoren, wenn er nicht schon von sich aus die Ideen der nationalsozialistischen Ideologie vertrat, dem Regime. Ein weiterer großer Teil entschließt sich, bzw. wird zu dem gezwungen, was nach Kriegsende unter der ‚inneren Emigration‘ zu verstehen ist, nämlich der Verzicht auf jede literarische Produktion bzw. deren Veröffentlichung, auch im Ausland und der große Anteil linksgerichteter bzw. systemkritischer Autoren ist gezwungen ins Ausland zu emigrieren: bekannteste Beispiele neben Brecht sind die Mitglieder der Familie Mann, Anna Seghers, Stephan Heym, Lion Feuchtwanger um nur einige wenige von vielen zu erwähnen. Weitere Autor\*innen wurden jedoch verhaftet, in Konzentrationslager gebracht und ermordet.<sup>17</sup>

Für die überlebenden Autoren stellt sich nach dem Ende des Krieges im Zusammenhang mit der Rückkehr nach Deutschland eine fundamentale Frage: in welches „Land“ sie zurückkehren wollten? So zog es Thomas Mann sogar vor, seinen Wohnsitz in der Schweiz zu nehmen, wie Theo Stammen schildert:

Es sollte noch bis zum Goethejahr 1949 dauern, bis Thomas Mann wieder deutschen Boden betrat. Die ziemlich böse Kontroverse zwischen Exil und innerer Emigration, die zu einem erheblichen Teil auf wechselseitigen Mißverständnissen beruhte und noch lange Zeit die Rückkehr von Exilautoren nach Deutschland erschwerte und die westdeutsche Diskussion über Exilliteratur nachteilig beeinflusste, hat im Verhältnis Thomas Mann – (West)Deutschland ein Klima der Trübung und Entfremdung erzeugt, das auch in den nachfolgenden Jahren nicht eigentlich aufgehoben werden konnte. Es war sicher auch maßgeblich dafür verantwortlich, daß Thomas Mann 1952, als er nach Europa zurückkehrte, sich nicht in Deutschland, sondern in der neutralen Schweiz niederließ, wo er [...] bis zu seinem Tod (1955) wohnen blieb.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Beispiele über die ermordeten Schriftstellerinnen in Auschwitz beschreibt Birgit Ebbert in ihrem Beitrag „Ermordete Schriftstellerinnen in Auschwitz“.

<sup>18</sup> Stammen 2005: 50.

Für viele jedoch, vor allem für die s.g. linksgerichteten Autoren ergibt es sich als selbstverständlich, die sich gründende DDR als „zukünftige Heimat“ zu wählen. So auch für Brecht.

Schon vor der Gründung der DDR im September 1949 richteten sich die Bemühungen in den von der Sowjetunion besetzten Gebieten Deutschlands, nach den Gebietsabtretungen gegenüber Polen und der UdSSR, „von Anfang an auf die radikale Beseitigung der alten Ordnung auf ökonomischer und kultureller Ebene.“<sup>19</sup> Folgerichtig „hieß man in der Ostzone die antifaschistischen Emigranten aus allen Teilen der Welt willkommen und räumte ihnen einen starken Anteil an der Formierung der neuen Literatur ein.“<sup>20</sup>

Ihrer Gründung vorausgegangen war die der BRD auf den von den französischen, englischen und amerikanischen Streitkräften besetzten Gebieten. Die Entscheidungen, die zu der Aufteilung des deutschen Reiches in zwei Staaten führte, finden ihren Kontext in dem beginnenden kalten Krieg und der globalen geopolitischen Auseinandersetzung zwischen Amerika und der UdSSR.

So beschreibt Dietrich Starnitz in seiner „Geschichte der DDR“ die Situation wie folgt:

„Die Konferenz<sup>21</sup> war am 2. Februar 1948 in London zusammengetreten und hatte sich auf den 8. März vertagt. Sie hatte Fragen des westeuropäischen Zusammenhalts diskutiert und dabei nach Wegen gesucht, die Westzone in das von den USA finanzierte Wiederaufbauprogramm (Marshall-Plan) einzubeziehen. Schon zu diesem Zeitpunkt war deutlich geworden, dass die Westmächte die Bildung eines westintegrierten separaten Staatsgebildes anstrebten.

Die Sowjetunion hatte gegen die Konferenz protestiert und sich auch bei ihrem Informationsverlangen im Kontrollrat auf die Absprache der Siegermächte berufen, Fragen, die »Deutschland als Ganzes« betreffen, nur gemeinsam zu entscheiden. Sie bewertete das isolierte Verhalten der einstigen Partner als Bruch dieser Vereinbarung. [...]“<sup>22</sup>

Beide Teile hatten in ihren Zonen Strukturentscheidungen forciert oder geduldet, welche die Chance einer einheitlichen Entwicklung Nachkriegsdeutschlands schon sehr früh reduzierten. Je deutlicher die Gegensätze zwischen Ost und West aufbrachen, desto unwilliger zeigten sich beide Seiten zu einem Kompromiss. [...] Als schließlich – eine Konsequenz der zweiten

<sup>19</sup> Hinderer 1978: 338.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Es handelte sich dabei um die 6-Mächte-Konferenz, bei der die stellvertretenden Außenminister der USA, Großbritanniens, Frankreichs und der BENELUX-Staaten in London zusammentrafen.

<sup>22</sup> Starnitz 1997: 21.

Londoner Konferenz (20 April bis 1 Juni) – den Ministerpräsidenten der westdeutschen Länder die Bildung eines Weststaates befohlen und am 18. Juni beschlossen wurde, am 20. Juni in den Westzonen eine separate Währungsreform durchzuführen, war die Spaltung Deutschlands faktisch vollzogen.”<sup>23</sup>

Nur dieser andauernde Konflikt kann die „Stresssituation“ der DDR erklären: das sozialistische System wird kontinuierlich gezwungen, jede Entscheidung, die zu einer Verschlechterung der Arbeits- bzw. Lebenssituationen ihrer Bürger führt, politisch zu legitimieren. So auch im Juni 1953.

Dem wirtschaftlichen, vom Marshallplan indizierten ‚Deutschen Wirtschaftswunder‘ kann die DDR-Führung nichts entgegensetzen. Die Aufrüstung, Reorganisation der regionalen Verwaltungen, erhöhte Investitionen in der Schwerindustrie, Kollektivierung der Landwirtschaft kosteten Summen, die im 5 Jahresplan nicht vorgesehen waren. Unklar blieb, woher die Mittel kommen sollten. Der von der Parteikonferenz beschlossene Finanzierungsplan sah eine Steigerung der Arbeitsproduktivität und Einsparungen in allen Zweigen der Volkswirtschaft vor.<sup>24</sup> Dazu zählt auch zuletzt die „Überprüfung der Arbeitsnorm, d.h. der Akkordsätze in den Industrien, was zu erheblichen finanziellen Einbußungen in Teilen der arbeitenden Bevölkerung führte. Der Protest dagegen führte vor allem unter der Arbeiterschaft zu erheblichen Unruhen, die ihren Ausdruck endlich am 16. Juni in großen Massenbewegungen fand. „Ganz unstrittig aber gab es in der DDR Mitte Juni eine Arbeiterrebellion, die in den verschiedenen Schichten mehr oder weniger aktive Sympathisanten hatte. Und ebenso unstrittig ist es, dass sie weder ein „faschistischer Putschversuch“ [noch] vom „Westen“ angezettelt war.“<sup>25</sup>

Die Reaktion des Systems ließ nicht auf sich warten und der Aufstand wird durch die Volkspolizei und mit der Unterstützung der Roten Armee gebrochen.

Dass sich im selbsternannten „Arbeiter- und Bauernstaat“ die Regierung gegen die Arbeiterschaft wendet, führt bei vielen Intellektuellen zu einer Ernüchterung: ihre zu Anfangs gehegten Hoffnungen auf einen selbstständigen deutschen Sozialismus sehen sie zerstört. Viele jedoch versuchen dennoch die Maßnahmen der DDR-Regierung politisch und auch moralisch zu entschuldigen. In diesem Zusammenhang entsteht eines der bekanntesten Gedichte Brechts aus dem Zyklus der Buckower Elegien „Die Lösung“.

Das historische Ereignis, der Protest bzw. der Aufstand der Arbeiter am 16. Juni 1953 werden in unmittelbarem Zusammenhang mit den Gedichten ge-

<sup>23</sup> Ebd.: 22.

<sup>24</sup> Zit. n. Ebd.: 100.

<sup>25</sup> Ebd.: 122.

sehen. Brechts berühmtes Gedicht „Die Lösung“ zählt eben zu dieser Sammlung und wird von Knopf als „Pointe der Buckower Elegie“<sup>26</sup> bezeichnet; es beziehe sich weitgehend in „verschlüsselter“ Form auf den Aufstand. Knopf beschreibt Brechts Einstellung zu den Ereignissen als verständnisvoll, sowohl gegenüber der Arbeiterklasse, aber auch gegenüber der DDR-Regierung und den Einsatz sowjetischer Panzer. Andere Interpretationsansätze, nach denen Brecht einen „antikommunistischen“ Standpunkt vertrete oder „als gekrümmter Stalin-Diener“<sup>27</sup> fungiere, verwirft Knopf. Er folgt dabei im Wesentlichen einem Brief Brechts an Suhrkamp, Briefe, (Nr. 728)<sup>28</sup>, aus dem seiner Meinung nach „sich Brechts Erschütterung und Reaktionen [auf den 17. Juni, der Autor] erstmals genau erfassen.“<sup>29</sup> Danach sehe Brecht die sozialistische DDR noch sehr schwach und von innen durch konservative Kräfte bedroht. Er sieht in der Verwandlung des seiner Meinung nach durchaus berechtigtem Arbeiteraufstands in einen Putsch den Versuch das sozialistische Experiment zu beenden. Gerade in der Behinderung einer konstruktiven Auseinandersetzung der Partei mit der Arbeiterklasse sieht er eine Gefahr für das Überleben dieses sozialistischen Projekts, vor allem für die Partei, die mit einer unangemessenen Reaktion auf den Aufstand von dem „Neuen Kurs“ abkäme. Knopf sieht dabei bei Brecht eine nahezu existentielle Angst vor einem neuen Krieg, die er in dessen Exilerfahrung begründet. Daraus die Folgerung Knopfs: „Auf diesem zeitpolitischen Hintergrund sind die Geschichten der Buckower Elegien zu analysieren.“<sup>30</sup>

Ganz anders Günther Grass, der Brecht eine „regimegetreue“ Haltung vorwirft. Diesbezüglich nimmt er in seinem Theaterstück „Die Plebejer proben den Aufstand. Ein deutsches Trauerstück“ Bezug auf gerade dieses Gedicht. In der siebten, der vorletzten Szene des vierten und letzten Aktes lässt er den „Chef“, bei dem es sich um Brecht handelt, nach dem Scheitern des Aufstandes vom 17. Juni 1953 auf die Frage Erwins was er denn nun machen wolle: „Was nun? Eine Reise? Etwas, das heiter stimmt?“<sup>31</sup> folgendes antworten: „Ich pachtete ein Haus, zwischen Pappeln, am See gelegen.“<sup>32</sup> Das entspricht seiner Darstellung Brechts zu Beginn des Theaterstücks als regimefreundlicher und zynischer Autor, wo er ihn, wiederum im Dialog mit Erwin, über die

<sup>26</sup> Knopf 1986: 192.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd.: 193.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Grass 1966: 99.

<sup>32</sup> Ebd.

Funktion der Bedeutung der Natur in seinen Werken reflektieren lässt:

„Chef<sup>33</sup>: [...] Oder mal wieder Gedichte? Kurze. Private. Kommen Bäume drin vor. Silberpappeln womöglich. [...]

Erwin: Silberpappeln? Hörte ich recht? Sprachst du von Bäumen?

Chef: Es soll nicht wieder vorkommen.

Erwin: Wenn schon Gedichte gefragt sind, dann solche über Kartoffeln.

Chef: *spöttisch* Winterkartoffeln?

Erwin *gespielt ernst*: Frühjahrskartoffeln!

Chef: Wenn schon, dann Saatkartoffeln. – [...]“<sup>34</sup>

Ohne weiter auf das Theaterstück einzugehen, lässt sich jedoch klar erkennen, wie kritisch ein Teil der westlichen Intellektuellen die Figur Brechts und auch seinen erzieherischen Anspruch an Literatur im Zusammenhang der historischen Ereignisse des 17. Juni gesehen haben.

Auch das Gedicht „Der Rauch“ gehört zu dem Zyklus der Buckower Elegien, welche dem Spätwerk Brechts zugeschrieben werden. Die Bezeichnung „Buckower Elegien“ bekommt ihren Namen von dem Ort ihrer Entstehung. Buckow liegt 55 km nordöstlich von Berlin in der Märkischen Schweiz, umgeben von Seen. Dort haben sich Brecht und Helene Weigl „im Sommer 1952 eine kleine Villa mit einem Gärtnerhaus, das sich Brecht als Arbeitsraum ausbauen und einrichten ließ [gekauft]“. <sup>35</sup> Für Knopf ist es wichtig zu betonen, dass „Buckow [...] kein ‚Rückzug‘ [ist], wie die Forschung zunächst allgemein angenommen hat, keine Suche nach Privatheit [...]. In erster Linie geht es Brecht darum, sich eine Sphäre für seine Arbeit zu sichern.“<sup>36</sup> Trotzdem schätzt Brecht die Schönheit der umliegenden Natur, die er als inspirierend für seine Arbeit spürt. Knopf führt hierzu als weiteres Beispiel Brechts Wohnsituation während des amerikanischen Exils in Santa Barbara an.<sup>37</sup>

Knopf geht in seinem Kommentar<sup>38</sup> deshalb auch von dem bildlichen Eindruck aus, den das Gedicht vermittelt. Für ihn erweitert „die Reflexion [...] das

<sup>33</sup> Gemeint ist hier B. Brecht (Anm. d. Verf.)

<sup>34</sup> Ebd.: 17 f. Es ist sehr subtil, wie Grass hier mit der Diskussion bezüglich des sozialen Realismus umgeht: die Ersetzung ‚romantischer‘ Naturelemente durch solche, die der arbeitenden Bevölkerung nützlicher seien, benutzt er, um über die Fragwürdigkeit der erzieherischen Aspekte literarischen Schaffens ironisch zu reflektieren: die Winterkartoffel, als Synonym für Konversation, die Frühkartoffel als Synonym für den Fortschritt und die Saatkartoffel, als erzieherisches Element für die Erneuerung der zukünftigen Gesellschaft.

<sup>35</sup> Knopf 1986: 191.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Brecht 1967: 76 ff.

Bild durch Sinnggebung, Interpretation. Das Bild – anders gesagt – erfüllt sich nicht im bloßen Anschauen, sondern erst in der gedanklichen »Vermittlung«, um den Begriff Hegels aufzugreifen.<sup>39</sup> Für ihn wird „Ästhetik [...] nicht durch bloßes Glotzen, sondern erst in der gedanklichen Entwicklung klar.“<sup>40</sup>

Seine Gedichte als Elegien zu bezeichnen ist sicherlich nicht selbstverständlich, denn um „Elegien“ im klassischen Sinne handelt es sich nicht. Gero von Wilpert definiert als „Elegie“ „in der Antike jedes Gedicht in Distichen mit Ausnahme des Epigramms, das sich jedoch der Kurzelegie nähert, ohne Rücksicht auf Inhalt und Stimmung; die Festlegung auf e[ine] wehmutvolle, klagend-entsagende subjektive Gefühlslyrik geschah erst später, so daß rein formale E[legie]n ohne sehnsüchtige Trauer ebenso möglich sind wie stimmungsmäßig echte E[legie]n ohne Distichon-Form.“<sup>41</sup> Ende des 19. Jahrhunderts werden dann die Elegien „besonders bei Rilke (Duisiner E[legie]n) z.T. ohne Bindung an das Versmaß und in überpersönlichem Streben nach der Gestaltung letzter Erkenntnisse“<sup>42</sup> gestaltet. Da Brecht sich zu dieser Zeit mit Horaz beschäftigt, wie man aus dem dem gleichen Zyklus angehörenden Gedicht „Beim Lesen des Horaz“ entnehmen kann, ist davon auszugehen, dass er sich auch mit den formalen Aspekten der klassischen Form der Elegie auseinandergesetzt hat. Hierbei bezieht er sich jedoch in erster Linie nicht auf die formalen Aspekte der klassischen Elegie, sondern mehr auf deren inhaltliche Eigenschaften, nämlich den Ausdruck melancholisch-heiterer Elemente.

Für Jan Knopf sind „Die Elegien [...] nicht rückwärts gewendet. Die Klage formuliert sich als Hoffnung, als Aufruf, daß es weitergehen möge. Der Blick geht nicht zurück, sondern entwirft eine Hypothese, deren Realisierung Bewegung und Bewegtheit brächte.“<sup>43</sup>

Ladislao Mittner sieht in den Buckower Elegien die schönsten Gedichte der letzten Schaffensperiode Brechts. An Stelle der historischen Situation der DDR und den damit verbundenen „Komplikationen“ sieht er in den Gedichten die Darstellung einer perfekten und harmonischen Beziehung zwischen dem Reich des Menschen und dem der Natur.<sup>44</sup>

<sup>39</sup> Ebd.: 77.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Wilpert 2001: 207.

<sup>42</sup> Ebd.: 209.

<sup>43</sup> Brecht 1986: 36 ff.

<sup>44</sup> “[...] le poesie più belle dell’ultimo Brecht, in particolare quelle della collezione Buckower Elegien (1953), sono brevi ed anche brevissime, di una concisione epigrammatica, che impone la legge di una grazia “cinese” alla concretezza delle cose rappresentate ed all’intensità dei sentimenti. Si veda il perfetto accordo fra il regno della natura ed il regno dell’uomo: [...]. Mittner 1971: 1408.

Eine völlig andere Herangehensweise an dieses Gedicht findet man bei Gabriele Wohmann in ihrem Beitrag zu Reich-Ranicki. Sie beginnt mit dem, „was das Gedicht bei ihr heraufbeschwört“<sup>45</sup>. Sie betrachtet ihre ganz persönliche Reaktion auf das Gedicht und macht es zum Ausgangspunkt und zum Zentrum ihrer Analyse. Sie sieht das Gedicht als Ganzes, bestehend jedoch aus vielfachen Elementen und Aspekten, welches als Solches auf sie eine Wirkung hat, die wiederum ihre Wahrnehmung und damit ihr Denken beeinflusst. Text und Rezeption treten dabei in eine gegenseitig sich ergänzende und beeinflussende Verbindung ein: so wie der Text bei ihrer Erinnerung hervorruft, sind es gerade dann wieder diese Erinnerungen, die den Leser wesentlich zu einer, wenn auch sehr subjektiven Interpretation führen. Die von Jan Knopf angedeutete politische bzw. gesellschaftskritische Ebene, von welcher aus der Text interpretiert werden kann, wird bei Gabriele Wohmanns Betrachtung des Textes ausgeschlossen.

Jürgen Link wiederum folgt einem ganz anderen Ansatz. Für ihn ist Brechts Alterslyrik, „als deren Kern die Buckower Elegien von 1953 gelten können, [...] ohne eine Analyse ihres spezifischen Symbol-Stils nicht adäquat zu diskutieren.“<sup>46</sup> So ist für ihn „Rauch“ Resultat einer pragmatischen Reaktionskette, die in umgekehrter Reihenfolge lautet:

„Rauch“, „Heizung“, „Heizer“, „Kohlen“, „Transport“, „Transportarbeiter“, „Bergbau“, „Bergmann“.<sup>47</sup>

Mit dieser Reaktionskette kann er konkret die Ereignisse des 17. Juni mit dem Gedicht inhaltlich verknüpfen: der durch die ökonomischen Bedingungen erzeugte Rohstoffmangel in der DDR, Kohle wurde vornehmlich der Schwerindustrie zugeführt und stand somit weniger für die Beheizung der Privathaushalte zur Verfügung, ist einer der Gründe für die Arbeiterdemonstrationen des 17. Juni und kann somit für das Fehlen des Rauches im Gedicht verantwortlich gemacht werden.<sup>48</sup> Ob ein solcher komplexer Zugang für eine Behandlung im FU geeignet sei, glaube ich persönlich nicht, da die Schüler\*innen nicht über die notwendigen literaturwissenschaftlichen Vorkenntnisse und den entsprechenden Wortschatz verfügen.

(Die schönsten Gedichte des späten Brecht, insbesondere diejenigen aus der Sammlung Buckower Elegien (1953), sind kurz bzw. sehr kurz und von einer epigrammatischen Schärfe, die die Konkrettheit der dargestellten Dinge und die Intensität der Gefühle einem Gesetz „chinesischer“ Anmut unterwirft. Man beachte die vollkommene Harmonie zwischen dem Reich der Natur und dem Reich des Menschen: [...] Übersetzung des Verf.).

<sup>45</sup> Wohmann 2020.

<sup>46</sup> Link: 45.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Zit.n. ebd.

In dem 1995 bei Reclam in der Reihe „Literaturwissenschaft“ erschienene Band „Bertolt Brecht“ von F.J.Payrhuber wird „Der Rauch“ zusammen mit dem Gedicht „Der Radwechsel“ stellvertretend für den Zyklus der Buckower Elegien vorgestellt. Schon in der Einleitung verweist Payrhuber darauf hin, wie die Gedichte des Zyklus zu interpretieren sind, nämlich „als die Bejahung des Gegebenen“<sup>49</sup>. Payrhuber sieht in den Gedichten eine Wandlung Brechts hin zum „Positiven“, welches er in der Teilnahme Brechts an dem Aufbau eines demokratischen Sozialismus in der DDR wiedererkennen will. Im Einzelnen folgt er weitgehend den oben schon angeführten Forschungsarbeiten von Jan Knopf, nämlich der Interpretation des Titels „Buckower Elegien“ mit dem Hinweis, dass es sich letztendlich nicht um Elegien handelt, im Sinne einer Andeutung an das „Bukolische“, obwohl in den Texten nur wenig desselben zu finden ist, und dem Kommentar zu der Form des Epigramms, welche auch schon bei Weinrich u.a. behandelt wurde.<sup>50</sup>

Er kommt zu dem voraussehbaren Schluss: „Auf diese Weise gewinnen diese „epigrammatischen Kurzgedichte“ [...] ihr spezifisches Wirkungspotential im historischen Kontext ihrer Entstehung.“<sup>51</sup> Die Frage, worin denn genau dieses „spezifische Wirkungspotential“ bestehe, erläutert er jedoch nicht näher und in Anbetracht der Tatsache, dass die Reihe „Literaturwissenschaft“ sich in erster Linie an Schüler und Studenten im deutschen Sprachraum richtet, braucht er dies auch nicht, denn die Erwartungshaltung seiner Leser\*innen entspricht der Einstellung, nach der Gedichte in erster Linie kritisch zu interpretieren sind.

Zurückkommend auf die anfangs gestellte Frage „Worin aber liegt die besondere Bedeutung literarischer Formen im FU?“ möchte ich sie hier zunächst einmal nur auf die Bedeutung lyrischer Texte eingrenzen, vielleicht auch deshalb, weil es mit ihnen am „einfachsten“ zu erkennen ist. Die Analyse eines Gedichtes, d.h. eine textimmanente Analyse eines Gedichtes, erlaubt es den Schüler\*innen sich dem Text zu nähern, ohne dass von ihnen Vorkenntnisse literaturgeschichtlicher, bzw. literaturwissenschaftlicher Art verlangt werden. Die zum Gesamtverständnis erforderlichen lexikalischen und grammatikalischen Vorkenntnisse entsprechen im Prinzip denjenigen von Schüler\*innen im dritten Jahr des *Liceo linguistico* – d.h. einem Sprachniveau von A2/B1. Damit kann eine textimmanente Analyse des Gedichtes von den Schüler\*innen zwar erfolgreich in Eigenarbeit durchgeführt werden, das häufig anzutreffende Problem liegt dabei eigentlich mehr in der Erwartungshaltung der Schüler\*innen

<sup>49</sup> Payrhuber 1995: 127.

<sup>50</sup> Ebd.: 127 ff.

<sup>51</sup> Ebd.: 130.

gegenüber lyrischen Texten und in ihrer angelernten Angehensweise hin zu solchen Texten. Der traditionelle, aber auch heute noch überwiegend durchgeführte Frontalunterricht an italienischen Oberschulen, setzt den Fokus seiner Unterrichtshandlung auf das Verhalten, im weitesten Sinne, des Lehrers und stellt die Interaktion Lehrer\*innen - Schüler\*innen in ihren Mittelpunkt. Die Gründe, die hier nicht weiter vertieft werden sollen, liegen z.T. an einer fehlenden Struktur der didaktischen Ausbildung während des Hochschulstudiums<sup>52</sup>, aber vor allem an dem, wenn auch mittlerweile nicht mehr so genannten, Unterrichtsziel der „Wissensvermittlung“. Die so laut beschworenen Kompetenzen, ihre Erreichung, Überprüfung sowohl im disziplinären als auch im interdisziplinären Bereich sind mehr auf dem Papier in den Unterrichtsentwürfen zu finden als im tatsächlichen Unterrichtsalltag. Die Mängel in der Ausbildung versetzen den Lehrer einerseits nicht in die Lage, einen eigenen, wissenschaftlich fundierten Unterrichtsstil zu entwickeln; andererseits erlaubt ihm die sogenannte „Wissensvermittlung“, die Schüler\*innen so zu unterrichten, dass er ihren sogenannten „Lernfortschritt“ durch mündliche und schriftliche Prüfungen erfolgreich kontrollieren und bewerten kann.

Trotzdem kann die genaue eigenständige Betrachtung des Textes, seine vollständige Beschreibung, darunter ist zu verstehen:

a) die formale Beschreibung „Wie ist der Text aufgebaut?“, „Aus welchen Wörtern besteht er?“, „Wie sind seine Sätze strukturiert?“ usw.,

b) die genaue inhaltliche Beschreibung, d.h. auch die Übersetzung des Textes: „Was geschieht in dem Text?“, „Welche Geschichte wird erzählt?“,

c) die Beschreibung der Reaktion des Lesers auf das Gedicht,

d) „Wie ‚funktioniert‘ das Gedicht?“, d.h. „Welche sprachlichen Mittel setzt der Autor ein, um welche Reaktion bei dem Leser hervorzurufen?“

die Schüler\*innen zu einer mehr oder weniger persönlichen Interpretation des Textes führen. Und erst nach diesem Schritt sollte der historische, gesellschaftspolitische Kontext, das Leben des Autors usw. hinzugezogen werden. So wird der Text nämlich zu dem, was er tatsächlich ist: Zeugnis seiner Zeit, Zeugnis für eine von den Schüler\*innen zu entdeckende Zeit und nicht bloßes Dokument als Beleg historischer Ereignisse.

Dieser Ansatz, der eigentlich nichts Neues darstellt, entspricht damit den Forderungen, die im zweiten Kapitel des Europäischen Referenzrahmens i. Bez. auf den FU gestellt werden. Dort wird „handlungsorientiert“ wie folgt beschrieben:

<sup>52</sup> An italienischen Universitäten werden nach wie vor bevorzugt Veranstaltungen in einem Vorlesungsstil angeboten, Veranstaltung im „Seminarstil“ sind immer noch weniger zu finden.

Ein umfassender, transparenter und kohärenter Referenzrahmen für das Lernen, Lehren und Beurteilen im Sprachenbereich muss von einer sehr umfassenden Sicht von Sprachverwendung und Sprachenlernen ausgehen. Der hier gewählte Ansatz ist im Großen und Ganzen *handlungsorientiert*, weil er Sprachverwendende und Sprachenlernende vor allem als *sozial Handelnde* betrachtet, d.h. als Mitglieder einer Gesellschaft, die unter bestimmten Umständen und in spezifischen Umgebungen und Handlungsfeldern kommunikative Aufgaben bewältigen müssen, und zwar nicht nur sprachliche. Einzelne Sprachhandlungen treten zwar im Rahmen sprachlicher Aktivitäten auf; diese sind aber wiederum Bestandteil des breiteren sozialen Kontexts, der allein ihnen ihre volle Bedeutung verleihen kann. Wir sprechen von kommunikativen *Aufgaben*, weil Menschen bei ihrer Ausführung ihre spezifischen Kompetenzen strategisch planvoll einsetzen, um ein bestimmtes Ergebnis zu erzielen. Der handlungsorientierte Ansatz berücksichtigt deshalb auch die kognitiven und emotionalen Möglichkeiten und die Absichten von Menschen sowie das ganze Spektrum der Fähigkeiten, über das Menschen verfügen und das sie als sozial Handelnde (soziale Akteure) einsetzen.<sup>53</sup>

Das Verständnis eines lyrischen Textes, welches einen umfassenden Umgang mit demselben voraussetzt, bildet mit Sicherheit einen jener Bausteine, aus denen sich „soziales Handeln“ zusammensetzt. Über die Ebene des „reinen“ Verstehens eines Textes, d.h. einer Kommunikation, lernen die Schüler\*innen Gedichte, und im weiteren Sinne Literatur, als etwas kennen, das über die „engere Bedeutung“<sup>54</sup> hinaus Mitteilungen sind, welche in einem spezifischen historischen Kontext zum Handeln kommen. Dieses Bewusstsein wiederum sollte es den Schüler\*innen ermöglichen, den Unterschied zu ihrem gesellschaftlichen Umfeld zu erfassen. In der Wahrnehmung und in der Realisierung dieses Unterschiedes erfahren sie, was gesellschaftliche Veränderung bedeutet und vielleicht auch, wie sie zu bewerkstelligen ist. Auf diese Weise, theoretisch gesehen, emanzipieren sie sich, sie werden in die Lage gesetzt, selbstständig und selbstverantwortlich „sozial“ zu handeln.

Am Ende sollte jedoch noch der Frage nachgegangen werden, ob all das bisher angeführte tatsächlich einer bei Schülern und Lehrern aufkommenden Trostlosigkeit während der Behandlung lyrischer Texte Abhilfe schafft. Die neueren didaktischen Vorschläge zu einer Verbesserung des Unterrichts be-

<sup>53</sup> Trim-North-Coste 2001: 21.

<sup>54</sup> Als „engere Bedeutung“ sei hier alles das gemeint, was aus der zu Anfang angeführten Textbeschreibung hervorgeht.

gründen sich auf die unterschiedlichsten Ansätze und verschiedenste Methoden: *cooperative learning*, *peer to peer*, *flipped classroom* etc. Die Anlehnung an anglo-amerikanische Modelle (oder zumindest die Benutzung ihrer Begriffe) ist auffällig und es kann leicht der Verdacht aufkommen, dass in einem Wissenschaftsbetrieb, der den Wissenschaftler unter Druck setzt fortdauernd publizieren zu müssen, häufig Altbackenes lediglich neu verpackt wird.

Doch schon in den 20er Jahren, in der Zeit der Reformpädagogik, finden sich Ansätze, die bis heute nichts an ihrer Bedeutung verloren haben. Ein Beispiel dafür, abgesehen von seiner späten unrühmlichen Rolle während des Nationalsozialismus, mag Heinrich Scharrelmann und seine Pädagogische Idee sein, der in der Arbeit „Herzhafter Unterricht“ aus dem Jahre 1920 dem Problem der Schülermotivation auf seiner eigenen Weise nachgeht; seine Reflexion über eine von ihm improvisierte Unterrichtsstunde hat bis heute ihre Gültigkeit bewahrt:

Aber immer klarer drängt sich mir auch der Gedanke auf, daß das Künstlerische in uns das Wichtigste im Unterricht ist und seine Pflege die beste „Präparation“.

Künstler aber ist derjenige, der so sehr über seinem Stoff steht, dass er jede Stimmung und jedes äußere Ereignis für seine Unterrichtszwecke zu verwenden weiß. Solch Künstlertum ist aber unabhängig – *cum grano salis!* – von aller Gelehrsamkeit und – Gewissenhaftigkeit.<sup>55</sup>

Anders, vielleicht zeitgemäßer ausgedrückt besteht die pädagogische Kompetenz des Lehrers darin, die Schüler\*innen-Aktivitäten so zu organisieren, dass sie in die Lage versetzt werden, den Lerngegenstand, in diesem Fall den lyrischen Text, so anzugehen, dass es ihnen gelingt, eine für sie relevante Beziehung zu ihm herzustellen.

In diesem konkreten Fall würde es sich z.B. anbieten, arbeitsteilig zu arbeiten: nach der zu Anfang erläuterten textimmanenten Analyse des Textes entstünde die Notwendigkeit, die weiteren schon genannten Aspekte wie Autorenbiographie, historischer Kontext, Rezeptionsgeschichte etc. weiter zu vertiefen. Die Organisation dieser Arbeitsteilung müsste von den Schüler\*innen selbstständig und ihren Interessen entsprechend gestaltet werden. Grundsätzlich dürfen diese Arbeiten jedoch nie „für sich“ stehen, sondern sie sollten immer zielgerichtet, bzw. projektorientiert sein, wie z.B. die Gestaltung einer öffentlichen Veranstaltung (Elternabend, Vortrag, Ausstellung etc.) oder aber auch ihre Veröffentlichung innerhalb eines virtuellen Ortes, wie auf einer Web-Seite der Schule o.ä. Jeder Gang in die Öffentlichkeit, d.h. in die Realität

<sup>55</sup> Scharrelmann 1920: 17.

tät, ermöglicht es den Schüler\*innen eine Erfahrung zu machen, in welcher sie dann ein „reales“ Feed-back für ihre Arbeit erhalten können, nicht als schulische Benotung, sondern im Hinblick auf die Effizienz ihres Tuns. Nur so erhalten sie jene Form des Feed-Backs, welches es ihnen erlaubt, ihr Verhalten gesellschaftsrelevant bewusst und kritisch zu hinterfragen und zu verändern.

Für den Lehrenden bedeutet dies eine Umstellung seiner pädagogischen Arbeit und ein neues Selbstverständnis seiner Lehrerrolle; dabei kann z.B. die systemische Pädagogik Hilfestellung leisten. Hier auf eine ausführliche Darlegung der systemischen Pädagogik einzugehen, würde einfach zu weit führen, aber ein Kerngedanke dazu von Rainer Hölzle und Mechthild Reinhard fasst den von ihnen vorgeschlagenen Weg zu einer Erneuerung des Unterrichtsstils verständlich zusammen:

Damit meinen wir, dass pädagogisches Handeln auf der Grundlage systemischen Denkens zunächst weniger durch ‚was‘ und ‚warum‘ gekennzeichnet sein wird – als vielmehr durch eine ethische Haltung der so Handelnden und damit durch ‚wie‘, ‚wohin‘ und ‚wofür‘.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Hölzle-Reinhard 2011: 213.

## Literaturverzeichnis

- Beutin, W. u.a. 1967. *Deutsche Literaturgeschichte*. 2. Aufl. Metzler, Stuttgart.
- Brecht, B. 1967. *Gesammelte Gedichte* (4 Bd.). Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- 1986. *Buckower Elegien*. Mit Kommentaren von Jan Knopf. Edition Suhrkamp 1. Aufl. Frankfurt.
- Goethe, J.W. von. 1981. *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Band 1, Verlag C.H.Beck, München.
- Grass, G. 1966. *Die Plebejer proben den Aufstand*. Luchterhand Verlag, Berlin-Neuwied.
- 1974. *Die Blechtrommel*, Luchterhand Verlag, Neuwied.
- Helbig, G. - Buscha, J. 1996. *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, 16. Aufl., Langenscheidt Verlag Enzyklopädie, Leipzig.
- Hinderer, W. (Hrsg.). 1978. *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. Reclam, Stuttgart.
- Hölzle, R. - Reinhard, M. 2011. „*Wo geht es hin? Systematische Pädagogik und ihre Entwicklungstendenzen aus der Sicht der Deutschen Gesellschaft für systemische Pädagogik.*“ In: B. Jäpelt, H. Schildberg (Hrsg.). *Wi(e)der die Erfahrung. Zum Stand der Kunst systemischer Pädagogik*. Borgmann Publishing, Dortmund.
- Knopf, J. 1986. *Bertolt Brecht, Ein Handbuch*. Sonderausgabe. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.
- Macheiner, J. 1991. *Das grammatische Varieté oder die Kunst und das Vergnügen deutsche Sätze zu bilden*, Eichborn, Frankfurt a.M.
- Mittner, L. 1971. *Storia della Letteratura tedesca III. Dal realismo alla sperimentazione. Dal fine secolo alla sperimentazione*. Tomo secondo. Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Payrhuber, F.J. 1995. *Bertolt Brecht*. Reclam, Stuttgart.
- Scharrelmann, H. 1920. *Herzhafter Unterricht. Gedanken und Proben aus einer unmodernen Pädagogik*. Georg Westermann, Braunschweig.
- Stammen, T. 2005. *Thomas Mann und die politische Welt*. In: H. Koopmann (Hrsg.). *Thomas Mann Handbuch*. 3. Aufl. Fischer Verlag, Frankfurt, S. 18-53.
- Starnitz, D. 1997. *Geschichte der DDR. Moderne Deutsche Geschichte* Bd. 11. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Trim, J. - North, B. - Coste, D. 2001. *Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen; lehren, lernen, beurteilen*. Langenscheidt, Berlin/München.  
[https://www.goethe.de/z/50/commeuro/deindex.htm?wt\\_sc=referenzrahmen](https://www.goethe.de/z/50/commeuro/deindex.htm?wt_sc=referenzrahmen)
- Wilpert, G. von. 2001. *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verbesserte und erweiterte Auflage, Kröner, Stuttgart.

## Internetquellen

- Brecht B. 2022. *Der Rauch* (Hörtext) in: 25 Jahre gesprochen deutsche Lyrik.  
<https://www.deutschelyrik.de>
- Ebbert B. 2025-2026. *In Auschwitz ermordete Schriftstellerinnen*.  
<https://www.vergessene-frauen.de/schriftstellerinnen/in-auschwitz-ermordete-schriftstellerinnen/>
- Konopka M. *Was ist Standarddeutsch?*, in “Leibniz-Institut für Deutsche Sprache: „Korpusgrammatik“. Grammatisches Informationssystem grammis.  
DOI:10.14618/korpusgrammatik.Permalink:<https://grammis.idsmannheim.de/korpusgrammatik/4742>
- Montone G. 2024. *Consiglio di classe: cos'è, la normativa e il numero legale – La Guida completa*, in “La scuola oggi”.  
<https://www.lascuolaoggi.it/consiglio-di-classe/>
- Orelli G. (Hrsg.). 1974. J.W. v. Goethe: *Canto nella notte del viandante*, Arnoldo Mondadori, Milano, zit. nach. B. Panebianco, M. Gineprini, S. Seminara, *Lettera Autori*, corso B, Zanichelli, Bologna 2011.  
<https://online.scuola.zanichelli.it/letterautori-files/volume-2/pdf-online/4-goe-the.pdf>
- Villa L. 2025. *La lettura e la letteratura nella pratica didattica o l'enigma dell'orologio*, in “Insegnare. Rivista del centro di iniziativa democratica degli insegnanti”. 9.1.2025.  
<https://www.insegnareonline.com/rivista/cultura-ricerca-didattica/lettura-letteratura-pratica-didattica-enigma-orologio>
- Weinrich H. 2022. *Zu Bertolt Brechts vier Buckower Elegien*, in: E. Hesse (Hrsg.) *planet lyrik*.  
<https://www.planetlyrik.de/harald-weinrich-zu-bertolt-brechts-vier-buckower-elegien/2022/03/>
- Wohmann G. 2020. *Zu Bertolt Brechts Gedicht „Der Rauch“* aus M. Reich-Ranicki (Hrsg.), *Frankfurter Anthologie*. Fünftehnter Band, Insel Verlag, 1992 in: E. Hesse (Hrsg.) *planet lyrik*.  
<https://www.planetlyrik.de/gabriele-wohmann-zu-bertolt-brechts-gedicht-der-rauch/2020/07/>



**«AGON»**  
***Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari***  
**(ISSN 2384-9045)**  
***Direttore responsabile: Massimo Laganà***

*Direzione scientifica: Massimo Laganà*  
(Università degli Studi di Messina, Italia)  
Telefono mobile: +393491539544 E-mail: mlagana@unime.it

**Comitato scientifico:**

**Francesco Aqueci** (già Università degli Studi di Messina, Italia)

**Annalisa Bonomo** (Università degli Studi di Enna “Kore”, Italia)

**Ignacio Bosque Muñoz** (Universidad Complutense de Madrid, España – Miembro de la R.A.E.)

**Anna Cardinaletti** (Università Ca’ Foscari, Venezia, Italia)

**Anthony Cripps** (Nanzan University, Nagoya, Japan)

**Iryna Volodymyrivna Dudko** (Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine)

**Kadhim Jihad Hassan** (Professeur en Littératures Arabes et Comparées, INALCO, Paris, France)

**Philippe Jousset** (Université de Provence Aix-Marseille, France)

**Eric Lecler** (Université de Provence Aix-Marseille, France)

**Svitlana Kulieznova** (National Technical University of Ukraine “Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute”, Ukraine)

**Comitato editoriale:**

**Rosario Arias Doblás** (Universidad de Málaga, España)

**Francesca De Cesare** (Università di Napoli “L’Orientale”, Italia)

**Luigi Rossi** (già Università degli Studi di Messina, Italia)

**Ve-Yin Tee** (Nanzan University, Nagoya, Japan)

**Giuseppe Trovato** (Università Ca’ Foscari, Venezia, Italia)

**Alessandra Vicentini** (Università degli Studi dell’Insubria, Italia)

**Periodico registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria (Registro Stampa, n. 7/14, 30 giugno 2014).**

Gli autori sono legalmente responsabili degli articoli. I diritti relativi ai saggi, agli articoli e alle recensioni pubblicati in questa rivista sono protetti da Copyright ©. I diritti relativi ai testi firmati sono dei rispettivi autori. La rivista non detiene il Copyright e gli autori possono anche pubblicare altrove i contributi in essa apparsi, a condizione che menzionino il fatto che provengono da «AGON» (ISSN 2384-9045). È consentita la copia per uso esclusivamente personale. Sono consentite le citazioni purché accompagnate dal riferimento bibliografico con l’indicazione della

fonte. La riproduzione con qualsiasi mezzo analogico o digitale non è consentita senza il consenso scritto dell'autore. Sono consentite citazioni a titolo di cronaca, critica o recensione, purché accompagnate dal nome dell'autore e dall'indicazione della fonte. Le collaborazioni ad «AGON» sono a titolo gratuito e volontario e quindi non sono retribuite. Possono consistere nell'invio di testi e/o di documentazione. Gli scritti e quant'altro inviato, anche se non pubblicati, non verranno restituiti. Le proposte di collaborazione possono essere sottoposte, insieme a un curriculum vitae, in formato Word (doc o docx), alla Direzione della Rivista a questo indirizzo e-mail: [mlagana@unime.it](mailto:mlagana@unime.it). I contributi vengono accettati o rifiutati per la pubblicazione a insindacabile giudizio della Direzione scientifica, che si avvale della consulenza di uno o più componenti del Comitato Editoriale e della revisione paritaria realizzata da esperti esterni anonimi. I contributi accettati vengono successivamente messi in rete sulla Rivista.

Copyright © – All Rights Reserved

**Periodical registered at the Court of Reggio Calabria (Publishing Registration, n. 7/14, 30 June 2014).**

The authors are legally responsible for the articles. The rights relative to the essays and reviews published in this periodical are protected by Copyright ©. The rights relative to the signed texts belong to their respective authors. The magazine does not keep the Copyright and the authors can also publish somewhere else the articles and contributions presented in it, provided that they mention they come from «AGON» (ISSN 2384-9045). The copy for exclusively personal use is permitted. Quoting is allowed, provided that it is accompanied by a bibliographic reference with the indication of the source. The reproduction, by any analogical or digital means, is not allowed, without written permission from the author. Quotations are allowed for chronicle, study, criticism or review, provided that they are accompanied by the author's name and the indication of the source. The collaborations to «AGON» are for free and voluntary, and so they are not remunerated. They may comprise sending texts and/or documents. Written documents and what else sent, even if not published, will not be given back. Collaboration proposals may be submitted, along with a curriculum vitae, in Word format (doc or docx), to the Management Team at the following e-mail address: [mlagana@unime.it](mailto:mlagana@unime.it). Collaborations are accepted or refused for publication at the incontestable discretion of the Scientific Management Team, which will avail itself of the expert advice of one or more members of the Editorial Committee and of the peer review achieved by external anonymous referees. The accepted contributions are later inserted in the magazine and put on the net.

Copyright © – All Rights Reserved



# AGON

Rivista Internazionale  
di Studi Culturali, Linguistici e Letterari