

lettere aperte

4|2017

Inszenierungen des
Fanatischen in der
italienischen Literatur



La messa in scena del
fanatismo nella
letteratura italiana

Impressum

lettere aperte erscheint jährlich in Form von Themenheften. Einzelhefte können auch von GastherausgeberInnen verantwortet werden. Entsprechende Vorschläge sollen nicht mehr als 6000 Zeichen umfassen und an folgende Mailadressen gerichtet werden:

vitali[at]romanistik.uni-kiel.de
d.winkler[at]uibk.ac.at,
albert.goeschl[at]uni-graz.at

Publikationssprachen sind das Italienische und Deutsche; es sind auch Zusendungen auf Englisch und Französisch möglich.

Redaktion

Albert Göschl (Universität Graz)
Fabien Kunz-Vitali (CAU zu Kiel)
Daniel Winkler (Universität Wien)

Gestaltung

Gerhard Moser
Daniel Schneider
Programmierung
www.pepperweb.net

Wissenschaftlicher Beirat

Rudolf Behrens (Bochum)
Francesca Broggi (ETH Zürich)
Stefano Brugnolo (Pisa)
Marc Föcking (Hamburg)
Judith Kasper (München)
Florian Mehlretter (München)
Domenico Scarpa (Torino)
Sabine Schrader (Innsbruck)
Birgit Wagner (Wien)

Abbildung auf Titelseite: Umberto Boccioni, *Carica di lancieri* (1915), Abbildung unterliegt der creative-commons lizenz, abzurufen unter [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Bocconi_-_Carica_dei_Lancieri.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bocconi_-_Carica_dei_Lancieri.JPG)

ISSN 2313-030X



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Colophon

lettere aperte esce ogni anno in forma di quaderni tematici. Singoli numeri speciali possono essere diretti da curatori esterni su invito. Le relative proposte non devono superare i 6000 caratteri e devono essere inviate ai seguenti indirizzi di posta elettronica:

vitali[at]romanistik.uni-kiel.de,
d.winkler[at]uibk.ac.at,
albert.goeschl[at]uni-graz.at

Le lingue per la pubblicazione sono l'italiano e il tedesco, ma possono essere inviati anche articoli in inglese o francese.

Redazione

Albert Göschl (Universität Graz)
Fabien Kunz-Vitali (CAU zu Kiel)
Daniel Winkler (Universität Wien)

Layout

Gerhard Moser
Daniel Schneider
Programmierung
www.pepperweb.net

Commitato scientifico

Rudolf Behrens (Bochum)
Francesca Broggi (ETH Zurigo)
Stefano Brugnolo (Pisa)
Marc Föcking (Amburgo)
Judith Kasper (Monaco)
Florian Mehlretter (Monaco)
Domenico Scarpa (Torino)
Sabine Schrader (Innsbruck)
Birgit Wagner (Vienna)

Immagine in copertina: Umberto Boccioni, *Carica di lancieri* (1915), L'immagine è scaricabile con una licenza creative-common su https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boccioni_-_Carica_dei_Lancieri.JPG

ISSN 2313-030X



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

Inhalt | Indice

Einleitung | Introduzione

Albert Göschl, Doris Pichler <i>Vorwort zur vierten Ausgabe</i>	5
--	---

Beiträge | Contributi

Albert Göschl <i>Die fanatische Menge in Manzoni's Promessi Sposi und deren Rezeption in der italienischen Soziologie des Ottocento</i>	13
--	----

Adriana Vignazia <i>Entusiasmo poetico o fanatismo estetico? Claudio Cantelmo e i vaticini dell'artista</i>	27
--	----

Karin Schulz <i>Der Rausch des Fanatischen oder die Erprobung von Identität in Luigi Pirandello's Il fu Mattia Pascal</i>	41
--	----

Doris Pichler <i>Gewalt und Oppression während der anni di piombo in Literatur und Film</i>	55
--	----

Ingo Pohn-Lauggas <i>Die zeitlose Tragödie der Macht: Vierzig Jahre Affaire Moro</i>	73
---	----

Lettera aperta

Guido Furci <i>Contro l'estetizzazione (un po' fanatica) della sofferenza e sulle responsabilità che continuiamo ad avere, nonostante tutto</i>	89
--	----

Vorwort zur vierten Ausgabe von *lettere aperte*

Albert Göschl, Doris Pichler (Graz)

Die vierte Ausgabe der *lettere aperte* beschäftigt sich mit dem aktuellen Thema des Fanatischen und beleuchtet dessen Darstellung in der italienischen Literatur und Kultur. Der Begriff des Fanatischen kann in seinen Wurzeln auf zwei Elemente zurückgeführt werden: einerseits auf das lateinische *fanum* – der 'Tempel', andererseits auf das arabische *fana*, in der Bedeutung von 'Zerstörung'. Während sich der religiöse Bezug mit der Aufklärung zusehends verliert, steht die Religion mittlerweile wieder im Fokus des idealistischen Fundamentalismus. Der Fanatismus überhöht die Vorstellung des Eigenen zur einzig gültigen Auffassung und wertet das Andere a priori ab. Damit geht ein Gestus der Allmacht einher, der sich gegenüber dem Anderen in symbolisch codierten Zeichensystemen medial inszeniert.

Prefazione al quarto volume di *lettere aperte*

La quarta edizione delle *lettere aperte* si occupa dell'attuale tema del fanatismo e della sua rappresentazione nell'ambito della letteratura italiana. Il concetto di *fanatico* può essere ricondotto a due elementi: da un lato al latino *fanum* – il 'tempio', dall'altro alla parola araba *fana*, nel senso di 'distruzione'. Essendosi perso il riferimento religioso durante l'Illuminismo, sostituito da connotazioni politiche, la religione diventa di nuovo cruciale per il fondamentalismo idealistico a partire dal Risorgimento. Il fanatismo rafforza il proprio modo di essere e di pensare per renderli gli unici validi, svalutando a priori quanto è diverso. Questo processo è accompagnato da un gesto di onnipotenza che si codifica attraverso una specifica semiotica mediatica.



Abb. 1. Der Palio von Siena als fanatische Praxis | Illustr. 1. Il Palio di Siena come prassi fanatica

Dabei gilt es unterschiedliche Formen und Konnotationen des Fanatischen zu unterscheiden: von Konzepten der Masse und Macht bis hin zu gesellschaftlich weniger kritischen (aber nicht weniger prägenden Konzepten) des sportlichen Fan(atismus). Das Fanatische bewegt sich zwischen Enthusiasmus und Wahn und verfolgt als *telos* meist die Verwirklichung utopischer oder dystopischer Ziele. Im Zusammenhang mit Literatur und anderen Medien lässt sich das Konzept in zweifacher Hinsicht verstehen: sowohl im Sinne der Inszenierung fanatischer Praktiken als auch als Eigenschaft des Literarischen selbst; denn gerade in Poetiken wie der des Futurismus wird das Fanatische nicht nur dargestellt, sondern zum fundamentalen Bestandteil der ästhetischen Anschauung.

Aus historischer Sicht ist das Konzept des Fanatischen aus der Entwicklung der europäischen Kulturen nicht wegzudenken: angefangen bei den Kreuzzügen, der Flagellantenbewegungen im 13. und 14. Jh., der Inquisition, der Judenverfolgung, dem propagandistisch gesteuerten Massenwahn im Ersten und Zweiten Weltkrieg bis hin zum imperialen Fanatismus zur Zeit des italienischen Kolonialismus. Spätestens seit den Attentaten zur Zeit des Risorgimento und der zweiten Hälfte des 20. Jhs. gilt der Terrorismus als Inbegriff des Fanatischen. Gerade für die italienische Kultur- und Literaturgeschichte ist das Thema damit von entscheidendem Stellenwert.

Für die italienische Literatur gibt es explizite Bezüge in der Darstellung des Fanatischen bei Goldoni (*Il poeta fanatico*), Alberto Moravia (*Fanatico*), Pasquale Rossi (*L'animo della folla*), Vincenzo Montis (*Il fanatismo*), Vittorio Alfieri (*Della tirannide*) oder im Werk Emilio Salgaris. Abgesehen von diesen expliziten Bezügen auf den Begriff des Fanatischen und dessen unterschiedlichen Verwendungsweisen sind die impliziten Bezüge innerhalb der italienischen Literaturgeschichte zahlreich, beginnend bei Dantes *Divina Commedia*, über die Ritterromane

In diesem Kontext braucht man zu differenzieren verschiedene Formen und Nuancen des Begriffs 'fanatico', die von Ideen von Masse, Macht, Wahnsinn (kollektiv) bis hin zu nicht-kritischen, aber nicht weniger relevanten, wie diejenigen des *fan* in der Welt der Kultur und des Sports. Der Fanatische bewegt sich zwischen Enthusiasmus und Wahnsinn, verfolgend wie *telos* die Verwirklichung von utopischen oder dystopischen Zielen. In der Beziehung zwischen Fanatische und Literatur oder anderen Medien, können wir zwei Hauptaspekte hervorheben: der Fanatische im Sinne der Erzählung von verschiedenen fanatischen Praktiken, oder als eine inhärente Eigenschaft von bestimmten poetischen, wie zum Beispiel der Futuristen, in denen der Fanatische nicht nur dargestellt, sondern ein grundlegendes Element der ästhetischen Konzeption ist.

Vom historischen Standpunkt aus, ist das Konzept des Fanatischen ein integraler Bestandteil der Entwicklung der europäischen und außereuropäischen Kulturen. Die Ausdrücke des Fanatismus sind unzählbar: die Kreuzzüge, die Flagellantenbewegungen des 13. und 14. Jahrhunderts, die Inquisition, die Verfolgung der Juden, der propagandistisch gesteuerten Massenwahn im Ersten und Zweiten Weltkrieg bis hin zum imperialen Fanatismus zu der Zeit des italienischen Kolonialismus. Später, mit den Attentaten während des Risorgimento und der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wird der Terrorismus zum Inbegriff des Fanatischen. Gerade für die italienische Kultur- und Literaturgeschichte ist dieses Thema von entscheidender Bedeutung.

Für die italienische Literatur gibt es explizite Referenzen in der Darstellung des Fanatismus bei Goldoni (*Il poeta fanatico*), Alberto Moravia (*Fanatico*), Pasquale Rossi (*L'animo della folla*), Vincenzo Monti (*Il fanatismo*), Vittorio Alfieri (*Della tirannide*), oder im Werk Emilio Salgari. Aber abgesehen von diesen expliziten Referenzen auf den Begriff des Fanatischen und seinen verschiedenen Verwendungen sind die impliziten Referenzen innerhalb der italienischen Literaturgeschichte zahlreich, beginnend mit Dantes *Divina Commedia*, über die Ritterromane

(bspw. im *Orlando Furioso*) bis hin zur literarischen Verarbeitung von Völkermord und Völkervertreibungen (bspw. in Äthiopien, Libyen oder auch der Armenier) im 20. Jahrhundert.

di interi popoli nel Novecento (per esempio in Etiopia, Libia ma anche in Armenia).



Abb. 2. Rolands Wahn, Illustration von Gustave Doré |
Illustr. 2. La follia di Orlando, illustrazione di Gustave Doré

Am engsten verknüpft sich das Konzept des Fanatischen aber mit Fragen des Terrors, konkret mit den *anni di piombo*, den Machenschaften der *Brigate Rosse* bis hin zum Problemkreis Mafia in der literarischen und auch filmischen Verarbeitung. Leonardo Sciascia, Pier Paolo Pasolini oder Luigi Malerba, um nur einige wenige zu nennen, reflektieren den Themenbereich kritisch in ihrem Werk. Neben fiktionalen Darstellungen des Terrors gibt es aber auch Texte, die direkt von Mitgliedern des terroristischen Netzwerkes stammen, wie z.B. der memoirhafte Text *Il volo della farfalla* von Adriana Faranda.

Il fanatico si collega strettamente alle problematiche del terrorismo, in concreto con gli *anni di piombo*, le *Brigate Rosse* e la rappresentazione della mafia nel cinema e nella letteratura. Le opere di Leonardo Sciascia, Pier Paolo Pasolini o Luigi Malerba, per nominare solo pochi autori, mostrano l'approccio critico attraverso la tematica. Accanto alle rappresentazioni finzionali del terrore nascono anche dei testi direttamente nell'ambito di reti terroristiche, come per esempio *Il volo della farfalla* di Adriana Faranda.

Die Beiträge, die in diesem Band versammelt sind, konzentrieren sich vor allem auf das 19. und 20. Jahrhundert. Der erste Beitrag untersucht die dargestellte Menschenmenge in Manzoni's *Promessi Sposi* in

I contributi raccolti in questo volume si concentrano principalmente sull'Ottocento e Novecento. Il primo contributo esamina le folle rappresentate nei *Promessi Sposi* di Manzoni e il loro potenziale fanatico. Al

ihrem fanatischen Potential, v.a. anhand einer Analyse des Mailänder Brotaufstandes von 1628. Wie der Beitrag zeigen wird, hat sich die italienische Soziologie des auslaufenden Ottocento auf Manzoni gestützt, um die fanatischen Dynamiken der Masse zu untersuchen, die dieser a priori unterstellt wurden. Obwohl sich einzelne Theoretiker wie Scipio Sighele oder Pasquale Rossi auf dasselbe Textmaterial berufen, gelangen sie zu unterschiedlichen Vorstellungen hinsichtlich des fanatischen Potentials der Masse. Die Koppelung von Fanatismus und Masse, die erst im Fin de Siècle wieder aufgelöst wird, ist dabei typisch für die italienische und französische Soziologie des 19. Jahrhunderts.

Dem Fanatismus im Kontext der symbolistisch-dekadenten Literatur nimmt sich Adriana Vignazia mit ihrem Beitrag an. In einer etymologischen Recherche zum Fanatischen zeigt sie, wie die kultisch-religiöse Ursprungsbedeutung bis heute dem Begriff inhärent ist und erst später um die politisch-soziale Dimension erweitert wird. Dabei differenziert sie den Begriff des Fanatismus von dem des Traditionalismus. Beide sind von einer Rückbesinnung und Überbewertung des Bewährten gekennzeichnet, der Fanatismus geht jedoch stets mit Gewaltbereitschaft einher. Im Prozess des "Sich Fanatisierens" kommt es folglich zu einer Sakralisierung der eigenen Ideen und einer gleichzeitigen De-Sakralisierung des Lebens anderer sowie des eigenen. Wie dieser "Sakralisierungsprozess" vonstattengeht, demonstriert sie anhand des Protagonisten Claudio Cantelmo aus Gabriele D'Annunzios symbolistischen Roman *Le vergini delle rocce*. Sie führt dabei überzeugend vor, wie nach der Klassifizierung Günter Holes Cantelmo als ein "explosiv stoßkräftiger Ideenfanatiker" und "aktiver persönlicher Ideenfanatiker" zu werten ist. Ziel der fanatischen Rückbesinnung ist hier eine Vormachtstellung des Künstlers als neue (alte) Elite und ein Ende demokratischer und sozialistischer Massenbewegungen.

centro della lettura sta l'analisi della messa in scena della rivolta milanese del 1628. Come il saggio dimostra, la sociologia italiana del tardo Ottocento attingerà alle movimentate raffigurazioni del capolavoro del Manzoni per spiegare i movimenti di massa. Pur riallacciandosi e muovendo dal medesimo materiale letterario, teorici come Scipio Sighele o Pasquale Rossi giungono a conclusioni opposte riguardo al potenziale fanatico delle folle. Il binomio concettuale di massa e fanatismo, sintomatico per la sociologia italiana e francese dell'Ottocento, verrà separato nel corso della Fin de Siècle, dando via alla successiva valutazione positiva della massa, così come poi avverrà nella filosofia novecentesca.

Adriana Vignazia analizza il fanatismo nel contesto della letteratura simbolista e decadentista. Attraverso l'analisi etimologica del termine fanatismo, dimostra come l'originario significato cultico-religioso presente fino a oggi, venga più tardi esteso alla dimensione politico-sociale. Così facendo l'autrice differenzia il concetto di fanatismo da quello del tradizionalismo, entrambi caratterizzati da un ritorno e una sopravvalutazione del tradizionale. Tuttavia, il fanatismo, a differenza del tradizionalismo, richiede una prospettiva estrema che è accompagnata dalla violenza. Il processo del "fanatizzarsi" è collegato quindi a una sacralizzazione delle proprie idee e a una simultanea de-sacralizzazione sia della vita degli altri che della propria. Vignazia evidenzia in seguito come questo processo di fanatizzazione si sviluppi in Claudio Cantelmo, il protagonista del romanzo simbolista dannunziano *Le vergini delle rocce*. Lo sviluppo di Cantelmo può essere letto con la teoria psicologica del fanatismo di Günter Hole. Lo scopo del ritorno fanatico alle proprie radici è la supremazia dell'arte e dell'artista inteso come parte di una nuova *élite* antica, un individuo capace di eccellere sulla folla, decretando la fine dei movimenti di massa democratici e socialisti.

Ist Fanatismus bei den anderen hier analysierten Texten ein vorwiegend nach außen gerichtetes Phänomen, wird er von Karin Schulz als nach innen gerichtete Dynamik beschrieben. Anhand der komplexen Identitätsstruktur (Verlust, Konstruktion, Wiedergewinnung etc. der eigenen Identität) von Luigi Pirandellos Protagonisten Mattia Pascal zeigt sie, wie dessen Identitätssuche sich in einer "rauschhaften" Spirale entwickelt und fanatisch steigert. Die Suche nach einem stabilen Ich entwickelt sich zwischen unterschiedlichen Handlungsextremen (v.a. der divergierenden Handlungen der Eltern, aber auch der beiden sein Leben bestimmenden Frauen) "asymptotisch". Vorgeführt wird, wie sich Fanatisierungsprozesse bei einer Identitätskrise wie der Mattia Pascals zwischen Übersteigerung und Ausgleich, zwischen Selbstermunterung und -zerstörung entfalten.

Einen Blick auf den Fanatismus der jüngeren italienischen Geschichte nimmt Doris Pichler vor. In ihrem Beitrag konzentriert sie sich auf den politisch linken und rechten Terrorismus in Italien zwischen den späten 1960er und frühen 1980er Jahren, den *anni di piombo*. Neben einer Begriffsbestimmung des Terrorismus als "Mittel, das auf Kommunikation" angewiesen ist und nur funktioniert, wenn es auch wahrgenommen, d.h. medial verbreitet wird, konzentriert sie sich auf die retrospektive medial-künstlerische Verarbeitung der Ereignisse dieser Jahre. Die Analyse von Texten von Sebastiano Vassalli (*Abitare il vento, L'arrivo della lozione*) und dem Film *Il divo* von Paolo Sorrentino zeigt, wie über eine selbstreflexive Ästhetik eine hochkomplexe, von Antagonismen und Widersprüchen geprägte gesellschaftliche Situation dargestellt werden kann.

Den 40. Jahrestag der Ermordung Aldo Moros nimmt Ingo Pohn-Lauggas zum Anlass, um die Ereignisse, Zeugenschaften und Theorien rund um den *caso Moro* neu zu beleuchten. Im Mittelpunkt steht Leonardo Sciascias viel beachteter Text *L'affaire Moro*. Pohn-Lauggas diskutiert die Rolle von Intel-

Se negli altri testi analizzati in questo volume, il fanatismo è un fenomeno prevalentemente diretto verso l'esterno, Karin Schulz lo descrive come una dinamica interiore. Sulla base della struttura complessa dell'identità del protagonista pirandelliano Mattia Pascal (la perdita, la costruzione, il recupero, ecc. della propria identità), l'autrice dimostra come la ricerca di identità si sviluppi in forma di spirale verso il fanatismo. La ricerca di un io stabile oscilla "asintoticamente" tra gli estremi di azioni opposte (soprattutto le azioni divergenti dei genitori, ma anche delle donne che determinano la vita del protagonista). Con ciò viene mostrato come i processi di fanatizzazione si manifestino in una crisi identitaria simile a quella di Mattia Pascal tra esagerazione ed riduzione o tra auto-potenziamento e autodistruzione.

Doris Pichler descrive il fanatismo di un capitolo della storia italiana più recente. Il suo contributo si concentra sul periodo del terrorismo politico di sinistra e di destra tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '80, i cosiddetti anni di piombo. Dato che il terrorismo si può definire come un "mezzo di comunicazione" che funziona solo quando viene percepito e quindi diffuso attraverso i media, il contributo si concentra sull'elaborazione mediale-artistica degli eventi di quegli anni: l'analisi dei testi di Sebastiano Vassalli (*Abitare il vento, L'arrivo della lozione*) e il film *Il divo* di Paolo Sorrentino. Attraverso un'estetica auto-riflessiva, Paolo Sorrentino e Sebastiano Vassalli elaborano delle rappresentazioni complesse della situazione politico-sociale, segnata da antagonismi e contraddizioni.

Ingo Pohn-Lauggas prende il 40° anniversario della morte di Aldo Moro come spunto per illustrare gli eventi, le testimonianze e le teorie che circondano il "caso Moro". Al centro del suo contributo sta il testo di Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*. Pohn-Lauggas discute qui il ruolo degli intel-

lektuellen inmitten einer sich zunehmend fanatisierenden Gesellschaft und führt anhand einer kritischen Lektüre des Textes diesen als Paradebeispiel für ein gelungenes *impegno* vor. Sciascia, der sich mit seinem Text stark an Originaldokumente hält, versucht sich in einer möglichst "wahren" Rekonstruktion des Falles, zielt aber darauf ab, Moro als Autor seiner Briefe in seiner Menschlichkeit zu zeigen und ihm das zu geben, was ihm von Seiten der Staatsmacht verwehrt geblieben ist, nämlich "pietà".

Abgeschlossen wird die vierte Ausgabe der *lettere aperte* wieder durch einen offenen Brief. Ziel dieser Rubrik, die in der dritten Ausgabe eingeführt wurde, ist es, Platz für essayistische Reflexionen zu schaffen; Reflexionen, die durchaus auch einen Hang zum Polemischen aufweisen und abseits der rein wissenschaftlichen *écriture* Gedankenassoziationen zum Thema der jeweiligen Ausgabe anstoßen sollen. So befasst sich die *lettera* von Guido Furci mit der Funktionalisierung einer Ästhetik des Leidens, eingebettet in einen Diskurs über akademisch-didaktische Gepflogenheiten. In essayistischer Manier stellt er die traditionelle italienische Literaturvermittlung den aktuellen Methoden an amerikanischen Universitäten gegenüber.

Bevor wir diese Ausgabe den Leserinnen und Lesern der Lektüre überlassen, möchten wir noch darauf hinweisen, dass die *lettere aperte* nun in neuem grafischem Gewand erscheinen. Die Seite wurde umstrukturiert, die Navigation erleichtert und visuell ansprechender gestaltet. Wir hoffen, dass dieses neue Erscheinungsbild Anklang findet. Der Dank für die Finanzierung dieser Ausgabe geht insbesondere an das Vizerektorat der Karl-Franzens-Universität Graz.

Wir wünschen den Leserinnen und Lesern eine ansprechende Lektüre.

Albert Göschl, Doris Pichler

lettuali in una società, dove il fanatismo prende sempre più piede. La sua lettura è un approccio critico al testo di Sciascia come un primo esempio di impegno politico-letterario. Sciascia, il cui testo aderisce fortemente ai documenti originali, cerca di ricostruire il caso in modo empiricamente provato, ma mira in particolare a presentare Moro, in quanto autore delle (sue) lettere, nella sua esistenza umana per dargli quello che gli era stato negato dalle autorità: la "pietà".

Il quarto volume della rivista è completato da una *lettera aperta*. Lo scopo di questa sezione, che è già stata introdotta nel terzo volume della rivista, è quello di creare uno spazio per le riflessioni saggistiche; riflessioni che, con una tendenza polemica al di fuori delle *écriture* puramente scientifiche, suscitano associazioni riguardanti il tema del volume attuale. Così, la lettera di Guido Furci si occupa della funzionalizzazione di un'estetica della sofferenza, inserita in un discorso sulle pratiche accademico-didattiche. In modo saggistico, e quindi altamente associativo, giustappone l'insegnamento letterario italiano tradizionale alla didattica attuale nelle università americane.

Prima di lasciare ai lettori la lettura dei contributi, vorremmo sottolineare che le *lettere aperte* ora appaiono in una nuova veste grafica. Il sito è stato ristrutturato, la navigazione è resa più facile e visivamente più gradevole. Speriamo che questo nuovo aspetto grafico piaccia ai nostri lettori. Un particolare grazie per il finanziamento di questo volume va in primo luogo al Vicerettorato dell'Università di Graz.

Auguriamo ai lettori una lettura piacevole,

Albert Göschl, Doris Pichler

Zitierhinweis | Come citare:

Göschl, Albert/Pichler, Doris (2017): "Inszenierungen des Fanatischen in der italienischen Literatur, Kunst und Kultur. Vorwort zur vierten Ausgabe", in *lettere aperte* vol. 4, 5-11. [online Permalink: <http://www.lettereaperte.net/artikel/ausgabe-42017/305>]

Abbildungen | Illustrazioni:

Alle Abbildungen unterliegen einer creative-commons-Lizenz und befinden sich laut der jeweiligen Quellen-Angaben in der *public domain*.

Abb. 1. Der Palio von Siena als fanatische Praxis; Abbildung unterliegt einer Creative-Commons-Lizenz, abrufbar unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_Palio_di_Siena_luglio_2008_2.jpg

Abb. 2. Rolands Wahn in der Illustration von Gustave Doré; Die Abbildung unterliegt einer Creative-Commons-Lizenz, abrufbar unter:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Orlando_Furioso_46.jpg

Diese Ausgabe wurde finanziert von der Universität Graz



Die fanatische Menge in Manzoni's *Promessi Sposi* und deren Rezeption in der italienischen Soziologie des Ottocento

Albert Göschl (Graz)

Sowohl die Geschichte des Fanatismus als auch die Darstellung der Menschenmenge erfahren einen Bruch durch die Französische Revolution. Für die italienische Literatur ist Alessandro Manzoni's Promessi Sposi einer der ersten Texte, in denen es zu expliziten Darstellungen fanatisierter Menschenmengen kommt. Diese Darstellungen werden im auslaufenden 19. Jh. von der soziologischen Theorie der Menschenmenge für die Begründung der eigenen Thesen wieder aufgenommen. Wenngleich Theoretiker wie Scipio Sighele und Pasquale Rossi sich gleichermaßen auf dasselbe literarische Textmaterial berufen, entwickeln sie in Bezug auf das fanatische Potential der Menschenmenge konträre Sichtweisen. Die daraus resultierende Entkoppelung des konzeptuellen Paares von Masse und Fanatismus ist symptomatisch für die später folgende positive Bewertung der Menschenmenge.

La Rivoluzione francese provoca una profonda frattura sia nella storia del fanatismo sia nella rappresentazione della folla in arte e letteratura. I Promessi sposi è uno dei primi testi post-rivoluzionari a ricorrere al tema della folla nell'ambito della letteratura italiana. In seguito la fervida teoria sociologica del tardo Ottocento attingerà alle movimentate raffigurazioni del capolavoro del Manzoni per spiegare i movimenti di massa. Pur riallacciandosi e muovendo dal medesimo materiale letterario, teorici come Scipio Sighele o Pasquale Rossi giungono a conclusioni opposte riguardo al potenziale di fanatismo delle folle. Il binomio concettuale di massa e fanatismo, sintomatico per la sociologia italiana e francese dell'Ottocento, verrà separato nel corso della Fin de Siècle, dando via alla successiva valutazione positiva della massa.

1. Einleitung

Ein mittlerweile allgegenwärtiges mediales Narrativ ist dasjenige der Fanatisierung Einzelner in analoger Einsamkeit und digitaler Kommunikation über das Internet. Die Medien sind voll mit Berichten über junge Europäer, aber auch Europäerinnen, die fanatische Überzeugungen entwickeln, ohne dass das direkte Umfeld die Veränderung sofort bemerken würde. Neben diesem Bild existiert aber auch das komplementäre, nämlich das Bild der sich fanatisierenden Menschenmenge, die gleichsam einem Instinkt erliegt und aus einer Eigendynamik heraus zu Gesetzesüberschreitungen fähig wird, die der Einzelne so nie ausführen würde.

Folgt man den Klassifizierungen, die nach der Jahrtausendwende zum Thema von Günter Hole (2004) zusammengetragen wurden, lassen sich diesbezüglich Einzel- von Massenfanatikern unterscheiden, die jeweils einem "essentiellen" bzw. einem "induzierten" Fanatismus unterliegen können. Während der essentielle Fanatismus auf der Notwendigkeit einer fanatischen Persönlichkeitsstruktur (cf. Hole 2004, 46) aufbaut, ist vor dem induzierten Fanatismus niemand gefeit. Hierbei gibt es unterschiedliche Typen an Fanatikern, wie den Ideen-Fanatiker, Interessen-Fanatiker, Überzeugungs-Fanatiker, Mitläufer-Fanatiker oder Gruppen-Fanatiker (und in weiterer Folge Mischtypen unterschiedlicher Facetten).

Auch lässt sich das Phänomen nach inhaltlichen Gesichtspunkten ordnen, denn Fanatismen entstehen nicht nur in den dominanten Bereichen von Religion und Politik, sondern neben anderen auch als Gerechtigkeit-, Rassen-, Wahrheits-, Sport- oder Gesundheits-Fanatismen, um nur einige wenige zu nennen (cf. *ibid.*, 50), wobei unterschiedliche Typen erst durch verschiedene historischen Bedingungen möglich wurden. Fundamentalismus und Fanatismus stehen in all diesen Bereichen in enger Abhängigkeit zueinander, bedeuten aber nicht dasselbe. Denn während der Fundamentalismus, der begrifflich erst im 19. Jahrhundert aus der nordamerikanisch-protestantischen Kultur heraus entstanden ist, Bewegungen begründet, verantwortet erst der Fanatismus deren ideologische Durchsetzbarkeit (cf. *ibid.*, 44).

Wie bereits im Vorwort der Zeitschriftenausgabe festgehalten, bildet die Französische Revolution einen Bruch im Verständnis des Fanatismus. Wo zuvor das Fanatische (beispielsweise in der *Encyclopédie*) praktisch ausschließlich den (Aber-)Glaubens-Bereichen zugeordnet wird,^[1] wird während und nach der Französischen Revolution auch das politische Potential fanatischer Bewegungen deutlich, wie es beispielsweise in Hippolyte Taines *Origines de la France contemporaine* (1878) im ersten Buch über die *anarchie spontanée* beschrieben wird. Es darf nicht verwundern, dass diese neue Sichtweise auf die Masse auch Spuren in der italienischen Literatur hinterlassen hat, v.a. in denjenigen Bereichen, die während des Risorgimento entstanden sind und aktiv am Diskurs des *nation-building* teilhatten.

2. Manzoni's Darstellung der fanatischen Menschenmenge

Einen elementaren Text über das Fanatisierungspotential der Menschenmenge verfasst bereits Alessandro Manzoni mit seinen *Promessi sposi*. Darin wird die Menschenmenge vorrangig in ihrer Vielfältigkeit dargestellt. Es ist nicht der Fall, dass Menge und fanatisches Handeln notwendigerweise Hand in Hand gehen, ganz im Gegenteil zeigt Manzoni eine höchst differenzierte Sicht auf das Phänomen der Menschenmasse: Dahinsiechende Menschen als Teil des Landschaftsbildes, kommentierende Massen, aktiv schutzspendende sowie fanatisch agierende Menschenmengen ließen sich als vier Typen unterschiedlicher Menschenmengen bezeichnen.^[2] In weiterer Folge soll der vierte Typ genauer betrachtet werden.

Für die Diskussion der potentiellen Massenfanatisierung ist bei Manzoni vor allem eine Passage zentral: die Darstellung des Mailänder Brotaufstandes in den Kapiteln XI bis XIII. Als Renzo nach Mailand kommt, auf dem Weg zu einem ihm Schutz bietenden Konvent, hört er zunächst in der Ferne schreiende Menschen.

Fece dieci passi verso la porta della chiesa, per seguire il consiglio de portinaio; ma poi pensò di dar prima un'altra occhiata al tumulto. Attraversò la piazzetta, si portò sull'orlo della strada, e si fermò, con le braccia incrociate sul petto, a guardare a sinistra, verso l'interno della città, dove il brulichio era più folto e più rumoroso. Il vortice attrasse lo spettatore. "Andiamo a vedere," disse tra sé; tirò fuori il suo mezzo pane, e sbocconcellando, si mosse verso quella parte. (Manzoni 1840^[3], 236)

Er interessiert sich für die Vorkommnisse, geht seinem Gehör nach, und befindet sich rasch vor einer lautstarken Ansammlung wütender Bürger. Mit Beginn des zwölften Kapitels wird die intern fokalisierte Schreibweise verlassen und Manzoni wechselt zum historiographischen Stil, der immer wieder die Narration durchbricht.^[4]



Abb. 1. Renzo beobachtet den Tumult zunächst von der Ferne (PS, 236)

Um der zunächst noch naiven Perspektive Renzos ein Gegengewicht zu geben, rollt Manzoni nun die geschichtlichen Hintergründe auf, die zur Hungersnot führten, nicht ohne sich immer wieder ironisch von einzelnen Aussagen, die er diesbezüglich der Bevölkerung in den Mund legt, zu distanzieren (cf. Bernsen 2015, 107). Schon die Jahre zuvor war es zu einem beständigen Ernterückgang gekommen und die Ernte von 1628 fiel durch ein Zusammenspiel von Klima, Misswirtschaft und politischer Lage noch schlechter als in den Jahren zuvor aus. Die historisierende Narration wird mit reflexiven Passagen allgemeinen Charakters angereichert.

Ma quando questo [= die historischen Bedingungen, die zur Hungersnot führen] arriva a un certo segno, nasce sempre (o almeno è sempre nata finora; e se ancora, dopo tanti scritti di valent'uomini, pensate in quel tempo!), nasce un'opinione ne' molti, che non ne sia cagione la scarsezza. Si dimentica d'averla temuta, predetta; si suppone tutt'a un tratto che ci sia grano abbastanza, e che il male venga dal non vendersene abbastanza per il consumo: supposizioni che non stanno né in cielo, né in terra; ma che lusingano a un tempo la collera e la speranza. (PS, 238)

Durch die allgemein reflexive Darstellungsart ("nasce sempre") erscheint das Beschriebene als Gesetzmäßigkeit einer jeden Gesellschaft. Der Erzähler bringt zum Ausdruck, wie die Wut der Menge zunimmt und dabei den Pfad der Logik zu verlassen beginnt. Die Mailänder Bevölkerung hat es satt, Hunger zu leiden, während die spanische Elite scheinbar in Über-

fluss lebt. Zunächst wird die Wut in einer kurzen Rückblende als eine allgegenwärtig spürbare Atmosphäre beschrieben.

La sera avanti questo giorno in cui Renzo arrivò in Milano, le strade e le piazze brulicavano d'uomini, che trasportati da una rabbia comune, predominati da un pensiero comune, conoscenti o estranei, si riunivano in crocchi, senza essersi dati l'intesa, quasi senza avvedersene, come goccioline sparse sullo stesso pendio. Ogni discorso accresceva la persuasione e la passione degli uditori, come di colui che l'aveva proferito. Tra tanti appassionati, c'eran pure alcuni più di sangue freddo, i quali stavano osservando con molto piacere, che l'acqua s'andava intorbidando; e s'ingegnavano d'intorbidarla di più, con que' ragionamenti, e con quelle storie che i furbi sanno comporre, e che gli animi alterati sanno credere; e si proponevano di non lasciarla posare, quell'acqua, senza farci un po' di pesca. Migliaia d'uomini andarono a letto col sentimento indeterminato che qualche cosa bisognava fare, che qualche cosa si farebbe. (PS, 241)

Die Gemüter erhitzen sich im Gespräch, gleichzeitig erfreuen sich manche daran, die sich fanatisierende Stimmung zu beobachten und weiter anzustacheln. Immer wieder dient die Wassermetaphorik dazu, die Stimmung als einen sich anreichernden Strom an Wasser darzustellen. Ähnlich dem modernen Wutbürgertum empfinden die Menschen "che *qualche cosa* bisognava fare" (eigene Herv.) unwissend was dieses etwas sein könne. Am folgenden Tag versammeln sich dann immer mehr Menschen auf der Straße und formieren sich, ohne es zu beabsichtigen, zu einer noch heterogen wirkenden Gruppe:

Avanti giorno, le strade eran di nuovo sparse di crocchi: fanciulli, donne, uomini, vecchi, operai, poveri, si radunavano a sorte: qui era un bisbiglio confuso di molte voci; là uno predicava, e gli altri applaudivano; questo faceva al più vicino la stessa domanda ch'era allora stata fatta a lui; quest'altro ripeteva l'esclamazione che s'era sentita risonare agli orecchi; per tutto lamenti, minacce, meraviglie: un piccol numero di vocaboli era il materiale di tanti discorsi. (PS, 241)

Mit der Bereitschaft, *etwas* zu tun, benötigt es nur noch den bekannten Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt: "Non mancava altro che un'occasione [...] per ridurre le parole ai fatti" (PS, 241). Die Einheit der Menschenmenge wird durch Einstimmigkeit zum Ausdruck gebracht. Die Narration nimmt an Geschwindigkeit zu und parataktische Formulierungen in direkter Rede dominieren die szenische Darstellungsweise, in die Manzoni hier nun übergeht.

Ecco se c'è il pane! – gridarono cento voci insieme. – Sì, per i tiranni, che notano nell'abbondanza, e voglion far morir noi di fame, – dice uno; s'accosta al ragazzetto, avventa la mano all'orlo della gerla, dà una stratta, e dice: - lascia vedere -. Il ragazzetto diventa rosso, pallido, trema, vorrebbe dire: lasciatemi andare; ma la parola gli muore in bocca; allenta le braccia, e cerca di liberarle in fretta dalle cigne. – Giù quella gerla, – si grida intanto. (PS, 241s.)

Einstimmigkeit der Masse und exemplarische Ausrufe Einzelner, die als Pars pro Toto für die Menge stehen, wechseln einander ab. Plünderungen sind die Folge und die fanatisierte Masse erhebt sich über jedes Gesetz und jede Moral, zieht plündernd von Bäckerei zu Bä-

ckerei. Die Menge strebt nach Gerechtigkeit und unterliegt der Eigendynamik eines wie von Hole (2004) beschriebenen induzierten Fanatismus.



Abb. 2. Beginn des Aufstandes (PS, 242)

Die Tumulte werden zunächst durch eine auktoriale Perspektive geschildert. Doch Renzo nähert sich nun zunehmend der fanatischen Menge und wird in die Ausschreitungen verwickelt, wodurch sich auch die Fokalisierung wieder auf Renzo verschiebt. Er wird von der Masse mitgezogen. Es wirkt als würde er die Souveränität über seine Bewegung an die Menge abgeben.

A questo punto eran le cose, quando Renzo, avendo ormai sgranocchiato il suo pane, veniva avanti per il borgo di porta orientale, e s'avviava, senza saperlo, proprio al luogo centrale del tumulto. Andava, ora lesto, ora ritardato dalla folla; e andando, guardava e stava in orecchi, per ricavar da quel ronzio confuso di discorsi qualche notizia più positiva dello stato delle cose. (PS, 247)

Renzo beobachtet das Verhalten der Menge und begegnet ihr zunehmend mit Unverständnis. Er distanziert sich als einziger von dem Verhalten der anderen. Skeptisch stellt er Überlegungen an, die ihn zum Schluss bringen, dass sich die Bekämpfung des Hungers wohl kaum durch die Plünderung der Backstuben wird bewerkstelligen lassen können. Hier wiederum schreitet der Erzähler kommentierend in einer allgemein reflexiven Passage über menschliches Verhalten ein:

Veramente, la distruzione de' frulloni e delle madie, la devastazione de' forni, e lo scompiglio de' fornai, non sono i mezzi più spicci per far vivere il pane; ma questa è una di quelle sottigliezze metafisiche, che una moltitudine non ci arriva. Però, senza essere un gran metafisico, un uomo ci arriva talvolta alla prima, finché è nuovo nella questione; e solo a forza di parlarne, e di sentirne parlare, diventerà inabile anche a intenderle. A Renzo in fatti quel pensiero gli era venuto, come abbiamo visto, da principio, e gli tornava ogni momento. Lo tenne per altro in sé; perché, di tanti visi, non ce n'era uno che sembrasse dire: fratello, se fallo, correggimi, che l'avrò caro. (PS, 250s.)

Das Verhalten der fanatischen Menge wird wie ein permanent aufschäumendes und wieder abebbendes Meer beschrieben. Kaum beruhigt sich die Situation an einem Ort, beginnt die Aufregung wenige Meter weiter wieder zu wachsen. Hier führt Manzoni einen wichtigen Gegensatz ein, der in der späteren Theorie zum Verhalten der Masse bedeutsam wird: das Verhalten des Einzelnen zum Verhalten der Menge. Die Menge in ihrer Gesamtheit wird als irrational beschrieben, der Einzelne jedoch kann sich von dem irrationalen Verhalten abgrenzen.^[5]



Abb. 3. Renzo versucht, die Lynchjustiz aufzuhalten (PS, 256)

Da die Menge als Hauptschuldigen den Vikar betrachtet, begibt sie sich zu ihm und will ihn gefangen nehmen. Renzo folgt dabei dem Fluss der Menge, kann sich aber vor der Fanatisierung bewahren und beobachtet weiter besorgt, was sich um ihn herum abspielt. Neben

ihm taucht ein alter Mann auf, mit Hammer und Nägeln, dazu aufrufend, den *vicario* zu töten. Doch Renzo entzieht sich als einziger dem moralischen Verfall und stellt sich gegen den Aufruf zum Mord:

"Oibò! vergogna!" scappò fuori Renzo, inorridito a quelle parole, alla vista di tant'altri visi che davan segno d'approvarle, e incoraggiato dal vederne degli altri, sui quali, benché muti, trasparava lo stesso orrore del quale era compreso lui." (PS, 256)

Das hat zur Folge, dass sich die Menschenmasse nun gegen Renzo selbst zu richten droht, da sie in ihm durch sein Verhalten einen spanischen Spion vermutet.

Dass jedoch selbst Renzo sich der fanatischen Atmosphäre nicht entziehen konnte, wird vor allem in dem Moment klar, als Renzo den Tumult verlassen hat und sich wieder außerhalb der Stadt in Richtung Bergamo befindet. Getrennt von der Menge scheint sich Renzo von der fanatischen Stimmung immer weiter distanziert zu haben, von der offensichtlich auch er ergriffen wurde:

Fatti alcuni passi in Gorgonzola, vide un'insegna, entrò; e all'oste, che gli venne incontro, chiese un boccone, e una mezzetta di vino: *le miglia di più, e il tempo gli avevan fatto passare quell'odio così estremo e fanatico.* (PS, 315; eigene Herv.)

Während Manzoni hier das Verhältnis zwischen Einzelnem und Masse zunächst narrativ veranschaulicht, folgt an einer späteren Stelle eine betont theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema.

Ne' tumulti popolari c'è sempre un certo numero d'uomini che, o per un riscaldamento di passione, o per una persuasione fanatica, o per un disegno scellerato, o per un maledetto gusto del soqquadro, fanno di tutto per ispinger le cose al peggio; propongono o promovono i più spietati consigli, soffian nel fuoco ogni volta che principia a illanguidire: non è mai troppo per costoro; non vorrebbero che il tumulto avesse nè fine nè misura. Ma per contrappeso, c'è sempre anche un certo numero d'altri uomini che, con pari ardore e con insistenza pari, s'adoprono per produr l'effetto contrario: taluni mossi da amicizia o da parzialità per le persone minacciate; altri senz'altro impulso che d'un pio e spontaneo orrore del sangue e de' fatti atroci. Il cielo li benedica. In ciascuna di queste due parti opposte, anche quando non ci siano concerti antecedenti, l'uniformità de' voleri crea un concerto istantaneo nell'operazioni. Chi forma poi la massa, e quasi il materiale del tumulto, è un miscuglio accidentale d'uomini, che, più o meno, per gradazioni indefinite, tengono dell'uno e dell'altro estremo: un po' riscaldati, un po' furbi, un po' inclinati a una certa giustizia, come l'intendon loro, un po' vogliosi di vederne qualcheduna grossa, pronti alla ferocia e alla misericordia, a detestare e ad adorare, secondo che si presenti l'occasione di provar con pienezza l'uno o l'altro sentimento; avidi ogni momento di sapere, di credere qualche cosa grossa, bisognosi di gridare, d'applaudire a qualcheduno, o d'urlargli dietro. Viva e moia, son le parole che mandan fuori più volentieri; e chi è riuscito a persuaderli che un tale non meriti d'essere squartato, non ha bisogno di spender più parole per convincerli che sia degno d'esser portato in trionfo: attori, spettatori, strumenti, ostacoli, secondo il vento; pronti anche a stare zitti, quando non sentan più grida da ripetere, a finirla, quando manchino gl'istigatori, a sbandarsi, quando molte voci concordi e non contraddette abbiano detto: andiamo; e a tornarsene a casa, domandandosi l'uno con l'altro: cos'è stato? Siccome però questa massa, avendo la maggior forza, la può dare a chi vuole, così ognuna delle due parti attive usa ogni arte

per tirarla dalla sua, per impadronirsene: sono quasi due anime nemiche, che combattono per entrare in quel corpaccio, e farlo muovere. Fanno a chi saprà sparger le voci più atte a eccitar le passioni, a dirigere i movimenti a favore dell'uno o dell'altro intento; a chi saprà più a proposito trovare le nuove che riaccendano gli sdegni, o gli affievoliscano, risvegliino le speranze o i terrori; a chi saprà trovare il grido, che ripetuto dai più e più forte, esprima, attesti e crei nello stesso tempo il voto della pluralità, per l'una o per l'altra parte. (PS, 258; eigene Herv.)

Das Zitat veranschaulicht Manzonis Vorstellung der fanatisierten Menge. Manzonis Bild der Menge ist ein dialektisches, ein zufälliges Zusammenkommen von Menschen, die sich durch die Auflösung in der Menge in unterschiedlichen Abstufungen dem einen oder anderen Extrem unterwerfen. In allen massenhaften Ausschreitungen gibt es Menschen, die – wie es Manzoni in den narrativen Passagen bereits beschrieben hat – Freude daran empfinden, die Situation weiter anzufachen. Ihnen gegenüber stellen sich aber diejenigen, die genau das gegenteilige Ziel verfolgen, nämlich die Stimmung zu beruhigen, ähnlich wie Renzo es zunächst versuchte. Die Masse besteht aus einer mehr oder weniger zufälligen Ansammlung an Menschen, die sich zwischen diese beiden Extremen befinden. Immer wieder greift auch hier Manzoni wieder auf die Metaphorik des menschlichen Körpers zurück. Die Masse bildet einen Körper, in dem sich jedoch befeindete Seelen befinden. Jede dieser Seelen versucht den Körper in eine bestimmte Richtung zu bewegen.

3. Funktionalisierung der Darstellungen Manzonis in der Soziologie der Masse

Der wissenschaftliche Diskurs zur fanatischen Menge entwickelt sich im Italien des 19. Jahrhunderts vorwiegend in der Soziologie, zunächst mit Scipio Sighele, der 1891 eine kleine Monographie zu *La folla delinquente* vorlegt, wenige Jahre darauf mit Pasquale Rossis Analyse *L'animo della folla* (1898). Sowohl Scipio Sighele als auch Pasquale Rossi sind der Überzeugung, dass das Studium der Literatur zu soziologischen Erkenntnissen über die Menschenmenge führen kann. Im Kapitel "Il delitto della folla" seiner *Letteratura tragica* (1906), einer kriminalpsychologisch beeinflussten Analyse literarischer Texte, schreibt Sighele:

Dal punto di vista del sentimento e dell'azione valgono [...] le lunghe pagine analitiche che alla folla hanno dedicato il Sienkiewicz nel *Quo Vadis*, il Tolstoj nella *Guerra e la Pace*, Victor Hugo in *Nôtre Dame*, e più antico e maggiore di tutti il nostro Manzoni che nella scena del tumulto popolare dei *Promessi Sposi* ci ha dato uno dei documenti più preziosi di quella genialità d'osservazione in cui egli era maestro. (Sighele 1906, 181)

Auch an anderer Stelle erfolgen direkte Verweise auf Manzoni, dessen Fähigkeit zur Beschreibung des Verhaltens von Menschen in Massenansammlungen hochgelobt wird:

Il Manzoni [...] descrive mirabilmente la composizione della folla, e mostra quali sieno, nella maggior parte dei casi, le ragioni per cui la moltitudine talvolta arriva fino al delitto, tal'altra invece si calma e si sbanda" (Sighele 1891, 61)

Der Literatur wird also nicht nur die Ästhetik der Beschreibung zugerechnet, sondern auch die Darlegung der Gründe, warum Menschenmengen sich fanatisieren lassen. In Autoren wie Manzoni entdeckt man die psychischen Gesetze der Menschenmenge, meint der Kriminologe Enrico Ferri, der bei Sighele zu Wort kommt:

Gli artisti osservatori lo hanno già rilevato: la scena de' minatori nel *Germinal* di Zola, che partiti in folla lenta, silenziosa, plumbea, ma infocata come lava di vulcano, giungono all'estrema febbre della distruzione; — la ribellione popolare ne' *Promessi Sposi* di Manzoni, dove Renzo è arrestato come capo della sommossa, mentre in realtà eravisi trovato in mezzo solo per caso e con intenzioni pacifiche, sono i due modelli artistici di questo fatto di psicologia collettiva, che va facendosi ogni giorno più frequente. (Enrico Ferri in Sighele 1891, 107)

Zu welcher Auffassung gelangt Sighele nun aber in Bezug auf die Menge? Wie der Titel *La folla delinquente* bereits evoziert, ist er der Überzeugung, dass die Menschenmasse a priori zu kriminellen Handlungen neigt. Er geht dabei in seinen Betrachtungen von der prinzipiellen Irrationalität der Menschenmenge aus, in der selbst Intellektuelle zu Barbaren würden und ihre rationalen Fähigkeiten einbüßen (cf. Rossi 2015, 103). Sein Blick auf die Menge offenbart sich in Zitate wie dem folgenden:

Volendo parlare anzitutto della folla che con velocità spaventosa giunge a commettere i più orribili atti di barbarie e di crudeltà, nessun esempio potrebbe essere migliore di quello che ci offrono certi episodi della Rivoluzione francese. (Sighele 1891, 49)

Es handelt sich dabei um Beschreibungen, die auch aus manchen Stellen bei Manzoni ablesbar sind. Die *folla* ist hier also ausschließlich im Sinne der negativen, gewaltausübenden Menschenmasse zu verstehen, und ist eng mit dem Konzept des Fanatismus verknüpft – eine Paarung, die typisch für das 19. Jahrhundert ist, nicht nur in Italien, sondern auch in der französischen Soziologie.^[6] Dabei stehen auch strafrechtliche Fragen zum Verhalten sich fanatisierender Menschenmassen im Vordergrund:

Nei tumulti popolari è da ricercarsi se le masse si mossero, si agitarono e si spinsero a violenze e vie di fatto per prestabilito concetto, oppure per impulso di sensuali passioni. Siccome in tali reati è l'ente collettivo che insorge, e nel suo irrompere viene invaso da forme deliranti e viene animato dall'odio, dall'ira, dall'affetto, dalla passione, e forse anche da un fanatismo religioso, se trascende in azioni abbastanza deplorable, non può affermarsi la completa responsabilità, poichè la mente di coloro che agivano era viziata da quella specie di ebbrezza che nasce dal tumultuare e dal gridio e dagli strepiti dei tumultuanti. (Presidente ed estensore cav. Ricco in Sighele 1891, "Sulla Ribellione di Gravina", 112)

Sighele interessiert sich damit in seiner Abhandlung vorrangig für die von Menschenmengen begangenen Verbrechen. Der einzelne Mensch bewegt sich in der Menge, so die Vorstellung, wie ein Tropfen in einem Fluss. Die Bildspendebereiche entsprechen damit weitgehend der Literatur, wenngleich das halbe Jahrhundert, das zwischen Manzoni's Veröffentlichung und der Monographie Sigheles liegt, den organischen Charakter noch wesentlich stärker in den Vordergrund rückt. Dabei geht Sighele davon aus, dass die kriminellen Ten-

denzen, die im Wesentlichen nichts anderes als Fanatisierungsmuster darstellen, tatsächlich von der Quantität der Beteiligten abhängen. Die Masse kann mehr bewältigen als das einzelne Individuum, doch praktisch nie wird die Energie der Menge für Gutes eingesetzt: "La folla è un terreno in cui si sviluppa assai facilmente il microbo del male, e in cui il microbo del bene quasi sempre muore non trovandovi le condizioni di vita" (ibid., 37). Die positiven Fähigkeiten können sich in der Masse nicht nur nicht entfalten, sondern löschen sich gegenseitig aus.

Si elidono, in primo luogo, per una necessità naturale e, direi aritmetica. Come una media di molte cifre non può evidentemente essere uguale alle più alte fra queste cifre, così un aggregato di uomini non può rispecchiare nelle sue manifestazioni le facoltà più elevate, proprie di alcuni fra questi uomini; esso rispecchierà soltanto le facoltà medie che risiedono in tutti o almeno nella gran maggiorana degli individui. (ivi)

Dabei prallen in der Menge mehrere Faktoren aufeinander, die die Tendenz zur spontanen Fanatisierung erhöhen. Emotionen gleichen sich einander im Sinne der sozialen Imitationsgesetze an, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts gerne verhandelt wurden.^[7] Gleichzeitig ist dieses Bedürfnis, das Verhalten der Gruppe zu imitieren, mit der Angst gepaart, dass das Vertreten einer anderen Meinung schnell zu Sanktionierung führen kann. Dies bedingt, dass der Einzelne in der Masse kaum die Stimme erheben kann, wenn er empfindet, dass sich die Masse falsch verhalte. Viele sind zwar insgeheim anderer Meinung, verstecken diese Meinung aber nach außen hin und werden so zu Mitläufern. Emotionen und Reaktionen potenzieren sich in der Menge, was schnell zu einem Fehlverhalten führen kann. Dies ist auch aus Sigheles Verständnis heraus der Grund, warum das Verhalten Renzos in der Masse nicht auf größeren Anklang stoßen konnte. Ein Zitat Sigheles wirkt wie auf Renzos Verhalten in der Gruppe hingeschrieben:

Anzitutto è d'uopo notare che ogni folla, in generale, è disposta più al male che al bene. L'eroismo, la virtù, la bontà possono essere le doti dei singoli; non sono mai, o quasi mai, le doti di un assembramento di uomini. (ivi)

Die Menge wird von einer intimen Kraft zusammengehalten. Quantität verstärkt Emotionen aber nicht nur, sondern kann auch zu neuen emotionalen Qualitäten führen. Dabei handelt es sich v.a. um das Gefühl der Zugehörigkeit, das dazu führt, dass sich Menschenmengen schneller im Recht fühlen, bestimmte Dinge – auch mit Gewalt – durchzusetzen (cf. Sighele 1891, 47).

Auch Pasquale Rossi betont in seinen Gedanken die Kraft der Literatur im Vergleich zu Psychologie und Soziologie in der Darstellung der Mengen und bezeichnet Schriftsteller wie Zola und Tolstoi in seiner *Psicologia collettiva morbosa* (1901) als genauso wichtig wie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema. Auch er, der Vorlesungen bei Sighele besuchte (cf. Agresta 2000, 400), ist von einem prinzipiell fanatischen Potential der Masse überzeugt: Die Urmasse des Naturzustandes, so seine Vorstellung, ist kriminell und lebt vom Krieg im Eigeninteresse. Die instabile Masse, die sich tagtäglich formt und wieder

auföst, trägt diese kriminellen Tendenzen in sich, so wie jeder Erwachsene das Kind in sich trägt (cf. Rossi 1898, 21). Vor allem in der Leidenschaft können sich die Mengen selbst zur kriminellen Handlung anstacheln.

Capovolgiamo gli esempi: in vece d'un'assemblea politica che voti una legge sociale, immaginiamone un'altra che dichiari una guerra di conquista; o in vece d'un meeting a Londra, una folla che — ascoltato un oratore violento — muova ad incendiare o a distruggere; e che in vece d'una folla che crede e opera il bene, noi assistiamo ad una turba fanatizzata che corre per incendiare — e nell'Italia meridionale è avvenuto — una chiesa evangelica ed allora avremo manifestazioni criminose della folla. (Ibid., 20)

Fanatistisch sind bei Rossi nicht die Masse an sich, sondern v.a. die nieder-entwickelten Formen, wie bspw. Sekten.^[8] Dort finden sich immer wieder Fanatiker, die getrieben von Hass zu kriminellen Handlungen neigen.

Però, accanto a queste nature angeliche, vi sono bene i fanatici, quelli che un odio cupo e feroce porta in alto, che, nei momenti delittuosi d'un'opera settaria, tengono un primato, fatto di mancanza di pietà, d'assenza delle doti più belle dell'animo umano: sono dei delinquenti nati come Marat; degli ambiziosi come Robespierre; anime mediocri, a cui lo spirito settario à dato una prevalenza, che cadrebbe nella vita normale d'un partito. Le doti più alte e più basse dell'animo umano possono, in dati momenti, donare un primato: lo può dare la ferocia, il sangue freddo, lo sprezzo del pericolo, il fanatismo cupo e feroce: così come la bontà, la mitezza, la rassegnazione calma e fidente: è quistione di circostanza e non di altro. (Ibid., 76)

Im Unterschied zu Sighele, der die Menge ausschließlich in seiner negativen Komponente betrachtet, sieht Pasquale Rossi die Menge aber bereits differenzierter. Nicht die Menge an sich ist kriminell, sondern Mengen können zu Kriminalität neigen, wobei ein gewisser destruktiver Anteil jeder Menge als Ur-Menge inhärent ist.

Die Menge ist mit Rossi damit ein Begriff, der nicht wie in der soziologischen Forschung des 19. Jahrhunderts üblicherweise nur negativ konnotiert ist, sondern auch wertneutral beschrieben werden kann.

Immaginiamo, ancora, d'assistere ad un meeting a Londra, quei meeting di migliaia di persone, di parecchi oratori destinati a far rumore in Europa; il meeting si termina e una commissione porta le decisioni, in forma solenne, al governo. Qui ci troviamo dinanzi ad una folla che à sentito, pensato ed agito in modo normale. (Ibid., 20)

Ähnlich wie bei Manzoni hängt Fanatismus und Masse bei Rossi also nicht notwendigerweise zusammen, jedoch besteht durchaus die Möglichkeit, dass die Menge sich fanatisieren lässt.

Anders als bei Sighele werden der Menge damit prinzipiell auch positive Energien zugestanden. Während bei Sighele allein aus Gründen der Quantität sich die negativen Emotionen in der Menge verstärken müssen, sieht Rossi die Menge und ihre Eigenschaften praktisch identisch mit denen eines einzelnen Menschen.

4. Zusammenfassung

Alessandro Manzoni war einer der ersten italienischen Autoren, der im Anschluss an die Französische Revolution Darstellungen von Menschenmengen und damit auch der sich fanatisierenden Massen in die Literatur einführte. Obwohl der Plot der *Promessi Sposi* auf Ebene der *histoire* im 17. Jahrhundert angesiedelt ist, ist die diskursive Darstellung der Menschenmasse stark von der Französischen Revolution geprägt. Manzoni zeichnet dabei ein durchaus differenziertes Bild der Menschenmenge. Die fanatische Menschenmasse stellt darin zwar eine bedeutende Form der Menge dar, aber nicht die einzige.

Die Literatur dient der nicht positivistisch ausgerichteten Soziologie des 19. Jahrhunderts in der Beschreibung sozialer Fakten als Materiallieferant. Ende des 19. Jahrhunderts werden Manzoni's Darstellungen dadurch wieder von der Soziologie aufgegriffen, darunter vor allem die Darstellungen des Mailänder Brotaufstandes. Es verfestigt sich dadurch die Koppelung von Menge und Fanatismus und führt, wie auch bei Frankreichs Theoretikern zur Menschenmenge, bei Scipio Sighele zur Vorstellung der delinquenten Menge. Auch wenn Sighele und Rossi ähnliche Schriftsteller rezipieren, kommen Sie letztendlich doch zu unterschiedlichen Schlüssen. Sighele betont in Bezug auf Manzoni's Brotaufstand den fanatischen Charakter der Menge. Eine Kombination, die bei Manzoni de facto nur als eine Möglichkeit der Menge aufgefasst wird. Rossi verlässt die enge Koppelung wieder, entfanatisiert die Menge, ein Blickwinkel der notwendig ist, um positive Mengenkonzeppte wie das der Flanerie (bspw. bei Benjamin) theoretisch überhaupt erst wieder legitimierbar zu machen.

Zitierhinweis | Come citare:

Göschl, Albert (2017): "Die fanatische Menge in Manzoni's *Promessi Sposi* und deren Rezeption in der italienischen Soziologie des Ottocento." In *lettere aperte* vol. 4, 13-25. [online <http://www.lettereaperte.net/artikel/ausgabe-42017/310>]

Literaturverzeichnis

Agresta, Salvatore (2000), "Scipio Sighele e Pasquale Rossi: Ipotesi di un'influenza sociale." In *Pasquale Rossi e il problema della folla*, ed. Tobia Cornacchioli/Giuseppe Spadafora. Roma: Armando, 395-419.

Benjamin, Walter (1983), *Das Passagen-Werk*, ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp.

Bernsen, Michael (2015). *Geschichten und Geschichte: Alessandro Manzoni's "I promessi sposi"*. Berlin et al.: LIT.

Diderot, Denis/Jean D'Alembert (1755), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une société de gens de lettres*. Tome cinquième. Paris: Briasson et al.

Hempel, Wido (1974), *Manzoni und die Darstellung der Menschenmenge als erzähltechnisches Problem in den "Promessi Sposi" bei Scott und in den historischen Romanen der französischen Romantik*. Krefeld: Scherpe.

Hole, Günter (2004), *Fanatismus: Der Drang zum Extrem und seine psychischen Wurzeln*. Gießen: Psycho-sozial-Verl.

Le Bon, Gustave (1895), *Psychologie des foules*. Paris: Alcan.

- Manzoni, Alessandro (1840), *I promessi sposi*. Ed. riveduta dall'autore. Milano: Tipografia Guglielmini e Redaelli.
- Matucci, Andrea (2003), "La folla nel romanzo storico italiano da Manzoni a Pirandello." In *Laboratoire italien* vol. 4, 15-36.
- Rossi, Emanuele (2015), "Pasquale Rossi e l'animo della folla: una lettura sociologica." In *Fenomenologia del disordine. Prospettive sull'irrazionale nella riflessione sociologica italiana* ed. Andrea Millefiorini, Roma: Nuova Cultura, 97-122.
- Rossi, Pasquale (1898), *L'animo della folla: Appunti di psicologia collettiva*. Cosenza: Raffaello Riccio.
- (1901), *Psicologia collettiva morbosa*. Torino: Bocca.
- Sighele, Scipio (1891), *La folla delinquente*. Torino: Bocca.
- (1906), *Letteratura tragica*. Milano: Treves.
- Taine, Hippolyte (1878), *Les origines de la France contemporaine: La Révolution*, vol. 1, Paris: Librairie Hachette.
- Tarde, Gabriel (1890), *Les lois de l'imitation*. Paris: Alcan.

Abbildungen:

Alle Abbildungen entstammen der Originalfassung der *Promessi Sposi* (1840) und sind aufgrund des Publikationsdatums Teil der *public domain*.

Anmerkungen

- [1] In der Definition des Begriffs wird dieser folgendermaßen festgelegt: "Le fanatisme n'est donc que la superstition mise en action" (Diderot/D'Alembert 1755, 393). Zum Stellenwert der Französischen Revolution für die veränderte Sichtweise auf die Masse cf. auch Matucci (2003, 15).
- [2] Zum Stellenwert der Menschenmenge bei Manzoni cf. v.a. Hempel (1974) und Matucci (2003).
- [3] In weiterer Folge werden Quellenverweise auf die 1840er Ausgabe Manzoni's *Promessi Sposi* mit dem Kürzel PS abgekürzt.
- [4] Der Zusammenhang zwischen historiographischen und narrativen Passagen im Abschnitt zu den Mailänder Brotunruhen wird von Bernsen (2015, 97-119) eingehend analysiert.
- [5] Hierzu stellt Bernsen (2015) fest, dass (neben der Wassermetaphorik) die organische Metaphorik, die den menschlichen Körper als Bildspender zur Erklärung beschreibungswürdiger Tatsachen heranzieht, Manzoni's historiographische Passagen als besonders modern auszeichnet (cf. Bernsen 2015, 107).
- [6] Beispielsweise bei Gustave Le Bon (1895) oder Gabriel Tarde (1890).
- [7] Dies betrifft v.a. die Sichtweise der französischen Theorie zur Masse wie bei Gabriel Tarde (1890) oder Gustave Le Bon (1895).
- [8] Rossi entwickelt eine Art evolutionstheoretischen Blick auf die (historische) Entwicklung von Menschenmassen, in der die Sekte als vergleichsweise undifferenzierte Menge am Beginn einer Kette steht, die letztendlich in den Staat mündet.

Entusiasmo poetico o fanatismo estetico?

Claudio Cantelmo e i vaticini dell'artista

Adriana Vignazia (Wien)

Dopo aver seguito l'evolversi del significato del termine 'fanatico' nell'italiano, il saggio passa ad enuclearne le caratteristiche alla luce delle teorie psicanalitiche di Günter Hole e di André Haynal applicandole infine all'analisi del personaggio dannunziano di Claudio Cantelmo. Ne risulta una sorprendente concordanza che va dall'originaria esperienza straniante della Roma parlamentare post-unitaria, all'elaborazione di teorie alternative all'imperante ideologia democratico-progressista, tendenti ad esaltare la forza e i pregi del singolo individuo che per nascita o per carattere eccelleva dalla folla. La persuasione di essere nel giusto, l'energia psichica e la capacità di elaborare gli impulsi culturali dell'epoca rendono Cantelmo un esteta, pronto però a ricorrere alla violenza per imporsi in nome di un bene percepito come universalmente valido e ora in pericolo. La mancanza di empatia con quanto avviene nel mondo e nelle persone portano sia il fanatico reale che il personaggio dannunziano all'inevitabile fallimento dei loro piani.

Nach einer Auseinandersetzung mit der Begriffsentwicklung des Fanatischen beleuchtet der Aufsatz die psychoanalytische Position Günter Holes und André Haynals zum Fanatismus, um deren Ergebnisse auf die Figurenanalyse D'Annunzios Claudio Cantelmo anzuwenden. Die aus der Theorie entwickelten Erkenntnisse stimmen mit der Darstellung des Protagonisten überein: von der ursprünglich empfundenen Entfremdung im parlamentarischen Rom nach der Einigung Italiens bis zur Erarbeitung alternativer Theorien zur herrschenden demokratischen Ideologie. Damit einhergehend werden die Kraft und die Vorzüge des Einzelnen gepriesen, der sich aufgrund von Geburt oder persönlichen Eigenschaften von der Menge abhebt. Die Überzeugung, im Recht zu sein, sowie die psychische Energie und die Fähigkeit, kulturelle Impulse der Epoche zu verarbeiten, machen aus Cantelmo einen zur Gewalt bereiten Ästhet, der sich im Namen von Werten durchzusetzen versucht, die als universell gültig, aber auch als in Gefahr befindlich wahrgenommen werden. Der Mangel an gesellschaftlicher und individueller Empathie führt sowohl tatsächliche Fanatiker als auch D'Annunzios Cantelmo in ein unabwendbares Scheitern ihrer Pläne.

L'odierna frequenza nell'uso dei termini 'fanatico' e 'fanatismo', come pure di 'fondamentalista' e 'fondamentalismo', induce a una riflessione filologica che delimiti le aree di significato. Chiara l'etimologia latina del primo termine: *fanaticus* deriva da *fanum* indicante la parte più sacra del tempio, *fanum* o *fasnum* rimanda a *fas* che indica la parola, il comandamento divino e dalla stessa radice *far / for* derivano *fatum* e *fatus*, il dire divino, i detti dell'oracolo (Georges 1998, 2686-2701). In seguito il termine *fanaticus* passa ad indicare i sacerdoti del culto frenetico-orgiastico della dea *Ma Bellona*, d'origine orientale. Dal *Grande Dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia s'apprende che il vocabolo 'fanatico' compare per la prima volta nell'italiano nel XIV secolo con la traduzione in volgare delle *Deche* di Tito Livio (Battaglia 1995, 629, col. 3) e lo stesso uso, limitato alla descrizione del fenomeno della diffusione in Roma dei culti di Cibele, Iside e Bellona, si ritrova nelle opere di Benedetto Varchi e di Jacopo Nardi (ibid.). Solo più tardi, con l'affermarsi delle teorie razionaliste e scientifiche tra Sei e Settecento, il vocabolo viene usato per indicare un particolare atteggiamento dell'individuo, il rigorismo di una dottrina religiosa o politica, una fede o convinzione, lo zelo del seguace, di chi adempie a principi; perciò si definisce 'fanatico' chi "è esaltato violentemente da passioni, da sensazioni [...] incontrollabili e torbide", chi "si trova in

uno stato di turbamento psichico", chi è "ispirato da sacro furore", oppure chi è "frenetico, [...] fervido, inebriante, esaltato [...]" (Battaglia 1995, 629s.), al di fuori dell'ambito più strettamente religioso. Nella maggior parte delle citazioni riportate dal dizionario la connotazione del termine è negativa, riflettendo sia l'assiologia del nuovo ciclo culturale che tentava di sostituire la civiltà del dovere con quella dei diritti (Bidussa 2016, XXI); sia la scala di valori positivista e borghese della seconda metà dell'Ottocento, come pure l'individualismo e lo scetticismo moderni. Negli autori ottocenteschi il termine 'fanatico' si trova spesso attribuito alle masse ignoranti, poco propense alla riflessione. In Inghilterra (ivi, XXIII e Shaftesbury 2016, 24-29), Germania e Francia^[1] il termine assume una sfumatura assente in Italia, in quanto all'epoca delle guerre di religione del XVI e XVII secolo erano considerati fanatici gli appartenenti alle nuove minoranze religiose.

Ovviamente più tarda è la comparsa del termine 'fanatismo': la prima citazione riportata dal Battaglia è tratta dalle opere di Giambattista Vico (Battaglia 1995, V, 630, col. 2) e fa riferimento all'atteggiamento dei primi uomini nei confronti del divino, all'inizio della storia della civiltà umana. Altrimenti il termine è usato per indicare un movimento, un fenomeno che coinvolge le masse seguaci di dottrine o di falsi profeti, oppure, nei tempi più recenti, le mode culturali. Infatti, la contrazione del termine in *fan* indica moderni fanatici, le cui manifestazioni esagerate vanno dall'adorazione del loro idolo fino a fenomeni di estasi in sua presenza o di disperazione, automutilazione e morte in caso di lontananza o morte del medesimo (cf. Hayal 1980, 56). Comune a tutti gli ambiti di significato è l'accentuazione religiosa del termine, perché ciò che ha permesso il passaggio dall'ambito del sacro a quello profano delle dottrine politiche, delle teorie filosofiche o delle mode culturali è la sacralizzazione di queste e dei loro capi, come pure lo spostamento e diversificazione dell'attesa messianica che le accomuna: "le fanatisme ne peut se séculariser [...] Il apparaît hors du sacré traditionnel quand il y a sacralisation d'un domaine originellement profane [...]" (ibid., 54).

Più ristretto il significato di 'fondamentalista' e 'fondamentalismo' che secondo il Dizionario del Battaglia denomina il rigido orientamento teologico di alcune chiese protestanti americane e dei loro adepti (Battaglia 1970, 123, col. 2). Mentre all'epoca della redazione del volume non si trovavano riscontri negli autori italiani, secondo il teologo e psichiatra Günter Hole, nell'uso corrente attuale, 'fondamentalismo' e 'fanatismo' indicano lo stesso fenomeno quando fanno riferimento a "eine durch die Persönlichkeitsstruktur mitbedingte, auf *eingeeengte Werte und Inhalte* bezogene persönliche Überzeugung von hohem Identifizierungsgrad" (Hole 2004, 44, corsivo dell'autore); 'fanatico' e 'fanatismo' invece hanno un significato ulteriore perché implicano anche aspetti legati alla struttura psichica degli individui, come p.es. l'intensità e l'energia con cui si perseguono i propri scopi, l'incapacità di dialogo, la ricerca di conferme (*Selbstbestätigung*), come pure l'aggressività e distruttività dei mezzi usati per combattere, in buona coscienza, quanto viene ritenuto diverso e ostile (cf. ivi).

Enucleando ora brevemente le cause che possono determinare il fanatizzarsi^[2] di individui e movimenti, vorrei sottolineare in primo luogo l'importanza del contesto storico in cui avviene la radicalizzazione. Infatti, cambiamenti storici, economici e sociali possono mette-

re in crisi le strutture identitarie di una persona di per sé tendente al fanatismo, o di un gruppo, per cui al disagio ideologico si risponde con un appello alle proprie tradizioni e consuetudini socioculturali caricandole di significato positivo e giustificandole in base alla loro antichità nei confronti di una modernità minacciosa. Tuttavia, esse sono sempre il risultato di una costruzione selettiva, di un pensiero impoverito, che prende come punti di riferimento particolari momenti storici, teorie, libri fondanti o personalità carismatiche, ignorandone altri. Il tradizionalismo può quindi diventare fondamentalista e fanatico assumendo di volta in volta i contenuti storico culturali del tempo e del luogo in cui si verifica la radicalizzazione e mobilitando alla protesta molte persone. Un elemento distingue però il fanatismo dal tradizionalismo: la sua visione nettamente dualistica per cui quanto appartiene al proprio mondo ed è antico diventa necessariamente positivo, mentre il diverso, il moderno sono demonizzati, considerati distruttori e perciò da distruggere. Forti le attese soteriologiche legate al ritorno alla tradizione, all'affermazione della propria fede o teoria perché sono percepite come l'unica via di salvezza propria o del gruppo, vissuta però come valore universale. Ne consegue il bisogno di assoggettare il resto del mondo, di fare adepti per la battaglia finale contro il Nemico. In attesa della nuova apocalisse – momento fondamentale che segna il passaggio al nuovo regno della pace in una società rinnovata o riportata ai valori ritenuti giusti e assoluti – accanto alla sacralizzazione dell'impegno politico e delle dottrine avviene una generale desacralizzazione della vita: di quella altrui, che non è più da rispettare, soprattutto quando offende la verità dei propri principi; ma neanche della propria, che è da offrire in sacrificio per il raggiungimento della meta finale, fino all'estetizzazione della morte e del sacrificio di sé, propria ai movimenti politici autoritari.^[3] Il passaggio alla violenza è però sempre legato a condizioni storiche particolari, per cui è importante distinguere tra il momento della radicalizzazione e quello successivo della violenza e del terrorismo.^[4]

Sarebbe tuttavia un grave errore credere che solo le personalità disturbate (ibid., 130s.) o gli individui / gruppi marginalizzati siano attratti da dottrine o da movimenti fanatici. L'analisi degli atti terroristici degli anni settanta o dei più recenti, come p.es. l'attacco alle Twin Towers a New York, mostrano una realtà difficilmente spiegabile con le sole teorie sociali, perché gli esecutori hanno spesso una formazione universitaria e provengono da famiglie agiate. La loro radicalizzazione è da intendersi come una rivolta contro un sistema ritenuto ingiusto e falso, contro una situazione vissuta come umiliante. Per spiegare il superamento dell'inibizione ad uccidere altri o se stessi in nome di un ideale o della nostalgia per un mondo perfetto si fa normalmente ricorso a categorie dell'inconscio, quali p.es. la freudiana pulsione di morte, sulla cui natura o esistenza il dibattito nella psicanalisi è ancora attuale. Oppure si ricorre all'odio e all'aggressività, concordemente riconosciuti quali componenti essenziali costitutive della psiche umana con funzione di autodifesa, perché permettono di superare frustrazioni, sentimenti di colpa e paura proiettando sull'altro, sul diverso la causa del male e del proprio disagio (cf. Arundale 2011, 153s.).

Considerando quindi la questione dal punto di vista dell'individuo che si fanatizza, è necessario sottolineare i molteplici vantaggi di carattere psicologico che se ne possono trarre. Seguire gli insegnamenti di una personalità carismatica, identificarsi con un ideale o una

dottrina, soprattutto quando questa è semplice, chiara, infallibile, porta alla soddisfazione dei bisogni narcisistici del singolo, rafforzando la percezione e coscienza di sé^[5] e potenziando quindi la propria personalità; la vita ritrova uno scopo e un senso che aiutano a superare crisi identitaria, umiliazioni, disagio e senso d'impotenza. In genere il fanatico si unisce a gruppi con una struttura organizzativa autoritaria, con capi indiscussi e infallibili e con una chiara delimitazione tra sé e gli altri; la morale individuale passa qui in secondo piano soppiantata da quella comune. Tuttavia il ruolo assunto all'interno del gruppo dipenderà dalla struttura psichica della persona e dal suo modo di essere fanatico. Günter Hole, sulla distinzione fondamentale tra "essentielle" e "induzierte Fanatiker" (ibid., 51, 54), elabora una tipologia di sei caratteri fanatici,^[6] pur sottolineandone l'instabilità, dovuta alla dinamica psichica dell'individuo che permette il passaggio da un tipo all'altro – o di mettere in rilievo alcuni tratti invece di altri – per adattarsi alle circostanze in cui viene ad operare. Tale tipologia ha un indubbio valore conoscitivo in quanto aiuta a distinguere i tratti principali in cui può manifestarsi un carattere fanatico e a elaborare strategie per la loro neutralizzazione.

Chiariti tali presupposti, tra i molti esempi letterari mi soffermo ad analizzare il protagonista de *Le vergini delle rocce*, Claudio Cantelmo, un personaggio dai tratti del fanatico essenziale e più precisamente del tipo espansivo e attivo,^[7] con chiare idee e soprattutto un forte programma politico per la cui realizzazione si dichiara pronto a battersi con il ricorso ad ogni mezzo possibile: la sua energia primaria è rafforzata da fattori caratteriali quali l'ambizione, il bisogno di farsi valere e la volontà di dominio. Fattori scatenanti per l'elaborazione di una *Weltanschauung* alternativa al pensiero corrente sono in Cantelmo sia il fascino esercitato su di lui da filosofia ed arte che l'esperienza personale della perdita di prestigio delle gerarchie sociali in cui si riconosce, frustrazione sublimata in un ideale estetico vissuto come salvezza propria e del mondo. Nel romanzo, scritto tra il 1892 e il 1895, l'autore rielabora le teorie estetico-filosofiche e sociologiche di fine Ottocento come risposta alla crisi di valore attraversata dall'Italia all'esaurirsi dello slancio idealistico risorgimentale, quando lo Stato italiano era messo a confronto con gravi problemi interni, economici, sociali e identitari che coinvolgevano ampie fasce di popolazione. Tra scandali e episodi di corruzione Roma, ormai capitale d'Italia, si stava dotando delle infrastrutture necessarie alla sua nuova funzione e all'accoglienza dei cittadini a lei fluenti da tutte le parti del Regno. La nuova mentalità scientifico-positivista, tesa verso il conseguimento del progresso sociale ed economico, favoriva però anche l'avidità di guadagno della nuova classe dirigente di estrazione borghese la cui affermazione scontentava sia i gruppi aristocratici, sia le masse urbane e rurali, attratte dalla nuova grande utopia politica del socialismo. Sullo sfondo delle violente lotte politiche e sociali di quegli anni, l'autore giudicando i tempi ancora "importuni" al combattere per l'affermazione delle sue idee, intendeva prendere "un bagno nell'acqua di virtù",^[8] ossia scrivere un ciclo di romanzi puri in cui pur essendoci "l'apparizione della potenza",^[9] l'azione fosse incanalata verso mete più socialmente compatibili, come p.es. il desiderio del protagonista di garantirsi una progenie adeguata a diventare "il Superuomo, futuro re di un rinato impero latino." (Andreoli 2000, 252) La violenza tornerà ad essere

attuale quando una parte delle tesi qui esposte – la supremazia della razza latina e il ruolo di Vate dell'artista, diffuse non da ultimo tramite la letteratura – andranno a rafforzare il discorso interventista non di Cantelmo, ma di D'Annunzio.



Illustr. 1. Copertina di *Le vergini delle rocce* (Mondadori 2013)

Per quanto riguarda la forma, *Le vergini delle rocce* è un romanzo di matrice simbolista che mette in discussione il modello narrativo del genere per essere quasi privo di azione; mostra inoltre tratti del romanzo a tesi in quanto tendente "a dimostrare la verità di una dottrina politica, filosofica, [...]" (Pouzet 2005, 270) e del romanzo-poema per la sua "scrittura antinarrativa ed emblematica" (Lorenzini 1989, 95, 1151); la mancanza di azione è compensata da lunghe descrizioni di un accentuato lirismo favorito dal ruolo omodiegetico del narratore-protagonista. I molteplici rimandi culturali e simbolici, a cominciare dal titolo che riprende l'omonima opera di Leonardo da Vinci, e le diverse tematiche ivi trattate rendono il testo piuttosto dispersivo. La tensione narrativa si sviluppa sull'antitesi tra le descrizioni di una civiltà estenuata, soggetta a rapidi cambiamenti politico-sociali, e le idee, i progetti pervasi dall'energia e dalla volontà superomistica di dominio del protagonista che la vorrebbe redimere. Tuttavia l'azione resta sospesa e il piano del protagonista sembra fallire, in quanto l'autore non ne scriverà mai il seguito pur avendo annunciato in calce al testo il titolo del volume successivo del ciclo dei Romanzi del Giglio.^[10]

Largo spazio trova invece il processo di radicalizzazione del protagonista Claudio Cantelmo, voce narrante del romanzo, presentato come ultimo discendente di un'antica e illustre famiglia aristocratica, per carattere e *status* sociale portato ad eccellere sulla massa.

D'Annunzio lo ritrae sulla soglia della giovinezza, quando sbolliti i primi ardori, riflette su se stesso alla ricerca del senso da dare alla propria vita per farne "un esercizio diverso da quello consueto delle facoltà accomodative" (*Vergini delle rocce*, 12). Nell'Italia, e nell'Europa, di fine Ottocento era ovvio cercare modelli di vita e di pensiero nella cultura e filosofia greca: Socrate incarnava il maestro ideale, anche se i valori etico-cognitivi della ricerca della verità propri della filosofia platonica erano filtrati a fine Ottocento dalla sensibilità decadentista e simbolista che privilegiava i valori estetici. Perciò il Socrate interlocutore del Cantelmo, presentato come esempio massimo di libertà di pensiero e di vita, di coerenza anche di fronte alla morte, diventa da maestro di vita maestro di stile e campione di *hybris* (ὑβρις). Il detto socratico "Io non obbedisco se non all'Iddio" (VdR, 13) viene trasformato in "Io non obbedisco se non alle leggi di quello stile a cui, per attuare un mio concetto di ordine e di bellezza, ho assoggettato la mia natura libera" (VdR, 13), dove stile, concetto fondamentale per l'arte, significa l'unità e l'integrità della persona, l'aspirazione all'ordine in sé e nel mondo (cf. Marabini Moevs 1976, 36-38). La convinzione propria alla filosofia dell'Idealismo tedesco, che attribuiva all'estetica – in quanto non soggetta alle restrizioni della logica o della morale – una maggiore libertà di pensiero e quindi di comprensione del mondo, costituisce il nucleo della teoria che vuole l'Artista nel ruolo di Vate, di guida. Ruolo che il Cantelmo si assumerà alla fine del suo processo di maturazione iniziato con l'elezione di Socrate a maestro che insegna ai suoi allievi a rispettare il proprio δαίμων, il proprio genio ispiratore,^[11] e li spinge a ricercare le proprie verità riflettendo su di sé.

Così l'Antico [Socrate] [...] m'insegnò a ricercare e a scoprire nella mia natura le virtù sincere come i sinceri difetti [...]. E m'insegnò ad escludere tutto ciò che fosse difforme alla mia idea regolatrice, tutto ciò che potesse alterare le linee della mia immagine, rallentare o interrompere lo sviluppo ritmico del mio pensiero. (VdR, 18)

Il cammino della conoscenza di sé, chiamato la "disciplina assidua" della riflessione, porta il Cantelmo a riconoscersi come prodotto di "tante cause remote, operanti da tempo immemorabile a traverso un'infinita serie di generazioni" (VdR, 18), e a ipotizzare l'esistenza di una "virtù della stirpe", concetto di derivazione nietzschiana, da cui trarre ulteriore forza identitaria perché in netta antitesi con le tendenze democratiche e ugualitarie del tempo:

La virtù della stirpe, quella che nella patria di Socrate nomavasi *eugenèia*, mi si rivelava più gagliardamente come più fiero diveniva il rigore della mia disciplina; e mi cresceva l'orgoglio insieme con la contentezza, poiché pensavo che troppe altre anime sotto la prova di quel fuoco avrebbero rivelato o prima o poi la loro essenza volgare. Ma talvolta dalle radici stesse della mia sostanza – là dove dorme l'anima indistruttibile degli avi – sorgevano all'improvviso getti di energia così veementi e diritti ch'io pur mi rattristavo riconoscendo la loro inutilità in un'epoca in cui la vita pubblica non è se non uno spettacolo miserabile di bassezza e di disonore. (VdR, 18s.)

Completano l'universo identitario del Cantelmo la figura di Leonardo da Vinci e la cultura del Rinascimento, epoca in cui gli artisti, emancipatisi dal ruolo di artigiani, avocavano a sé il rango di filosofi e di scienziati, mentre le famiglie signorili affidavano loro il compito di dare lustro alle loro dinastie ornando le proprie dimore o città, riconoscendo quindi all'arte

un ruolo di prestigio in netto contrasto con la logica utilitarista di fine Ottocento. Leonardo da Vinci, artista completo e uomo universale, apparteneva a questo nuovo tipo di artista-filosofo e nel romanzo è presentato come maestro di un antenato guerriero particolarmente caro al protagonista, Alessandro Cantelmo.^[12] Alessandro diventerà il secondo interlocutore e la nuova guida di Claudio nel momento in cui, maturata la consapevolezza e conoscenza di sé, si tratterà di passare alla messa in pratica delle idee e convinzioni.

"O tu" egli mi diceva impadronendosi della mia anima col suo magnetico sguardo "sii quale devi essere." - "Per te [Alessandro] sarò " io gli diceva "per te sarò qual debbo essere [...]; poiché io voglio riporre tutto il mio orgoglio nell'obbedire alla tua legge, o dominatore." (VdR, 39)

Il passaggio da Socrate a Leonardo e a Alessandro Cantelmo avviene tramite libere associazioni: un particolare nel racconto dell'ultima notte di Socrate morente – la carezza alle lunghe chiome di Fedone, discepolo prediletto, omaggio alla bellezza del mondo sensibile – evoca le chiome di Alessandro Cantelmo, allievo di Leonardo, che Claudio conosceva da un ritratto. Alessandro incarna l'ideale dell'uomo rinascimentale, in cui si compenetrano sapere, bellezza, forza, coraggio, nobili natali e morte tragica, un aspetto che accompagna costantemente la tematica superomistica. È lui ad indicargli la missione da compiere: il dovere di perpetuare una stirpe virtuosa, perché spetta agli aristócrati, ossia ai migliori, degni di dominare, la funzione di governare; in questo testo gli aristócrati appartengono alla classe nobiliare.

[...] Tu non crederai [...] di essere soltanto principio, motivo e fine del tuo proprio fato, ma sentirai tutto il pregio e tutto il peso dell'eredità che hai ricevuta dai tuoi maggiori e che dovrai trasmettere al tuo discendente contrassegnata dalla tua più gagliarda impronta. [...] Triplice è il tuo compito, dunque, poiché tu hai il dono della poesia e ti studii di acquistare la scienza delle parole. Triplice è il tuo compito: – condurre con diritto metodo il tuo essere alla perfetta integrità del tipo latino; adunare la più pura essenza del tuo spirito e riprodurre la più profonda visione del tuo universo in una sola suprema opera d'arte; preservare le ricchezze ideali della tua stirpe e le tue proprie conquiste in un figliolo che, sotto l'insegnamento paterno, le riconosca e le coordini in sé per sentirsi degno d'aspirare all'attenzione di possibilità sempre più elevate. (VdR, 40s.)

Con un pessimismo degno di Machiavelli, il protagonista afferma però che il dominio si esercita con la forza perché "Il mondo non può essere costituito se non sulla forza, tanto nei secoli di civiltà quanto nelle epoche di barbarie" (VdR, 30) e si giustifica con l'incapacità delle masse di essere libere: "Le plebi restano sempre schiave avendo un nativo bisogno di tendere i polsi ai vincoli" (VdR, 31). I dominatori in questo testo dannunziano svolgono però un duplice compito: quello di dominare, ma anche quello di creare, abbellire il mondo esistente:

Il mondo è la rappresentazione della sensibilità e del pensiero di pochi uomini superiori, i quali lo hanno creato e quindi amplificato e ornato nel corso del tempo e andranno sempre più ampliandolo e ornandolo nel futuro. Il mondo, quale oggi appare, è un dono magnifico largito dai pochi ai

molti, dai liberi agli schiavi: da coloro che pensano e sentono a coloro che debbono lavorare. (VdR, 12)

Perciò in un'appassionata invettiva dai toni ironici il protagonista si rivolge ai 'poeti smarriti e scoraggiati' che si chiedono: "Qual può essere oggi il nostro ufficio? Dobbiamo esaltare in senarii doppii il suffragio universale [...] l'avvento delle Repubbliche, l'accesso delle plebi al potere?" (VdR, 28) incitandoli a perseguire il cammino estetico ricorrendo anche alla violenza, qualora necessaria:

Difendete la Bellezza! [...] il sogno che è in voi [...]. Attendete ad inacerbire con i più acri veleni le punte del vostro scherno.[...] Difendete il Pensiero ch'essi [gli stallieri della gran Bestia = i sostenitori del sistema democratico] minacciano, la Bellezza ch'essi oltraggiano! [...] Non disperate essendo in pochi. Voi possedete la suprema scienza e la suprema forza del mondo: il Verbo. Un ordine di parole può vincere d'efficacia micidiale una formula chimica. Opponetevi risolutamente la distruzione alla distruzione! (VdR, 29)

Il credo antipositivistico del Cantelmo arriva ad affermare che la vita sociale senza il contributo dell'arte s'abbasserà fino al punto in cui anche le masse riconosceranno la necessità delle élite e ne invocheranno il ritorno al potere:

Quando tutto sarà profanato, quando tutti gli altari del Pensiero e della Bellezza saranno abbattuti, [...], quando la vita comune sarà discesa a tal limite di degradazione che sembri impossibile sorpassarlo [...] allora la Folla si arresterà presa da un panico ben più tremendo di quanti mai squassarono la sua anima miserabile [...] non vedendo innanzi a sé alcuna via e alcuna luce. Allora scenderà su di lei la necessità degli Eroi; ed ella invocherà le verghe ferree che dovranno nuovamente disciplinarla. Ebbene [...] io penso che questi Eroi, che questi nuovi Re della terra debbano sorgere dalla nostra razza e che fin da oggi tutte le nostre energie debbano concorrere a prepararne l'avvento prossimo o lontano. Ecco la mia fede. (VdR, 153)

Perciò il secondo appello del Cantelmo è rivolto agli aristocratici che la rivoluzione francese aveva fisicamente distrutto e politicamente esautorato dalla loro posizione egemonica, esortandoli a recuperare i loro ruoli favorendo la creazione di uno stato oligarchico "per domare le moltitudini" (VdR, 31). Infatti l'esperienza personale avvilente che costituisce la base dell'elaborazione aristocratica del suo pensiero è la trasformazione della Roma patrizia nella capitale d'Italia e la perdita di potere dell'istituzione monarchica e ecclesiastica a favore dello stato democratico parlamentare:

Sembrava che soffiasse su Roma un vento di barbarie e minacciasse di strapparle quella raggianti corona di ville gentilizie [...] Nel contrasto incessante degli affari, nella furia feroce degli appetiti e delle passioni, nell'esercizio disordinato ed esclusivo delle attività utili, ogni senso del decoro era smarrito, ogni rispetto del Passato era deposto (VdR, 43)

La cupola solitaria nella sua lontananza transtiberina, abitata da un'anima senile ma ferma nella consapevolezza de' suoi scopi, era pur sempre il massimo segno, contrapposta a un'altra dimora inutilmente eccelsa dove un Re di stirpe guerriera dava esempio mirabile di pazienza adempiendo l'ufficio umile e stucchevole assegnatogli per decreto fatto dalla plebe. (VdR, 19s.)

Il quotidiano spettacolo di degrado induce il protagonista a lasciare la città per ritirarsi in campagna, in una delle dimore avite. L'antitesi tra la "città infetta" (VdR, 41), teatro della speculazione e delle lotte di potere, e la campagna silenziosa e deserta dell'Agro Pontino con le sue maestose rovine romane e l'orizzonte segnato da catene di montagne rocciose, è fondamentale nel testo perché costituisce lo sfondo ideale di morte, grandezza e forza cui si ispirano le riflessioni del protagonista in cerca dell'essenzialità: "Se lo spettacolo di quel deserto vorace è un sinistro ammonimento per un popolo vano, esso è per il solitario l'ispiratore delle più sfrenate ebrezze che possano trascinare un'anima." (VdR, 20) La funzione della campagna è duplice, da un lato essa costituisce lo stimolo alla riflessione e all'elaborazione dell'"ideal tipo latino"; dall'altro suscita intensi sentimenti e emozioni favorendo le sue creazioni poetiche. Dalle due seguenti citazioni risulta chiaro quanto afferma Hole (2004, 53) sulla difficoltà di distinguere l'entusiasmo che nasce dal processo creativo, dall'energia più propriamente fanatica sempre tesa a raggiungere con ostinazione i fini preposti e alla ricerca di autoconferme:

Solo, senza consanguinei, senz'alcun legame comune, indipendente da ogni potestà familiare, padrone assoluto di me e del mio bene, io aveva allora profondissimo in quella solitudine – come in nessun altro tempo e in nessun altro luogo – il sentimento della mia progressiva e volontaria individuazione verso un ideal tipo latino. [...] L'aspetto della campagna [...] m'era di continuo esempio e di continuo stimolo [...] Ma la virtù mirabile di tale insegnamento [della campagna] [...] mentre mi portava a conseguire nella mia vita interiore l'esattezza di un disegno studiato, non inaridiva le fonti spontanee della commozione e del sogno, anzi le eccitava a un'attività più alta. D'improvviso un solo pensiero mi diveniva così intenso e così ardente che m'appassionava sino al delirio, come una speciosa forma creata da un prestigio; e tutto il mio mondo n'era sparso d'ombre e di luci nuove. Un getto di poesia erompeva dall'intimo empiendomi l'anima di musica e di freschezza ineffabili; e i desideri e le speranze s'alzavano con felice ardore. (VdR, 22s.)

Nell'Agro Pontino il protagonista si ritira per realizzare il terzo compito affidatogli dall'avo, la procreazione di un figlio destinato a far rinascere la Terza Roma, paragonabile per grandezza alla Roma imperiale romana e alla Roma Caput Mundi del Cristianesimo. Non si tratta però solo di obbedienza, il protagonista pur vivendo la sua solitudine eroicamente, come mezzo di autoesaltazione e di indipendenza-dominio sugli altri, sente il bisogno di comunione con "il fraterno spirito non incontrato ancora o con un'adunanza di spiriti predisposti ad appassionarsi sinceramente di ciò che mi appassionava" (VdR, 32), e il bisogno di affidare a un figlio "l'ufficio di ripetermi" (VdR, 33) secondo l'idea che nella stirpe e nel sangue si mantengano e si trasmettano le eccellenze. Perciò il viaggio alla volta del castello avito assume la valenza simbolica del *vóσtoς*, un viaggio a ritroso nel tempo, non tanto alla ricerca delle proprie radici, quanto a conferma della propria identità e del proprio volere. Infatti il Cantelmo si reca a Rebusa, nella "prediletta delle ... terre ereditarie" (VdR, 56) dove si conservano i simboli di un ordine antico non inficiato dai nuovi pensieri di democrazia ed uguaglianza:

Rebusa si levava [...] con le sue quattro torri di pietra, ancor bella e forte, mostrando ancora intatta l'impronta dell'orgoglio originario, distendendo la sua ombra e la sua dominazione su una

gente gagliarda in cui l'obbedienza e la fedeltà si trasmettevano di padre in figlio come caratteri della sostanza vitale. (VdR, 56)

Nelle vicinanze di Rebusa vive la famiglia principesca dei Capece Montaga, i cui figli – due maschi e tre femmine – amici d'infanzia del Cantelmo, pagano in solitudine il ritiro del padre dalla vita mondana, la sua fedeltà al Re borbonico destituito, i sogni di Restaurazione del Regno delle due Sicilie e la follia della madre (cf. VdR, 83). In loro l'attaccamento alle tradizioni, senza una reazione vitale di contrasto, è negazione della vita, il che si riflette nel carattere passivo e nella malattia delle persone. Claudio Cantelmo, senza badare alla contraddizione con le decantate regole dell'*eugeneia*, cerca tra le tre principesse la sposa ideale per creare il discendente, "quell'Uno in cui dovevano trasmettersi tutte le ricchezze ideali della mia gente e le mie proprie conquiste e le perfezioni materne" (VdR, 159). I rapporti con gli ex compagni di giochi si presentano impari fin dal primo incontro dopo anni di assenza. Claudio si sente come il loro salvatore: "io era liberale di me a quei due indigenti, li riscaldavo alla mia fiamma [...]. Leggevo già nei loro occhi [...] una specie di sommissione e dedizione fiduciosa. Essi già mi appartenevano entrambi; ed io potevo esercitare su loro il beneficio e il predominio senza fallire" (VdR, 51). Li rende quindi compartecipi ai suoi piani: "Sentivo già che essi mi amavano e che io li amavo [...], e che la loro sorte stava per congiungersi alla mia sorte indissolubilmente." (VdR, 54) Ancor più complesso e impari il rapporto instaurato con le tre malinconiche sorelle, perché se il Cantelmo è loro pari in dignità aristocratica, è tuttavia un uomo che arriva circondato dall'aura di una vita più prestigiosa, "un reduce dalle città magnifiche apportatore d'un soffio di quella grande vita a cui esse avevano rinunciato" (VdR, 5), dotato del potere di scegliere una di loro facendone la sua sposa. Più che veri personaggi dotati di una loro indipendenza di carattere, le tre sorelle sono rappresentate secondo la tipologia femminile della madre, della santa e dell'etera: Violante, la maggiore, bellissima e scontrosa, è l'ispiratrice dei poeti, la più portata a indagare il mistero della natura, a riscoprirne le forme eterne e le analogie con il destino degli uomini; Anatolia, la secondogenita, si presenta come la più energica e sana, la donna-madre che saprebbe elevare l'uomo ai fini più nobili, mentre Massimilla, la più giovane, votata alla clausura, è animata da un'ambigua *cupio dissolvi* religiosa. Unite nel loro dolore, nel chiuso del loro giardino, esse formano una "trinità" (VdR, 117) che il Cantelmo, affascinato dalla sua completezza, sogna di poter soddisfare e dominare:

L'una [...] vegliava sul figlio del mio sangue e della mia anima; e l'altra [...] viveva nell'intimo fuoco de' miei pensieri; e l'altra mi richiamava al culto religioso del corpo e conveniva meco in segrete cerimonie per insegnarmi a rivivere la vita degli antichi iddii. Tutte sembravano nate a servire le mie volontà di perfezione in terra. E il doverle disgiungere l'una dall'altra mi offendeva come un disordine, mi irritava come un sopruso del pregiudizio e del costume. (VdR, 97)

Nelle lunghe passeggiate insieme il protagonista prova ad immaginarsi la vita con ciascuna di loro ed esita a compiere la sua scelta per timore delle sofferenze e gelosie che ne nascerrebbero. Su questi indugi interviene sempre di nuovo l'avo esortandolo a portare a termine il suo compito, a non temere il dolore e a fidarsi della forza creatrice della poesia: "Procedi

sicuro e libero. Non avere sollecitudine se non di vivere" (VdR, 59). "Nulla nel mondo va perduto; e cose inaudite possono talora nascere dalle lacrime" (VdR, 118). "La tua poesia, come la tua volontà, è senza limiti. Tutto nasce ed esiste, intorno a te, nasce ed esiste per un soffio della tua volontà e della tua poesia. E pur nondimeno tu vivi nell'ordine delle cose più reali, perocché nulla al mondo sia più reale di una cosa poetica" (VdR, 117). La scelta cade infine su Anatolia, la più generosa delle tre sorelle, l'anima della casa. La messinscena paesaggistica della dichiarazione di Claudio a Anatolia mette in rilievo l'imprevista risposta della donna: infatti in un vertiginoso paesaggio superomistico di rocce, sul bordo di un cratere vulcanico, in un atmosfera resa ancor più tesa da un potente scampanio, Claudio avanza la sua richiesta e se la sente respingere. Perché Anatolia, silenziosa presenza al colloquio in cui Claudio chiedendo la mano di una delle figlie esponeva all'anziano genitore la sua dottrina e i suoi piani di riscatto aristocratico, coglie meglio del protagonista stesso alcuni tratti del suo carattere e rifiuta la sua richiesta in nome dell'incompatibilità dei ruoli che avrebbe dovuto sostenere: quello di sposa e madre presso l'ambizioso Cantelmo e quello autoassegnatosi di custode della precaria salute mentale e fisica della sua famiglia:

Ho ancora l'anima allucinata dalla fiamma dei vostri sogni ma turbata da non so qual violenza contenuta e quale ardore pericoloso che di tratto in tratto apparivano in voi. Una volontà di lotta e di predominio vi agita; e voi vorreste con ogni mezzo costringere la vita a mantenervi le sue promesse. Siete giovine, e fierissimo del vostro sangue, e padrone della vostra forza, e sicuro nella vostra fede. Chi può assegnare un limite alla vostra conquista? (VdR, 185)

Un finale sorprendente, che stride con tutta la messinscena della volontà superomistica, del riscatto aristocratico e della 'virtù della stirpe', in sintonia però con una caratteristica importante del fanatico: la sua mancanza di empatia con l'altro e quindi la sua incapacità di capirne e prevederne le reazioni.

Mettendo ora a confronto il pensiero e il comportamento di Claudio Cantelmo con le tesi esposte da Hole e da Haynal circa i tratti e i bisogni psichici che caratterizzano il fanatico è possibile trovare diversi punti concordanti per cui si ribadisce la tesi esposta all'inizio di questo testo, secondo la quale il Cantelmo sarebbe un personaggio dai forti tratti fanatici. Innanzitutto la trasformazione di Roma vissuta dal protagonista come estraniante, potrebbe corrispondere all'esperienza di una "unverkraftete persönliche Kränkung oder Beeinträchtigung" (Hole 2004, 87) che spinge il fanatico attivo, mosso da interessi personali, all'azione. Un agire che in un primo tempo consiste nell'elaborare con "Intensität und Nachhaltigkeit" (ibid., 52) una visione sociale e artistica alternativa, in netto contrasto con le ideologie dominanti, e considerata la salvezza dai mali del tempo. L'appello ai grandi modelli storici di cultura e di pensiero, il presentarsi come loro discepolo, rafforza anche in Cantelmo l'autostima, il senso di sé e il bisogno "nach absoluter Gültigkeit der vertretenen Idee" (ibid., 53). In più passaggi il Cantelmo cita la grande energia che nasce in lui dal dedicarsi con esclusività alla riflessione, paragonabile all'entusiasmo della creatività poetica, ma anche all'energia fanatica (ivi) che spinge il protagonista a cercare verifiche in prove di coraggio estreme, velleitarie ed estetizzanti: "Più volte, dopo una meditazione esaltante, divorato

da un furioso bisogno di prove, lanciavi il mio cavallo contro una troppa alta maceria e, superando il pericolo inutile, sentii che sempre e dovunque avrei saputo morire." (VdR, 21) Lo stesso "Drang zum Extrem" (Hole 2004, 51) si mostra in questo testo negli esercizi retorici aggressivi e violenti rivolti in forma di appello ai poeti e ai patrizi affinché si ribellino e combattano con ogni mezzo lo stato vigente; la stessa esortazione si ritrova nel discorso tenuto al padre delle tre principesse: "io voglio dirvi che per noi e per i nostri pari non v'è omai salvezza se non a patto di sostituire il proposito energico all'inutile speranza." (VdR, 151) Anche il proposito di garantirsi una progenie cui affidare il compito di realizzare la terza Roma, presentato nel testo come missione affidata dall'avo, risulta un'interpretazione riduttiva e persino ridicola della teoria nietzschiana degli eterni ricorsi e della "virtù della stirpe", come non mancano di rilevare i critici.^[13] Tuttavia essa è coerente con la personalità del fanatico che, nonostante l'intelligenza di cui può dare prova, compie scelte spesso in contraddizione con i suoi interessi o principi perché nel modo di pensare fanatico "enorme und tiefgehende Einengungen auf kognitiver und affektiver Ebene stattfinden" (Hole 2004, 60). In genere tali errori sono dovuti all'urgenza delle pulsioni inconsce, ai bisogni narcisistici che fanno anteporre le reazioni emotive alla razionalità. Nel caso del progetto procreativo la fissazione sui pregi e sui gradi della stirpe aristocratica fa passare in secondo piano considerazioni più realistiche quali lo stato di salute della famiglia; la fissazione su "Colui che deve venire" (VdR, 117) fa trascurare al Cantelmo i sentimenti della donna e dei suoi familiari. Il suo narcisismo, che si prefigurava il nascere di sentimenti di concorrenza e inimicizia tra le sorelle per il privilegio di essere la prescelta, viene ridimensionato dal consiglio di Anatolia di sposare Violante. Non privo di coerenza con la mentalità fanatica del protagonista, incapace di compromessi, risulta lo sviluppo del ciclo di romanzi secondo quanto D'Annunzio accenna all'amico Morello: nei testi successivi era prevista infatti la morte di Anatolia, che avrebbe reso il rifiuto meno scottante e la successiva morte di parto di Violante, la sposa di ripiego, che avrebbe però dato la vita al testimone di una stirpe "in cui sieno nati e si sieno conservati per un lungo ordine di secoli i sogni più belli, i sentimenti più gagliardi, i pensieri più nobili, i voleri più imperiosi." (VdR, 156)

Una critica da parte dell'autore ormai invecchiato alla sua creazione è contenuta nel *Libro segreto* e non è priva di interesse per la valutazione complessiva del carattere del Cantelmo e della teoria della virtù della stirpe, nucleo fondamentale del libro. Se il demónico aveva esortato il protagonista a non porsi limiti o restrizioni di nessun tipo "Non sapevi che la tua anima fosse giunta a tale maturità e a tanta pienezza. La felice rivelazione ti viene dal bisogno che provi, subitaneo, di versare la tua dovizia, di spanderla, di prodigarla senza misura. Tu ti senti inesauribile, capace di alimentare mille esistenze" (VdR, 57) a lui risponde l'autore: "[...] riderò del vanesio che volle non soltanto divenire quel che era ma abolire interamente i suoi confini e rivivere tutte le vite, riesperimentare tutte le esperienze, togliere a tutti il meglio di ciascuno per atteggiarlo ed esaltarlo nella sua unica volontà [...]" (D'Annunzio 1989, 1143).

Zitierhinweis | Come citare:

Vignazia, Adriana (2017), "Entusiasmo poetico o fanatismo estetico? Claudio Cantelmo e i vaticini dell'artista." In *lettere aperte* vol. 4, 27-40. [online <http://www.lettereaperte.net/artikel/ausgabe-42017/306>]

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (2000), *Il vivere inimitabile*. Milano: Mondadori.
- Arundale, Jean (2011), "Introduzione a Odio, ostilità e vendetta." In *Terrorismo e guerra*, ed. Coline Covington/Paul Williams/Jean Arundale/Jean Knox. Roma: Edizioni Magi, 153s.
- Battaglia, Salvatore (1995 ed.), *Grande dizionario della lingua italiana*. vol. 5. E – Fin. Torino: Unione Tipografico-Ed. Torinese.
- Battaglia, Salvatore (1970 ed.), *Grande dizionario della lingua italiana*. vol. 6. Fio – Grau. Torino: Unione Tipografico-Ed. Torinese, 629s.
- Bidussa, David (2016), "Introduzione." In Shaftesbury. *Lettera sul fanatismo*, ed. David Bidussa, Milano: Chiarelettere.
- D'Annunzio, Gabriele (1989), *Le vergini delle rocce*. In *Prose di Romanzi*. vol 2. ed. Niva Lorenzini/Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- Georges, Karl Ernst (1998 ed.), *Ausführliches Latein – Deutsches Handwörterbuch*. vol. 1. Darmstadt: Wissenschaftliches Buchgesellschaft.
- Gibellini, Pietro (1995), *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Haynal, André/Miklos Molnar/Gérard de Puymège (1980), *Le fanatisme, ses racines. Un essai historique et psychanalytique*. Paris: Editions Stock/ Le Monde ouvert.
- Hole, Günter (2004), *Fanatismus. Der Drang zum Extrem und seine psychischen Wurzeln*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Lorenzini, Niva (1976), "Notizia sul testo e le Note di commento." In Gabriele D'Annunzio. *Le vergini delle rocce*. In *Prose di Romanzi*, vol. 2. ed. Niva Lorenzini/Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori.
- Marabini Moevs, Maria Teresa (1976), *Gabriele d'Annunzio e le estetiche della fine del secolo*. L'Aquila: L.U.Japadre Editore.
- Mazzantini, Carlo (1986), *A cercar la bella morte*. Milano: Mondadori.
- Pouzet, Vivette (2005), "Il romanzo a tesi tra speculazione e funzione." In *Lineamenti di letteratura Europea, Vol. 1, I metodi e le forme*. ed. Paolo Proietti. Roma: Armando Editore.
- Shaftesbury (2016), *Lettera sul fanatismo*, ed. David Bidussa, Milano Chiarelettere.
- Sodini, Angelo (1934), *Ariel Armato*. Milano: Mondadori.
- Stuart W.Twemlow/Frank C.Sacco (2011), "Considerazioni sulla formazione di un terrorista." In: *Terrorismo e guerra*, ed. Coline Covington/Paul Williams/Jean Arundale/Jean Knox. Roma: Edizioni Magi, 124-131.

Note

- [1] Per la storia del termine nella lingua e cultura francese rimando al testo di Haynal (1980, 24-56).
- [2] In questa parte faccio riferimento ai testi citati di Hole (2004) e di Haynal (1980).
- [3] *A cercar la bella morte* è il titolo delle memorie di Carlo Mazzantini (1986) che dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943, sedicenne, era partito da Roma per arruolarsi nelle truppe della Repubblica di Salò.
- [4] Adotto in questo contesto la differenziazione proposta da Renzo Guolo, *Ultima utopia*, tratta da Bidussa (2016, XXIV e XXIX), e confermata anche da studi di psicanalisti, come per esempio la

- progressiva trasformazione da attivista sociale a terrorista, esposta da Stuart W.Twemlow e Frank C.Sacco (2011, 124-131).
- [5] Hole (2004, 66) parla di "Selbstgefühl".
- [6] La tipologia è la seguente: a. *Expansive-stoßkräftige Ideen-Fanatiker*, sono posseduti da chiare idee o programmi politici o religiosi, per la cui realizzazione e diffusione si battono con grande intensità e con il ricorso ad ogni mezzo possibile, la loro energia primaria può essere rafforzata da altri fattori caratteriali quali ipertimia, ambizione sfrenata e smania di potere (*Hyperthymie, Geltungssucht, Machtdrang*); b. *aktive, persönliche Interessen-Fanatiker*, anche questi sono animati da grande energia ma diversamente dal primo tipo in questo il motivo scatenante non sono gli alti ideali di rinnovamento del mondo, quanto piuttosto un'offesa profonda che tentano di compensare con un'attività, una fede in ideali sovrapersonali e universali battendosi quindi per il ripristino dell'ordine, per la giustizia, la verità o per una forma particolare d'arte; c. *Stille, introvertierte Überzeugungs-Fanatiker*, sono dei solitari, dalle convinzioni chiare, incapaci di compromessi, e solo in casi particolari possono diventare aggressivi; d. *konforme, abhängige Mitläufer-Fanatiker*: hanno bisogno dell'autorità del capo per agire conformemente alle linee date, il loro è una forma di fanatismo 'indotto'; e. *Dumpf-emotionale Gruppen-Fanatiker*: sono senza chiare idee e convinzioni, ma hanno bisogno del gruppo e di un comportamento aggressivo verso l'esterno per la loro stabilizzazione psichica; f. *Mischtypen*, presentano caratteristiche dei diversi tipi (cf. Hole 2004, 85-89).
- [7] Hole definisce questi due gruppi "Expansive-stoßkräftige Ideen-Fanatiker" e "aktive, persönliche Interessen-Fanatiker" (Hole 2004, 87).
- [8] D'Annunzio in una lettera a Emilio Treves del 25 maggio 1894 si dice stanco delle violenze descritte nel precedente ciclo dei Romanzi della Rosa, appena concluso con la pubblicazione del *Trionfo della morte* nel 1894, citato da Gabriele d'Annunzio (1989, vol.II, 1090).
- [9] Così si esprime D'Annunzio in una lettera a Vincenzo Morello del 23 ottobre 1895, in cui espone le intenzioni tratteggiando il piano completo del ciclo, da Angelo Sodini (2000, 252).
- [10] Nella copia manoscritta i titoli erano due: *La Grazia* e *L'Annunciazione*, più l'*Epilogo* e Gibellini pur dubitando della serietà degli intenti di portarli a termine, ricorda che nel 1926 D'Annunzio "stendendo [...] il piano dell'Opera Omnia non mancasse di prevedere compiuto il ciclo del Giglio" (Gibellini 1995, 38).
- [11] Secondo altri commentatori sarebbe la manifestazione dello spirito divino nella natura e nell'uomo (cf. Lorenzini, 1989, 1120 n.4).
- [12] L'autore sta costruendo una mitologia, nei diari di Leonardo non si trova nessun riferimento a un Alessandro Cantelmo, conte di Volturara, mentre nell'*Orlando furioso*, canto XXXVI, ottava VI e VII viene citato un personaggio con tale nome, morto gloriosamente in battaglia (cf. Lorenzini 1989, 1171).
- [13] Cito a questo proposito la critica della Marabini (1976, 42-43): "Fu certamente un evento deprecabile che l'aspirazione procreativa del giovane Claudio si articolasse [...] in conformità con le enunciazioni più pratiche e programmatiche del pensiero nietzschiano e orientasse in questa direzione l'intreccio del romanzo, fino a sfiorare i limiti del ridicolo." Rimando a questo proposito anche a Gibellini (1995, 44); Niva Lorenzini citando il saggio della Tison-Braun de *La crise de l'humanisme* (Paris, Nizet, 1958) parla invece di inconciliabilità della pratica della vita interiore con le necessità della vita attiva (cf. Lorenzini 1989, 1103).

Der Rausch des Fanatischen oder die Erprobung von Identität in Luigi Pirandellos *Il fu Mattia Pascal*

Karin Schulz (Konstanz)

Der Aufsatz thematisiert die Erprobung von Identität bei Pirandello in ihrer Dynamik des Fanatischen. Im Roman Il fu Mattia Pascal ist der gleichnamige Protagonist getrieben von der Instabilität seiner eigenen Identität. Zwischen Gleichgültigkeit und leidenschaftlicher Besessenheit befindet er sich auf der Suche nach der Einheit seines Wesens und damit in einer ständigen Auseinandersetzung zwischen inneren und äußeren Bedingungskräften. Nicht nur Mattias selbstbestimmte Ermächtigung zur eigenen Identitätsstiftung, sondern vor allem auch die aus der Fragestellung nach sozialem und individuellem Sein resultierenden, externen Dynamiken begründen einen selbstläuferischen Rausch seines Handelns. Die Analyse der funktionellen Bedingungen und textuellen Muster dieser wiederkehrenden Dynamiken zeigt zum einen die zerstörerische Gewalt des Fanatischen und offenbart zum anderen, einen für das Ich bei seiner Suche nach Stabilität, produktiven Charakter. Die Begrenzung und Entgrenzung des Ichs im Strudel sozialer wie persönlicher Zwänge, mit denen das Individuum bei der Bestimmung und Findung von Identität konfrontiert ist, wird weniger negativ als Ergebnis postuliert, sondern positiv als ein prozessualer Erfahrungsmoment von Dynamiken analytisch nachvollzogen.

Questo contributo tematizza la sperimentazione dell'identità e le sue dinamiche del fanatismo nel romanzo pirandelliano Il fu Mattia Pascal, in cui il protagonista è spinto dall'instabilità del proprio io. Trovandosi in una situazione di conflitto tra forze interiori ed esteriori, cerca l'unità del suo essere tra l'indifferenza e l'ossessione appassionata. Non soltanto le capacità interne di fondare una propria identità, ma soprattutto le dinamiche esterne, risultanti dalle domande sull'essere sociale e individuale, creano un'incontrollabile estasi dell'agire. L'analisi delle condizioni funzionali e delle strutture testuali di queste dinamiche ricorrenti, dimostra da una parte la violenza distruttiva del fanatismo, e rivela dall'altra parte il carattere produttivo importante nella ricerca della stabilità dell'io. La sua (de)limitazione nel groviglio di obblighi sociali e individuali, con cui il protagonista è confrontato nella ricerca della sua identità, non viene postulata come un risultato negativo, ma viene analizzata in senso positivo come un'esperienza dinamica e processuale.

M'assaliva [...] l'idea di quella mia libertà sconfinata, unica, e provavo una felicità improvvisa, così forte, che quasi mi ci smarrivo in un beato stupore; me la sentivo entrar nel petto con un respiro lunghissimo e largo, che mi sollevava tutto lo spirito. Solo! solo! solo! padrone di me! senza dover dar conto di nulla a nessuno! Ecco, potevo andare dove mi piaceva: a Venezia? a Venezia! a Firenze? a Firenze!; e quella mia felicità mi seguiva dovunque. Ah, ricordo un tramonto, a Torino, nei primi mesi di quella mia nuova vita, sul Lungo Po, presso al ponte che ritiene per una pescaja l'impeto delle acque che vi fremono irose: l'aria era d'una trasparenza meravigliosa; tutte le cose in ombra parevano smaltate in quella limpidezza; e io, guardando, mi sentii così ebro della mia libertà, che temetti quasi d'impazzire, di non potervi resistere a lungo. (Pirandello 1993, 99)

"Solo! solo! solo! padrone di me!" (ivi). Dieser Ausruf beschreibt die für Mattia Pascal einschneidende Erfahrung individueller Selbstbestimmung und damit einen dramaturgischen Höhepunkt der im Roman *Il fu Mattia Pascal* von Luigi Pirandello erzählten Identitätssuche. Staunend, beinahe ungläubig realisiert Mattia, frei und ungebunden zu sein, was ihn in

tiefgründiger Weise mit euphorischer Freude erfüllt.^[1] Sein Glücksempfinden steigert sich zu einem Rausch, dessen mitreißender Sogwirkung er sich nur schwer entziehen kann.^[2] Die Stärke der auf ihn wirkenden Gefühlsgewalt erfasst er in der charakterisierenden Umschreibung eines selbstläuferischen Fanatismus: "mi sentii così ebro della mia libertà, che temetti quasi d'impazzire" (ivi).^[3]

Mattia Pascal ist ein Getriebener der Instabilität eigener Identität. Angesichts einer unaufhörlichen Reihe an sein Selbstverständnis maßgeblich bedingenden Widrigkeiten – der frühe Tod des Vaters, der Verlust des familiären Erbes durch die Gier des Verwalters Batta Malagna, ein unerfülltes Liebes- und Eheglück und der frühe Tod seiner Töchter – erscheint Mattia nur die Flucht als stabilisierender Ausweg. Doch anstatt, wie zunächst geplant, in der Ferne Amerikas als Unbekannter ein neues Leben zu beginnen, endet sein überstürzter Aufbruch in Monte Carlo. Unverhofft gewinnt er im Casino ein kleines Vermögen, begibt sich auf die Rückreise und erfährt durch Zufall aus der Tageszeitung, dass ein Selbstmörder in seinem Heimatdorf als Mattia Pascal identifiziert wurde. Den Umstand für tot erklärt worden zu sein, nimmt er als glückliche Fügung an, endlich mit seinem alten Leben abzuschließen und unter dem Namen Adriano Meis ein vollkommen neues, das heißt freies und vor allem von jeglichen Widrigkeiten befreites Leben zu beginnen.

Getragen vom eingangs genannten Rausch seiner Gefühle glaubt er nun endlich Stabilität und Ruhe zu finden. Stattdessen deutet jedoch der übertriebene Freudentaumel an, dass er nun umso stärker durch seine (Eigen-)Dynamiken erfasst wird. In zyklischer Wiederkehr bemächtigen Bewegungen der Heiterkeit, aber auch der Verzweiflung Mattia und erschüttern nachweislich seine fortdauernde Suche nach der Einheit und Beständigkeit seines Wesens.

Die Dynamiken des Fanatischen – ihre semantische Inszenierung und formale Funktionsweise im Roman *Il fu Mattia Pascal* – stehen im Mittelpunkt der vorliegenden Textanalyse zur Erprobung von Identität. Die Krise des Subjekts gilt als einschlägiges Paradigma der modernen Identitätsfindung,^[4] die eindrücklich von Pirandello thematisiert wird.^[5] Zwischen Selbstbestimmung und Bestimmt-Werden unterliegt der Protagonist Mattia, angesichts wiederkehrender Fragestellungen des eigenen und sozialen Seins, einem wechselwirkenden Sog innerer und äußerer Bedingungskräfte.

Die Forschung hat ihren Erklärungsfokus bisher auf das Ergebnis dieses krisenhaften Findungsprozesses gelegt und vor dem Hintergrund des Identitätsverständnisses Pirandellos die "Desintegration des Ich" (Behrens 1993, 335) in der Bedeutung multipler Selbsterfahrung erörtert.^[6]

Der vorliegende Aufsatz löst sich von dieser Ergebnisorientierung und rückt den der Identitätssuche zugrundeliegenden Prozess, das heißt die Handlungsdynamiken sowie die soghaften Beschleunigungen der Gefühle des Ichs stärker in den Vordergrund. Der Rausch des Fanatischen wird als grundlegender Teil der im Roman *Il fu Mattia Pascal* thematisierten Identitätsstiftung aufgearbeitet.

Unter Berücksichtigung der ursächlichen Wirkungskräfte des äußeren Bezugssystems von Freunden und Familie gelingt es, ein allgemeines Erklärungsmodell der rauschhaften Dynamiken zu skizzieren: Als Erfahrungskonzept ist der Fanatismus als Ausbruch Mattias in

ein Handlungsextrem zu identifizieren, mit dem er in einem wiederkehrenden, sich steigenden Rhythmus auf ebenso extreme, äußere Orientierungseinflüsse reagiert.

Diese erste formale Beschreibung fanatischer Dynamiken im Rahmen der Selbstfindung wird in einem zweiten, weiterführenden Schritt durch die inhaltliche Analyse der Bedeutungssemantiken der hyperbolischen Verhaltensausrüche Mattias ergänzt. Im Kontext seines ausgeprägten Selbstbezugs werden die Spuren des Fanatischen in der für ihn zerreißenden Wirkungsintensität der Selbstermunterung und Selbstzerstörung nachvollzogen. Auf diese Weise ergibt sich ein ganzheitliches Bild, das den Fanatismus bei Pirandello in seiner identitätsstiftenden Wirkung auf das Ich im Spannungsfeld von Selbst- und Außenbezug zeigt.

1. *Hyperbeln* der Selbstfindung oder die zyklische Immanenz des Fanatischen

Ero solo ormai, e più solo di com'ero non avrei potuto essere su la terra, sciolto nel presente d'ogni legame e d'ogni obbligo, libero, nuovo e assolutamente padrone di me, senza più il fardello del mio passato, e con l'avvenire dinanzi, che avrei potuto foggiarmi a piacer mio.
Ah, un pajo d'ali! Come mi sentivo leggero! (Pirandello 1993, 88)

Die euphorische Glückseligkeit, welche Mattia angesichts der Neustiftung seiner Identität empfindet, bildet nicht den ersten rauschhaften Erfahrungsmoment seiner Selbstfindung. Die gegenwärtige, gesteigerte positive Wahrnehmung eigener Existenz resultiert aus einer umgekehrt negativen Eindrücklichkeit vorangegangener, schicksalhafter Ereignisse. So verweist Mattia abgrenzend auf die Bedingtheit der nun empfundenen Leichtigkeit durch die erfahrenen Belastungen.^[7] Die Intensität seines Glücksempfindens projiziert spiegelbildlich die Ausprägung seiner negativen Erregungen. Die aufeinanderfolgenden, exzessiven Gefühle deuten entwicklungs-narratologisch das Fanatische als einen durchgängigen individuellen Erfahrungsmoment an. Die dabei auftretenden Muster einer zyklischen Wiederkehr und deren Problematik als prägende Ausgangslage der Selbstfindung Mattias sind nachfolgend in ihrem Bedingungsgefüge zu rekonstruieren.

Die zentralen Einflussfaktoren individuellen Seins – die Familie, sowie die allgemein sozial anerkannten Institutionen der Ehe, der Freundschaft oder des Berufsstandes – bilden den, wenn auch unbewussten, Bezugsrahmen der Handlung Mattias.^[8]

In anschaulicher Weise gibt sich dieser Bezug zunächst im Einfluss der elterlichen Charaktere zu erkennen. So profitiert Mattia von der ausgeprägten, wirtschaftlichen Zielstrebigkeit seines Vaters, der mit Beharrlichkeit sein Vermögen ausschließlich in einen, schließlich umfangreichen Haus- und Grundbesitz steckt.^[9] In gleicher Weise prägt ihn aber auch die ausgesprochene Naivität und Willenslosigkeit seiner Mutter, welche die Familie durch ihren hilflosen, konsequent vernachlässigenden Umgang mit dem immensen Besitz unweigerlich in den Ruin treibt.^[10]

Die Handlungsextreme, sowohl des Vaters als auch der Mutter, bilden konträre Orientierungsachsen, zwischen denen sich das Handeln Mattias einordnen lässt. Er wählt nicht

einen, die Extreme seiner Eltern ausgleichenden Mittelweg, sondern verschreibt sich vielmehr in einer, ihrer Handlungsweise vergleichbaren, ausschließlichen und maßlosen Weise dem Nichtstun. Während die durch den Vater geschaffene finanzielle Sicherheit die Voraussetzung für einen bedingungslosen Müßiggang schafft, bestätigt und fördert die Fürsorge der Mutter diese Antriebslosigkeit.^[11] So nähert sich Mattia einerseits indirekt der Verhaltensintention seines Vaters, welcher durch die Erträge seines Besitzes begünstigt ein sorgloses Leben ohne Verpflichtungen führen wollte.^[12] Andererseits übernimmt Mattia die verantwortungslose Gleichgültigkeit seiner Mutter. Selbst als Erwachsener nutzt er nicht die Möglichkeit eines aktiven Eingreifens zur Sicherung des noch verbliebenen Familienbesitzes, sondern setzt, trotz des Wissens um das offensichtliche Schwinden des Vermögens, ungerührt seinen verschwenderischen Lebensstil fort.

Die elterlichen Verhaltensweisen beschreiben vergleichsweise asymptotische Achsen. Würde die mathematische Definition einer Hyperbel zugrunde gelegt, so würde im Zwischenraum dieser Achsen die Lebensart Mattias eine entsprechende Kurve bilden.^[13] Ähnlich der Eigenschaften der Funktionskurve erweist sich der Verlauf seines Verhaltens als rasant beschleunigt, unumgänglich und dabei stetig und bruchlos. Der Vergleich zu den Eigenschaften der mathematischen Funktionskurve unterstreicht entgegen einem rein metaphorischen Verweis auf die Handlungsweise als Übertreibung, zum einen die kennzeichnende, unausweichliche Dynamik und Bewegungsintensität des Verhaltensextrems Mattias und zum anderen dessen Bedingtheit durch äußere Einflussfaktoren.

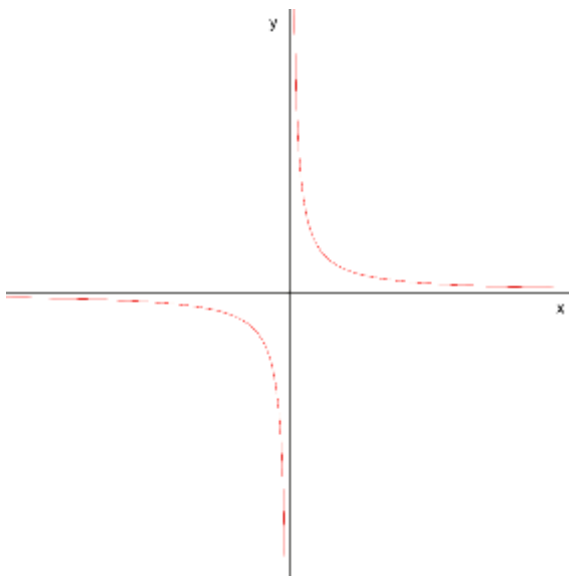


Abb. 1. Hyperbel $f(x) = 1/x$

Die unausweichliche Annäherung an die elterlichen Handlungsextreme im Zuge einer ähnlich einseitigen Maßlosigkeit ist dabei ein, wie zu betonen ist, für Mattia unbewusster und instinktiver Prozess, deren Bedeutungsschwere er erst rückblickend reflektiert.^[14] So hält er in zeitlicher Distanz selbstkritisch über sich und seinen Bruder fest:

Quando Berto e io fummo cresciuti, gran parte degli averi nostri, è vero, era andata in fumo; ma avremmo potuto almeno dalle grinfie di quel ladro il resto che, se non più agiatamente, ci avrebbe certo permesso di vivere senza bisogni. Fummo due scioperati; non ci volemmo dar pensiero di nulla, seguitando, da grandi, a vivere come nostra madre, da piccoli, ci aveva abituati. (Ibid., 13s.)

Die verschwenderische und bedenkenlose Lebensweise Mattias ist nicht nur durch das ihm gegebene Vorbild der Eltern beeinflusst,^[15] sondern diese scheint vor allem auch durch die, wenn auch nur zeitweilige, Leichtigkeit und Unkompliziertheit ihrer Umsetzbarkeit noch forciert. Wäre der Ausgleich der elterlichen Extreme durch eine Änderung des persönlichen Lebensstils sowie durch eine direkte Konfrontation mit dem Verwalter durchaus eine aussichtsreiche Option,^[16] so wäre diese jedoch auch mit persönlichen Anstrengungen verbunden. Mattia zieht den zu erwartenden Unbequemlichkeiten den vergleichsweise mühelosen Ausbruch ins Extreme vor: "non ci volemmo dar pensiero di nulla" (ibid., 14). Das Extrem wird im vorliegenden Satz durch das superlative Pronomen *nulla* unterstrichen und der dahinterstehende Wille Mattias durch das Verb *volere* betont. Der nachfolgende durch das Gerundium *seguitando* angebundene Nebensatz markiert dabei die Anleitung durch das von der Mutter vorgelebte Verhalten.

Die Überzeugung einer konsequent zu verfolgenden Unbekümmertheit treibt Mattia angesichts der langfristig gegenläufigen Intentionen des Verwalters an den Rand seiner Existenzgrundlage: "[Q]uell'agiatezza, quella libertà fino al capriccio [...] serviva a nascondere l'abisso che poi, morta mia madre, ingojò me solo" (ibid., 19). Die Anziehungskraft, welche ihn im Glauben an eine unbedenkliche materielle Freiheit antreibt,^[17] trifft ihn schließlich in ihrer ganzen Gewalt. Während sein Bruder rechtzeitig seine Existenz durch eine Heirat zu sichern weiß, bleibt Mattia an die Schulden des familiären Guts gebunden.

Die finanziell schwierige Lage erweist sich als Ausgangspunkt weiterer, durch Maßlosigkeit geprägter, Verwicklungen Mattias im Bereich anderer, für die Prägung seines Wesens wichtiger Handlungsbezüge.

Einen Orientierungsmaßstab, ähnlich dem Extrem der Eltern, bilden dabei die Verhaltensweisen der beiden Frauen Oliva Salvoni und Romilda Pescatore, zu denen Mattia jeweils eine Liebesbeziehung aufzubauen versucht. Das Beschreibungsmodell der Hyperbel deutet sich in einer musterhaften Wiederkehr an. Die Verhaltensweisen der beiden Frauen beschreiben vergleichsweise asymptotische Achsen, an denen Mattia erneut in eine extreme Handlungsdynamik ausbricht.

Angetrieben von der Hoffnung, ein materiell abgesichertes Leben als Ehefrau zu führen, handeln sowohl Oliva als auch Romilda konsequent entgegen ihrer Prinzipien. Oliva, die von Mattia für ihre Tugendhaftigkeit geschätzt wird, entgegnet seine Annäherung mit einer disziplinierten Abwehrhaltung^[18] und heiratet schließlich wider all ihrer Anständigkeit und Überzeugung den Verwalter Batta Malagna.^[19] Mattia sieht sich nicht nur bezüglich seiner Leidenschaft, sondern vor allem in seiner Überzeugung der Unbescholtenheit Olivas ernüchtert. In ähnlicher Weise wird er von Romilda hintergangen, die sich trotz ihrer aufrichtigen Gefühle für Mattia ebenfalls auf das Werben Batta Malagnas einlässt. Aus der Summe dieser Umstände resultiert eine affektgeladene Handlungsverstrickung Mattias. Er befindet

sich schließlich in der misslichen Lage, von beiden Frauen ein Kind zu erwarten, obwohl diese ihm jeweils eine Beziehung zu Batta Malagna vorziehen.

Anstatt sich erfolgreich zur Wehr zu setzen und den ihn herausfordernden Handlungs-extremen der Frauen standzuhalten, fügt er sich und lässt sie gewähren. Wiederum weicht er in ein übertriebenes Verhalten aus und umgeht die Klärung der Verhältnisse zu seinen Gunsten: "In conclusione, si vede che – capitato in mezzo a così brava gente – tutto il male lo avevo fatto io. E dovevo dunque scontarlo. / Mi ricusai dapprima, sdegnosamente. Poi [...] cedetti e sposai" (ibid., 37). Gegen seinen Willen akzeptiert er eine durch Batta Malagna erzwungene Ehe mit Romilda,^[20] wonach sein Alltag, angesichts der unerfüllten Hoffnungen Romildas, durch fortwährende Beleidigungen und Anschuldigungen geprägt ist.

Die Problematik und die Spannungen der Liebesbeziehungen Mattias werden darüber hinaus durch die Verwicklung seines Freundes Gerolamo Pomino II., kurz Mino, ergänzt und verstärkt. In der Orientierung an dessen ausgeprägter Naivität steigert Mattia sein eigenes Verhalten zu einer diesbezüglich bewussten Provokation. So benutzt er den vermeintlichen Freundschaftsdienst, stellvertretend für Mino die Gefühle Romildas zu gewinnen, für seine eigenen Pläne. Er weiß um die grundsätzliche Neigung Malagnas für Romilda und sieht in der Unterstützung der Absichten Minos die Möglichkeit, diese erfolgreich zu durchkreuzen: "[L]a mia foga proveniva anche dal desiderio di sfondare la trista ragna ordita da quel laido vecchio, e farlo restare con un palmo di narso" (ibid., 31s.). Anstatt das Verhalten Malagnas zu kritisieren, offen zu thematisieren und sich so davon zu distanzieren, wählt er ein vielmehr diesem ähnliches Vorgehen der Hinterlist. Die willentliche Intrige, deren Umsetzung Mattia mit beinahe teuflischer Begeisterung nachgeht,^[21] entwickelt sich zu einer für ihn schließlich unüberschaubaren Angelegenheit. Der Plan, Malagna auszustechen, entgleitet ihm, als er sich in Romilda verliebt und wendet sich gegen ihn. In der Konfrontation mit Batta Malagna und Mino entwickelt sich wiederum eine mit der mathematischen Hyperbel vergleichbare Orientierung Mattias ins Extreme.

In der Dichte der zunehmenden Handlungsverwicklungen steigert sich der Fanatismus. Die zunächst eher unauffällige und unbewusste Immanenz des Fanatischen offenbart sich schließlich angesichts der Unausweichlichkeit der Konsequenzen in einem für Mattia aktiven Erfahrungsmoment.

Intanto le angustie crescevano; e io non trovavo da porvi riparo. [...] – Così, sempre, fino alla morte, senz'alcun mutamento, mai ... (Ibid., 41)

L'immobilità della condizione di quella mia esistenza mi suggeriva allora pensieri sùbiti, strani, quasi lampi di follia. (Ibid., 52)

Dem wiederkehrenden und sich zyklisch steigernden Rausch des Fanatischen steht eine situative Unbeweglichkeit gegenüber.^[22] Mattia wird die gesamte Tragweite seiner vorausgegangenen Bewegungen bewusst. Doch anstatt der extremen Erfahrung seiner ausweglosen Situation nun eine realistische Auseinandersetzung folgen zu lassen, wählt Mattia wiederum den für ihn vermeintlich einfacheren Weg und entflieht seiner Existenz.

Der dynamische Handlungsfanatismus erweist sich als ein wiederkehrendes und für die Prägung der Identität Mattias nachweislich bedingendes Moment. Unweigerlich nähert sich Mattia dem Verhaltensextrem seiner Bezugspersonen an und verliert sich dabei selbst in einer Maßlosigkeit seiner Handlungsbewegungen. Jedoch wird nicht sein Umfeld, sondern er allein in letzter Konsequenz zur Verantwortung für seinen Fanatismus gezogen. Der Rausch verläuft in der Orientierung an äußeren Einflüssen und wird durch diese beschleunigt und angeregt. Ähnlich der Verlaufskurve der Hyperbel, die sich ihren Asymptoten nur annähert, sie jedoch niemals schneidet, ist die Tendenz des Hyperbolischen trotz allem unabhängig und die Eigenschaft eines selbstbestimmten, individuellen Handelns. Dieser Selbstbezug muss allerdings erst, wie nachfolgend gezeigt wird, erkannt und erfahren werden.

Der Neustiftung der Identität Mattias liegt aufgrund seines fluchtartigen Ausbrechens aus seiner bisherigen Existenz eine ausgeprägte hyperbolische Neigung zugrunde, deren Wirkungsspuren zwischen Selbstermunterung und Selbstzerstörung nachzuzeichnen sind.

2. Spuren der Besessenheit zwischen Selbstermunterung und Selbstzerstörung

Intanto l'anima mi tumultuava nella gioia di quella nuova libertà. Non avevo mai veduto così uomini e cose; l'aria tra essi e me s'era d'un tratto quasi snebiata; e mi si presentavan facili e lievi le nuove relazioni che dovevano stabilirsi tra noi, poiché ben poco ormai io avrei avuto bisogno di chieder loro per il mio intimo compiacimento. Oh levità deliziosa dell'anima; serena, ineffabile ebbrezza! (Ibid., 92s.)

Der Ausbruch aus der Enge und der Bedrängnis des familiären Bezugsrahmens ist für Mattia ein Befreiungsschlag, der ihn mit überschwänglicher Freude erfüllt. In dem Ausruf am Ende der zitierten Textstelle benennt Mattia in einer ungewöhnlichen, formalen und semantischen Direktheit seine rauschhafte Euphorie. Diese leitet nicht nur eine für ihn neuartige Situation, die selbstbestimmte Stiftung seiner Identität, positiv ein, sondern treibt diese nachfolgend auch prägend voran. Die empfundene Leichtigkeit und Unbeschwertheit beflügelt und forciert seine Handlungsoffensive – einen bewusst erlebten und gelebten Neubeginn. So nutzt er seine Energie, um unter der Zielsetzung "tutto per la costruzione del mio nuovo io" (ibid., 92) seine noch unbestimmte Identität, das heißt den Namen Adriano Meis, mit Inhalten zu füllen und ihr nach außen hin glaubhafte Strukturen und Konturen zu verleihen.

Unanfechtbar sieht er dabei die Wahrung seiner Freiheit als oberste Priorität: "Stava a me: potevo e dovevo esser l'artefice del mio nuovo destino [...]. / 'E innanzi tutto,' dicevo a me stesso, 'avrò cura di questa mia libertà: me la condurrò a spasso per vie piane e sempre nuove, né le farò mai portare alcuna veste gravosa[']" (ibid., 88s.). Die Selbstbestimmung ist durch einen ausgeprägten Selbstbezug angeleitet. Mattia ist überzeugt, dass das Gelingen des Unternehmens, eine neue Identität anzunehmen, ganz in seiner persönlichen Einflussnahme liegt. "Stava a me" (ibid., 88). Die Kürze und Prägnanz des Satzes erfasst die Nach-

drücklichkeit der Ich-Zentrierung sowie die aktive Überzeugung Mattias, sein persönliches Glück nun auch Realität werden zu lassen. Der durch Anführungszeichen gekennzeichnete Monolog einer entsprechend auf sich selbst bezogenen Aufforderung steht in beispielhafter Weise für das, dem euphorischen Taumeln folgende, Kreisen Mattias um die eigene Person.

Das Extrem dieser Bewegung zeigt sich in einer stetig wiederkehrenden Handlungsermunterung, mit der Mattia den zwangsläufigen Hemmnissen seines selbstbezogenen Vorhabens entgegenzutreten versucht. Trotz eines aktiven Optimismus und entsprechender Handlungsbereitschaft gelingt es ihm nicht, seine fiktiven Vorstellungen zur Lebensgeschichte des Adriano Meis durch reale Bezüge zu fundieren oder zu festigen.

Di quante cose sostanziali, minutissime, inimmaginabili ha bisogno la nostra invenzione per ridiventare quella stessa realtà da cui fu tratta, di quante fila che la riallaccio nel complicatissimo intrico della vita [...].

Or che cos'ero io, se non un uomo inventato? Una invenzione ambulante che voleva e, del resto, doveva forzatamente stare per sé, pur calata nella realtà. (Ibid., 98)

Die aufgrund fehlender äußerer Bindungen ausbleibende Stabilisierung seiner erfundenen Identität verursacht jedoch nur kurzzeitig ein resignatives Innehalten. Durch eine bewusste Selbstermunterung unterbricht Mattia seine pessimistische Einsicht und wertet seine eigentlich aussichtslose Situation als eine selbstverständlich anzunehmende Tatsache auf. Mit einer auffallenden, geistigen Klarheit analysiert er seinen Zustand, was ihn bestärkt, an seinem Vorhaben festzuhalten. So bezeichnet er sich selbst als erfundener Mensch, "un uomo inventato" (ivi), gleichzeitig stellt er jedoch die Eigenschaft der Erfindung als Zweckmäßigkeit heraus,^[23] der er um den Willen seiner Freiheit unweigerlich nachgehen muss.^[24] So findet er auch eine Rechtfertigung für sein Handeln, als er sich gezwungen sieht, einen festen Wohnort zu wählen.

M'ero spassato abbastanza, correndo di qua e di là: Adriano Meis aveva avuto in quell'anno la sua giovinezza spensierata; ora bisognava che diventasse uomo, si raccogliesse in sé, si formasse un abito di vita quieto e modesta. Oh, gli sarebbe stato facile, libero com'era e senz'obblighi di sorta! (Ibid., 104)

Obwohl die Entscheidung für einen Wohnsitz seine Unabhängigkeit und Ungebundenheit einschränkt, wertet Mattia im Rahmen seiner fiktiven Vorstellung auch dies für den Lebenslauf Adrianos entsprechend auf. Die einzugehenden Verpflichtungen überspielt er durch den beschwörenden Ausruf einer weiterhin vorherrschenden Leichtigkeit und Unbeschwertheit. Die Wiederholung der im narrativen Prozess auf die eigene Freiheit verweisenden Vokabeln,^[25] sowie die stetige Wiederkehr vergleichbarer, motivierender Exklamationen, zeichnet anschaulich jenen fanatischen Rausch stetiger Selbstermunterung Mattias nach.

Gerade angesichts der in einem Mietverhältnis mit mehreren Parteien eingegangenen Bindung stößt Mattia unter seinem falschen Namen und seiner erfundenen Identität in

einem sich zunehmend beschleunigenden Rhythmus auf die Notwendigkeit, sich selbst in seinem Vorgehen zu rechtfertigen und von Neuem anzutreiben.

Man mano che la familiarità cresceva per la considerazione e la benevolenza che mi dimostrava il padron di casa, cresceva anche per me la difficoltà del trattare, il segreto impaccio che già avevo provato e che spesso ora diventava acuto come un rimorso, nel vedermi lì, intruso in quella famiglia, con un nome falso, coi lineamenti alterati, con una esistenza fittizia e quasi inconsistente. E mi proponevo di trarmi in disparte quanto più mi fosse possibile, ricordando di continuo a me stesso che non dovevo accostarmi troppo alla vita altrui, che dovevo sfuggire ogni intimità e contentarmi di vivere così fuor fuori.

– Libero! – dicevo ancora; ma già cominciavo a penetrare il senso e a misurare i confini di questa mia libertà. (Pirandello 1993, 129/130)

Der bestimmte Ausruf, frei zu sein, verhält angesichts einer zunehmenden Gewissheit, sich mit seinem Vorgehen von seiner Vorstellung der Selbstbestimmung zu entfernen.^[26] Mattia erkennt, dass er nicht ungezwungen, sondern nur noch wohlüberlegt und bedacht handeln kann. Das zuvor noch zur Forcierung seiner Motivation angeführte Hilfsverb *dovere* markiert nun eine einschränkende Handlungsverpflichtung.

Die Selbstermunterung verkommt zu einem verstärkt verzweifelten und traurigen Impuls Mattias, angesichts der Perspektive einer begrenzten und aussichtslosen Möglichkeit zu agieren. Er sieht schließlich keinen anderen Ausweg, als aus der erneut erfahrenen Enge und Bedrängung durch eine bewusste Offensive auszubrechen. Das fanatische Rauschen der Selbstermunterung kehrt sich in eine radikale Dynamik der Selbstzerstörung um.

Sie nimmt ihren Ausgang in der Entscheidung Mattias sich der Außenwelt durch bewusstes Lügen zu öffnen und anzunähern: "mentendo, inventando: non c'era via di mezzo! La colpa non era degli altri, era mia; adesso l'avrei aggravata, è vero, con la menzogna" (ibid., 136). Mattia weiß um die Gratwanderung und die destruktive Kraft, Anderen seine erfundene Realität als Wahrheit zu verkaufen. So sieht er sich schließlich umso stärker von der Unmöglichkeit herausgefordert, seine Erfindung mit der Realität zu vereinbaren, als er sich in die Tochter seines Vermieters verliebt und diese seine Gefühle aufrichtig erwidert. Sein euphorisches Lachen freiheitlicher Selbstbestimmung kehrt sich gegen ihn und wandelt sich in eine bittere Ironie selbstzerstörerischer Wut angesichts der Aussichtslosigkeit, diese Zuneigung auch auszuleben.

Uscii di casa, come un matto. [...] Mi guardai attorno; poi gli occhi mi s'affissarono su l'ombra del mio corpo, e rimasi un tratto a contemplarla; infine alzai un piede rabbiosamente su essa. Ma io no, io non potevo calpestarla, l'ombra mia.

Chi era più ombra di noi due? io o lei?

Due ombre!

[...] L'ombra d'un morto: ecco la mia vita... (Ibid., 207)

Die anschauliche Erkenntnis, nur der Schatten seiner selbst zu sein, ist das Ergebnis eines rastlosen Umher-Rasens. In der Kürze der aneinandergereihten Sätze und ihrer stenographisch aufzählenden Syntax spiegeln sich die hastigen Bewegungen Mattias, die ihn phy-

sisch wie kognitiv in Beschlag nehmen. Mattia stürzt sich in das aussichtslose Unternehmen, seinen Schatten zu jagen. Dieser fanatische Trieb findet begleitenden Ausdruck in der übertriebenen Affektivität eines böartigen Lachens.

Scoppiai a ridere d'un maligno riso; il cagnolino scappò via, spaventato; il carrettiere si voltò a guardarmi. Allora mi mossi; e l'ombra, meco, dinanzi. Affrettai il passo per cacciarla sotto altri carri, sotto i piedi de' viandanti, voluttuosamente. Una smania mala mi aveva preso, quasi adunghiandomi il ventre; alla fine, non potei più vedermi davanti quella mia ombra; avrei voluto scuotermela dai piedi. Mi voltai; ma ecco; la avevo dietro, ora. (Ibid., 207s.)

Die wutentbrannte Entschlossenheit, sich auf gewaltsame Art seines eigenen Schattens zu entledigen,^[27] veranschaulicht im übertragenen Sinne das sich zunehmend kristallisierende Bewusstsein Mattias, seine Freiheit nur durch die konsequente Auflösung seiner erfundenen Identität wiedererlangen zu können. Die erfolglose Jagd nach dem eigenen Schatten ist ein retardierendes Erfahrungsmoment des destruktiven fanatischen Rauschens, das seinen Höhepunkt erst findet, als er Adriano Meis von der Ponte Margherita in Rom in den Tod stürzen lässt.

Un sussulto di gioja, anzi un impeto di pazzia m'investì, mi sollevò. Ma sì! ma sì! lo non dovevo uccider me, un morto, io dovevo uccidere quella folle, assurda finzione che m'aveva torturato, straziato due anni, quell'Adriano Meis, condannato a essere un vile, un bugiardo, un miserabile; quell'Adriano Meis dovevo uccidere, che essendo, com'era, un nome falso, avrebbe dovuto aver pure di stoppa il cervello, di cartapesta il cuore, di gomma le vene, nelle quali un po' d'acqua tinta avrebbe dovuto scorrere, invece di sangue: allora sì! Via, dunque, giù, giù, tristo fantoccio odioso! Annegato là, come Mattia Pascal! Una volta per uno! Quell'ombra di vita, sorta da una menzogna macabra, si sarebbe chiusa degnamente, così, con una menzogna macabra! (Ibid., 231).

Die Überschwänglichkeit Mattias konzentriert sich auf den bewussten Abschluss seiner Suche. Er löscht die Identität des Adriano Meis auf gleiche Weise aus, wie es Mattia Pascal erfahren musste und er erklärt ihn für tot. Der fanatische Bewegungstrieb kulminiert in der Bejahung der Identität Mattia Pascals unter gleichzeitiger Verneinung der des Adriano Meis. "Ma sì! ma sì! lo non dovevo uccider me, un morto, io dovevo uccidere quella folle" (ivi). Das Ende des Adriano Meis ist das Ende aller fanatischer Dynamik. Mattia setzt den Wahnsinn mit seiner fiktiven Identitätssuche gleich, um sich davon gezielt zu distanzieren. Im synchronen Aufbau der beiden Teilsätze steht das Personalpronomen *me* syntaktisch, folglich in semantischer Abgrenzung, der umschreibend als wahnsinnig gekennzeichneten Erfindung Adrianos (*quella folle*) spiegelnd gegenüber.

Die konträren Handlungsdimensionen fanatischen Rauschens zwischen Selbstermunterung und Selbstzerstörung gipfeln in einer erkennenden Einsicht des rauschhaften Triebes und einem grundsätzlichen Verständnis für den eigenen Fanatismus in seiner Wirkungsdimension des Ausbrechens.

3. Identität in der Krise? Das Erfahrungspotential des Fanatismus

Io, io, Mattia Pascal! Sono io! Non sono morto! Eccomi qua'. [...] Folle! Come mi ero illuso che potesse vivere un tronco reciso dalle sue radici? (Pirandello 1993, 232s.).

Selbstsicher und in voller Überzeugung seiner Identität begibt sich Mattia Pascal auf den Weg zurück in das familiäre Umfeld seines Heimatdorfes. Er hat sein Handeln eigenmächtiger Identitätsstiftung als Verrücktheit erkannt und versucht, seinen Fehltritt nun zu revidieren. Indem er zurückkehrt und sich den Widrigkeiten der Existenz Mattia Pascals stellt, schafft er einen sein fanatisches Rauschen stabilisierenden Handlungsausgleich: die Klärung seiner Verhältnisse.

Auch wenn eine Auflösung der Verwicklungen zu seinen Gunsten aufgrund der mittlerweile eingetretenen Ereignisse unmöglich und aussichtslos bleibt, führt sein Schritt zu einer Gewissheit und Klarheit.

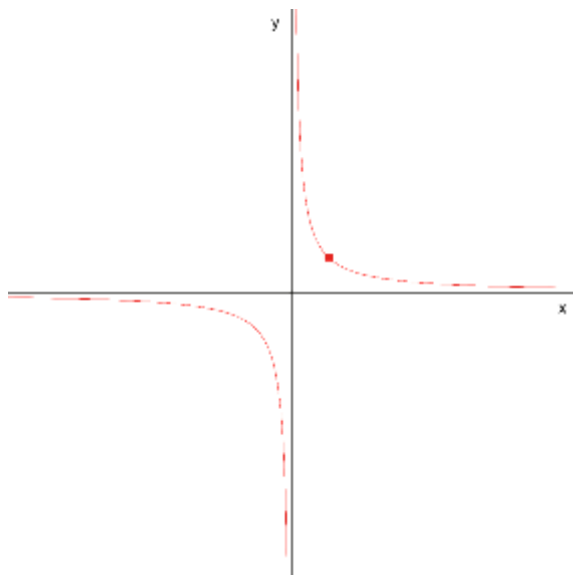


Abb. 2. Hyperbel $f(x) = 1/x$ mit Scheitelpunkt

Die Einsicht in den persönlichen Rausch des Fanatischen offenbart sich als Schlüssel zu einer insgesamt gestärkten Identität Mattias, der sich nun nach außen offen als *il fu Mattia Pascal* bekennt. Beim Anblick des Grabsteins, der seinen Namen trägt, realisiert er die Spuren seines maßlosen Handelns, die Konsequenz einer ungenauen Identität, da er nicht wirklich in den Rahmen des Gesetzes einer standardisierten Lebensführung zurückgekehrt ist. Zugleich kristallisiert sich daraus jedoch ein klares Identitätsbild des Mattia Pascal selig. Diese erneute Selbstdefinition bildet den Ausgleich der beiden erprobten Identitäten – des Mattia Pascal und des Adriano Meis – und beschreibt den Höhepunkt aller zugrundeliegenden hyperbolischen Handlungstendenzen. Er wäre als zusammenführender Scheitelpunkt zu bezeichnen, würde erneut die Verlaufskurve der Hyperbel und ihre beiden ins

Extreme verlaufenden Achsen zur funktionalen Erklärung jener beiden entscheidenden Prägungen Mattias herangezogen.

Der Scheitelpunkt der Verlaufskurve (s. Abb. 2) würde aufgrund seiner die ins Unendliche laufenden Äste symmetrisch ausgleichenden Positionierung beispielhaft einen zentrierten Ruhepunkt markieren. Die multiple Selbsterfahrung zeigt sich ausgehend von den fanatischen Dynamiken für ihn als ein integrativer und zusammenführender Moment des Verstehens und Nachvollziehens eigener Krisen.

Im Roman *Il fu Mattia Pascal* thematisiert Luigi Pirandello beispielhaft den Rausch des Fanatischen als durchgängige Dynamik individueller Identitätsstiftung zwischen Gefährdung und Stabilisierung. Sowohl die Herausforderung durch die Bewegungskräfte der Übertreibung, als auch die Prüfung durch einen zu erkennenden Ausgleich dieser Energien beweisen sich im Fall des Mattia Pascal als wichtiges Erfahrungspotential und Bestandteil seiner Identitätsfindung. Dem Fanatismus liegt eine Dynamik zugrunde, die für das Verständnis der Krise des Subjekts angesichts seiner multiplen Selbsterfahrung nicht zu unterschätzen ist.

Zitierhinweis | Come citare:

Schulz, Karin (2017), "Der Rausch des Fanatischen oder die Erprobung von Identität in Luigi Pirandello *Il fu Mattia Pascal*." In *lettere aperte* vol. 4, 41-54.

[online <http://www.lettereaperte.net/artikel/ausgabe-42017/307>]

Literaturverzeichnis

Behrens, Rudolf (1994), "Metaphern des Ich. Romaneske Entgrenzungen des Subjekts bei D'Annunzio, Svevo und Pirandello." In *Die literarische Moderne in Europa, Vol.1 Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*, ed. Hans Joachim Piechotta/Ralph-Rainer Wuthenow/Sabine Rothemann, Opladen: Westdeutscher Verlag, 334-356.

Klinkert, Thomas (2006), "Identitätskonstruktionen und ihre interkulturelle Dimension bei Pirandello" In *Zentrum und Peripherie: Pirandello zwischen Sizilien, Italien und Europa*, ed. Thomas Klinkert/Michael Rössner, Berlin: Erich Schmidt, 19-44.

Pirandello, Luigi (1993), *Il fu Mattia Pascal*, ed. Marziano Guglielminetti, Mailand: Arnoldo Mondadori Editori.

Schmitz-Emans, Monika (1984), "Das gespaltene Ich. Pirandellos Theorie des Subjekts und ihre Korrespondenz zu philosophischen Konzeptionen Schopenhauers und Nietzsches" In *Pirandello-Studien: Akten des ersten Paderborner Pirandello-Symposiums*, ed. Johannes Thomas, Paderborn et al.: Schöningh, 27-44.

Zima, Peter V. (2000), *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen, Basel: Francke.

Anmerkungen

- [1] Die Intensität der Freude Mattias wird durch die Zusammenführung verschiedener, semantisch benachbarter Isotopien unterstrichen. Die Einzigartigkeit und Unbegrenztheit, mit der Mattia die Freiheit charakterisiert ("mia libertà sconfinata, unica") setzt sich in der Unerwartetheit und

- Ausdrucksstärke seines Glücks ("una felicità improvvisa, così forte") fort, was er schließlich in der Dimensionalität, der Weite und Tiefe des ihn erfüllenden Atems zusammenzuführend zu beschreiben sucht ("un respiro lunghissimo e largo") (Pirandello 1993, 99).
- [2] Die Steigerung der Gefühle Mattias spiegelt sich syntaktisch in der gehäuften Aneinanderreihung seiner Ausrufe wider. Die semantischen Wiederholungen, die dabei entstehen, unterstreichen das sich zunehmend intensivierende Glücksempfinden.
- [3] Im thematischen Kontext individueller Selbstfindung und -definition wird Fanatismus an dieser Stelle als ein persönliches Erfahrungskonzept aufgezeigt und in seinem narrativen Potential, der ausgeprägten Isotopie hyperbolisch ausartender Handlungen analysiert. Im Mittelpunkt steht die besondere textuelle Darstellung von Fanatismus als rauschhafte Bewegungsform.
- [4] Eine allgemeine Auseinandersetzung mit der Krise des Subjekts in der Literatur des Modernismus findet sich unter anderem in Peter V. Zimas *Theorie des Subjekts* (2000, 170-183).
- [5] Der Stellenwert der Identität im Werk Pirandellos wird unter anderem von Thomas Klinkert (2006), aber auch von Monika Schmitz-Emans (1984) kommentiert.
- [6] Cf. Behrens 1994, Klinkert 2006, sowie Schmitz-Emans 1984.
- [7] "senza più il fardello del mio passato" (Pirandello 1993, 88). Dem Substantiv *il fardello*, welches die Last und Schwere vergangener Erlebnisse zusammenfasst, steht in der zitierten Textstelle eine durch die Metaphorik des Fliegens umschriebene Isotopie der Leichtigkeit entgegen. Deren besondere Bedeutung wird in der bewussten Abgrenzung von der Vergangenheit, im gegenwärtigen, erleichterten Ausruf Mattias noch verstärkt.
- [8] Die genannten Institutionen gelten als selbstverständliche soziale Orientierungsgrößen einer vermeintlich standardisierten Lebensführung und Identitätsfindung. Als Einflussfaktoren verweisen sie indirekt darauf, dass dem Roman ein narrativer Prozess des Schreibens von Identität zugrunde liegt. Diesbezüglich cf. Klinkert (2006, 22-27).
- [9] "Possedevamo terre e case. Sagace e avventuroso, mio padre non ebbe mai pe'suoi commerci stabile sede: [...] e perché non fosse tentato a imprese troppo grandi e rischiose, investiva a mano a mano i guadagni in terre e case, qui, nel proprio paesello, dove presto forse contava di riposarsi negli agi faticosamente acquistati, contento e in pace tra la moglie e i figliuoli" (Pirandello 1993, 10). Auffallend ist die Wiederholung "terre e case", welche entgegen der damit verbundenen Anstrengungen des Vaters ("investiva a mano a mano i guadagni in terre e case") für Mattia eine Selbstverständlichkeit des Besitzes darzustellen scheint ("possedevamo terre e case").
- [10] "La [...] morte [di mio padre] quasi improvvisa fu la nostra rovina. Mia madre, inetta al governo dell'eredità [...]. [...] D'indole schiva e placidissima, aveva così scarsa esperienza della vita e degli uomini! A sentirla parlare, parleva una bambina. [...] Come una cieca, s'era abbandonata alla guida del marito; rimastane senza, si sentì sperduta nel mondo" (Pirandello 1993, 10s.). In einer besonderen Vielzahl an Adjektiven gelingt Mattia eine anschauliche Umschreibung jener Hilflosigkeit und Arglosigkeit der Mutter.
- [11] Angesichts des Verlusts ihres Mannes konzentriert sich die Mutter umso stärker auf ihre Kinder. Die übertriebene Naivität setzt sich in einer gesteigerten Anhänglichkeit fort (Pirandello 1993, 11).
- [12] Cf. Zitat in Anm. 10.
- [13] Eine Hyperbel ist eine Funktionskurve, deren Äste vom Scheitelpunkt ins Unendliche laufen und sich dabei schnell und alternativlos zwei verschiedenen Asymptoten annähern. In der graphischen Darstellung (1) bilden die Achsen x und y die Asymptoten der Hyperbel.

- [14] In der Narration finden sich immer wieder kommentierende Anmerkungen eingefügt, die eine reflexive und einsichtige Perspektive Mattias für jenen späteren, rückblickenden Zeitpunkt belegen. Im nachfolgenden Textzitat wird dies beispielhaft durch den Einschub "è vero" (Pirandello 1993, 14) markiert.
- [15] So verweist Mattia auf den aktiven Anteil der mütterlichen Erziehung an der Handlungsgewohnheit des Nichtstuns (Pirandello 1993, 14).
- [16] Mattia deutet dies durch den entsprechenden anmerkenden Verweis im Konjunktiv an: "avremmo potuto almeno dalle grinfie di quel ladro il resto" (Pirandello 1993, 14). Sein nachzeitliches Bedauern über die Auslassung dieser Handlungsoption gibt sich in dem Adverb *almeno* und der wertenden Bezeichnung des Verwalters Malagna als Dieb (*ladro*) zu erkennen.
- [17] Die durch Demonstrativpronomen hervorgehobenen Substantive des Wohlstands (*agiatezza*) und der Freiheit (*libertà*) verweisen an dieser Stelle nochmals zusammenfassend auf die Antriebsgrößen des Handlungsrausches Mattias. Dessen übertriebene Intensität wird durch die Präpositionalphrase "fino al capriccio" (Pirandello 1993, 19) betont.
- [18] So zeigt sich die Beziehung zwischen Mattia und Oliva grundsätzlich bereits durch konträre Extreme der Anziehung und Abstoßung geprägt. "Come rideva! Due ciriege, le labbra. E che denti! Ma, da quelle labbra, neppure un bacio; dai denti, sì, qualche morso, per castigo, quand'io la afferravo per le braccia e non volevo lasciarla se prima non le allungavo un bacio almeno su i capelli. / Nient'altro." (Pirandello 1993, 24) Der zwanghaften Leidenschaft Mattias entgegnet Oliva eine aggressive Ablehnung.
- [19] Cf. Pirandello 1993, 24.
- [20] Die Handlung wider Willen wird im angeführten Zitat durch die entsprechende Ironie Mattias bezüglich seiner alleinigen Verantwortung unterstrichen. Er sieht sich entgegen der Auffassung aller Anderen nicht als der einzige Schuldige.
- [21] Die beleidigende Bezeichnung Malagnas als "laido vecchio" (Pirandello 1993, 31) deutet das affektgeleitete Handeln Mattias an.
- [22] In der angeführten Textstelle wird insbesondere die Isotopie einer stetigen Vorwärtsbewegung, die durch das Verb *crescere*, das Substantiv *mutamento* oder aber durch die Umschreibung "sempre, fino alla morte" zum Ausdruck kommt, gegen die Isotopie des Stillstands und der Ausweglosigkeit ("non trovavo da porvi riparo", "L'immobilità della condizione") ausgespielt (Pirandello 1993, 41;52).
- [23] Während die Feststellung "[ero] un uomo inventato" am Ende des rhetorischen Fragesatzes negativ konnotiert ist, wird das Substantiv "[u]na invenzione" in einer den unmittelbar nachfolgenden Satz einleitenden Position positiv herausgestellt (Pirandello 1993, 98).
- [24] Die Unausweichlichkeit der Fortführung seines Handelns wird von Mattia durch das Hilfsverb *dovere* unterstrichen und dieses wiederum durch das Adverb *forzatamente* unmissverständlich bestärkt.
- [25] Diese textdominante Isotopie zeigt sich im vorliegenden Zitat beispielhaft in den Wörtern: "facile", "libero" oder auch "senz'obblighi" (Pirandello 1993, 104).
- [26] Das exklamative Adjektiv "Libero!" (Pirandello 1993, 130) wird durch zwei Gedankenstriche aus dem Textfluss herausgehoben und alleingestellt, wobei jedoch das nachfolgende, den Sprechakt markierende Verb des Redens *dire* durch das ergänzende Adverb *ancora*, eine langsame Ermüdung jener Ausrufe andeutet.
- [27] Dem vergleichsweise zaghaften Versuch, seinen Schatten mit den eigenen Füßen zu treten, folgt eine zunehmend aggressive Boshaftigkeit, ihn durch Wagen überfahren oder von Pferden zer-treten zu lassen.

Gewalt und Oppression während der *anni di piombo* in Literatur und Film

Doris Pichler (Graz)

Die innenpolitischen Ereignisse in Italien zwischen den späten 1960 und frühen 1980er Jahren, die terroristischen Aktivitäten der sogenannten anni di piombo, gelten nach wie vor als nationales Trauma, das noch nicht zur Gänze aufgearbeitet ist. Unklar ist immer noch, welche Taten tatsächlich welcher Gruppierung (links oder rechts orientiert) zuzuordnen sind und welche Rolle machthabende Politiker und organisiertes Verbrechen in den diversen Anschlägen gespielt haben. Die italienische Kultur hat sich in einer Vielzahl von Werken versucht auszudrücken, was sich in einem umfangreichen großen Korpus an v.a. Texten (fiktionaler wie nicht fiktionaler Natur) und Filmen zu diesem Thema widerspiegelt. Vorliegender Beitrag analysiert in diesem Zusammenhang die Figur des rechten und linken Terroristen sowie die ambivalente Rolle des Staates anhand zweier Romane von Sebastiano Vassalli (Abitare il vento und L'arrivo della lozione) und dem Film Il divo von Paolo Sorrentino.

Gli eventi politici verificatisi in Italia tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '80, cioè le attività terroristiche dei cosiddetti anni di piombo, sono ancora oggi ritenuti un trauma nazionale non ancora interamente superato: non sono stati identificati né i veri ideatori degli attentati né il ruolo dell'autorità politica e della criminalità organizzata. La cultura italiana ha cercato di esprimere e elaborare questo periodo storico attraverso una molteplicità di opere sia letterarie (di carattere fittizio e non) sia cinematografiche. Il presente contributo analizza la figura del terrorista di destra e di sinistra e il ruolo ambivalente dello Stato in due romanzi di Sebastiano Vassalli (Abitare il vento e L'arrivo della lozione) e nel film Il divo di Paolo Sorrentino.

1. Einleitung

Der Fanatismus in Verbindung mit Politik und Gesellschaft ist wohl in kaum einer Zeit der jüngeren italienischen Vergangenheit so stark wie zwischen den späten 1960ern und frühen 1980ern, den sogenannten *anni di piombo*: die Phase der politischen und sozialen Unruhen, die in einem linken und rechten Terrorismus münden und in deren Zusammenhang das bewusste Eingreifen von Seiten staatlicher bzw. staatsnaher Organisationen bis heute nicht zur Gänze geklärt ist (cf. Feldbauer 2000). Die Statistiken belegen für den Zeitraum zwischen 1968 und 1988 nicht weniger als 14.589 "Vorfälle", 419 Tote und Tausende Verletzte (cf. Waldmann 1998, 23); insgesamt wurden 597 terroristische Gruppierungen (unterschiedlicher ideologischer Ausrichtung) gezählt (cf. Antonello/O'Leary 2009, 1). Der Begriff *anni di piombo* ist "inspiriert" vom Filmtitel *Die bleierne Zeit* von Margarethe von Trotta aus dem Jahre 1981. Von Trottas Film (der 1981 auch bei den Filmfestspielen in Venedig vorgeführt wurde) zeigt die Reaktionen zweier Schwestern auf die deutsche faschistische Vergangenheit, auf die Gräueltaten des Vietnamkriegs und auf zeitgenössische soziale Ungleichgewichte: Die eine wird engagierte Journalistin, die andere aktive Terroristin und Mitbegründerin der RAF. Die italienische Übersetzung des Filmtitels wurde alsbald als *luogo comune* sowohl im journalistischen und akademischen Diskurs als auch in der Alltagssprache für die Zeit des italienischen Terrorismus verwendet (cf. O'Leary 2011, 8). *Anni di piom-*

bo, d.h. die Zeit fanatischer anti-staatlicher Bewegungen und Tendenzen, sind demnach kein spezifisch italienisches Phänomen, sondern beschreiben allgemeinere, europäische Tendenzen der Radikalisierung und Fanatisierung der Politik und der Gesellschaft ab den 1960er Jahren, die sich unter anderem auch als Reaktion der Nachkriegsgeneration auf die (noch) nicht ausreichend aufgearbeiteten gewaltvollen Ereignisse rund um den Zweiten Weltkrieg (durch die Elterngeneration [der Terroristen]) erklären lassen.



Abb. 1. DVD-Cover von Trottas Die bleierne Zeit

Der Terrorismus- sowie der Terror-Begriff haben eine Vielzahl von Wissenschaftlern und Disziplinen dazu bewegt, geeignete Definitionen und Kategorisierungen zu finden, und dies verstärkt seit der Häufung terroristischer Anschläge in Europa und den USA nach dem 11. September 2001.^[1] Für unseren Zusammenhang sollen hier aber ideologische Fragestellungen und wertende Zugänge ausgeklammert werden und stattdessen auf den systemtheoretischen Zugang Dirk Baeckers verwiesen werden. Er unterscheidet zwischen Terror, als Erzeugung von Schrecken durch die Ausübung physischer Gewalt, und Terrorismus, als den Einsatz der "Waffe Terror" von oder gegen den Staat (Baecker 2017, 1). Terror ist damit für Baecker ein Instrument der Ausübung von Macht und geht in Verbindung mit Politik auf die Französische Revolution und die Jahre 1793/94 des *grande terreur* unter Robbespierre zurück (cf. Simon 2002, 13). Terrorismus hingegen ist "eine Form der Auseinandersetzung über das Gewaltmonopol des Staates" (Baecker 2017, 1). Der durch den Terrorismus ausgelöste Schrecken löst eine Schockreaktion, eine Starre aus und zielt folglich darauf ab, die Handlungsfähigkeit des "Gegners" zu mindern oder im besten Fall überhaupt zu lähmen

(cf. Simon 2002, 14). Baecker sieht Terrorismus als "Logik einer funktional differenzierten Gesellschaft, in der zuvor latent gehaltene Wechselwirkungen manifest werden und kein Akteur sich der Kontrolle durch Rückkoppelungen entziehen kann" (2017, 1). Terroristische Aktionen bedürfen folglich einer (medialen) Wahrnehmung: "Terrorismus kommuniziert die Gewalt selbst: als Schrecken, der mit Kommunikation rechnet (Massenmedien) und auf weitere Kommunikation zielt (Politik)" (ibid., 1s.). Die Rolle der Medien betont auch Jean Baudrillard aus seiner medienkritischen Perspektive. Weniger als durch den Terror instrumentalisiert, agieren für ihn die Medien autonom und stellen sich demnach teilweise freiwillig in den Dienst des Terrorismus. Auffallend ist in Baudrillards zeitkritischer Analyse der Ereignisse rund um den 11. September die Betonung des inhärent "anti-realen" Charakters des terroristischen Ereignisses, was durch die Medien noch potenziert wird. Er spricht von einem "Theater der Grausamkeit", bei dem "[d]as Spektakel des Terrorismus uns den Terrorismus als Spektakel auf[zwingt]" (Baudrillard 2002b, 75).

Nun zur konkreten Terrorismus-generierenden Situation in Italien: Den politischen Hinter- und Beweggrund für die terroristischen Anschläge in Italien bildet zu einem wesentlichen Teil die Politik der ab dem Ende des Zweiten Weltkriegs bis 1992 regierenden rechts-konservativen *Democrazia Cristiana* (DC). Mit ihrer wirtschaftsliberalen Politik, dem Stärken des Unternehmertums und dem Ignorieren der dringenden Anliegen der Arbeiterschaft, verbunden mit der konsequenten Ausgrenzung linker Parteien, v.a. der kommunistischen Partei (PCI), aus den Regierungsgeschäften treiben sie eine Polarisierung in der Gesellschaft voran und bereiten einen fruchtbaren Boden für besonders nachhaltige Studenten- und Arbeiterproteste ab den späten 1960er Jahren. Im Umfeld dieser Proteste formieren sich im Weiteren eine Reihe von radikalen linken, aber auch rechten Gruppierungen, die die Proteste anfangs weiter anheizen und ihre Anliegen mit gewalttätigen Aktionen (Entführungen, Bombenanschlägen etc.) durchsetzen wollen: *Potere operaio*, *Lotta continua*, *Prima linea*, *Brigate rosse* oder *Ordine nero*.



Abb. 2. Studenten- und Arbeiterdemonstration 1968

Vor allem die *Brigate rosse* (BR) antworten auf die restriktive Ausgrenzungspolitik der DC und ihrer mangelhaften Sozialpolitik mit zahlreichen blutigen Terroranschläge und werden daher heute noch als Synonym für den italienischen Terror der *anni di piombo* gesehen. Ihr "Wirken" kulminiert in der am 16. März 1978 beginnenden 55-tägigen Entführung und Ermordung des ehemaligen Ministerpräsidenten Aldo Moro, der, als Teil des gemäßigten

Parteiflügels der DC, sich gemeinsam mit dem Vorsitzenden der kommunistischen Partei Enrico Berlinguer für den sogenannten *compromesso storico* stark machte. Die Ineffizienz der Verhandlungen schließlich von Seiten der Regierung mit den *Brigate rosse* (die im Gegenzug für die Freilassung Aldo Moros die Freilassung inhaftierter Mitglieder ihrer Gruppierung forderten) und der Unwille, sich auf Gespräche, geschweige denn einen Kompromiss einzulassen, geben bis heute Rätsel auf. Im Zusammenhang mit den Ereignissen und Anschlägen jener Zeit kursieren eine Reihe von alternativen Theorien oder überhaupt "Verschwörungstheorien" (zusammengefasst mit dem Begriff *dietrologia*) (cf. Antonello/O'Leary 2009, 6), ganz besonders ist dies aber der Fall in Bezug auf den *caso Moro*. Demnach zirkulieren bis heute Stimmen, nach denen Parteikollegen Moros, die wiederum mit einer Unterorganisation des amerikanischen Geheimdienstes CIA, der Nato und des britischen MI6, *Il gladio*, so wie der Freimaurerloge *Propaganda Due* (kurz P2) zusammenarbeiteten bzw. deren Mitglieder waren, dafür gesorgt haben, dass sich Mitglieder der eigenen Reihen unter die *Brigate rosse* mischten und dazu beitrugen, dass der allzu gemäßigte Aldo Moro ermordet wurde. Das Prinzip, dass Teile des Geheimdienstes und/oder Soldaten des *Il gladio* in die linken Terrorgruppierungen infiltriert werden und so deren Anschläge gezielt steuern bzw. dass von rechten Gruppierungen begangene Anschläge (z.B. *Ordine nuovo*) linken Gruppierungen zur Last gelegt werden, wird seit 1991 als *strategia della tensione* ("Prinzip der Spannung") bezeichnet. Ziel ist, dass der Staat durch eine Forcierung von terroristischen Aktivitäten Angst in der Bevölkerung schürt und fördert, um eine Legitimierung für eine stärkere staatliche Kontrolle zu erhalten. Die repressive Polizeigewalt, die "in Zivil unter weitgehender Befreiung von bürokratischer oder richterlicher Kontrolle ihrem Handwerk nachging", wird exemplarisch von der Person Dalla Chiesa vertreten, dessen öffentliche Wahrnehmung zwischen der eines "finsternen Polizeischergen" und der des "heiligen Kämpfers gegen den Terrorismus" schwankt (Hausmann 2006, 109). Dass es zwischen Terrorismus und staatlicher Gewalt ein Wechselspiel gibt, die Zunahme staatlicher Gewalt also eine (meist gewollte) Folge des Terrorismus ist, betont auch Baudrillard, der von einer "Rezession des Wertesystems" spricht, die eine "Deregulierung" bedingt und "in einem Höchstmaß an Zwängen und Restriktionen, die denen einer fundamentalistischen Gesellschaft gleichkommen" endet (Baudrillard 2002a, 33).

1990 konnte schließlich bewiesen werden, dass die wahren Drahtzieher hinter zahlreichen Anschlägen, so auch hinter dem Bombenanschlag von 1980 auf den Bahnhof von Bologna, bei dem 85 Menschen ums Leben kamen, der P2 Großmeister Licio Gelli, CIA-Agenten sowie Mitglieder des Geheimdienstes waren. Ebenso konnte im Nachhinein der Anschlag auf die Piazza Fontana in Mailand von 1969 einer faschistischen Gruppierung, die enge Kontakte zum italienischen Geheimdienst und Militär hatte, zugeschrieben werden – und nicht, wie ursprüngliche Ermittlungen ergaben – dem Umfeld der linken Anarchisten. Sind viele Anschläge u.a. eindeutig den *Brigate rosse*, d.h. dem "linken Terror", zuzuschreiben und ist mittlerweile bewiesen, dass die *stragi* von Bologna und Mailand Taten des "schwarzen Terrorismus" waren (und damit wesentliches Element der *strategia della tensione*), sind gleichzeitig viele weitere Fälle bis heute ungeklärt, nicht zur Gänze aufgedeckt bzw. wurden die Ermittlungen zu einer lückenlosen Klärung nicht ernsthaft verfolgt. Das

prominenteste Beispiel an nicht rigoros geahndeter Korruption und Kriminalität ist sicherlich der Fall des ehemaligen Ministerpräsidenten und angeblichen Vorsitzenden der Freimaurerloge P2, Giulio Andreotti, der u.a. aufgrund seiner Mafiaverbindungen in erster Instanz zu 24 Jahren Haft verurteilt und schließlich in zweiter Instanz freigesprochen wurde.

Dass diese Phase größter gesellschaftlicher Unsicherheit und hoher Gewaltbereitschaft einem "guerra civile a bassa intensità" (Antonello/O'Leary 2009, 1) und einem "nationalen Trauma" (ivi) gleichkommt, kann mit Recht behauptet werden und es ist daher nicht verwunderlich, dass die Ereignisse dieser Jahre, ihre Komplexität und Vielschichtigkeit eine wesentliche Rolle in der unmittelbaren Kulturproduktion spielen, aber auch in den drei darauffolgenden Jahrzehnten bis heute noch immer in zahlreichen fiktionalen Texten, Filmen und TV-Produktionen verarbeitet werden. Eine ganze Reihe von Texten und Filmen setzen sich mit unterschiedlichen Schwerpunkten, Zugängen aber auch mittels unterschiedlicher ästhetischer Programmatiken mit dem Thema des Terrors und Fanatismus auseinander. Einflussreiche Texte in diesem Zusammenhang sind natürlich jene Leonardo Sciascias, der mit *Il contesto* sehr zeitnah zu den tatsächlichen Ereignissen die Geschehnisse rund um den *compromesso storico* beleuchtet und damit sehr fragwürdige Verbindungen von Mafia, Staat und Terror, eben das "Geflecht" (*il contesto*), aufdeckt. Ähnlich "schnell" reagiert er auf die Ermordung Moros mit *L'affaire Moro* (1978), einem essayistisch-journalistischen Text bestehend zu einem Teil aus den Briefen Moros, die er aus seiner Gefangenschaft geschrieben hat, und anderen Originaldokumenten, in denen er die tatsächlichen Hintergründe und Geschehnisse rund um Moros Entführung hinterfragt (cf. Pohn-Lauggas 2017). Weiters zu nennen sind die Texte von Ferdinando (Camon *Occidente. Un diritto di strage* [1975]) und von Paolo Volponi (*Il sipario ducale* [1974]) über die terroristischen Anschläge auch von rechten Gruppierungen. Alberto Moravia zeigt in *La vita interiore* (1978) die Formierung der extremen Linken. Unter den zahlreichen neueren Texten lassen sich die Kriminalromane bzw. Thriller von Autoren wie Massimo Carlotto (*Arrivederci, amore ciao* [2001]) und Giancarlo de Cataldo (*Romanzo criminale* [2002]) nennen – beide Autoren selbst sind, auf unterschiedliche Weise, in die Geschehnisse der 1970er Jahre in Italien verwickelt.

Das filmische Spektrum zu diesem Themenbereich scheint sogar noch reichhaltiger. Zu erwähnen sind Filme, die sich mit der Darstellung der Figur des Terroristen (männlich und weiblich) beschäftigen, wie Giuseppe Bertoluccis *Segreti, Segreti* (1984), Wilma Labates *La mia generazione* (1996), Gianni Amelios *Colpire al cuore* (1983); oder Filme, in denen die Entführung Moros im Vordergrund steht, wie z.B. *Il caso Moro* (1986) von Giuseppe Ferrara und aus jüngerer Zeit von Marco Bellocchio *Buongiorno notte* (2004). Des Weiteren wären Filme zu nennen, die sich mit der *strategia della tensione* beschäftigen, wie das Portrait über Renato Vallanzasca (*Vallanzasca. Gli angeli del male* [2011]) und Marco Tullio Giordanas *Romanzo di una strage* (2012) oder Francesco Rosi's Sciascia-Verfilmung *Cadaveri eccellenti* (1979), in deren Mittelpunkt auch der *compromesso storico* steht. Zu nennen wäre außerdem Francesco Rosi's *Tre fratelli* (1981), der die Auswirkungen der spannungsgeladenen *anni di piombo* auf die mehr oder weniger unbeteiligte Bevölkerung demonstriert.

Neben diesen fiktionalen Aufarbeitungen gibt es seit den späten 1990ern (ähnlich wie in Deutschland) einen Trend zu autobiographischen Berichten oder semi-fiktionalen Darstellungen von direkt Beteiligten (meist von ehemals inhaftierten Terroristen). Anders als in den Texten *über* die Hauptakteure der *anni di piombo*, versuchen nun die Akteure selbst mit einer gewissen zeitlichen Distanz zu Wort zu kommen: "Deposte le armi, gli ex-terroristi prendono adesso la penna in mano" (Vitello 2013, 6). Als Beispiele wären zu nennen, u.a., die Memoiren des *capo storico* Renato Curcio der *Brigate rosse* mit dem Titel *A viso aperto* (1993) oder *Il prigioniero* von Anna Laura Braghetti und Paola Tavella (2003), in dem Braghetti nach ihrer Entlassung aus der Haft gemeinsam mit der Journalistin Tavella Insider-Einblicke in die Entführung und 55 Tage dauernde Haft Aldo Moros gewährt, gleichzeitig aber auch ihre eigene Biographie, ihren Kontakt und das Verhältnis zur *lotta armata*, ihr Doppelleben und ihre eigenen fanatischen Überzeugungen thematisiert. Den semi-fiktionalen Zugang und die Tarnung als Roman wählt Adriana Faranda – ebenfalls ehemaliges Mitglied der BR, involviert u.a. in der Moro-Entführung und von 1979 bis 1994 inhaftiert – mit ihrem Text *Il volo della farfalla* (2006), in dem sie primär ihre Jahre in der Haft reflektiert und eine Art "Läuterungsprozess" vorführt.

Im Zentrum meiner weiteren Ausführungen stehen allerdings zwei Texte von Sebastiano Vassalli (*Abitare il vento* [1980] und *L'arrivo della lozione* [1976]) und der Film *Il divo* von Paolo Sorrentino (2008), die neben ihrer thematischen Zusammengehörigkeit – alle thematisieren die *anni di piombo* und die fragwürdige Rolle von Regierung und Geheimdiensten – sich v.a. dadurch verbinden lassen, dass sie diese Jahre kollektiver Unsicherheit, Gewalt, repressiver Politik und fanatisierter Gesellschaft mithilfe experimenteller Erzählstrategien und Filmtechniken darstellen. Des Weiteren wird in allen Beispielen das Verhältnis von Terror (als Schrecken, der durch Terrorismus erzeugt wird, der aber auch vom Staat scheinbar legal ausgeübt werden kann) und der anti-staatlichen und anti-legalen Reaktion des Terrorismus darauf evident. Allen Autoren gemeinsam ist auch der Versuch, die Linke moralisch zu re-etablieren und stattdessen die Verbrechen der Machthaber (des Staats) aufzudecken bzw. zumindest anzudeuten.

2. Der linke Terrorist in Sebastiano Vassalli *Abitare il vento*

Im Zentrum von Sebastiano Vassallis Roman *Abitare il vento* (1980) steht ein orientierungsloser Jugendlicher, der Teil einer linken terroristischen Gruppierung ist, deren Ziele und Inhalte aber auch den Mitgliedern selbst nicht bekannt sein dürften. Das Bild des gefährlichen, monsterhaften Terroristen wird ironisch demontiert, stattdessen wird die Kluft und der mangelnde Dialog zwischen den Generationen illustriert, was, wie eingangs erwähnt, auch eine der Ursachen für die Formierung terroristischer Bewegungen ist und in Filmen und Texten über diese Zeit besonders eindringlich thematisiert wird.

Erzähler ist also ein junger Mann namens Cris, der Mitglied einer (namenlosen) linksextremen Terrorgruppe ist, deren genaue Strukturen und Ziele nicht weiter definiert werden. Cris wird als marginalisierter Jugendlicher dargestellt, der aus Widerspruchsgeist gegenüber gutbürgerlicher Lebens- und Wertvorstellungen und nicht aus ideologischer Überzeugung

gung solch einer Gruppierung beiträgt, mit dem Hauptziel zu revoltieren. Wer allerdings die genauen Gegner sind und warum, scheint selbst den Akteuren unklar. Auch die Selbstbeschreibung des Protagonisten entspricht kaum der eines ernstzunehmenden Terroristen: Er und auch andere seiner "Kollegen" bezeichnen sich als "cavalieri erranti" mit der Beifügung "amici di tanti e tante" – sie sind orientierungslos und damit auch ziellose Kämpfer (cf. Vassalli, 8). Die Gruppe ist völlig desorganisiert und macht eher einen komischen als furchteinflößenden Eindruck. Die geschürten Ängste vor dem linken Terrorismus scheinen sie keineswegs zu rechtfertigen. Schon auf den ersten Seiten wird die bewusst erzeugte Paranoia von Seiten der Autoritäten gegenüber einer linken bzw. kommunistischen Bewegung deutlich, wenn Cris von der Polizei aufgehalten, sein Auto durchsucht wird und er sich Gedanken macht, dass die Zeitungen *Unità* und *Manifesto* in seinem Kofferraum bereits ausreichen, um ihm Probleme mit der Exekutive einzuhandeln (cf. *ibid.*, 5s.).

Einziges "Tat" der Gruppierung im Text ist die Entführung des Sohnes eines Großindustriellen. Die Bewachung der Geisel durch Cris wirkt semi-professionell und wird halbherzig ausgeführt: "Ma a parte questo è un po' tutta la faccenda del rapimento che mi dà da pensare, io di queste cose della cosiddetta criminalità non è che sono un esperto ma mi sembra signor presidente che qui si sta andando a cazzo di cane oppure a puttane, a scelta, il gioco è bello fin che ci gioco ma non scherziamo col fuoco" (*ibid.*, 64).

Hauptthema des Textes ist die Auflehnung der Jungen gegenüber herrschenden Autoritäten, was in einem vermeintlichen Terrorismus mündet. Dieses Generationenproblem, das an der Basis der polarisierten italienischen Gesellschaft der 1960er bis 1980er Jahre steht, wird bei Vassalli vor allem mithilfe metafiktionaler Elemente illustriert. Signifikant hierfür sind vor allem die Szenen, in denen sich der Protagonist an einen *autore* wendet. Auf den ersten Seiten wird der Text "gestaltet", indem der intradiegetische Erzähler sich, wie ein Maler vor dem Entstehen seines Bildes, alle Requisiten zurechtlegt, die er für die nachfolgende Erzählung brauchen kann.^[2] Ein *padrone*, der mit dem späteren *autore* ident zu sein scheint, hat dabei die kaufmännische Funktion inne, das heißt er ist für die Bereitstellung und Genehmigung der diversen Güter verantwortlich: "Per mettermi dentro la storia ho bisogno di un'automobile grossa possibilmente francese, peugeot o citroen, fai te. Se vuoi darmi la tua, padrone. Ma no, cos'hai capito, mica te l'ho chiesta in regalo [...]" (*ibid.*, 3). Neben der selbstreflexiven ironischen Komponente wird hier vor allem das finanzielle Abhängigkeitsverhältnis in den Mittelpunkt gestellt. Hierarchisch gesehen ist der *padrone* also nicht nur in seiner Funktion des *autore* und damit als Urheber und Lenker des Geschehens höher und damit besser gestellt, sondern auch aufgrund seiner materiellen Position. Schon hier nimmt die Figur dem *padrone* gegenüber eine aufwieglerische Haltung ein, ist sich aber gleichzeitig bewusst, dass der andere aufgrund seiner finanziellen Überlegenheit ihm immer vorangestellt bleiben wird.

Deutlicher werden diese Metalepsen, wenn nicht mehr vom *padrone*, sondern tatsächlich von einem *autore* die Rede ist: "[...] vorrei conferire con l'autore di questa storia perché c'è qualcosa qui che a me caldamente non piace e che lui forse nemmeno la capisce, autore! Autore per favore. Autore del mio personaggio. Autore dell'ortolano di Baggio.

Autore della Fernanda in calore. Autore del Lessandro-Cassandro e del Diarrea e delle 'nzòchere fiorentine, gnente" (ibid., 72).

Die Orientierungslosigkeit des Protagonisten kulminiert in einer tatsächlichen Obdachlosigkeit, bei der er bei seinem *autore* Unterstützung sucht, allerdings schon im Vorhinein weiß, dass dieser Wunsch unerfüllt bleiben wird: "Sono un personaggio che cerca tettoletto [...] nell'asfissiante, insopportabile, mostruosa, vaporante, torrida, estate milanese e vorrebbe conferire con il suo autore, tutti i personaggi tutti vorrebbero conferire col loro autore si sa invece non è possibile, 'il dottore dorme' 'il dottore è in ferie' 'mi spiace signore ma il dottore qui non ci sta', forse fissando un appuntamento, nel vento..." (ibid., 93).

Wiederum muss die Relation Autor-Figur als Allegorie der Opposition herrschende versus nicht-herrschende Gesellschaftsschicht bzw. linkes Proletariat versus rechte unternehmerische, kapitalistische Führungsschicht gelesen werden. Als ironischer Ausweg aus diesem Machtgefüge definiert Cris seinen wahren Herrn selbst, nämlich seinen Penis, den er in vielen Dialogen als "Grande Proletario" anspricht. Dieser scheint auch die für ihn einzige vertrauenswürdige Instanz zu sein, nachdem ihm von seinen Kollegen Ideologielosigkeit vorgeworfen wurde: "[...] mi accusano di essere un profittatore, un cavaliere errante amico di tanti e di tante che non fa nemmeno più finta di credere nel giusto-causa, riposo, e che quindi caldamente e sostanzialmente è un nocivo pericoloso" (ibid., 11).

Der zwischen Auflehnung und Gehorsam schwankende Protagonist sucht schließlich den Ausweg im Selbstmord: "abitare il vento" – der nicht zuletzt auch aufgrund der "Unverlässlichkeit" seines "Grande Proletario" begangen wird.^[3] Zuvor kommt er allerdings noch zu dem Schluss, dass es vielleicht gar keinen Autor gibt, d.h. keine letztverantwortliche Instanz, sondern dass jeder Autor auch gleichzeitig Figur ist und umgekehrt: "Ma chi è l'autore? Sono proprio sicuro di avere un autore? [...] Inzomma e contiamocela giusta, gli autori sono personaggi anche loro. Nostri. [...] E io Antonio Cristiano Rigotti sono personaggio come tutti. Ma sono anche autore di tante cose. Del Grande Proletario ad esempio" (ibid., 110).

3. Der rechte Terrorist in Sebastiano Vassalli *L'arrivo della lozione*

Wird in *Abitare il vento* das Schreckgespenst des linken, kommunistischen Anarchisten bewusst ironisiert, beschreitet Vassalli in einem einige Jahr zuvor entstandenen Text den umgekehrten Weg. In *L'arrivo della lozione* (1976) – bereits im Titel versteckt taucht das Wort *rivoluzione* auf – steht kein linker Terrorist/Anarchist im Mittelpunkt, sondern vielmehr ein rechtsextremer Terrorist, der den Namen Benito Chetorni, in Anspielung an einen wiederkehrenden ("che torni") *Duce*, trägt. Seine Eltern heißen bezeichnenderweise "Italia Nostra" und "Emanuele Vittorio" (cf. Vassalli 1976, 3), was Benito als Prototypen des italienischen Jugendlichen darstellt und "die reaktionären Tendenzen der italienischen Politik Mitte der siebziger Jahre [verkörpert]" (Morese 2003, 76). Nach dessen Tod – nach einem mit hoher Wahrscheinlichkeit von ihm begangenen Bombenanschlag auf San Giovanni di Murgia am 1. Mai 1970 taucht er unter – versucht nun ein homodiegetischer Erzähler das Leben Benitos zu erforschen und stützt sich dabei auf Zeugenaussagen, diverse Zeitungsberichte und

Interviews, die vom Erzähler immer wieder ironisch unterbrochen und/oder kommentiert werden. Dass dem toten Benito von Seiten des Erzählers kaum Sympathie entgegengebracht wird – im Unterschied zu Cris aus *Abitare il vento* – ist augenscheinlich. Er ist ein klassischer Mitläufer, ein "sottoproletario della destra" (cf. Tani 1990, 45), der sich für einen Hauch von Anerkennung zu den brutalsten Tätigkeiten hinreißen lässt. Sein Interesse gilt der Bekämpfung des Kommunismus, wie aus einem Interview, das der "Erzähler-Biograph" mit dessen Mutter führt, hervorgeht:

– "E questa causa ideale per cui suo figlio combatte, sa se è una causa plausibile?" – "[...] Lo invidiano per questo. Per le amicizie di altolocati. Perché credeva a una causa che m'ha spiegato testuale: ordine e giustizia, pace e progresso. Via la canaglia, gli scioperi. I comunisti figli di satana. Che questa non è politica, è verità sacrosanta che la diceva anche il parroco. Che sono scomunicati, quelli. Che mangiano i bambini e adorano teste di asino." (Vassalli 1976, 51)

Die Meinungen über Benito sind verschiedenster Art und reichen vom Bild des armen Märtyrers und Helden (Mutter) bis hin zu offenem Hass (sein Vater hat ein Buch geschrieben mit dem Titel *Ho dato vita a un mostro*; cf. *ibid.*, 73^[4]).

Lozione steht nun für die gefürchtete Machtübernahme durch die Linke: "[...] ragazzi c'è la lozione in piazza. Alludendo a manifestazione non programmata di rossi" (*ibid.*, 121), wogegen sich die Rechte in paramilitärischen Ausbildungscamps und gezielt eingesetzter Propaganda zur Wehr setzen will.^[5] Benito ist einer von ihnen; so irrwitzig allerdings die Angst vor der Linken dargestellt wird, so absurd überzeichnet wirken auch die rechten Gegentendenzen. Benito ist, ähnlich wie Cris aus *Abitare il vento*, ein Anti-Held, aus einfachen Verhältnissen stammend, der sich, wie Cris, aus Mangel an Alternativen und auf der Suche nach Zugehörigkeit einer Gruppierung anschließt. Als ernste Bedrohung wird allerdings das Machtwerk, das dahinter steht, beschrieben. Angespielt wird u.a. auch auf die Mafia und deren Verbindung zu Polizei und Politik. So gibt ein Mitglied der Gruppierung Einblick in seine Arbeit und stellt klar, dass es eben keineswegs um Verbreitung einer Ideologie, sondern vielmehr um die persönliche Bereicherung geht: "Noi ci occupiamo di soldi, non ci interessano gli uomini. [...] –'Niente ideologia quindi?'; – 'Gliel'ho già detto: il profitto'" (*ibid.*, 100). Und auf die Frage, ob sie Verbindungen zur Polizei und zum Staat hätten, erhalten wir die unzweideutige Antwort: "Certo che abbiamo rapporti. Di convivenza direi. Di collaborazione, forse" (*ivi*). Auch Benito wird als bestens "vernetzt" beschrieben: "Lo invidiano per questo. Per le amicizie di altolocati" (*ibid.*, 51). Seine Mutter sieht allerdings nicht Profitgier als Antrieb, sondern sehr wohl die Überzeugung der Sache: "Perché credeva a una causa che m'ha spiegato testuale: ordine e giustizia, pace e progresso." (*ivi*)

Weiters ist von undurchsichtigen Prozessen die Rede, von Ermittlungen, die abgebrochen werden oder im Sand verlaufen, von ominösen anonymen (Kron-)Zeugen, die ebenfalls auf wundersame Weise verschwinden oder doch zu anderen Aussagen kommen, von berühmten politischen Persönlichkeiten, die intervenieren etc. Ein komplexes, kriminelles Gefüge wird angedeutet, tatsächlich beschreib- und benennbar ist es aber nicht. Es kann nur in Form von zahlreichen Anspielungen, fiktiven Namensspielen und Sprachspielereien

dargestellt werden; so z.B. in der Beschreibung darüber, was nach einem Anschlag, bei dem Benito scheinbar mitgewirkt hat, passiert:

Benito Chetorni sparisce: dove va? Làtita. Latiterà per un pezzo. Il suo nome s'intreccia alle piú prestigiose piste, le sue peste si mescolano con le piú abominevoli poste, le sue piste s'impastano con le piú deliranti tresche. Mentre la terra circola intorno al sole e l'istruttoria lentamente ma inesorabilmente fa sopralluoghi, compie perizie, accumula e dissipa i suoi elementi, evidenzia le trame, incarcera extraparlamentari, parlamenta gli extracarcerati, riaffiora di tanto in tanto nei telegiornali secondo tempi e momenti, aggira tortuosamente gli ostacoli, cozza caparbiamente nell'evidenza, evidenzia autorevolmente le alternative e le ipotesi, prospetta per un attimo il delitto passionale, incrimina ignoti, tira in ballo Feltrinelli, ammette in seguito che s'è trattato d'un lapsus, incarica la polizia giudiziaria di ricercare attivamente il predetto Benito Chetorni per interrogarlo come testimone. Ma il Benito Chetorni làtita. (Ibid., 50)

Der *discours* wird also zur eigentlichen bedeutungsgenerierenden Ebene ernannt und löst die *histoire* zeitweise gänzlich ab. Noch ganz im Zeichen der Neoavantgarden wird die Sprache zum prototypischen Medium für die Unzuverlässigkeit von Bedeutung erhoben. Zahlreiche Sprachspiele, das Verwenden sprechender Namen, die für sich genommen schon eine eigene Geschichte erzählen würden, zeigen eine Undurchsichtigkeit des *discours* auf (cf. *ibid.*, 54-56). Ebenso wechselt auch die Erzählhaltung ihren Ton je nachdem, welches Medium imitiert wird: ironisch, sarkastisch, komisch, journalistisch, regieähnlich, an ein Verhör erinnernd etc. Dieser Pastiche stellt seinen Konstruktcharakter in den Vordergrund, indem aus verschiedenen Blickwinkeln immer wieder betont wird, dass es sich um einen verfassten resp. zu verfassenden Text handelt (cf. Morese 2003, 76). Aber auch sein Vorhaben, eine auf realem Beweismaterial basierende Biografie zu verfassen, wird vom Erzähler nicht immer mit derselben Strenge verfolgt: So kommt es eben zu zahlreichen Digressionen zugunsten von Sprachspielereien u.ä., die aber dazu dienen, den tatsächlichen Standpunkt des Erzählers offenzulegen und den vorhandenen Hauch an Objektivität über Bord zu werfen: "Così rievocando episodi. Ricostruendo fatti e vicende. Evocando larve e fantàsmati di personaggi da fresco moderatamente storico. Deplorablemente grottesco. Volutamente irrealistico. Passabilmente ironico. Mediocrementemente comico. Genericamente tragico. Adeguato (forse) alla murgia di forza che ci è toccata per vivere" (Vassalli 1976, 53).

Widergespiegelt wird hier eine undurchsichtige Informationsvielfalt, die jener der Ereignisse der 1970er Jahre stark ähnelt. Dem Zeitzeugen bleibt ein Überblick und v.a. *der* Durchblick verwehrt.

4. Der Kopf des Systems? Paolo Sorrentinos Andreotti-Portrait *Il divo*

Stehen in den zwei soeben skizzierten Texten eher Fragen nach den Auswirkungen ständiger öffentlicher Gewalt auf das gesellschaftliche Gefüge, eine Täter-Ursachen Forschung sowie deutliche Kritik an den hierarchischen gesellschaftlichen Strukturen und oppressiven Methoden der Politik im Vordergrund, ist der Film *Il divo* ein *Biopic* über einen der Protago-

nisten jener Zeit, nämlich Giulio Andreotti. Demnach sind die Referenzen auf Fakten der jüngeren italienischen Geschichte besonders zahlreich.



Abb. 3. DVD-Cover von Sorrentinos *Il divo* (2008)

Der Film wird wie eine klassische Filmbiographie mit semi-dokumentarischem Anspruch eröffnet, wenn zuallererst ein Glossar mit den wichtigsten Begriffen der zur Debatte stehenden historischen Epoche vorangestellt wird. Sorrentino recurriert damit auf ein aus klassischen Filmbiographien bekanntes Pattern und kündigt scheinbar ein primär heteroreferentielles und Authentizität beanspruchendes Portrait an. Die Möglichkeit der objektiven Darstellung eines Menschenlebens, des Erzählens über einen Menschen wird aber alsbald in Frage gestellt: So sieht sich der Zuschauer nach dem *glossario*, das ihn mit Gruppierungen und Menschen wie den *BR* (*Brigate rosse*), der *DC* (*Democrazia cristiana*), der Freimaurerloge *P2* und Aldo Moro vertraut macht, mit dem scheinbaren Ziel, dem Film einen objektiven historischen Rahmen und dokumentarischen Charakter zu verleihen, im darauffolgenden Moment mit der Einblendung eines Zitats von Rosa Falasca Andreotti (Andreottis Mutter) konfrontiert: "Se non potete parlare bene di una persona, non parlatene" (*Il divo* 2008, 00:02:10). Die Botschaft ist von Anfang an ambigue, wenn objektives Material (Glossar) und subjektives Empfinden (Zitat der Mutter) Seite an Seite gestellt werden. Über das Zitat von Andreottis Mutter wird eine Selektion positiver Aspekte vorgeschlagen, auf die aber der Zuschauer schon durch die Wahl der Begriffe des Glossars keinesfalls hoffen kann.

Bevor sich noch eine einzige Figur auf dem Bildschirm gezeigt hat, destruiert der Film bereits jeden objektiv-referentiellen Anspruch. Stattdessen generiert der Film mit den Schriftinserts im Vorspann einen Widerspruch und steht von Anfang an unter dem Zeichen der Ambiguität^[6], die sich nicht nur durch eine dezidiert ambivalente Hauptfigur und damit meist a-chronologische, a-lineare sowie a-kausale Erzählweise, sondern im Weiteren durch eine ausgesprochen überdeterminierte, oftmals surreale Ästhetik bildet, die teilweise im Widerspruch zu dem Darzustellenden steht. Ambiguität bedeutet hier daher keinesfalls Sinnverlust, sondern dient vielmehr dem Aufzeigen des Ungeklärten und des Doppeldeutigen in der jüngeren italienischen Geschichte und ihrer Protagonisten und aktiviert das Publikum zur "Mitarbeit" an der Neuordnung der im Film dargebotenen Fakten.^[7]

Wenn dann die eigentliche Diegese beginnt, die zu Beginn der 1990er Jahre einsetzt, ist es schon nicht mehr verwunderlich, wenn aus dem Dunkeln, zuerst aus einiger Distanz, dann per Zoom in Großaufnahme ein mit Akupunktur-Nadeln im Kopf über Kopfschmerzen und sein Leben sinnierender Andreotti präsentiert wird, der alleine im Halbdunkeln in seiner Küche sitzt.^[8] Prägnant und nicht ganz ohne Zynismus gibt er sich als "Überlebender" zu erkennen:

Lei ha sei mesi di vita, mi disse il medico alla visita di leva. Anni dopo lo cercai per fargli sapere che ero sopravvissuto, ma era morto lui. È andata sempre così. Mi pronosticavano la fine, io sopravvivevo, sono morti loro. In compenso per tutta la vita ho combattuto contro atroci mal di testa. Ora sto provando questo rimedio cinese, ma ho provato di tutto. A suo tempo, l'Optalidon accese molte speranze. Ne spedii un flacone pure a un giornalista, Mino Pecorelli. Anche lui è morto. (Ibid., 00:02:28)

Als er schließlich aufsteht, nachdem in Großaufnahme aus der Vogelperspektive das Auflösen eines Aspirins gezeigt wurde, ist sein Kopf durch einen weißen Lampenschirm verdeckt.



Abb. 4. Toni Servillo als Andreotti; Filmstill aus: *Il divo* (2008), 00:05:40

Das widersprüchliche Verhältnis von Inhalt und Form wird in *Il divo* in dieser ersten Szene weiter perfektioniert, wenn zwischen dem skurril anmutenden, mit Akupunkturnadeln bespickten Andreotti und der Szene, in der er das Aspirin einnimmt und sich dann hinter dem Lampenschirm versteckt, eine Reihe von Morden gezeigt wird (cf. *ibid.*, 00:03:15-00:05:31). Es handelt sich um diverse (Auftrags-)Morde in Italien zwischen 1979 und 1992, angefangen bei Aldo Moro über Mino Pecorelli, Giorgio Ambrosoli, Roberto Calvi, Michele Sindona bis hin zu Giovanni Falcone. Auch wenn es sich um historische Personen und Ereignisse handelt, ist die Darstellung dieser Morde alles andere als eindeutig. In rasch wechselnder Parallelmontage werden diverse Täter und Opfer gezeigt; zusätzlich gibt es einen Wechsel aus Rockmusik^[9] und absoluter Stille, in der nur Schritte zu hören sind, die sich allerdings gerade nicht mit dem Rhythmus der tatsächlich Flüchtenden decken. Die Inszenierung von Schnitt und Musik lässt das Ganze als eine Art Ballett erscheinen, dessen Choreographie eben nicht der außerfiktionalen linearen wie temporalen Logik folgt, sondern vielmehr rein ästhetisch motiviert ist. Die Aneinanderreihung von Opfern und Tätern erfolgt keinesfalls logisch-kausal, sondern scheinbar zufällig. Dieser Zufälligkeit entspricht der "trägerische Schnitt"^[10], mit dem Sorrentino so oft die außerfilmische wie innerfilmische Logik aufbricht: So wechselt die Aufnahme eines Killers auf dem Motorrad, der sich auf einer verlassenen Landstraße umdreht und sein Maschinengewehr auf jemanden (den wir aber nicht sehen) richtet, mit einer auf einem Parkplatz von einer Pistole erschossenen Leiche, um dann wieder einen anderen Killer in den Blick zu nehmen. Es sind die Morde an Pecorelli (1979) und Dalla Chiesa (1982), die hier, unter anderem, parallel montiert werden, jede chronologische Anordnung historischer Fakten missachtend. Dieser durch die Montage und den Ton erzeugte surreal-skurrile Charakter der an sich eindeutigen Ereignisse wird noch durch die Textinserts, die die Toten identifizieren, unterstrichen. Sie fliegen verspielt ein, zuerst auf dem Kopf und drehen sich erst dann. Den Höhepunkt bilden schließlich die beiden Morde an Moro und Falcone, die in absoluter Stille gezeigt werden. Vor allem der Mord an Falcone (der zu einem späteren Zeitpunkt in ebenso skurriler Weise wiederkehrt) wird in bedächtiger Zeitlupe dargestellt, wenn wir zuerst ein Skateboard mit einer darauf befestigten Bombe durch ein Betonrohr fahren sehen und dann, am anderen Ende des Rohres, das fast gespenstische Fallen des Autos Falcones und die anschließende Explosion auf einer verlassenen, kraterartigen (fast mondartigen) Oberfläche beobachten. Die Darstellung der letzten beiden Morde unterscheidet sich deutlich von den vorhergehenden und hat nichts mehr von deren serieller Leichtigkeit, denn es sind Moros und Falcones Tod, die Andreotti am meisten belasten: Der Tod des Ersteren lastet schwer auf seinem Gewissen, der Anschlag auf Zweiteren verhindert seinen Einzug in den *Palazzo del Quirinale* und damit die Krönung seiner politischen Karriere.

Im Zentrum der Handlungsfülle steht die Figur Andreotti, über den wir wenig Sicheres erfahren. Als nicht zu bezweifelnde Tatsachen werden seine permanenten Kopfschmerzen, seine unverwechselbare und vor allem durch nichts zu erschütternde Wesensart, seine fast gespenstische Ruhe und seine vertrauensvolle Beziehung zu seiner Ehefrau wie auch zu seiner Haushälterin^[11] und natürlich sein alles in den Schatten stellender Ehrgeiz gezeigt. Die "private" Person Andreotti wird durch einen inneren Monolog als Stimme aus dem *Off*

repräsentiert, der aber auch nicht wesentlich Aufschluss über ihn gibt, ebenso wenig wie seine Beichte vor dem Priester seines Vertrauens Mario (cf. *ibid.*, 00:09:26 und 00:32:14-00:34:21). Einzig dass der Tod Aldo Moros schwer auf ihm lastet, ist er bereit einzugestehen. Seine innersten, kontemplativsten Momente werden allerdings in den sich wiederholenden nächtlichen Spaziergängen gezeigt, die er groteskerweise begleitet von drei langsam neben ihm herfahrenden Autos und einigen schwerbewaffneten Männern durch die Straßen Roms unternimmt (cf. *ibid.*, 00:06:48-00:08:19 und 00:31:52-00:32:12). Als er kurz innehält und den auf eine Hausmauer gesprühten Reim "Stragi e complotti portano la firma di Craxi e Andreotti" (*ibid.*, 00:07:35) liest, lassen sich seine Gedanken nur erahnen, kommentiert werden sie in keiner Weise. Wo ein Kommentar in Form des inneren Monologs angebracht wäre, wird er ironischerweise gerade ausgespart. Eine sich ebenso, fast refrainartig wiederholende und Andreotti charakterisierende Szene ist das Einnehmen von und Sinnieren über Schmerztabletten gegen Kopfschmerzen. So kehrt die eingangs beschriebene Szene, in der wir den von Kopfschmerzen geplagten Andreotti in der Küche hinter dem Lampenschirm sehen, zu einem späteren Zeitpunkt wieder, nur diesmal noch mit einem Zusatz. Nachdem Andreotti das Schmerzmittel eingenommen hat, schweift sein Blick auf seine auf dem Tisch liegende Hand, auf der zuerst nur eine, dann unerklärlicherweise immer mehr Ameisen krabbeln (cf. *ibid.*, 01:14:25). Nicht nur erinnert die Szene an die berühmte Szene aus dem surrealistischen Film *par excellence, Un Chien andalou* von Salvador Dalí und Luis Buñuel, sondern die Ameisen erfüllen auch eine mehrfach symbolische Bedeutung. Sie können einerseits ein Zeichen für das durch Schmerz und Schmerzmittel getrübt Bewusstsein Andreottis sein; sie deuten aber auch das langsame Brüchigwerden seiner absoluten Macht und den Beginn seiner Verwundbarkeit an.

In der dieser vorausgehenden Szene hat Andreotti ein "Geständnis" abgelegt, in dem er sich zu allen ihm angelasteten Taten bekennt und zugibt, zahlreiche Verbrechen im Dienste der Machterhaltung direkt und indirekt begangen zu haben (cf. *ibid.*, 01:12:00-01:14:01). Dieses Geständnis ist rein fiktiv und findet bezeichnenderweise wie bei einem dramatischen Soliloquium auch nur zwischen Andreotti und Zuschauer statt. Ob es je so ein Geständnis gegeben hat oder geben wird, ist unwahrscheinlich; als öffentliches hat es natürlich bis dato nicht stattgefunden, was aber nur der mit Geschichte und Politik vertraute Zuseher wissen kann. Generell sollten biographische Formen einen referentiellen Pakt mit dem Rezipienten eingehen und gewährleisten.^[12] Was aber, wenn das Bezugssystem ungenügend aufgearbeitet ist und sich primär durch Leerstellen manifestiert? Im Fall von *Il divo* ist bereits das vermeintlich reale Bezugssystem von vielen fiktiven (im Sinne von erfundenen wie auch von unwahren) Elementen gekennzeichnet. Somit führt sich jeder referentielle Pakt *ad absurdum*. Die Widerspiegelung eines rätselhaften, mit vielen Leerstellen versehenen außerfiktionalen Bezugssystems löst Sorrentino durch ein extremes *foregrounding* der materiellen Gemachtheit des Films und ein Aufblähen der diegetischen Ebene (cf. Wolf 1993, 309), was, gemeinsam mit den antiillusionistischen Blicken direkt in die Kamera,^[13] zu einem Illusionsbruch führt. Die das *Biopic* charakterisierende Differenz Fiktion-Realität wird hier zu einer Metareflexion über eben diese Differenz erweitert, und der Film liefert neben einer Interpretation der Person Andreottis auch eine generelle Reflexion über die Möglich-

keit der objektiven und wahrheitsgetreuen Darstellung geschichtlicher Ereignisse und individueller Lebensgeschichten.

Zitierhinweis | Come citare:

Pichler, Doris (2017), "Terror und Oppression während der *anni di piombo* in Literatur und Film." In *lettere aperte*, vol. 4, pp. 55-71 [online <http://www.lettereaperte.net/artikel/ausgabe-42017/309>]

Literaturverzeichnis

- Antonello, Pierpaolo/Alan O'Leary (2009), "Introduction." In *Imagining Terrorism. The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969–2009*, ed. idem. Oxford: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 1-15.
- Baecker, Dirk (2017), "Terror und Terrorismus im Formkalkül." In *The Catjects Project*, https://catjects.files.wordpress.com/2017/06/terror_terrorismus_formkalkuel.pdf, 1-28. [02.12.2017]
- Baudrillard, Jean (2002a), "Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die Symbolische Gabe des Todes." In *Der Geist des Terrorismus*, ed. Peter Engelmann, trans. Markus Sedlacek. Wien: Passagen, 11-36.
- (2002b), "Die Gewalt der Bilder. Hypothesen über den Terrorismus und das Attentat vom 11. September." In *Der Geist des Terrorismus*, ed. Peter Engelmann, trans. Michaela Ott. Wien: Passagen, 65-78.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.
- Feldbauer, Gerhard (2000), *Agenten, Terror, Staatskomplott. Der Mord an Aldo Moro, Rote Brigaden und CIA*. Köln: Papy Rossa.
- Fuchs, Gerhild (2004), "Spielarten des Komischen und Züge des Pikaresken in drei Romanen der italienischen Neoavantgarde: Luigi Malerbas *Salto mortale*, Gianni Celati *Le avventure di Guizzardi*, Sebastiano Vassalli *Abitare il vento*." In *Avantgarde und Komik*, ed. Ludger Scherer/Rolf Lohse. Amsterdam: Ropodi, 337-353.
- Hausmann, Friederike (2006), *Kleine Geschichte Italiens. Von 1943 bis zur Ära nach Berlusconi*. Aktual. und erweiterte Neuauflage. Berlin: Wagenbach.
- Il divo. La spettacolare vita di Giulio Andreotti* (2008), Regie Paolo Sorrentino, Produktion Francesca Cima/Fabio Conversi/Maurizio Coppolecchia/Nicola Giuliano/Andrea Occhipinti. Italien, 110min.
- Illger, Daniel (2010), "Das Glück der Gespenster. Fantastischer Realismus bei Sorrentino und Visconti." In *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, ed. Dirck Linck/Brigitte Obermayer. Zürich: diaphanes, 215-229.
- Krieger, Verena (2010), "'At War with the Obvious' – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen." In *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, ed. idem. Wien: Böhlau, 13-49.
- Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*. Paris: Du Seuil.
- Morese, Carmen (2003), "Die Gegenwart des Vergangenen. Zum Erzählwerk Sebastiano Vassallis." In *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*, ed. Felice Balletta/Angela Barwig. Frankfurt et al.: Lang, 75-83.
- O'Leary, Alan (2011), *Tragedia all'italiana. Italian Cinema and Italian Terrorisms*. Oxford, Wien: Lang.
- Simon, Fritz B. (2002), "Was ist Terrorismus? Versuch einer Definition." In *Terror im System. Der 11. September und die Folgen*, ed. Dirk Baecker/Peter Krieg/idem. Heidelberg: Auer, 12-31.

Tani, Stefano (1990), *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano: Mursia.

Vassalli, Sebastiano (1976), *L'arrivo della lozione*. Torino: Einaudi.

— (1980), *Abitare il vento*. Torino: Einaudi.

Vitello, Gabriele (2013), "Letteratura e anni di piombo. Una storia possibile?" In *MEMORIA e DIRITTO*, <https://memoriaediritto.files.wordpress.com/2013/12/vitello-20131.pdf>, 1-10. [02.12.2017]

Waldmann, Peter (1998), *Terrorismus. Provokation der Macht*. München: Gerling.

Wolf, Werner (1993), *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer.

Abbildungen:

Abb. 1. DVD-Cover *Die bleierne Zeit*, ArtHaus, 1981 (Regie: Margarethe von Trotta)

Abb. 2. (cc)-Lizenz https://it.wikipedia.org/wiki/Sessantotto#/media/File:Sessantotto_manifestazione.jpg
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/d/dd/Enrico_Berlinguer_%2B_Aldo_Moro.jpg

Abb. 3. DVD-Cover *Il divo*, Warner Bros. Entertainment Italia SPA, 2015 (Regie: Paolo Sorrentino)

Abb. 4. Filmstill aus: *Il divo* (s. Abb. 3).

Anmerkungen

- [1] Cf. Bader, Erwin (ed.) (2007), *Terrorismus. Eine Herausforderung unserer Zeit*. Frankfurt et al.: Lang; Baecker, Dirk /Peter Krieg/Fritz B. Simon (ed.) (2002), *Terror im System. Der 11. September und die Folgen*. Heidelberg: Auer. Fuchs, Peter (2004), *Das System 'Terror'. Versuch über eine kommunikative Eskalation der Moderne*. Bielefeld: transcript. Bock, Andreas (2009), *Terrorismus*. Paderborn: Fink. Riegler, Thomas (2009). *Terrorismus: Akteure, Strukturen, Entwicklungslinien*. Innsbruck, Wien: Studienverlag. Frindte, Wolfgang/Nicole Haußecker (ed.) (2010), *Inszenierter Terrorismus: Mediale Konstruktionen und individuelle Interpretationen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- [2] "Via i baffi. Via una decina d'anni. Via anche qualche centimetro: la statura esatta come risulta dai dati segnaletici è un metro e settantacinque. Una schiarita ai capelli che devono tendere al biondo. La pelle chiara va bene. In faccia un'ombra di lentiggini trascorse, così. Camiciola estiva e jeans o comunque pantaloni di tela. Società, ambienti eccetera: riproduzione in scala uno a uno, senza scenografie e senza trucchi. O dall'altezza di un metro e settantacinque guardano dritto davanti. Dunque." (Vassalli 1980, 3)
- [3] Gerhild Fuchs (2004, 345) erkennt daher auch richtigerweise in Vassallis Text eine "ironische Bloßstellung einiger stereotyper Selbstbilder des 'maschio italiano'".
- [4] "Nel libro *Ho dato vita a un mostro* del cavalier Vittorio Emanuele Chetorni tirapièdi di prima classe e autore arguto di memoriali, di suppliche; edito in Melano per i tipi dell'editore Castaldi nel mese ottobre dell'annusdomini millenovecentosettantatrè; si legge a questo riguardo."
- [5] Cf. z.B. die Beschreibungen eines solchen "paracampo" durch einen ehemaligen Teilnehmer, der aber anonym bleiben will (Vassalli 1976, 95-97 und 98-101).
- [6] Cf. zum Begriff der Ambiguität, cf. Krieger (2010).
- [7] Cf. hierzu Eco (1932, 95): "Le poetiche contemporanee, nel proporre strutture artistiche che richiedono un particolare impegno autonomo del fruitore, spesso una ricostruzione, sempre variabile, del materiale proposto, riflettono una generale tendenza della nostra cultura verso quei processi in cui, invece di una sequenza univoca e necessaria di eventi, si stabilisce come un campo di probabilità, una 'ambiguità' di situazione, tale da stimolare scelte operative o interpretative volta a volta diverse."

- [8] Andreotti wird von Toni Servillo verkörpert, der mit Buckel, abstehenden Ohren, durch seine unverwechselbare Gestik, beinahe nicht-existenter Mimik und leicht heiserer Stimme das Original überzeugend imitiert.
- [9] Es handelt sich um *Toop Toop* von Cassius.
- [10] Cf. zum Wesen des "trügerischen Schnitts" bei Sorrentino, cf. Illger (2010, 223).
- [11] Sie erweist sich als treue Dienerin und auch Kennerin Andreottis, so z.B. wenn sie seine Gestik ganz genau zu interpretieren weiß. Andreotti wird dann (ironischerweise) als durchschaubarer, nach klaren Regeln funktionierender Mensch dargestellt.
- [12] Cf. hierzu die Definition von Philippe Lejeune (1975, 36) zum "pacte référentiel": "Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels: [...] Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non 'l'effet de réel', mais l'image du réel. Tous les textes *référentiels* comportent donc ce que j'appellerai un 'pacte référentiel' [...]."
- [13] Ein weiteres Beispiel für solch ebenenüberschreitende und in diesem Fall auch komische Momente ist die Szene, in der Paolo C. Pomicino, DC-Abgeordneter und enger Vertrauter Andreottis, vor der entscheidenden Präsidentschaftswahl in kindlicher Manier in der eleganten Halle den glattpolierten Boden auf den glatten Sohlen seiner Schuhe entlang und auf die Kamera zugeleitet, direkt vor ihr haltmacht, kurz innehält, sich die Haare glattstreichet, die Krawatte richtet und dann mit einem direkt in die Kamera gerichteten Augenzwinkern abtritt (cf. *Il divo* 2008, 00:43:06-00:43:20).

Die zeitlose Tragödie der Macht: Vierzig Jahre *Affaire Moro*

Ingo Pohn-Lauggas (Wien)

Im Mai 2018 jährt sich mit der Ermordung des christdemokratischen Politikers Aldo Moro durch die Roten Brigaden der düstere Höhepunkt der bleiernen Jahre in Italien zum vierzigsten Mal. Die Entführung, die Gefangenschaft und die ebenso verzweifelten wie erfolglosen Versuche Moros, die offiziellen Vertreter seines Landes zu Verhandlungen zu bewegen, die sein Leben hätten retten können, veranlassten den Schriftsteller Leonardo Sciascia zu einer bemerkenswerten 'intellektuellen' Intervention in die politisch-ideologische Debatte jener Zeit: Mit L'Affaire Moro verfasste er noch im selben Jahr einen Essay an der Grenze zwischen Literatur und Publizistik. Der vorliegende Beitrag lädt zu seiner Relektüre ein.

Nel maggio del 2018 ricorre il quarantesimo anniversario dell'omicidio del politico democristiano Aldo Moro per mano delle Brigate Rosse, il tragico culmine degli anni di piombo in Italia. Il rapimento, la prigionia e i suoi tentativi tanto disperati quanto vani di indurre i rappresentanti del suo Paese a trattare con i rapitori al fine di salvargli la vita, diedero lo spunto allo scrittore Leonardo Sciascia per un notevole intervento 'intellettuale' nel dibattito politico ideologico del tempo: ancora nello stesso anno scrisse L'Affaire Moro, un saggio ai confini tra letteratura e pubblicistica. Il presente contributo invita alla sua rilettura.

Intellettuali vili?

Dass sich Sciascia mit seinem in kürzester Zeit verfassten und noch 1978 veröffentlichten Text *L'affaire Moro* (hier zitiert als AM) überhaupt zu Wort gemeldet hat, war so selbstverständlich nicht, im Gegenteil: Zunächst hatte er sich Schweigen auferlegt. Und das in einer Situation, in der das ganze Land wochenlang im Banne des Geschehens stand und die unterschiedlichsten Akteure sich zur Intervention berufen fühlten, natürlich auch 'die Intellektuellen'. Grundsätzlich ging es um die Frage, ob man die Position 'des Staates' teilen sollte, der sich von Aldo Moros Entführern nicht erpressen lassen wollte, oder ob man – wenn auch nur augenscheinlich – deren Spiel mitspielte und Zugeständnisse machte, um Moros Leben zu retten. Ein Dilemma nicht zuletzt für die Linke: Die Kommunistische Partei legte sich sehr früh fest und scherte bis zuletzt nicht aus der geschlossenen Front der *fermezza* aus, und selbst radikalere Gruppen wie *Lotta Continua* traten unter dem Slogan "Né con le Brigate Rosse, né con lo Stato" für eine prekäre Äquidistanz ein (cf. Collura 2000, 269).

Sciascia aber enthielt sich zunächst, obwohl es – man denke nur an seine politischen Kriminalromane *Il contesto* und *Todo Modo*, die in den Jahren zuvor entstanden waren (1971 bzw. 1974) – hier doch um Fragen ging, die sein Denken und Wirken im Kern berührten. Für dieses Schweigen wurde er auch umgehend kritisiert; die Heftigkeit allerdings, mit der diese Kritik vorgetragen wurde – *Paese Sera* etwa warnte vor den "suggerimenti corrosive provenienti da intellettuali solitari, a cominciare da Leonardo Sciascia, da tempo arrivato alla conclusione che questo Stato sia da buttare" (Coppola 1978) –, wird nur verständlich, wenn man einen Disput in Erinnerung ruft, der ein Jahr zuvor stattgefunden hatte.

Im Frühjahr 1977 stand einer der größten Prozesse gegen die *Brigate rosse* in Turin noch vor Beginn kurz vor dem Scheitern, da sich die ausgelosten Geschworenen reihenweise aus gesundheitlichen Gründen entschuldigen ließen. Sie taten dies aus durchaus berechtigter Angst vor Racheakten der Linksterroristen, und die allgemeine Empörung war groß, als es zu gelingen schien, den Staat und seine Institutionen derart zu erpressen. Diese Empörung nun teilte Sciascia nicht, er hielt zwar ein "dovere di non aver paura" (Sciascia 1979a, 102) für angebracht, verstand aber sehr gut, dass nur wenige bereit waren, *diesen* italienischen Staat zu verteidigen:

[A]nch'io avrei declinato l'onore e l'onere di fare il giurato. Quali garanzie [offriva] questo stato, non soltanto ai fini della protezione dei cittadini [...], ma per quanto attiene all'applicazione del diritto, della legge, della giustizia? Quali garanzie dava contro il furto, l'abuso di potere, l'ingiustizia? Nessuna. (ivi)

Sciascia stellte sich damit Eugenio Montale zur Seite, der diese Haltung in einem Zeitungsinterview zuerst formuliert hatte; dem folgte eine breite Debatte, an der sich zahlreiche Intellektuelle und Politiker beteiligten. So schlossen sich Norberto Bobbio, Franco Fortini und Luigi Pintor Sciascias Rede von einem "stato in via di decomposizione" an, während Italo Calvino dem entgegenhielt: "lo stato è tutti noi" (zit. n. ibid., 101). Am heftigsten reagierte Giorgio Amendola vom PCI, der in einem Interview mit *L'Espresso* am 5. Juni 1977 sowohl die Laienrichter als auch die sie in Schutz nehmenden Intellektuellen wörtlich des Defätismus und der Feigheit bezichtigte (und damit den Titel eines Bandes lieferte, in welchem die gesamte Debatte nachzulesen ist: *Coraggio e viltà degli intellettuali*; Porzio 1977).

Vor diesem Hintergrund wird unschwer begreiflich, weshalb es Sciascia ein Jahr später, nach der Entführung Moros, so widerstrebte, sich an dem inszenierten "melodramma di amore allo Stato" zu beteiligen, wie er es in *L'affaire Moro* nennt (AM, 33), weshalb er die von Moravia artikulierte "dolorosa estraneità" (zit. n. Sciascia 1979a, XI) gegenüber diesen Vorfällen zunächst teilte. Dennoch war die – wenn auch in harter Polemik formulierte – Frage, die Aniello Coppola in *Paese Sera* stellte, nicht ganz unbegründet: "In questi giorni tremendi che stiamo vivendo, gli intellettuali abituati a sputar sentenze sugli umori segreti della coscienza pubblica, tacciono. Perché?" (Coppola 1978) Schlussendlich war es Sciascias "vecchia idea che bisogna ricercare la verità" (Sciascia 1979a, 131), die ihn dazu brachte, mit *L'affaire Moro* sein Schweigen zu brechen. Ehe wir diesen Text nun zur Hand nehmen, kurz eine Rekonstruktion dessen, worauf er sich bezieht.

55 Tage in Rom

Ich werde mich im Folgenden – mit wenigen Ausnahmen – auf die Fakten beschränken, die auch Sciascia schon 1978 bekannt sein konnten. Denn zum einen ist die Literatur zum *Caso Moro* und seinen Hintergründen und Zusammenhängen mittlerweile längst nicht mehr zu bewältigen, zum anderen nährt er einen ganzen Zweig der berüchtigten italienischen *dietrologia*, der Tendenz also "[di] assegnare ai fatti della vita pubblica cause diverse da quelle dichiarate o apparenti, ipotizzando spesso motivazioni segrete, con la pretesa di

conoscere ciò che effettivamente 'sta dietro'" (Enciclopedia Treccani). Dass der *Caso Moro* dazu auch reichlich Anlass gibt, kann hier nur angedeutet werden, eine Aufarbeitung der mehr oder minder plausiblen Verschwörungstheorien, die sich rund um die Entführung und Ermordung Aldo Moros ranken, ist nicht Gegenstand dieses Beitrags.^[1] Und zwar auch deshalb nicht, weil dies nicht zuletzt der Intention von Sciascias Text entgegenkommt, durch die aufmerksame Lektüre von Moros während der Gefangenschaft verfassten Briefen und Dokumenten zu einem Verstehen, zu einer 'tieferen' Wahrheit zu kommen. Vorausgeschickt seien demnach nur die wesentlichen Eckdaten; lesen wir die "pura cronica" in Sciascias Worten:

Il 16 marzo 1978, qualche minuto prima delle nove, l'onorevole Aldo Moro, presidente della Democrazia Cristiana, esce dal portone numero 79 di via del Forte Trionfale. Sono ad attenderlo la 130 blu di rappresentanza e un'alfetta bianca con la scorta. Il presidente deve prima recarsi al Centro Studi della Democrazia Cristiana e poi, alle dieci, alla Camera dei deputati, dove l'onorevole Andreotti presenterà il nuovo governo e ne dichiarerà il programma. Di questo nuovo governo, che sarà il primo governo democristiano sorretto anche dai voti comunisti, l'onorevole Moro è stato accorto e paziente artefice. Ma c'è inquietudine sia nel Partito Comunista, deluso dalla presenza nel nuovo governo di vecchi e non molto stimati uomini della Democrazia Cristiana, sia in quella parte della Democrazia Cristiana che teme il realizzarsi del cosiddetto compromesso storico. (AM, 26)

Aldo Moro wird keinen dieser Termine wahrnehmen: Ein Kommando der *Brigate rosse* hält den Konvoi an, tötet fünf Männer der Eskorte und entführt den christdemokratischen Parteivorsitzenden. Die nüchterne Bestandaufnahme des Kontextes dieser Entführung enthält bereits alle Elemente, die den Fall zu einer *affaire* gemacht haben: Obwohl das Leben Moros nämlich gerettet werden hätte können, die *brigatisti* am Schluss bereits zu äußersten Zugeständnissen bereit waren und auch einem rein symbolischen 'Gefangenen austausch' zugestimmt hätten, behielt man bis zuletzt eine Position der Härte bei, eine *fermezza*, die sich bis zur *intransigenza* steigerte, und argumentierte damit, der Staat dürfe sich nicht erpressen lassen, zur Not müsse das Leben eines seiner höchsten Repräsentanten geopfert werden. Die *pura cronica* enthält auch deshalb 'alles', weil man in ihr unschwer lesen kann, dass es außerhalb des 'Volksgefängnisses' viele Kräfte gab, die kein Interesse daran hatten, dass Moro es lebend verließ.

Das Jahr 1978 ist ein Jahr der verschärften politischen Spannungen, die auch durch eine sprunghaft ansteigende Zahl von terroristischen Akten zum Ausdruck kamen: Bei 2.013 Attentaten wurden in Italien 31 Menschen getötet und 425 verletzt (cf. Feldbauer 1996, 97). In den Jahren zuvor hatte die Kommunistische Partei bei Wahlen stets dazugewinnen können und kam – mit ihren Verbündeten – der 50 Prozent-Marke sehr nahe. Eine linke Alleinregierung entsprach jedoch nicht den politischen Absichten ihres Vorsitzenden, Enrico Berlinguer, der gegen eine Konfrontation mit den Christdemokraten war und vielmehr eine antifaschistische Allparteienkoalition anstrebte.



Abb. 1. Via Fani in Rom, der Ort des Anschlags auf den Konvoi von Aldo Moro

Mit dem Vorsitzenden der DC, Aldo Moro, hatte er einen 'Verbündeten', der die politische Krise des Landes ebenso auf breiter Basis lösen wollte und – gegen den Widerstand des rechten Parteiflügels – zu einem bestimmten Maß an Zusammenarbeit mit den Kommunisten bereit war, wenn auch mit der unverhohlenen Absicht, sie damit auch zu schwächen. Woran also beide arbeiteten, und was im Jänner 1978 gelungen war, ist der *Compromesso storico*: Erstmals seit 1947 kam ein Kabinett mit Duldung der kommunistischen Abgeordneten zu Stande, als Zugeständnis an den rechten Flügel der DC wurde deren Vertreter Giulio Andreotti zum Ministerpräsidenten. Diese Übereinkunft wurde von vielen Seiten kritisiert: Dass die radikale Linke einem solchen Bündnis nichts abgewinnen konnte, liegt auf der Hand, aber auch Leonardo Sciascia hielt es für fatal, da es in seinen Augen zur Bildung eines einzigen großen Machtblocks führte und jeglichen politischen Antagonismus in der Gesellschaft betäubte (cf. Sciascia 1989, 48).



Abb. 2. Il "compromesso storico", Rom am 28. Juni 1977

Moro jedenfalls war der Architekt dieser Übereinkunft, und selbst wenn er sie deshalb in gewisser Weise personifizierte, entsprach er sicherlich viel weniger dem 'Herz des Staates', das die *Brigate rosse* doch treffen wollten, als etwa Andreotti. Und kontraproduktiv, aus der Sicht der *Brigate*, war auch die allererste Konsequenz ihrer spektakulären Aktion, die sich

doch gegen die Politik der nationalen Geschlossenheit wandte: Unter dem Eindruck der schockierenden Nachricht von Moros Entführung wurde Andreottis Kabinett ohne jede Debatte von beiden Kammern des Parlamentes angelobt. In *L'affaire Moro* heißt es dazu:

Si è come spostato il centro di gravità: dall'onorevole Moro, che usciva di casa ignaro dell'agguato, alla Camera dei deputati dove l'assenza dell'onorevole Moro avrebbe rapidamente prodotto quel che la sua presenza difficoltosamente avrebbe conseguito: e cioè quell'acquietamento e quella concordia per cui il quarto governo presieduto dall'onorevole Andreotti veniva approvato senza discussione alcuna. Al dramma del rapimento si è come sostituito [...] il dramma che l'assenza dell'onorevole Moro dal Parlamento, dalla vita politica, è *più producente* – in una determinata direzione – della sua presenza. (AM, 27, Herv. i.O.)

Noch am selben Nachmittag riefen die Gewerkschaften einen Generalstreik aus, im ganzen Land fanden Kundgebungen gegen den Terrorismus statt, der PCI brachte in der Befürchtung, mit den Linksextremisten identifiziert zu werden, seine Distanz besonders schrill zum Ausdruck. Die *Brigate rosse* kündigten nach zwei Tagen an, Aldo Moro vor einem 'tribunale del popolo' den Prozess zu machen. Sie tun dies in einem *comunicato*, jener Textsorte, die neben den Briefen von Moro zum Angelpunkt auch von Sciascias Auseinandersetzung mit dem Fall werden. In seinen Briefen spricht sich Moro bald für Verhandlungen mit den Entführern aus, doch in der italienischen Öffentlichkeit bildet sich ebenso rasch eine breite Allianz, die jegliches Zugeständnis ausschließt. Aus dieser Front scheren neben Bettino Craxis Sozialistischer Partei nur wenige Einzelpersonen aus. Sciascia gehört nicht dazu; dies kommentiert er später so:

Mi è stato rimproverato di tacere o, meglio, mi si è accusato di tacere. Ora, se non ho detto niente è stato perché in quel momento non avevo niente da dire. Ero in preda alla confusione, mi sentivo assalire da una grande pietà e pensavo di dover render conto alla mia coscienza. (Sciascia 1979a, 131)

Lotta Continua lanciert einen Appell zur sofortigen Aufnahme von Verhandlungen, UNO-Generalsekretär Kurt Waldheim interveniert und sogar Papst Paul VI. appelliert an die Entführer, Moro bedingungslos freizulassen. Doch die Christdemokraten bleiben vom verzweifelten Drängen von Moros Familienangehörigen ebenso unberührt wie vom Überlebenskampf, den der Gefangene mit seinen Briefen führt; man verlegt sich auf die Behauptung, er würde sie unter dem Druck seiner Entführer verfassen, Moro sei nicht mehr er selbst; seinen Anweisungen sei nicht mehr Folge zu leisten, obwohl er noch Vorsitzender der Partei ist: "Non è l'uomo che conosciamo", zitiert Sciascia aus einer Resolution von Partei-'Freunden', "con la sua visione spirituale, politica e giuridica che ha ispirato il contributo alla stesura della stessa Costituzione repubblicana" (AM, 106). Alle Beteuerungen Moros – "non ho subito nessuna coercizione, non sono drogato, [il mio] ragionamento fila come filavano i miei ragionamenti di un tempo" (zit. n. AM, 109s.) – bleiben fruchtlos, die DC lässt sich weder auf einen politischen Schwenk ein, noch beugt sie sich dem moralischen Druck, der auf ihr lastet: Mehrfach betont Moro, sich von seiner eigenen Partei zum Tode verurteilt zu

sehen, in einem seiner letzten Briefe schreibt er: "Il mio sangue ricadrà su di loro", und bezeichnet sich als Opfer einer "strage di Stato" (zit. n. AM, 145).

Nach 55 Tagen – und 72.460 Fahrzeugkontrollen, 37.702 Hausdurchsuchungen, 6.413.713 Personenkontrollen, 150 Verhaftungen und 400 Festnahmen, womit 13.000 Beamte ohne konkretes Ergebnis befasst waren (cf. AM, 170) –, am 9. Mai 1978, hinterlegen die *Brigate rosse* den Leichnam von Aldo Moro im Kofferraum eines roten Fahrzeugs, welches sie in der via Caetani in Rom abstellen. Der Fundort befindet sich exakt auf halber Strecke zwischen der via delle Botteghe Oscure und der piazza del Gesù – den Adressen der Parteizentralen des PCI und der DC.

Zahlreich sind, wie bereits angedeutet, die mysteriösen Umstände rund um den tragischen Tod Aldo Moros. Vieles davon scheint bis heute im Dunkeln zu liegen. Giuseppe Ferrara spricht in Bezug auf diese mehr oder weniger begründeten Verschwörungstheorien in terminologischer Anlehnung an Umberto Eco's Medientheorie von "Apocalittici e integrati":

Da una parte, i sostenitori del complotto (i dietrologi apocalittici); nel centro quelli, diciamo così, astenuti; e dall'altra parte gli anticomplotto (gli integrati). Ne vengono fuori due partiti su opposte posizioni [...] che riflettono grosso modo gli schieramenti politici del Paese. (Ferrara 2003, 9)

Es ist dies nicht der Ort, sich auf die eine oder andere Seite von Ferraras Spektrum zu schlagen. Es seien lediglich zwei Aspekte aus den "ombre del caso Moro" (Moro 1998) geholt, weil sie schon in Sciascias Pamphlet aus dem Jahr 1978 Thema sind.

Zum einen das Kommuniqué Nr. 7 der *Brigate rosse* vom 18. April. Es verkündet die erfolgte Hinrichtung von Aldo Moro und gibt den Ort bekannt, an dem sein Leichnam angeblich zu finden sei: am Grunde des Lago Duchessa, auf 2.000 Metern Höhe an der Grenze zwischen den Regionen Abruzzen und Latium. Weder sprachlich noch inhaltlich ist dieser *comunicato* mit den anderen der Entführer vergleichbar, er entpuppt sich relativ bald als eine Fälschung, möglicherweise um Moro zu signalisieren, dass man ihn nicht retten würde. Eine "lugubre mossa degli specialisti della guerra psicologica" nennen es die *Brigate rosse* in ihrem 'echten' Kommuniqué Nr. 7 (zit. n. AM, 87). Für Sciascia ist diese Episode, die für viele den Beginn des absurden Teils der Chronologie markiert,^[2] Ausgangspunkt für Überlegungen über die Möglichkeit, dass diese Fälschung als *ballon d'essai* beiden Seiten nützlich war: um auszuloten, welche Wirkung die Nachricht von Moros Tod hatte, da er ja von den Entführern direkt, von der DC indirekt als zumindest denkbar eingeplant wurde.

Viel Mysteriöses rankt sich, zweitens, um das *Memoriale* Aldo Moros, jenen Aufzeichnungen also, die der Politiker in der Gefangenschaft anfertigte und welche die *Brigate rosse* zunächst zurückhielten, wohl auch ohne ihre politische Tragweite zu erkennen. Als sie später von den Behörden gefunden und veröffentlicht wurden, beteuerten – ohne gehört zu werden – inhaftierte *brigatisti*, dass die Ermittler Teile davon unterschlugen. Diese brisanten Seiten tauchten erst 1990 auf. Für manche spricht vieles dafür, dass die Antwort auf die Frage, warum Moros Gefängnis mitten in Rom trotz des enormen betriebenen Aufwandes nicht gefunden wurde, und die Ermittlungen derart ineffizient waren, sehr einfach ist:

Lo Stato era [...] impreparato perché qualcuno, con una scelta politica precisa, si era adoperato a renderlo tale, perché, tanto per citare un esempio, durante tutto il periodo del sequestro, il Comitato interministeriale per la sicurezza insieme allo speciale "comitato politico-tecnico-esecutivo" [...] furono popolati da generali e funzionari appartenenti alla P2. (Maori 1995, 94)

Oder, noch deutlicher: "Un capolavoro della P2" (Ferrara 2003, 96). Dies läuft auf die These hinaus, dass Moros Briefe auch versteckte Nachrichten an die P2 enthielten (cf. auch Moro 1998, 117ss.). Auf die in der Tat enthaltenen kryptischen Andeutungen wurde auch Sciascia aufmerksam: Moro verweist an einer Stelle etwa auf die Gefahr, "di essere chiamato o indotto a parlare in maniera che potrebbe essere sgradevole e pericolosa in determinate situazioni" (zit. n. AM, 41), und spricht von einem "doloroso episodio, dal quale potrebbero dipendere molte cose" (zit. n. AM, 42). Am 10. April 1978 formuliert Moro eine rhetorische Frage, die Sciascia bemerkenswert schien, doch was sie enthalten haben mochte, hat er nicht mehr erlebt. Moro fragt: "Vi è forse, nel tener duro contro di me, una indicazione americana e tedesca?" (zit. n. AM, 75) Ein Jahr nach Sciascias Tod, im Oktober 1990, wird der Skandal um die klandestine NATO-Organisation Gladio ausgelöst, die im Falle einer kommunistischen Machtübernahme Sabotage- und Guerilla-Aktivitäten organisieren sollte. Doch statt dieser 'apokalyptischen' Spur weiter zu folgen,^[3] wenden wir uns nun Sciascias Text zu.

Close Reading

Worum handelt es sich eigentlich bei diesem Text? Wir finden das Buch mal eingeordnet als "romanzo-saggio" (Ambroise 1996, 231), häufiger aber als "Pamphlet" (z.B. bei Harth 1998, 160); Jacobazzi spricht an einer Stelle schlicht von einem "Roman" (2000, 47). Dieses Oszillieren zwischen den Genres ist in Sciascias Werk häufig zu finden, doch *L'affaire Moro* nimmt in seiner Art "alla stregua d'un *instant book*" (Di Grado 1992, 37) in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung darin ein. Von Dominique Fernandez dazu ermuntert (cf. Traina 1999, 44), schreibt Sciascia *L'affaire Moro* in kürzester Zeit, noch "a caldo nel 1978" (Collura 2000, 266). 1979 nimmt er das Angebot des *Partito Radicale* an, auf dessen Liste als Abgeordneter ins römische Parlament einzuziehen, wo er dann der Untersuchungskommission zum *Caso Moro*^[4] angehört, deren Ergebnisse er in einer *Relazione di minoranza presentata dal deputato Leonardo Sciascia* kommentiert. Dass dieser 'parlamentarische' Bericht den späteren Auflagen von *L'affaire Moro* eingeschlossen wurde, macht hinsichtlich der Textsorten das "diaframma tra scrittura e politica" (Ambroise 2000, XLV) in der Tat obsolet.

Doch zunächst zur Methode, mit der Sciascia zu seinen Aussagen im Essay-Teil gelangt: Er liest. Er liest die Briefe, die Moro aus der *prigione del popolo* schreibt, und er liest sie mit dem ihm eigenen "rigore da filologo" (Traina 1999, 44). Dabei folgt er einer Grundannahme, die zu jener Zeit nicht mehrheitsfähig war: Moros Briefe sind ernstzunehmen, niemand hat ihn angehalten zu schreiben, was er schrieb. Die Zurückweisung seiner Texte, die Behauptung, Moro sei nicht mehr er selbst, kommt somit einer Aberkennung seiner Identität gleich:

Certo, è scomodo si sappia che Moro *ha sempre pensato così*; che non sono state le Brigate rosse, con sevizie e droghe, a convertirlo alla liceità dello scambio di prigionieri tra uno Stato di diritto e una banda eversiva. Ma c'è rimedio: e nemmeno occorre tanto affaticarsi per applicarlo. I giornali indipendenti e di partito, i settimanali illustrati, la radio, la televisione: sono quasi tutti lì, in riga a difendere lo Stato, a proclamare la metamorfosi di Moro, la sua morte civile. (AM, 63s., Herv. i.O.)

Die vielfältigen und durchaus unterschiedlichen Interessen in der politischen Öffentlichkeit, die allesamt zum Ergebnis haben, Moro der letztlich mörderischen Gewalt seiner Entführer zu überlassen, führten dazu, dass diese Öffentlichkeit mit den Briefen das nicht tun konnte und wollte, was Sciascia in *L'affaire Moro* tut: sie lesen, ihren Inhalt zur Kenntnis nehmen und Schlüsse daraus ziehen; denn Sciascia ist überzeugt davon, dass der Moro, der sie schreibt,

è in perfetta coerenza col Moro politico e col Moro docente che gli italiani hanno conosciuto per un trentennio: con la sua visione della vita, delle cose italiane, del corso della politica; col suo senso del diritto e col suo senso dello Stato. (Ibid., 52)

In seinen Briefen bezieht sich Moro auf fünf Argumentationszusammenhänge: auf die unmittelbare politische Situation, auf seine Familie, der er entzogen wird, die ihn aber braucht, auf die Opfer, die er für die *Democrazia Cristiana* gebracht hat, auf die mysteriösen Zusammenhänge mit möglichen unangenehmen Enthüllungen und auf die freundschaftlichen Beziehungen, die er zu einzelnen Exponenten der Partei hat, und die Pflichten, die sich daraus ergeben. Sciascias penible Lektüre dieser Briefe sowie einzelner Kommuniqués der Entführer, seine Versuche, sie zu deuten und auch zu erkennen, was nur implizit darin zu lesen ist, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Sprache, und so ist das Thema Sprache ein zentrales Moment in *L'affaire Moro*.

Sintomi nella lingua

Dies kommt schon in dem einleitenden Abschnitt zum Ausdruck, in dem Sciascia diese Schrift Pier Paolo Pasolini zueignet, "come riprendendo [...] una corrispondenza" (AM, 13), drei Jahre nach dessen Tod. Es sind gleich mehrere von Pasolini hinterlassene Motive, die Sciascia aufnimmt: Jener war es, der Moro in seinen *Freibeuterschriften* als den "meno implicato di tutti" bezeichnet hat (Pasolini 1975, 163), und der bekanntlich die Aufmerksamkeit auf die Sprache lenkte: "Come sempre (cf. Gramsci) solo nella lingua si sono avuti dei sintomi" (ivi). Was Sciascia mit Pasolini darüber hinaus verbindet, ist, dass er auch in diesem so (explizit) politischen Text der Kunst seines Schreibens verpflichtet bleibt, "denn es soll eine Position von ideologischer und politischer Relevanz artikuliert und gleichzeitig das Autonomieprinzip der Kunst nicht aufgegeben werden" (Giacobazzi 2000, 49). Und so lässt Sciascia sein 'Pamphlet' mit dieser scheinbar unpolitischen Passage beginnen:

Ieri sera, uscendo per una passeggiata, ho visto nella crepa di un muro una lucciola. Non ne vedevo, in questa campagna, da almeno quarant'anni: e perciò credetti dapprima si trattasse di uno schisto del gesso con cui erano state murate le pietre o di una scaglia di specchio; e che la luce

della luna, ricamandosi tra le fronde, ne traesse quei riflessi verdastri. Non potevo subito pensare a un ritorno delle lucciole, dopo tanti anni che erano scomparse. (AM, 11)

Die Anspielung, die Reverenz ist offensichtlich und wird auch vom Autor umgehend aufgelöst. Sie bezieht sich auf einen berühmten Text von Pasolini, der im Februar 1975 unter dem Titel "Il vuoto del potere in Italia" im *Corriere della sera* erschien und als "L'articolo delle lucciole" in die *Scritti corsari* einging (Pasolini 1975, 156ss.). In diesem Text legt Pasolini sein Verständnis der von der *Democrazia Cristiana* verkörperten faschistischen Kontinuität in Italien dar, die für ihn auch in seiner Gegenwart noch gegeben ist, wenn sie auch in den 1960er Jahren eine entscheidende Wandlung erfahren hat. Für diesen Umbruch dienen ihm die verschwundenen Glühwürmchen als Symbol:

Nei primi anni sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato [...]) [...] Quel "qualcosa" che è accaduto una decina di anni fa lo chiamerò dunque "scomparsa delle lucciole". (Ibid., 157)

Das Entscheidende an dieser *scomparsa* sei, dass keiner sie bemerkt hat: Die forcierte Industrialisierung der 1960er Jahre – für Pasolini ein Desaster 'anthropologischer' Dimension – hat das ganze Land und sein Wertesystem verschoben, die DC kann längst nicht mehr mit derselben Selbstverständlichkeit auf jenes Fundament bauen, das sie unverändert vom historischen Faschismus übernommen hat; ihre "uomini del potere" (ibid., 162) sind, ohne es zu merken, zu Masken geworden, welche jene Leere nur noch verbergen, die dem Text auch seinen ursprünglichen Titel gab. Das Bedrohliche daran sei, dass die Geschichte lehrt, dass eine solche Leere nicht von Bestand ist und gefüllt wird von einem apokalyptisch anmutenden, obskuren "potere reale" (ibid., 164). Und so gäbe Pasolini, neun Monate vor seinem (und drei Jahre vor Moros) Tod, "l'intera Montedison per una lucciola" (ivi). 1978 nimmt Sciascia dies also wieder auf: "Era proprio una lucciola, nella crepa del muro. Ne ebbi una gioia intensa" (AM, 12). Er stellt damit sein Werk ganz in das Zeichen seines toten Freundes: "Con Pasolini. Per Pasolini" (ivi).

Dessen zitierte Feststellung, dass die Symptome – wieder einmal – sich nur in der Sprache zeigten, macht er zur Richtschnur seines Textes: Er untersucht die Sprache, er sucht *in* der Sprache. Sie wird gewissermaßen zur Hauptfigur des 'Romans', wodurch er in seinem Werk nachvollzieht, was im Italien jener 55 Tage vor sich ging:

Emerge con chiarezza [...] che la sola protagonista, nei giorni che seguirono al rapimento di Moro, fu la retorica; e gli italiani tutti (alfabetizzati e non) subirono il fascino del linguaggio politico [...]: e cioè del dire con parole *specializzate*, per non dire nulla: e il dramma si consumava sotto gli occhi di tutti, ignari di quanto realmente accadesse. (Adamo 1992, 89, Herv. i.O.)

Denn das ganze *dramma* ist von diesem Umstand gekennzeichnet: Moro galt als besonders versierter Sprecher des *politichese*, einer Sprache, die – ähnlich dem Kirchenlatein – von der Kanzel der Politik erklang und gar nicht verstanden werden *sollte*; er war der Meister dieser

Sprache und wurde zu ihrem Opfer. Über die Jahre hinweg, in denen die katholische Kirche begann, ihre Messen nicht mehr in Latein zu lesen, und die DC diesen Raum der Nicht-Kommunikation füllte – "il latino è incomprensibile per chi non sa il latino" (AM, 16) –, haben Moro und seine Parteifreunde eine Form von kodifizierter Verständigung untereinander gefunden, die Außenstehenden unzugänglich schien. Diese Verbindung fällt, wie wir sehen werden, paradox auf Moro zurück: "Ora sappiamo che la 'correlazione' era una 'contraddizione': e Moro l'ha pagata con la vita." (AM, 17) Tief verwurzelt in einer Unkultur des Sprechens ohne etwas zu sagen, ist er mit einem Mal der Möglichkeit beraubt, sich mitzuteilen, aus seinem Gefängnis kommunikativ nach außen zu treten. Moro durchlebt auf diese Weise einen "atroce contrappasso" (AM, 17), "dantescamente", wie Sara Gentile (1995, 62) ergänzt:

Un contrappasso diretto: ha dovuto tentare di *dire* col linguaggio del *nondire*, di *farsi capire* adottando gli stessi strumenti che aveva adottato e sperimentato per *non farsi capire*. Doveva comunicare usando il linguaggio dell'incomunicabilità. (AM, 17, Herv. i.O.)

Wo just die Sprache ihrer kommunikativen Kraft verlustig geht, gerät der Bedrängte, dem nichts verbleibt als die letzte Hoffnung, mit zunehmend verzweifelten, aber auch resigniert verhärteten Briefen um sein Leben zu kämpfen, in eine ausweglose Situation. Die Kugeln, die seinen Körper am 9. Mai 1978 durchsieben, bewirken nur einen der Tode, die Moro stirbt. Schon vorher stirbt er einen Tod in der Sprache. Seine 'Freunde' von der DC berauben ihn einerseits seines Status als Sender, indem sie behaupten, er sei nicht mehr er selbst; sie exkommunizieren ihn aus dem kommunikativen Akt: "La scomunica è esclusione dallo scambio simbolico, negare a qualcuno quella possibilità significa renderlo oggetto di una sentenza di morte." (Ambroise 1996, 238) Und andererseits hat Moro nur noch die Sprache, doch die Aporie, in die sie ihn – von langer Hand, im Grunde – bringt, besteht darin, dass sie mitnichten die Macht hat, ihn aus seinem Gefängnis zu befreien, sondern dass sie vielmehr ihrerseits zu seinem Gefängnis wird:

Als isolierter, entmächtigter Mensch bräuchte er eine andere Sprache, eine Sprache, durch die er sich mitteilen und etwas bewirken könnte. Mit jeder Antwort, die er erhält, wird er aufs Neue verkannt: Da er unfrei ist, kann er nicht frei reden; deshalb ist derjenige, der die Briefe schreibt, nicht Moro selbst, sondern er redet mit der Stimme der Roten Brigaden, den Feinden des Staates. Ein Paradoxon ergibt sich aus diesem sprachlichen Dilemma: Wäre Moro er selbst, so müsste er sich gegen sein eigenes Leben und für die Staatsräson entscheiden (cf. Giacobazzi 2000, 42).

Es ist somit nicht das groteske *tribunale del popolo* der Entführer, das Moros Todesurteil fällt: "Muio", schreibt er, "se così deciderà il mio partito [...]" (zit. n. AM, 127). Die unklaren Andeutungen in seinen Briefen, von denen in Zusammenhang mit möglichen politischen Verschwörungsszenarien bereits die Rede war, lassen sich demnach auch als versuchter Gefängnisausbruch aus diesem Dilemma lesen: Aldo Moro kann nicht mehr so kommunizieren, wie er es gewohnt ist; er muss versuchen, darauf aufmerksam zu machen, er muss den kommunikativen Akt als solchen in den Mittelpunkt rücken. Er tut dies, indem er den

referentiellen Gehalt dessen, was er zu sagen hat, künstlich umnebelt, dieser Verfremdungseffekt bringt die gewohnte Kommunikation ins Stocken. Moro kreiert eine mysteriöse und unzugängliche extralinguistische Realität, um sich gewissermaßen der Sprache, die ihn gefangen hält, zu entledigen, "um eine implizite, nicht in den Worten verankerte Kommunikationsebene zu schaffen" (Giacobazzi 2000, 43).

Es soll ihm nicht gelingen, diese Kommunikation wird nicht hergestellt; hierin besteht für Sciascia ein wesentlicher Teil der Tragödie. Und auch die *Brigate rosse* beherrschen die Sprache, die gesprochen wird, um gleichzeitig zu verbergen; die Gleichzeitigkeit des *dire* und *nondire* ist zudem ein Phänomen, das Gemeinsamkeiten mit dem Diskurs der Mafia aufweist (cf. Harth 1998, 161). Aus der "complicità dei pubblici poteri" (AM, 137), welche die italienische Öffentlichkeit resigniert voraussetzt, erwächst den Terroristen eine eigene Macht: "come la mafia si fonda ed è parte di una certa gestione del potere, di un modo di gestire il potere, così le Brigate rosse" (AM, 137). Sciascia weiß aber, dass niemand ernsthaft meinen kann, sie seien eine autonome Organisation, welche mittels eines revolutionären Kraftaktes die herrschenden Strukturen zerschlagen kann; vielmehr sei davon auszugehen, dass sie die "forze che già ci sono" (AM, 138) verschieben wollen: in den italienischen Machtverhältnissen ihre eigene Macht positionieren.

Exkommuniziert

Damit sind wir beim zweiten großen Topos: *L'affaire Moro* als "lucida analisi del potere" (Maori 1995, 82). Als für Moro am 13. Mai 1978 in demonstrativer Abwesenheit der Familie ein großes Staatsbegräbnis unter Aufbietung aller Honoratioren inszeniert wurde, verhöhnte man ein letztes Mal seinen letzten Willen, der da unmissverständlich gelautet hatte: "chiedo che ai miei funerali non partecipino né autorità dello Stato né uomini di partito" (zit. n. AM, 104). An anderer Stelle wird (er) noch deutlicher, wen beziehungsweise was er damit meint; Moro gelangt, wie Sciascia es formuliert, "alla denominazione giusta, alla spaventosa parola" (AM, 116): "lo non desidero intorno a me, lo ripeto, gli uomini del potere" (zit. n. AM, 113).

Moro wird in seinem Gefängnis der Macht beraubt, die er all die Jahre hatte und die er – zunächst – auch weiterhin zu haben glaubt; auf diese Weise, "denudato di potere" (AM, 129), lernt er sie aber erst wirklich kennen: die "diabolicità del potere" (AM, 129). Der Macht der Entführer ausgeliefert, muss er seine Briefe verfassen und sich dabei um eine neue Sprache und um Uneindeutigkeiten bemühen, zu denen er mit disziplinierter Selbstzensur gelangt: "disperatamente e lucidamente si autocensurò" (AM, 23), ohne dazu von den *Brigate rosse* explizit gezwungen zu werden, diesem Zwang höchstens zuvorkommend. Wie fern sind demnach für Moro die "macabre, oscene ore liete del potere" (AM, 116) in den Momenten, in welchen er am eigenen Leib das ganze Spektrum zu spüren bekommt, in welchem Machtausübung sich ihrem Objekt manifestiert: vom angesprochenen 'Ausschlussregime' zur unmittelbarsten Form der Machtausübung, der Macht zu töten: "Il potere è sempre potere di uccidere. La morte rende credibile il potere, dimostrandone l'efficacia." (Ambroise 1996, 133)

Mit Ausschlussregime meine ich die Macht über die Entscheidung des Dazugehörens, des Zugangs zu einem Kollektiv und zu seiner Identität; es überrascht nicht, dass Sciascia von der oben beschriebenen *scomunica* Moros durch die DC so beeindruckt war, denn es ist dies ein Motiv, welches ihn schon in anderen Werken beschäftigt hat. Am deutlichsten sticht dabei die *Recitazione della controversia liparitana (Dedicata ad A.D.)* (1969) ins Auge, jenes Theaterstück, in welchem ein kirchlicher Privilegienstreit im Sizilien des 18. Jahrhunderts unter anderem dadurch eskaliert, dass die Widersacher einander reihenweise exkommunizieren (cf. hierzu Pohn-Lauggas 2014, 329f.). Die im Titel enthaltene Widmung wiederum verdeutlicht, dass Sciascia unter dem Eindruck der Ereignisse des Prager Frühlings in Alexander Dubček einen von der 'kommunistischen Gemeinde' Exkommunizierten sah. Genau diese Parallele findet sich auch – noch deutlicher und dennoch geschliffener – im Roman *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia* (1977), in welchem beide Helden vom Ausschluss betroffen sind: Candido Munafò aus der kommunistischen Bewegung und don Antonio aus seiner Kirche. Der in der KP gelandete Priester beteiligt sich nicht an der Abstimmung über Candidos Parteiausschluss: "quel modo di votare contro qualcuno molto somigliava allo scagliare una pietra: e quindi contro nessuno, mai, avrebbe alzato la mano" (Sciascia 1977, 96). So wie der Tod das endgültige Ausscheiden aus der Gemeinschaft der Menschen bedeutet, wird er von der *scomunica*, die eine Form des sozialen Todes bedeutet, vorweggenommen. Gegen Aldo Moro, ausgerechnet gegen den "meno implicato di tutti" (Pasolini, s.o.), scheute sich keiner den ersten Stein zu werfen.

Pietà

Was Aldo Moro in dieser seiner katastrophalen Lage vorenthalten wird, ist das Einfühlungsvermögen, in welchem Sciascia sich versucht; und die *pietà*, die in *L'affaire Moro* als Motiv häufig wiederkehrt. "Tentiamo di immedesimarci" (AM, 45), heißt es an einer Stelle, und über weite Strecken lebt der Text von der erfolgreichen Umsetzung dieses Versuchs: "Mi sono immaginato di essere al suo posto", wird Sciascia später erzählen (1979a, 132), und womöglich fiel ihm das gar nicht schwer, denn "der Moro Sciascias ist eine literarische Figur,^[5] die dem Erzähler sicherlich sehr nahe steht: Beide betrachten die politische Wirklichkeit aus einer ähnlich isolierten, fern von Herrschaftsstrukturen liegenden Perspektive" (Giacobazzi 2000, 40). Sciascia denkt sich aber auch in jene Menschen hinein, die Moro gefangen halten und Tag um Tag mit ihm verbringen:

Forse perché sto cercando di capire anche loro. Di capire gli "uomini delle Brigate rosse" [...]. Di capire quelli di loro che stanno a guardia di Moro e che lo processano: in quella difficile, terribile familiarità quotidiana che inevitabilmente si stabilisce. Nello scambiare parole, colloquiali o di accuse e discolpe. Nel consumare insieme i cibi. Nel sonno del prigioniero e nella veglia del carceriere. [...] Tanti piccoli gesti; tante parole che inavvertitamente si dicono, ma che provengono dai più profondi moti dell'animo; un incontrarsi di sguardi nei momenti più disarmati [...]; i silenzi – sono tante le cose, tanti i momenti, che giorno dopo giorno [...] possono insorgere ad affratellare il carceriere e il carcerato, il boia e la vittima. E al punto che il boia non può più essere boia. (AM, 98s.)

In der Tat kommt einer der Henker an seine Grenzen, als er am 9. Mai 1978 dem letzten Wunsch Moros nachkommt und Franco Tritto, einen Freund der Familie, von der erfolgten Hinrichtung des Gefangenen telefonisch in Kenntnis setzt. Sciascia transkribiert dieses bemerkenswerte Telefongespräch, dessen Aufzeichnung zu Fahndungszwecken veröffentlicht wurde (und heute als Tondokument leicht im Internet aufgefunden werden kann), zur Gänze: Als nämlich Tritto vor Erschütterung außerstande ist, das Telefonat fortzusetzen, nimmt der *brigatista* trotz des eigenen Risikos und der objektiven Notwendigkeit, das Gespräch kurz zu halten, alle Rücksichten auf diese schwierige Situation: "Mi dispiace", sagt er, und meint es wohl so. Wiederholt nennt er den getöteten Moro, der in den Aussendungen der *Brigate* so oft grob beschimpft wurde, "onorevole" und "il Presidente". "Forse ancora oggi il giovane brigatista crede di credere si possa vivere di odio e contro la pietà", schreibt Sciascia über ihn, "ma quel giorno, in quell'*adempimento*, la pietà è penetrata in lui come il tradimento in una fortezza. E spero che lo devasti" (AM, 134).

Der *Caso Moro* hat Sciascia verändert; so wenig Italien nach dieser zeitgeschichtlichen Zäsur dasselbe Land war wie zuvor, so wenig sind Leonardo Sciascia und seine Sicht auf dieses Land dieselben geblieben. Wenn der Gemeinplatz eines 'pessimistischen' Sciascia Gültigkeit hat, so wird er in diesem Moment evident, in welchem selbst der Blick auf die *pietà* ein anderer wird. Im Interview mit *Le Monde* sagt der Autor:

Si contraddice anche lo scrittore; ed io mi sono contraddetto sul tema della pietà. Vent'anni fa ho scritto che, nei rivolgimenti civili, non si deve avere pietà; di fronte al caso Moro, ho rivendicato la pietà come il sentimento più alto. Ma bisogna dire che vent'anni fa credevo possibile che il mondo potesse cambiare; oggi non più. (zit. n. Collura 2000, 267)

L'Affaire Sciascia

Es ist offensichtlich, wie die Themen dieser Schrift sich nahtlos zu jenen der anderen Werke Sciascias fügen; zu den am häufigsten damit in Verwandtschaft gebrachten Texten gehört *Todo modo*. So fragt etwa Antonio di Grado, ob Sciascia mit *L'affaire Moro* nicht im Grunde eine Neufassung des 'philosophischen' Kriminalromans aus dem Jahr 1974 verfasst hat, "addensando labirintiche correlazioni a conferma della paradossale ragionevolezza di quelle espressionistiche oltranzze" (1992, 37). Angesichts der Tatsache, dass Sciascias düsterste literarische Parabeln in der blutigen und beklemmenden Wirklichkeit der italienischen Zeitgeschichte wahr zu werden schienen, bestätigt der Schriftsteller hinsichtlich der ihm deshalb zuweilen zugeschriebenen prophetischen Gabe: "Ho cominciato ad avere paura dell'immaginare. [...] Dopo la morte di Moro io non mi sento più libero di immaginare. Anche per questo preferisco ricostruire cose già avvenute: ho paura di dire cose che possono avvenire" (zit. n. Collura 2000, 271).

Auch *L'affaire Moro* ist Rekonstruktion, und der Autor betont seine "invincibile impressione che *l'affaire Moro* fosse già stato scritto, che fosse già compiuta opera letteraria" (AM, 25s.). Zu deutlich zeigen sich in diesem 'vorgefundenen' literarischen Werk seine Anliegen, als dass er darauf verzichten hätte können, die hermeneutische Deutungsarbeit – "qui soltanto si tenta di interpretare" (AM, 117) – stellvertretend zu übernehmen. "Tutti i nodi

vengono al pettine. / Quando c'è il pettine." lautet ein berühmter Aphorismus Sciascias (1979b, 37) – und

ecco: si direbbe che, come, secondo Sciascia, "il caso Moro *era* un grande e terribile nodo venuto al pettine " [Zitat aus einem *Panorama*-Interview, Anm. IPL], così per lui la stesura dell'*Affaire* fosse l'"occasione" che lo costringeva a sciogliere un altro nodo [...], il nodo in cui lungo gli anni Settanta s'erano congiunti e confusi alcuni temi della sua riflessione, d'una riflessione naturalmente non puramente teorica, ma che rimaneva indistricabile dalla sua autobiografia di scrittore e di lettore. (Compagnino 1994, 119)

E di intellettuale, möchte ich hinzufügen. So sehr sich Sciascia zunächst in Alberto Moravias Position erkannt hatte, wonach der Schriftsteller im Angesicht des Blutes verstummt, so sehr ist das Problem der Wahrheit in der Moro-Affäre zu seinem eigenen geworden (cf. Ambroise 2000, XLV). Es war nicht das mediale Kesseltreiben gegen sein anfängliches Schweigen, das ihn dazu bewogen hat, *L'affaire Moro* zu schreiben, genauso wenig brachte ihn umgekehrt die harsche Kritik zum Schweigen, mit welcher dem Text nach seiner Veröffentlichung begegnet wurde (cf. Collura 2000, 268ss.): Vor allem Eugenio Scalfari, Chefredakteur von *La Repubblica*, tat sich polemisch hervor, der darin einen Rachefeldzug eines sich verbittert missverstandenen fühlenden meridionalen Kauzes sah. Eines der vielen und nicht das letzte Missverständnis des häretischen Intellektuellen Leonardo Sciascia (cf. Pohn-Lauggas 2012, 165s.). Die Debatten, in denen die Kontroverse um die 'intellettuali vili' wieder aufgenommen wird, machen aus dem *Caso Moro* eine *Affaire Sciascia*, wie sich der Kreis zur Geburtsstunde des engagierten Intellektuellen, zum Fall Dreyfus schließen lässt, der bekanntlich auch zu einer *Affaire Zola* wurde.

Die intellektuelle Autobiographie findet ihre Fortsetzung in *Nero su nero*, jenem *diario in pubblico*, der 1979 erscheint und Sciascias Interventionen des zu Ende gehenden Jahrzehnts in loser Folge sammelt. Dort ist der *Caso Moro* an ebenso vielen Stellen präsent wie in *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, der in gewisser Hinsicht vergleichbaren Artikelsammlung der 1980er Jahre, die zehn Jahre später, am Todestag des Autors erscheint. "Se non riusciamo ad arrivare alla verità sul caso Moro siamo veramente perduti" hatte Sciascia noch 1978 in der Monatszeitung *Sicilia* geschrieben (zit. n. Ferrara 2003, 222), und dieser Gedanke sollte ihn nicht mehr loslassen. In *Nero su nero* zitiert er noch einmal Aldo Moro:

"Ho un immenso piacere di avervi perduto" dice ai suoi amici di un tempo che gli sarà sembrato lontanissimo "e mi auguro che tutti vi perdano con la stessa gioia con la quale io vi ho perduti": parole che sembrano arrivare a noi dall'antica ed eterna tragedia del potere. (1979b, 260s.)

Die Entführung und Ermordung Aldo Moros hat bei der Gesamtschau auf die italienische Zeitgeschichte bis heute nichts an Brisanz verloren, das wird sich auch am bevorstehenden 40. Jahrestag wieder zeigen. Leonardo Sciascias *Affaire Moro* gehört trotz der zeitbedingten Unkenntnis vieler Hintergründe, in der er den Text noch 1978 verfasst hat, und auch nach

der Flut an Publikationen dazu, die jetzt wohl wieder anschwellen wird, zu den wichtigsten, den in seinem Sinne 'wahrsten' Beiträgen zum Thema.

Zitierhinweis | Come citare:

Pohn-Lauggas, Ingo (2017), "Die zeitlose Tragödie der Macht: Vierzig Jahre Affaire Moro." In *lettere aperte* vol. 4 (2017), 73-88. [online <http://www.lettereaperte.net/artikel/ausgabe-42017/309>]

Literaturverzeichnis

- Adamo, Liborio (1992), *Leonardo Sciascia tra impegno e letteratura*. Enna: Papiro, 1992.
- Ambroise, Claude (1996), *Invito alla lettura di Sciascia*. Milano: Mursia, 1996.
- (2000), "Verità e scrittura." In Sciascia, Leonardo. *Opere 1956-1971*, ed. Claude Ambroise. Milano: Bompiani, XXV-XLIX.
- Collura, Matteo (2000), *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*. Milano: TEA.
- Compagnino, Gaetano (1994), *Leonardo Sciascia nella terra dei letterati*. Catania: Ed. Bonanno.
- Coppola, Aniello (1978), "Non è tempo di cicale." In *Paese Sera*, 19.3.1978.
- Di Grado, Antonio (1992), *Leonardo Sciascia. La figura e l'opera*. Marina di Patti: Pungitopo.
- Feldbauer, Gerhard (1996), *Von Mussolini bis Fini. Die extreme Rechte in Italien*. Berlin, Elefant Press.
- (2000), *Agenten, Terror, Staatskomplott. Der Mord an Aldo Moro, die Roten Brigaden und die CIA*. Köln: PapyRossa.
- Ferrara, Giuseppe (2003), *Misteri del Caso Moro*. Bolsena: Massari.
- Gentile, Sara (1995), *L'isola del potere. Metafore del dominio nel romanzo di Leonardo Sciascia*. Roma: Donzelli.
- Giacobazzi, Cesare (2000), "Gefangen in der Sprache: Sciascias *L'affaire Moro* und Grass' *Kopfgeburten* als Grenzfall zwischen Literatur und Publizistik." In *Leonardo Sciascia. Annäherungen an sein Werk*, ed. Sandro Moraldo. Heidelberg: Winter, 37-53.
- Harth, Helene (1998), "Macht und Gewalt im politischen Imaginären eines Sizilianers. Leonardo Sciascia und die Moro-Affäre." In *Gewalt der Geschichte – Geschichten der Gewalt. Zur Kultur und Literatur Italiens von 1945 bis heute*, ed. Peter Brockmeier/Carolin Fischer. Stuttgart: M & P, 149-167.
- Maori, Andrea (1995), *Leonardo Sciascia. Elogio dell'eresia. L'impegno fuori e dentro il parlamento, per i diritti civili, per una giustizia giusta (1979-1989)*. Milano: La Vita Felice.
- Moro, Alfredo Carlo (1998), *Storia di un delitto annunciato. Le ombre del caso Moro*. Roma: Riuniti.
- Pasolini, Pier Paolo (1978), *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti.
- [Pohn-]Lauggas, Ingo (2012), "Die Brille, ein teuflisches Ding. Intellektuelle Verführung bei Leonardo Sciascia." In *Die Lust an der Kultur/Theorie. Transdisziplinäre Interventionen*, ed. Anna Babka/Daniela Finzi/Clemens Ruthner. Wien, Berlin: Turia + Kant, 162-170.
- "Sulla nuova edizione della ‚Recitazione della controversia liparitana dedicata a A.D.‘" (2014), In *Todo Modo, Rivista internazionale di studi sciasciani / A Journal of Sciascia Studies* vol. 4, 325-330.
- Porzio, Domenico, (1977 ed.), *Coraggio e viltà degli intellettuali*. Milano: Mondadori.
- Sciascia, Leonardo (1990), *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia* (1977). Milano: Adelphi.
- (1978), *L'affaire Moro*. Milano: Adelphi, 1994. (zitiert als AM)
- (1979a), *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*. Milano: Mondadori, 1991.
- (1979b), *Nero su nero*. Milano: Adelphi Ed., 1991.
- (1989), *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, Milano: Bompiani: 2000.

Satta, Vladimiro (2003), *Odissea nel caso Moro. Viaggio controcorrente attraverso la documentazione della Commissione Stragi*. Roma: EdUP.

— (2006), *Il caso Moro e i suoi falsi misteri*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

— (2016), *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di piombo*. Milano: Rizzoli.

Silj, Alessandro (1994), *Malpaese. Criminalità, corruzione e politica nell'Italia della prima Repubblica*. Roma: Donzelli.

Traina, Giuseppe (1999), *Leonardo Sciascia*. Milano: Mondadori.

Abbildungen:

Alle Abbildungen unterliegen einer creative-commons-Lizenz und befinden sich laut der jeweiligen Quellen-Angaben in der *public domain*.

Abb. 1. Via Fani (cc) <https://www.flickr.com/photos/136879256@N02/23560142924>

Abb. 2. Il "compromesso storico", (cc),

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/d/dd/Enrico_Berlinguer_%2B_Aldo_Moro.jpg

Anmerkungen

- [1] Stellvertretend sei hier auf die kenntnisreichen Arbeiten des Historikers Vladimiro Satta verwiesen (2003; 2006), der es sich in seiner jüngsten, umfassenden Darstellung der *anni di piombo* (2016, 603-611) allerdings auch zur Aufgabe gemacht hat, mit seinen Kenntnissen, die er in den langen Jahren als wissenschaftlicher Mitarbeiter des italienischen Senats erworben hat, dem 'dietrologischen' Wildwuchs und den "falsi misteri del Caso Moro" (2006) kritisch entgegenzutreten.
- [2] Der See befindet sich im unzugänglichen Hochgebirge. Die *Brigate* hätten dort mit einem Hubschrauber hinfliegen müssen und mit einem Flammenwerfer durch die dicke Eisschicht dringen. Die Ermittler tun genau dies, wobei sie allerdings Sprengstoff benutzen, um dann mit einem Trupp von Tauchern vergeblich nach einer Leiche zu suchen (cf. Silj 1994, 216s.).
- [3] Cf. zu diesem Komplex etwa Feldbauer (2000).
- [4] *Commissione parlamentare d'inchiesta su la strage di via Fani, il sequestro e l'assassinio di Aldo Moro, la strategia e gli obiettivi perseguiti dai terroristi*.
- [5] Sciascia selbst bezeichnet Moros Geschichte als eine "storia già come scritta, [...] storia già opera letteraria" (AM, 117).

Lettera aperta

Contro l'estetizzazione (un po' fanatica) della sofferenza e sulle responsabilità che continuiamo ad avere, nonostante tutto

Guido Furci (Baltimora/Paris)

In un'università sempre più spaventata dalla complessità, dove le regole del mercato sembrano aver preso definitivamente il sopravvento sui contenuti, una delle cose che mi inquietano di più è la strumentalizzazione di temi di ricerca la cui legittimità ha smesso di essere rivendicata sulla base di argomenti scientificamente plausibili, diventando spesso l'oggetto di negoziazioni dubbie, sia sul piano istituzionale che su quello della didattica. Se è vero che è necessario integrare ai percorsi in materie umanistiche lo studio di autori e temi non canonici – nel tentativo di reinventare ed attualizzare il canone, arricchendolo di voci tanto trascurate quanto indispensabili ad una migliore comprensione di epoche e contesti meno monolitici di come appaiono nei manuali –, per quanto mi riguarda è altrettanto fondamentale garantire che un tale processo si fondi su prese di posizione chiare e, nella misura del possibile, indipendenti dalla loro eventuale "attrattività curricolare". Non discuto della necessità di dare spazio a narrazioni meno autoreferenziali della "nostra" S/storia, né tantomeno del bisogno di contrastare qualsiasi forma di egemonia discorsiva facendo ricorso a discorsi "altri", di natura diversa, capaci di minare dall'interno la coerenza di sistemi solo apparentemente solidi. Ciò detto, pur difendendo strenuamente le riflessioni che non hanno paura di riflettere su se stesse – anche a costo di accogliere le antinomie senza per forza poterle risolvere –, accetto mal volentieri il dilagare di seminari, tavole rotonde ed eventi culturali di vario genere, volti non a mostrare che l'importanza di decostruire categorie estetiche ed interpretative dominanti implica una serie di difficoltà con cui bisogna imparare a confrontarsi, talora anche pagandone il prezzo, ma a mettere in evidenza, al contrario, quanto contribuire ad una simile riscrittura della tradizione possa rivelarsi entusiasmante, se non addirittura *cool* o *amazing*.

A seguito di una proiezione cinematografica organizzata qualche settimana fa dal "Program for the Study of Women, Gender and Sexuality" di una delle università con cui collaboro, mi hanno preoccupato moltissimo le affermazioni di studenti e colleghi che, dopo aver commentato diverse testimonianze-video di ragazzi e ragazze omosessuali o transgender alle prese con episodi di ordinaria violenza, fisica o verbale, hanno espresso, oltre all'ammirazione per il coraggio e la forza degli intervistati, anche e soprattutto un tipo di fascinazione, latentemente perversa, nei confronti di chi appartiene a comunità che, proprio in virtù del loro anticonvenzionalismo, non solo delle stigmatizzazioni di cui sono vittime, possono essere assimilate a forme di esistenza "subalterne" – dunque, per definizione, svincolate dalla normatività che moltissime persone contribuiscono ad intrattenere, pur sforzandosi, se non altro nella sfera pubblica, di far valere il contrario. Ora, non ho alcun problema ad accettare il punto di vista di quanti vorrebbero sentirsi protagonisti di un

movimento suscettibile di riconfigurare il trascorso individuale di chi ne fa parte, alla luce di una spesso più significativa dinamica di gruppo; inoltre – e come ho già detto –, lungi dal considerare "accessori" i racconti di chi decide di commentare e condividere aspetti essenziali del proprio vissuto, al fine di alimentare riflessioni di più ampio respiro, ritengo basilare includere voci troppo a lungo taciute in quella che vorrei fosse una restituzione irriducibilmente caleidoscopica del "reale" – inteso nella doppia accezione di "realtà circostante" e analisi che di quella realtà si dovrebbe fornire quasi "in diretta", a discapito della discrepanza drammatica fra ritmi di vita e di pensiero, caratteristica della maggior parte delle società capitaliste avanzate. Quello che mi disturba è piuttosto la tendenza, abbastanza generalizzata purtroppo, a sublimare le tragedie del quotidiano, come per metterle a distanza, travestendole fino a trasformarle in qualcosa di non solo accettabile, ma anche, in qualche modo, "desiderabile". Infatti, se questa tendenza riesco a spiegarmela – la crisi delle ideologie ha avuto come conseguenza diretta una ricerca di senso tanto "multidirezionale" quanto "disperata" –, faccio davvero fatica ad accettarla. Ad intimorirmi è, da un lato, quello che secondo me nasconde – un'incapacità sempre più disarmante ad affrontare le situazioni per ciò che rappresentano, anziché per ciò che vorremmo potessero significare –, dall'altro, le innumerevoli e pericolosissime analogie di cui credo che un tale atteggiamento sia all'origine.

Sin dalla seconda metà degli anni '70, autori e intellettuali del calibro di Primo Levi hanno provato a metterci in guardia sugli usi impropri della memoria (individuale e collettiva), così come di ogni eventuale narrativizzazione "fuori fuoco" della S/storia – impossibile non ricordare il contributo di Levi sul *Portiere di Notte* di Liliana Cavani, film "bello e falso", per riprendere le parole esatte dello scrittore. Ecco, che oggi le ferite subite – poco importa in questo caso se da un individuo o da una collettività – rischiano di suscitare attenzioni anomale, al punto da esasperare la componente traumatica di vicende che, in assenza di un trauma, non parrebbero nemmeno degne di essere ricordate (!), mi sembra contraddire la linea di condotta che sin dalla fine della Seconda Guerra Mondiale si sarebbe dovuta osservare, anche solo per una questione di rispetto nei confronti di tutte quelle moltitudini cancellate in maniera radicale dalle violenze di massa del secolo scorso. Quanto ai "sommersi", dubito che le loro testimonianze, se esistessero tutte, meriterebbero di essere sublimare. Mi sono sempre sentito terribilmente a disagio all'idea di poter associare, semplicemente, gli "esili" agli "esili volontari", la "Diaspora" a qualunque altra manifestazione dello sradicamento o della frammentazione identitaria (un *performer* di origine algerina che lavora fra Parigi e Montreal senza intrattenere alcun rapporto concreto con il paese di provenienza dei suoi genitori o dei suoi nonni – ammesso che vi sia mai stato – non è un immigrato clandestino che ha attraversato il Mediterraneo nella speranza di salvarsi in Francia ...) Sono ancora più in difficoltà quando tali associazioni diventano programmatiche, e paiono potersi giustificare sulla base di un comparatismo disgiunto dall'ermeneutica, oppure in nome di una forma d'interdisciplinarietà che si è smesso d'interrogare, ma nella quale non sarebbe conveniente non credere, carrieristicamente parlando. Il dibattito che si è prodotto nel seminario a cui facevo riferimento sopra mi ha infastidito principalmente per due motivi: lasciarsi coinvolgere dalla "forma" che un certo militantismo può assumere

non ha niente a che vedere col cogliere le ragioni profonde di un atto qualsiasi di dissidenza politica – che si tratti di un'azione consapevole o meno –; identificarsi troppo in chi, nonostante tutto, "ce l'ha fatta" ed è autorizzato a prendere la parola per ritracciare la propria traiettoria di fronte ad un uditorio, se non si fa attenzione, può significare perdere di vista il destino di quanti la possibilità di parlare non ce l'avranno mai/più – valorizzando peraltro in maniera eccessiva la portata di una deposizione dialogica, senza tener conto del fatto che anche il silenzio può assumere in determinate circostanze il valore di una scelta (o di un dialogo). Ma c'è di più: se a tratti l'orientamento delle discussioni mi è parso quasi scandaloso, è perché la retorica degli scambi celava un'adesione esaltata o sacrale (sacralggiante?) a quel tipo di "politicamente corretto" che, lo sappiamo, ha spesso l'effetto di appiattire i propositi di ciascuno, in nome d'adagi federatori, in quanto nascostamente moraleggianti.

Non c'è niente di *cool* nell'essere esclusi, umiliati, torturati; non è affatto *amazing* sopravvivere a crimini che avevano come obiettivo l'annientamento. "*Salvarsi* non serve a niente", per parafrasare Walter Siti, se non, appunto, ad essere salvi. Certo, sta ad ognuno decidere quali significazioni attribuire alla propria salvezza. Ma la salvezza, come la differenza, non è necessariamente un valore in sé. E sarebbe offensivo nei confronti di molti pensarla, non essere in grado di cogliere le sfumature. Poco importa se l'estetizzazione (e l'esteriorizzazione) della violenza e del dolore sono di moda, una delle funzioni della classe intellettuale dovrebbe essere quella di scardinare i luoghi comuni, per dare spazio a postulati di diverso ordine e grado. Poco importa se i cosiddetti *Mafia Movies* fanno della criminalità organizzata una specie di "marchio di fabbrica", con tanto di relativi *supporters*; a differenza degli spettatori, il cinema sa – anche quando gioca o scherza, o forse soprattutto quando non si prende troppo sul serio – che il linguaggio dell'arte è fondato su un presupposto in fondo molto semplice: dire/mostrare una cosa per affermarne/farne vedere un'altra. Dietro alla presunta "vittoria" di chi ce l'ha fatta, di chi è uscito indenne da una catastrofe (individuale o collettiva), bisognerebbe sempre impegnarsi a discernere la presenza fantomatica d'una narrazione possibilmente controfattuale, il cui esito atroce non avrebbe potuto dare adito ad interpretazioni più articolate. È lo sforzo comune che mi sarei aspettato scaturisse da un momento di confronto seminariale, in fondo simile a tanti altri, ma che in una situazione di crisi politica transnazionale come quella che stiamo vivendo in Europa e negli Stati Uniti (per limitarsi all'Occidente) assume contorni più emblematici di quanto vorrei.

Come contrastare le derive di leader politici imbarazzanti e nocivi, quando non si è più in grado di sviluppare un discorso critico deviando dalla *doxa* di un'accademia sempre più attenta a vendere i propri prodotti, a non deludere il suo pubblico, anziché a disorientare di proposito e sistematicamente quanti, in quell'accademia, hanno deciso di "formarsi"? Quali strategie sarebbe opportuno adottare per limitare i danni di governi sempre più "tecnici" e sempre meno "edotti"? (Lo so, è anacronistico ed anche un po' reazionario continuare a credere che la politica non sia fatta per tutti...) In che modo opporsi alla volgarità o all'assolutismo degli slogan che ci assalgono in maniera sempre più invasiva, se il relativismo culturale rischia di trasformarsi in una variante appena più sofisticata del perbenismo ben-

pensante, e questo anche in ambienti dai quali ci si aspetterebbe una problematizzazione ben più profonda e disinteressata delle cose intorno? Infine, perché ostinarsi ad evidenziare le minacce solo se percepite come "allogene", quando gli attentati terroristi degli ultimi anni non hanno fatto che ricordarci, in un altro modo ancora, fino a che punto quelle intestine possano rivelarsi letali? Il consenso che si cerca più per abitudine che per scelta favorisce meccanismi di compensazione imprevedibili: anche a costo di sembrare semplicistico, voglio ricordare che la classe intellettuale, nel corso del tempo, se ne è resa conto ciclicamente – e non di rado subendo quanto avrebbe potuto e dovuto essere evitato. Dopo aver constatato a più riprese che i *gender* come i *postcolonial* o i *trauma studies* sono serviti soprattutto a far finta di parlare di quello di cui non si vuole parlare comunque, quanto ci vorrà ancora prima che i sempre più numerosi *fan* di queste discipline decidano di operare una rivoluzione dall'interno e "dal basso", affinché la posta in gioco sia nuovamente degna della cesura da operare?

L'America è il paese dell'*affirmative action* e di Donald Trump. Possibile che nessuno si chieda più esplicitamente se voglia dire qualcosa? Io a questo pensavo, circondato da universitari con i jeans strappati e le magliette arcobaleno, che sognano di avere di nuovo vent'anni quando stanno per compierne cinquanta. Vorrei poter dire che non mi sono sentito molto solo. Che non ho avuto nostalgia di un liceo classico "fatto bene" e della mia insegnante di italiano quando mi spiegava Montale con le lacrime agli occhi e la voce che trema nel rileggere, una volta di più, *Dora Markus*.

Baltimora, ottobre 2017

Zitierhinweis | Come citare:

Furci, Guido (2017), "Lettera aperta. Contro l'estetizzazione (un po' fanatica) della sofferenza e sulle responsabilità che continuiamo ad avere, nonostante tutto." In *lettere aperte* vol. 4, 89-92. [online <http://www.lettereaperte.net/artikel/ausgabe-42017/309>]