

lettere aperte

Ausgabe, 1/2014

Offene Briefe, offene Wissenschaft

prospettive e polemiche
per lo studio della letteratura italiana

Impressum

Lettere aperte erscheint zweimal jährlich in Form von Themenheften, die über einen Call for Paper ausgeschrieben werden. Einzelhefte können auch von GastherausgeberInnen verantwortet werden. Entsprechende Vorschläge sollen nicht mehr als 6000 Zeichen umfassen und an folgende Mailadressen gerichtet werden: fabien.kunz@uni-hamburg.de und d.winkler@uibk.ac.at

Publikationssprachen sind das Italienische und Deutsche; es sind auch Zusendungen auf Englisch und Französisch möglich. Alle eingereichten Beiträge werden anonymisiert vom wissenschaftlichen Beirat von Lettere aperte begutachtet.

Redaktion

Albert Göschl (Graz)

Fabien Kunz-Vitali (Hamburg)

Daniel Winkler (Innsbruck)

Wissenschaftlicher Beirat

Rudolf Behrens (Bochum)

Francesca Broggi (ETH Zürich)

Stefano Brugnolo (Pisa)

Marc Föcking (Hamburg)

Judith Kasper (München)

Florian Mehltritt (München)

Katharina Piechocki (Harvard)

Domenico Scarpa (Torino)

Sabine Schrader (Innsbruck)

Birgit Wagner (Wien)

Gestaltung

Gerhard Moser, www.pepperweb.net

Daniel Schneider

Inhalt

Offene Briefe, offene Wissenschaft
prospettive e polemiche per lo studio della letteratura italiana
Fabien Kunz-Vitali und Daniel Winkler

In principio era il Verbo. E alla fine?
George Steiner e la crisi dell'umanesimo
Paolo Gervasi

Mobile Mappings della letteratura e degli studi letterari:
la poetica del movimento nei *TransArea Studies*.
Ottmar Ette

Krise und Erneuerung. Die faktuale Offensive des Fiktionalen
Elisabeth Tiller

Libertà di Verga
ovvero come il testo rovescia l'ideologia dell'autore
Stefano Brugnolo

Zur Interferenz von narrativen und dramatischen Verfahren
in Dantes *Commedia*
Thomas Klinkert

poesie. pose. polemiche. München, November 2012
Valentino Zeichen

Offene Briefe, offene Wissenschaft

Das erste Themenheft greift den Titel der Zeitschrift im Sinn eines programmatischen Anspruchs auf: eine offene Auseinandersetzung mit Italien, sowohl in Hinblick auf die Disziplin und den Gegenstandsbereich, als auch auf die methodischen Zugänge und die mediale Kommunikationsform. Das Heft kreuzt philologische und kulturwissenschaftliche Zugänge und schlägt dabei eine Neuperspektivierung und Öffnung italianistischer Traditionen und Gegenstandsbereiche sowie eine Neulektüre kanonisierter Autoren und Theorien vor. Die Nummer versteht sich so als Suche nach grenzüberschreitenden Praxen der Italienstudien, besonders auch solchen, die quer zu allzu engen Traditionen und Moden verlaufen.

Die sechs Beiträge kreisen um zwei Bereiche: Sie unternehmen erstens von unterschiedlichen Standpunkten aus eine Revision. Bruno Gervasi und Ottmar Ette greifen direkt und indirekt die Frage auf, auf welche Weise sich die Beschäftigung mit Italien im Sinn einer offenen Wissenschaft auf Traditionen rückbesinnen oder sie in Frage stellen muss, um in fruchtbarer Form über disziplinäre und institutionelle Grenzen hinweg kommunikativ sein zu können. Sie plädieren für eine engagierte Literaturwissenschaft, die auf sehr unterschiedliche Weise gesellschaftliche Umbrüche und Krisen sowie deren Narrativierung bzw. Medialisierung zum Thema macht.

Die folgenden drei Beiträge vollziehen anhand einzelner Autoren und Gattungen eine Neuperspektivierung italianistischer Forschungsinteressen bzw. eine Relektüre kanonischer Texte in einem kulturwissenschaftlichen wie komparatistischen Sinn. Elisabeth Tiller, Stefano Brugnolo und Thomas Klinkert setzten sich so mit der Spezifik der italienischen Kultur unter den Vorzeichen neuer wissenschaftlicher Paradigmen wie denen der Faktualität und der Theatralität auseinander.

Der Videoclip über den Lyriker Valentino Zeichen ergänzt, samt einem Kommentar von Antonio Staude, dieses Spektrum in inhaltlicher wie medialer Hinsicht. Die Nummer soll so in Form eines breiten inhaltlichen und methodischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Panoramas nicht nur deutlich machen, wie sehr unsere Welt aus Texten gemacht ist. Sie will über eine Pluralität von Perspektiven aus unterschiedlichen Epochen auch einen Beitrag zur Hinterfragung von für selbstverständlich gehaltenen gesellschaftlichen Konventionen und sozioökonomischen Handlungszwängen leisten und dabei hier und da Gegenentwürfe andeuten.

Die erste Nummer eines neuen Organs ist immer eine große Herausforderung, die ideeller, praktischer und finanzieller Unterstützung bedarf. Dafür danken wir stellvertretend Marc Föcking und Sabine Schrader. Für die graphische Umsetzung danken wir Gerhard Moser und Daniel Schneider, für die redaktionelle Mitarbeit Albert Göschl, Burglinde Hagert und Maria Kirchmair.

Gute Lektüre wünschen

Fabien Kunz-Vitali und Daniel Winkler

prospettive e polemiche per lo studio della letteratura italiana

I contributi raccolti nel primo numero di Lettere aperte articolano il significato programmatico del titolo di questa rivista: corrispondono a un confronto aperto su contenuti, metodi e forme di trasmissione contigue allo studio della letteratura e cultura italiana. Incrociando approcci filologici e storico-culturali, si vuole quindi incoraggiare a una verifica e a una ridefinizione delle prospettive di studio nel senso, appunto, di un'apertura: apertura della disciplina 'italianistica', dei suoi canoni tematici ed epistemici. Trasgredire ed ampliare i limiti stretti della tradizione, ma anche interrogare il senso delle tendenze (o mode) oggi dominanti: ecco i poli entro cui si colloca la sfida del presente numero.

I sei articoli offerti ai lettori sono incentrati su principalmente due questioni: la prima riguarda la necessità di riesaminare gli statuti dell'italianistica in rapporto ai ribaltamenti profondi che oggi subisce il paradigma delle humanities. Sia Paolo Gervasi che Ottmar Ette si interrogano, infatti, sui presupposti di una rivalutazione delle pratiche umanistiche. Come e fino a che punto è possibile ripensare lo studio della letteratura e della cultura in funzione di postulati già consacrati? Un'attualizzazione ormai non può che passare attraverso una critica radicale della tradizione? Come dosare continuità e innovazione nel tentativo di riscattare lo studio delle lettere da uno stato generale di esaurimento? Nel rispondere a simili domande entrambi gli autori postulano il ritorno all'impegno e rivendicano con forza la necessità di tematizzare sia le attuali fratture e crisi culturali che le rispettive pratiche di narrativizzazione e mediazione.

La seconda questione riguarda invece la rivalutazione delle prospettive di ricerca all'interno, specialmente, dell'italianistica. Nei contributi che affrontano questo problema, l'esigenza di estendere l'orizzonte della riflessione è risolta in proposte concrete, volte a indagare su temi che spaziano dall'ambito medievale a quello postmoderno, fino ad arrivare a quello contemporaneo. Sia Thomas Klinkert che Stefano Brugnolo si sono, così, avvicinati ad autori da tempo consacrati (e gelosamente custoditi) dalla tradizione italianistica per ri-leggerli in funzione di approcci nuovi che, precisamente, la interrogano e la trascendono. Nel contributo di Elisabeth Tiller, di rimando, la valorizzazione di paradigmi critici nuovi quali 'fattualità' o 'teatralità' si accompagna a un'estensione del quadro di ricerca ad autori e problemi recentissimi. Il video-ritratto del neomarziale Valentino Zeichen, accompagnato da un breve commento scritto di Antonio Staude, integra e rafforza il suo delineato quadro di proposte in senso anche mediatico.

Con la sua ampia gamma di suggerimenti tematici e metodologici, il primo numero di Lettere aperte vuole non soltanto re-illustrare la condizione essenzialmente 'testuale' della nostra realtà. Vuole anche concorrere a un'interrogazione critica delle convenzioni sociali e dei rapporti di forza in esse nascoste: essere un luogo d'incontro e un punto di partenza per la costruzione di un'alternativa.

Il progetto Lettere aperte non si sarebbe potuto realizzare senza il coinvolgimento e il sostegno intellettuale, tecnico e finanziario di un folto numero di persone alle quali vogliamo esprimere la nostra gratitudine: Marc Föcking, professore di romanistica presso l'Università di Amburgo, Sabine Schrader, professoressa di romanistica presso l'Università di Innsbruck; Daniel Schneider e Gerhard Moser per la realizzazione grafica; infine, per la collaborazione redazionale, Albert Göschl docente di letteratura italiana presso l'Università di Graz, Burghilde Hagert e Maria Kirchmair, dottorande presso l'Università di Innsbruck.

Buona lettura

Fabien Kunz-Vitali e Daniel Winkler

Paolo Gervasi

In principio era il Verbo. E alla fine? George Steiner e la crisi dell'umanesimo

Il racconto della fine

“L’Apostolo ci dice che in principio era il Verbo. Non ci dice nulla per quanto riguarda la fine” (1972c, 27): con questo aforisma George Steiner sintetizza il significato dell’alternativa tra *linguaggio* e *silenzio* che, ai suoi occhi, si apre di fronte all’umanità nella fase estrema della modernità. Il lavoro critico di Steiner può essere interpretato come una inesausta interrogazione circa le condizioni di possibilità della parola.^[1] Il vento gelido di Auschwitz ha congelato il linguaggio e per la prima volta ha messo l’uomo di fronte alla possibilità che il silenzio diventasse definitivo. La domanda inquietante, già posta da Adorno, sull’avvenire della poesia dopo lo sterminio concepito nel grembo stesso della *Kultur* occidentale, viene in qualche modo estesa, prolungata, riformulata da Steiner in relazione ai problemi nuovi posti dal contesto della ‘pace’: ha un avvenire la poesia nel tempo del post-umanesimo e della mutazione tecnologica?^[2] *La questione della tecnica*, che Martin Heidegger pone nel 1953, interroga a partire dal secondo dopoguerra le pratiche di elaborazione e trasmissione del sapere, e ripete la domanda che era nella provocazione di Adorno: la dialettica dell’illuminismo^[3] sta per consegnare di nuovo la cultura al silenzio (Heidegger 1991, 5–27)? È un interrogativo che ha acquisito forza progressivamente e ora, all’inizio del terzo millennio, sembra diventato ineludibile, nella misura in cui le trasformazioni tecnologiche che stanno riconfigurando tutte le superfici della conoscenza sembrano destinate a distruggere il *logos* che il pensiero occidentale, da Gerusalemme ad Atene, ha collocato all’inizio della storia.

Si tratta naturalmente di domande enormi, vertiginose, che riguardano la consistenza stessa dei saperi umanistici e del modo di concepire il mondo che l’umanesimo ha ‘informato’. E proprio da una sindrome di ‘gigantismo’ è affetta la saggistica di George Steiner, che stila una sorta di catalogo delle domande, delle inquietudini e dei problemi posti dalla crisi di esaurimento del sistema culturale occidentale, riflessa sui fenomeni della scrittura, della lettura e dell’interpretazione.

Per Adorno la poesia può sopravvivere come *residuo*, come “storiografia inconscia” che registra i segni degli eventi ‘rimossi’ (Adorno 2009, 307).^[4] Nello spazio precario, instabile, immaginario che sta tra la pienezza del linguaggio e la negazione del silenzio si incunea la testimonianza letteraria, la cui eco percorre come un fantasma l’indagine critica di Steiner. Come in un labirinto la parola si rifrange ovunque, ma il critico non riesce mai a raggiungerla compiutamente, può al massimo descrivere la traccia lasciata dal suo passaggio. L’eco gli rimanda il suono della sua voce, e con esso il sospetto di essere rimasto solo, di essere rimasto l’unico, l’ultimo, a parlare.

L’insistente e tenace proclama di Steiner a favore di un recupero dei testi primari, di una riscoperta del corpo a corpo con la tradizione, ha un rovescio paradossale: la genealogia lunga della parola, lo sguardo prospettico sulla tradizione, la capacità di comprendere dentro un unico sistema di valori l’intero patrimonio culturale d’Occidente, sopravvive soltanto nelle parole del critico. Che ha creato il personaggio de ‘l’ultimo’ testimone di una storia, l’ultimo a possedere le competenze linguistiche e culturali, e la disinvoltura antispecialistica, per imbastire un discorso di così ampia portata. Evocandola e percorrendola, interrogandola sul suo senso e sulla sua estinzione, è il critico stesso a dissolvere la tradizione letteraria nella narrazione della sua fine. Del resto Steiner afferma

spesso che, tra i sintomi dello stallo che descrive, sta il fatto che la scrittura secondaria sovrasta per qualità e quantità la primaria: i vasti territori della non-fiction hanno assorbito e rimodulato creativamente le tecniche e le energie delle opere d'invenzione.^[6] Il critico, dunque, anziché contribuire a trasmettere il patrimonio culturale, diventa il testimone di una scomparsa. Le grandi sintesi di Steiner riassumono la storia delle *grammatiche della creazione* bruciando tutto lo spazio che va dalla rivelazione prima della Parola alla dispersione finale nell'indistinto dei segni. Steiner riscrive la storia della cultura dal punto di vista dell'estinzione e della distruzione, fino a intravedere la fisionomia di una 'post-cultura'.

L'età del libro

Tra la definizione degli antichi come 'libri viventi', coniata da Montesquieu negli anni Trenta del Settecento, e la lettera a Verlaine, datata novembre 1885, nella quale Mallarmé immagina il libro universale, anonimo e indistinto coagulo della scrittura del mondo, si consuma secondo Steiner "the classical age of the book, the time in which books, as material facts, as moral concepts, mark a principal focus of the energies of civilization." (1968, 155). L'età classica del libro coincide con l'età dell'alfabetizzazione di classe della borghesia: un processo nel corso del quale si solidificano una grammatica condivisa, un immaginario culturale comune, tendenze stilistiche convergenti, temi e motivi che formano un orizzonte simbolico compatto dal quale si 'staccano' le declinazioni individuali. Un patrimonio di lunga durata, che assume e rifunzionalizza la cultura classica, fornisce il tessuto sul quale si ritagliano metafore, allusioni, rimandi. Una comune fiducia nella consistenza del linguaggio e nelle sue capacità creative determina la *dicibilità* del reale, la possibilità cioè di rappresentarlo compiutamente e di comprenderlo, sostenuta da un sistema di certezze epistemologiche ed ermeneutiche che tornano a riempire di senso la metafora del libro del mondo, garantendone la *leggibilità*.^[6]

La rete dei libri costruisce il socioletto di una civiltà che ha creato due condizioni indispensabili per l'affermarsi della lettura: l'invulnerabilità del privato e la centralità dell'individuo come nucleo fondamentale della società. Sono le coordinate che disegnano il perimetro della biblioteca, entro il quale si compone il silenzio necessario al raccoglimento intellettuale. L'edificazione di uno spazio protetto da riservare all'atto di lettura è un processo radicato nella nascita della cultura tipografica: il libro a stampa fissa il testo e lo sottrae alla dimensione orale, crea il lettore afono che nel fronteggiamento autonomo del libro si riconosce come individuo, singolare ma 'tecnicamente riproducibile' come i supporti che lo informano.^[7]

Il rapporto esclusivo e individualizzante con il libro è certamente una delle prerogative della cultura umanistica, che concepisce lo *specchio* della pagina anche prima dell'invenzione della stampa.^[8] Tuttavia la dimensione privata della lettura, e quindi la trasformazione della cultura in capitale simbolico da investire nel campo delle forze sociali, si perfeziona con la grande accelerazione semiotica prodotta dalla prima rivoluzione industriale, e quindi con l'affermarsi della società borghese: quando l'età classica del libro era agli albori, la biblioteca era uno spazio ibrido, di frontiera, dal quale un gentiluomo poteva uscire equipaggiato da cavaliere, e nel quale era ancora necessario che intervenissero il barbiere e il curato, a normalizzare le pratiche di lettura. Per don Ferrante invece, sulla cui biblioteca secentesca riverbera l'Ottocento borghese di Manzoni, la stanza dei libri è un luogo messo a riparo dalle interferenze della 'comunità', ovvero dalla tirannide della carità esercitata da donna Prassede.

Quando dalle file dei libri comincia a comporsi il *Livre* interconnesso e compresente della modernità avanzata, lo spazio autonomo, privato, silenzioso, individuale della lettura viene lentamente

eroso. La cultura è investita da una retorica partecipativa, e l'accesso generalizzato all'istruzione alluviona le stanze del sapere.^[9] La civiltà della lettura si trasforma in una civiltà del commento, che perde contatto con i testi e soprattutto con il tessuto dei significati nel quale i testi si inscrivono. Una cultura anti-intellettualistica e anti-umanistica si diffonde contrapponendo all'educazione fondata sui libri un modello formativo che si rivolge senza mediazioni all'esperienza, rendendo socialmente e psicologicamente accettabile il ritorno dell'analfabetismo. Il sistema scolastico tende a trasformarsi in una forma di "organised amnesia." (1978b, 8). I media audiovisivi rompono il silenzio che protegge l'atto della lettura. E frammentano i processi di comunicazione, sbilanciandoli verso l'interattività, il coinvolgimento *pubblico*, l'atomizzazione delle durate. Scatenando una competizione feroce per l'accaparramento della risorsa scarsa per eccellenza: l'attenzione.

È soprattutto nel suo rapporto col tempo che si misura la profondità della cesura che ha investito la cultura: il tempo della lettura è contratto, e la dimensione cronologica nella quale un'opera ambisce a collocarsi non è più quella che tende all'eternità. Il libro tascabile esce dal tempo sospeso della biblioteca per collocarsi nel flusso sincopato, schiacciato sul presente, della comunicazione.^[10] I media audiovisivi assorbono porzioni sempre più ampie della creatività sociale. La testualità si diffrange nel reticolo delle possibilità mediali: le piattaforme espressive della contemporaneità consentono un ingente trasferimento della parola dallo scritto alla performance e all'evento, nelle loro diverse articolazioni. Si accentuano le "opaque yet vital contiguities" (1978b, 3) tra testo e contesto. Che determinano la necessità di sfumare tipologie di scrittura, generi, forme: lo statuto del testo si fa incerto, i margini si sfocano, e a *chiudere* la compiutezza del senso deve intervenire un lettore collaborativo e ricreativo. Il testo esiste nella ideale riscrittura competitiva del lettore.^[11]

Quando il *Livre* di Mallarmé si propone come l'onnicomprendivo testo dei testi, ingloba, e nello stesso gesto nega, ogni possibile contesto. Per leggere questo nuovo libro composto dal sistema di tutti i libri e di tutti i segni, la critica letteraria deve diventare filosofia del linguaggio, una disciplina nuova che "si dedicherà allo studio della letteratura con un'intensità particolare; ma considererà la letteratura inevitabilmente coinvolta nelle strutture più ampie della comunicazione semantica, formale, simbolica." (1972a, 12). L'ambiente semiotico costituito dalla rete e dalle tecnologie digitali ha chiarito e approfondito la necessità di questo aggiornamento degli strumenti interpretativi. Il 'libro' come principio di unificazione e organizzazione del discorso, e come forma simbolica capace di determinare una precisa immagine del mondo, si decostruisce nel labirinto multidimensionale delle nuove articolazioni della testualità. La filosofia del linguaggio invocata da Steiner come evoluzione della critica dovrà piuttosto strutturarsi come una *scienza dei linguaggi*, che possa decifrare le tante 'scritture' che stanno ridisegnando in profondità la fisionomia delle pratiche letterarie.

La fuga dalla parola

La crisi del dicibile dovuta ai traumi storici e cognitivi che si sono prodotti nel corso del Novecento viene elaborata dalla letteratura attraverso una strategia di sottrazione che Steiner descrive come una *fuga dalla parola*, legata anche alla 'scoperta' filosofica di una dimensione della realtà che comincia e si dispiega fuori dal dominio del linguaggio verbale, ed entra in contatto solo in modo conflittuale con i processi di 'trascrizione'. Nel contesto diffuso di una espressività 'informale', aniconica e non figurativa, e di una complessiva *disumanizzazione* delle pratiche simboliche,^[12] anche le pretese scientifiche avanzate dalle discipline umanistiche sono da considerare "un errore della forma imitativa", che nasconde il desiderio di una *ritirata* dal linguaggio, da compiere attraverso l'adozione di modelli astratti ad alto quoziente di formalizzazione logico-matematica. Lo sforzo estremo e paradossale della parola novecentesca è quello di sondare l'esterno del linguaggio: "il silenzio, che in

ogni punto circonda il discorso nudo, sembra, grazie alla forza di penetrazione di Wittgenstein, più una finestra che un muro. In Wittgenstein, come in certi poeti, noi guardiamo fuori dal linguaggio non nelle tenebre ma nella luce.” (1972c, 37).

La sfiducia nelle capacità di concettualizzazione del linguaggio verbale è comune ai diversi ambiti espressivi: l'arte figurativa contemporanea sfugge ai suoi possibili equivalenti linguistici e complica il rapporto della parola con l'immagine, mentre la musica, costituzionalmente non verbale, si allontana, con le sue declinazioni concrete e post-tonali, dalla possibilità di essere de-scritta. Il Novecento, agli occhi di Steiner, restituisce l'immagine di un mondo che si sta “sottraendo alla presa comunicativa della parola” (1972c, 41), tanto da rendere plausibile l'ipotesi di una civiltà post-verbale: “può darsi che la prossima epoca non si esprima in parole ... per nulla, giacché può darsi che la prossima epoca non sia letterata in nessuno dei sensi che noi intendiamo o che gli ultimi tremila anni hanno inteso.” (1972c, 52).

Seppure i fenomeni pervasivi di verbalizzazione di ritorno indotti dalle recentissime tecnologie apparentemente smentiscono l'idea di una scomparsa della parola, corretta è l'intuizione che tutte le modalità della *literacy* tradizionale sono state travolte. È proprio il fatto che il mondo sia costantemente, quotidianamente impegnato a *scriversi* a richiedere una ridefinizione integrale dei paradigmi dell'alfabetizzazione classica. La scrittura permanente nella quale l'umanità è stata costretta dalla personalizzazione dei media è una pratica continua e irriflessa, una protesi cognitiva che aderisce direttamente al corpo, un'estensione immediata delle facoltà comunicative, che non *avviene* più in una dimensione separata, in luoghi e momenti appositamente deputati all'attività di elaborazione del pensiero. La scrittura continua dei media digitali è sempre in pubblico, è pensiero comunicante, è una forma di concettualizzazione *live*, in presa diretta, senza dilazioni, senza possibilità di differimento e di ri-pensamento. La scrittura non costituisce più un filtro, un luogo di ricomposizione delle esperienze e di *decantazione* delle acquisizioni culturali; è un'operazione davvero di *grado zero*, che elude il problema dello *stile* e dell'organizzazione formale, risolti nell'unica esigenza cui si attribuisce valore: l'immediatezza.

Una massa di ‘cose scritte’, quindi, preme sui domini dell'alfabetizzazione tradizionale: la cultura fondata sui tempi lenti della scrittura individuale e privata è costretta a confrontarsi con le interferenze, le deformazioni, le sincopi prodotte dalla verbalizzazione diffusa. Le pratiche dell'interpretazione sono disorientate da una velocità che le scavalca: bruciando tutte le mediazioni, la scrittura continua e compresente sopprime il tempo sempre ‘intermedio’ e differito nel quale può esercitarsi la critica, elimina l'interruzione del flusso necessaria all'atto di lettura.^[13] Gli strumenti ermeneutici costruiti dalla tradizione umanistica sono stati disattivati da una trasformazione che non è soltanto un'intensificazione dei processi linguistici conosciuti, ma un mutamento di scala del paradigma comunicativo. Non stanno semplicemente nascendo nuovi linguaggi, è la modalità stessa dell'interazione umana che cambia radicalmente. È come se l'umanità avesse infranto per la seconda volta il “grande silenzio della materia”,^[14] e stesse costruendo un'evoluzione ulteriore del proprio apparato espressivo. Come quando i cambiamenti morfologici dell'organismo hanno permesso la nascita dell'apparato fonatorio, la cultura umana si trova all'alba di una inaudita e imprevedibile ‘presa della parola’.

Problemi di frontiera

Steiner pratica una critica letteraria incardinata su quelli che lui stesso definisce “frontier topics”,^[15] problemi di frontiera. Formula domande liminari, che si collocano sul bordo più esterno delle pratiche discorsive dell'umanesimo, e forzano i confini delle aree disciplinari tradizionali, oltre le quali si

apre come un 'vuoto' del sapere, uno spazio percorso da fenomeni che si sottraggono alla *culturalizzazione* secondo le categorie epistemologiche classiche. La frontiera esplorata da Steiner è un *limen* ambiguo: può immettere in nuovi territori, ma può anche rappresentare il luogo dell'esaurimento e del crepuscolo, il *non plus ultra* della cultura occidentale. Steiner si fa spesso interprete di una cultura affascinata dalla fine, dalla demolizione, tentata dall'apocalisse, interessata a sondare l'esaurirsi delle cose, il loro statuto terminale. Di questa *entropology* fa parte anche l'interrogativo sulla fine del libro, allineato alle altre domande che, indagando la fine, la evocano e la materializzano, la rendono possibile per il fatto stesso di averne formulata l'ipotesi. Nello sguardo di Steiner il tramonto della civiltà del libro non è un'eventualità, è un realtà da comprendere e da affrontare con gli strumenti concettuali adeguati. Le estensioni tecnologiche che l'uomo applica alla cultura non sono dispositivi neutrali, sono agenti che modificano le modalità di costruzione ed elaborazione del sapere.^[16] La diluizione del libro nel sistema mediale, la de-alfabetizzazione conseguente all'alluvione democratico-demagogica, la marginalizzazione del linguaggio in quanto centro organizzatore e mediatore dell'esperienza, sono fenomeni in atto che compiono una irreversibile trasformazione dei paradigmi della conoscenza.

Le pressioni del sistema editoriale, organizzato su scala industriale, impediscono allo scrittore di perseguire l'ideale classico della perfezione formale e concettuale: *costruire un monumento*, costruire coerentemente l'architettura della propria opera è reso impossibile dalle esigenze della produzione che impongono una coazione alla scrittura e sabotano i tempi di decantazione della creatività. (1972e, 297–303). Nella *post-storia* la parola si smarrisce nel frastuono dell'esplosione mediale, che struttura un'esperienza culturale condivisa, comunitaria, determinata dall'imperativo di interconnessione che scaturisce dagli agenti della simultaneità (1972f, 371–372). Il genere decisivo della piena modernità, il romanzo, si è disseminato in narrazioni critico-informative, non finzionali, ibride, che cercano di riprodurre la complessità dell'essere nel nuovo contesto mediale.^[17] La letteratura sovverte la forma simbolica, il libro, alla quale sembrava indissolubilmente legata, rappresentandosi, dentro le opere, come un caos di fogli mobili, come un avvenimento e una performance, come un processo incompiuto che semplicemente *accade*, insieme al mondo.^[18]

I segni della trasformazione in atto sono leggibili anche attraverso la crisi inflattiva che frastorna la produzione libraria, responsabile di quel trionfo del secondario che è uno dei temi ritornanti della critica di Steiner.^[19] La proliferazione parassitaria delle scritture di secondo grado rivela per Steiner l'esaurirsi della creatività primaria, l'insufficienza del talento e lo smembramento del genio in tante piccole intelligenze parziali. Al netto del tono apocalittico, ancora una volta l'intuizione di Steiner è corretta: il mutamento delle piattaforme espressive sta modificando la funzione autoriale e soprattutto le forme della sua rappresentazione. Il principio testuale non si coagula più intorno alla fisionomia statuaria del grande 'creatore': si distribuisce lungo circuiti di creatività diffusa, secondo una logica reticolare, che produce aggregazioni provvisorie e puntuali di pratiche e di linguaggi, strutturate in nodi che compongono comunità effimere, subito riassorbite dal flusso della comunicazione. Le tipologie e le richieste del pubblico sono frammentate, con la conseguente frammentazione della funzione autoriale e dell'univocità della sua presa sulla parola. Se non si è ancora giunti, a causa di inevitabili sopravvivenze e feticizzazioni commerciali dell'immagine dell'autore, al beckettiano "che importa chi parla?", è comunque arrivato il momento, previsto da Foucault, di riconsiderare il principio autoriale e la funzione di attribuzione dei discorsi come fenomeni mobili e variabili, strutturati in articolazioni complesse.^[20]

Gli strumenti a disposizione della critica tuttavia, tarati su un sistema istituzionale incardinato sulla forma 'monografica', e collaudati per operazioni di attribuzione del valore sintonizzate sulla concezione classica, monologica, della creatività, sempre venata da residui biografistici, non sono

adeguati ad agire in un contesto nodale e reticolare. Sempre più in difficoltà rispetto alla definizione del valore degli autori e dei testi, disorientata dalla diffrazione delle pratiche discorsive, la critica si sclerotizza nel prestigio di uno statuto sociale e professionale che favorisce le carriere del secondario, generando mediatori professionisti la cui attività crea un sistema di filtri che attutisce il contatto non tanto, come vuole Steiner, con i testi primari, ma soprattutto con l'azione dirompente del flusso mediale.^[21] Secondo una strategia di occultamento dei mutamenti che determina una sostanziale abdicazione alla responsabilità essenziale della critica, tanto più urgente quando la tradizione si sfalda e la coesione del socioletto culturale viene meno: favorire, attraverso la lettura, la formazione di "esseri umani integrali, con l'esempio della precisione, della paura e del piacere". Un impegno senza il quale, soprattutto nel momento in cui l'ipertrofia comunicativa rende molto complesso 'agganciare' e ritagliare oggetti estetici che abbiano una autentica funzione conoscitiva, "persino la creazione può cadere nel silenzio." (1972b, 26).

Collaborazione critica

Per rispondere alla crisi della parola, prigioniera nel labirinto delle *mediazioni*, Steiner visualizza l'ipotesi distopica di un mondo senza critica. Immagina una pseudoplatonica 'Repubblica del primario', dalla quale è bandito ogni metadiscorso. Un mondo nel quale non il poeta, ma il critico è messo fuori legge. Un esperimento mentale che serve a comprendere se le opere d'arte possono sopravvivere in una "comunità immaginaria dove non sarebbero esaminate, valutate, dove sarebbero private dell'apporto delle energie dell'interpretazione e delle discipline della comprensione." L'ostracismo della critica, la creazione intorno all'opera di un silenzio passivo e non complice, minerebbe la possibilità della creazione? "Niente affatto" (1992, 20), risponde provocatoriamente Steiner. Perché ogni forma di arte contiene un atto critico^[22], quasi sempre capace di penetrare più a fondo, proprio in quanto interno al processo stesso della creazione, rispetto a qualunque applicazione critica esterna.^[23] L'interpretazione è una specie particolare dell'esecuzione. Viceversa, la creazione è critica, e allo stesso tempo ingloba la critica, prevede la critica, critica se stessa. L'opera include l'orizzonte del fruitore e dell'interprete, delle sue istanze, delle sue reazioni e perfino delle sue potenzialità creative e ricreative.

La civiltà occidentale ha progressivamente istituito un sistema di filtri tra sé e i dispositivi conoscitivi dell'arte. Ha attutito e depotenziato la forza primaria della creazione, cercando di addomesticarne le energie eversive,^[24] cercando di eludere la *vera presenza* attraverso "le immunità dell'obliquità" (1992, 48). Tanto che perfino alcune delle più significative esperienze creative hanno assunto, nella fase estrema della modernità, le sembianze del commento, lungo un processo sempre più esplicito che assume anche una sua fisionomia formale: l'indeterminazione del senso che riverbera intorno alle opere letterarie interagisce con l'indeterminazione dei generi e produce la forma ibrida tipica della modernità, la forma del saggio che approfitta dello spazio bianco messo a disposizione della molteplicità dei significati per installarsi dentro le opere. Si tratta di una sorta di 'talmudizzazione' delle pratiche di scrittura: un sistema di glosse che si struttura in senso concentrico intorno a un centro vuoto. L'ebraismo, del resto, è la religione del commento, dell'infinita glossa che si compone intorno alla creazione.^[25] E nell'inesauribile potenzialità dell'interpretazione si nasconde sempre la deviazione dell'eresia: proprio a partire dalla possibilità creativa inscritta nel *tradimento* la critica può rovesciare il senso della propria funzione, trasformandosi da strumento di mediazione, controllo e attenuazione delle pratiche discorsive a principio dinamico di riattivazione dei discorsi, strategia di fluidificazione della scrittura e di attraversamento del testo.^[26] Il commento può diventare una contraddizione del testo, una riapertura, una fessura praticata nella compattezza del dogma.^[27] Per

questo la critica autentica dovrebbe rifiutare di definirsi e concludersi in una teoria, di riassumersi in una sistemazione generale dei propri principi ermeneutici. L'idea di una teoria critica delle arti è un 'errore di categoria', un'appropriazione indebita della prassi scientifica. La critica non può trascendere il linguaggio come strumento della propria formulazione: ogni processo di astrazione e di generalizzazione trova nella lingua il proprio stesso limite. Le formulazioni teoriche, in quanto non sottoponibili al processo di verifica e validazione sperimentale proprio della scienza, sono ammissibili solo in un'accezione metaforica e imitativa. Quando avanzano pretese di universalità, diventano strumenti della repressione e del potere accademico.^[28]

La critica è una manovra di approssimazione al significato che si muove col passo divagante, provvisorio, tentativo del racconto. Partecipando della natura della narrazione, la critica conferma di essere coestensiva rispetto alla creazione.^[29] Analizzando il dipinto di Chardin *Le Philosophe lisant*, in limine alla raccolta di saggi *No passion spent*, Steiner afferma che in ogni atto di lettura è latente l'impulso di scrivere un altro libro in risposta. "L'intellettuale è, semplicemente, un essere umano che legge i libri con una matita in mano." (1997a, 15). E l'autentica *lettura ben fatta* è una relazione creatrice con il libro, una collaborazione al senso.^[30]

Dopo l'umanesimo

Nella fase di dissoluzione delle forme concettuali classiche di organizzazione del sapere, lo statuto aperto e provvisorio del libro si espone agli attraversamenti più arbitrari, messi in moto dalle letture post-strutturaliste e decostruzioniste. La differenza tra testo e commento, tra poesia e 'spiegazione', si annulla in una "intertestualità conglobante" (1997b, 36). L'oggetto del commento non è che un pre-testo per la produzione di una nuova porzione di *écriture*. L'intenzione del testo non può essere ridotta alle intenzioni di un soggetto, la cui consistenza è evaporata in "una specie di nube di Magellano fatta di energie interattive e mutevoli, di introspezioni parziali, momenti di coscienza compatta, qualcosa di mobile, instabile, in qualche modo, intorno a una zona centrale ancora meno definita, a quella specie di buco nero che viene chiamato subconscio, inconscio o preconscious." (1997b, 37). Oltre il confine dell'univocità del senso si apre la distesa delle interpretazioni infinite, delle catene paraetimologiche, del puro godimento del funzionamento della macchina del linguaggio. Steiner si ferma sul bordo di questo deserto, confessando comunque di non intravedere "nessuna adeguata confutazione logica o epistemologica della semiotica decostruttiva." (1997b, 38). Afferma la necessità di opporre alla deriva una volontà giudicante, un buon senso della cultura che prolunga nel giudizio la consapevolezza della tradizione. Un postulato di esistenza del *significato*, che autorizzi a leggere come se la reperibilità del senso fosse garantita. Una "scommessa cartesiano-kantiana", un "salto nel significato" che, proprio come la scommessa pascaliana non placa l'inquietudine della domanda.^[31] La petizione di principio dell'esistenza del valore è una risposta esiziale all'incombenza di una trasformazione paradigmatica. Nella quale tutti i criteri di produzione e comprensione del linguaggio stanno per essere riformulati, in stretta connessione con la riorganizzazione formale e concettuale dei testi abilitata dai cambiamenti tecnologici.^[32] È una risposta debole, che tenta di riattivare le coordinate del sistema umanistico dei saperi, non a caso evocandone due stelle polari, Descartes e Kant, ma da una posizione che sosta *al di qua* della mutazione, che segna, senza varcarlo, il limite dell'archivio culturale occidentale e della sua validità. La risposta di Steiner alla crisi dell'umanesimo è inadeguata perché si serve degli stessi concetti umanistici dei quali ha descritto così lucidamente lo stato di sofferenza. Ma, come ha scritto Francis Ponge nel *Parti pris des choses*, non si esce dall'albero con mezzi da albero.

Steiner scrive incessantemente il racconto della crisi del significato, incardinata su una più generale crisi del linguaggio che minaccia i fondamenti stessi della cultura umanistica. La narrazione della fine, il tentativo estremo di raccogliere l'eco ultima di una civiltà, è la sostanza di tutti i saggi di Steiner. La cui insistenza finisce col fondare una discorsività ritornante, e perfino ripetitiva. Alla figura del critico si sovrappone il personaggio del testimone, che si fa custode delle ultime tracce di una civiltà minacciata dalla dispersione e dall'oblio. La ridondanza anche editoriale del discorso di Steiner sembra illustrare gli stessi processi di proliferazione ed ecolalia della parola secondaria denunciati nei suoi saggi. Il critico e le sue grandi sintesi pensate per trasferire un patrimonio culturale in corso di trascrizione entrano nell'ingranaggio della ripetizione e della diffrazione. L'ostinata ricerca di un residuo di autenticità rischia di essere invalidata dalla sua stessa insistenza, mentre l'autorevolezza feticizzata, esattamente come previsto da Steiner, rischia il depotenziamento. La forza progressivamente attenuata del discorso di Steiner è un grafico esatto della crisi della cultura umanistica, dell'esaurirsi della validità delle sue strategie di comprensione. La 'presa della parola' umanistica è fragile ed esposta alla sopraffazione dell'insieme dei discorsi che la fronteggiano, la sovrastano, nel migliore dei casi se ne appropriano.

Solo nuove forme di ibridazione, e una ridiscussione profonda dei suoi fondamenti, possono riconsegnare alla cultura umanistica, alla critica e alla letteratura, un ruolo rilevante nel sistema dei saperi. Si tratta di affrontare e comprendere una trasformazione radicale che insieme ai dispositivi di apprendimento e di trasmissione della conoscenza sta modificando gli schemi cognitivi degli individui. Una vera e propria mutazione, che è stata descritta e analizzata da prospettive diverse, su una scala che va dalla fenomenologia dei 'barbari' (raccontata con strumenti e movenze 'pop' da Alessandro Baricco 2008, ma anche, a un livello di maggiore complessità, dal sociologo Alberto Abruzzese^[33] 2011) fino alle scoperte sul funzionamento delle strutture mentali che provengono dalle neuroscienze.^[34] Il compito di chi intende raccogliere l'eredità dell'umanesimo è quello di scrivere una nuova antropologia, un nuovo discorso sull'uomo, che possa riconoscere come esaurite le potenzialità produttive dell'umanesimo classico. E che possa anche ricostruire come, nelle loro contiguità con i sistemi di potere, e nella loro funzione di partizione e controllo, finalizzata a una distribuzione ineguale e asimmetrica del capitale culturale, le strutture concettuali dell'umanesimo siano state complici delle dialettiche bloccate della modernità, e per questo responsabili della propria disattivazione. È una consapevolezza che agisce anche in Steiner, quando sottolinea come nel Novecento il culmine dell'orrore, il nazismo e la sua 'soluzione finale', sia scaturito dal culmine della 'civilizzazione'.^[35]

La società 'nomade' delle reti e della deterritorializzazione permanente sta spazzando via le strutture sociali della modernità e i suoi dispositivi di sapere. Anziché tentare una impossibile *conservazione* degli istituti che hanno educato l'Occidente, la sola possibilità per l'umanità di continuare a pensare se stessa e di prolungare il significato delle proprie pratiche simboliche (inclusa la letteratura) passa attraverso la capacità di comprendere le strategie di senso attuate dai 'barbari' che attraversano e saccheggiano il paesaggio culturale. I barbari acquistano in velocità e vastità di attraversamento delle superfici quello che perdono in profondità. E dove sembra che stiano distruggendo e desertificando, in realtà stanno *abitando* in modo del tutto diverso. Quando parlano, sembra che stiano storpiando la lingua conosciuta: invece ne stanno sillabando una del tutto nuova, che aspetta ancora di essere grammaticalizzata. Molti dei saperi che hanno caratterizzato l'affermarsi della civiltà occidentale saranno irrimediabilmente perduti, lasciando posto ad altre configurazioni della conoscenza, fondate sulle pratiche e sui linguaggi che in questo momento sembrano agenti della distruzione (Simone 2006). Soltanto accettando che tutto quello che sappiamo non esiste più possiamo continuare a provare a *leggere* il mondo e a costruire nuove modalità dell'interpretazione.

[1] Sul significato del libro di Steiner *Linguaggio e silenzio per la cultura europea e per la critica italiana* cfr. Borghesi 2011.

[2] “Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie”, afferma Adorno nel 1949 (Adorno 1972, 22). Nel 1966 Adorno riprende il discusso aforisma e lo assume nella sua *Negative Dialektik*: “Dopo Auschwitz, nessuna poesia, nessuna forma d’arte, nessuna affermazione creatrice è più possibile. Il rapporto delle cose non può stabilirsi che in un terreno vago, in una specie di *no man’s land* filosofica.” (Adorno 2004, 326). Andrea Cortellessa ha interpretato la sentenza di Adorno risalendo all’etimologia del termine *barbarie*: la poesia nella fase estrema della modernità è possibile solo come balbettio, scarto, resto, testimonianza *minore*, minoritaria e minorata, quindi esterna e decentrata, dell’indicibile. (Cortellessa 2006, xlii–xlii.) Eugenio Montale, ritirando il Premio Nobel, il 12 dicembre del 1975 pronuncia all’Accademia di Svezia un discorso nel quale risuona la domanda adorniana: *È ancora possibile la poesia?* (Montale 1996, 3030–3040).

[3] *Dialektik der Aufklärung* è il celebre saggio scritto da Adorno con Max Horkheimer e pubblicato ad Amsterdam nel 1947.

[4] L’idea adorniana della poesia come storiografia sotterranea dell’umanità è ripresa da . “Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere”. (Zanzotto 1999, 1222–1234).

[5] “What we see at present is the powerful diffusion of fictional techniques into non- and part-fiction. The inventiveness, the stylistic energy, the eye for scenario and symbolic detail which abound in current biography, history, political record, and writings about sciences are directly inherited from the novel.” (1968, 166).

[6] Per la storia di lungo periodo della metafora che sovrappone l’immagine del libro a quella del mondo è classico il lavoro di Ernst Robert Curtius (Curtius 1992, 335–385), ripreso e ‘prolungato’ da Blumenberg 1984.

[7] Sulle conseguenze storiche, sociali, cognitive del passaggio dalla cultura manoscritta alla cultura tipografica vanno considerati almeno, come campioni opposti di una nutrita schiera di studi, McLuhan 1962 e Eisenstein 1979. Sul modo in cui le grandi trasformazioni dei sistemi medialti vengono rielaborate dalla letteratura è fondamentale lo studio di Frasca 2004.

[8] Dal punto di vista della composizione concettuale, la struttura razionale, prospettica, autoriale e umanistica del *liber* prende formasecondo Ivan Illich durante la vita di Ugo di San Vittore (Illich 1991, 97–99).

[9] Attraverso l’immagine dell’alluvione Eugenio Montale allegorizza la fine della tradizione culturale occidentale, che ‘annega’ nell’indistinto del sistema semiotico integrato della contemporaneità (Montale 1984, 318). Del resto l’informazione, a seguire il sottotitolo di un libro di James Gleick, assume nella percezione comune le sembianze di un *diluvio*. La metafora dell’alluvione ricorre per esprimere la pressione esercitata sul sapere dalla marea montante delle pratiche di significazione, entro la quale naufraga la concezione tradizionale, individualistica e auratica della ‘parola’ (Gleick 2011).

[10] “The modern paperback is an immediate and brilliantly efficient embodiment of the new parameters. It takes very little space. It is quasi-disposable. Its compactness declares that it can be, is almost intended to be, used ‘in motion’, under casual and fragmented circumstances. Being quite explicitly of the same material make-up as trash fiction, the paperback – even where its content is highbrow – proclaims an easy democracy of access. It carries with it no manifest sign of economic or cultural élitism.” (1978c, 190).

[11] “A ‘text’ is generated where the reader is one who rationally conceives of himself as writing a ‘text’ comparable in stature, in degree of demand, to that which is reading. To read essentially is to entertain with the writer’s text a relationship at once recreative and rival. It is a supremely active, collaborative yet also agonistic affinity whose logical, if not acutal, fulfillment is an ‘answering text’.” (1978b, 5).

[12] Il concetto di ‘disumanizzazione’ è stato introdotto da un celebre saggio di Ortega y Gasset, scritto nel 1925 e dedicato al sostanziale rifiuto da parte dell’arte figurativa contemporanea non solo di rappresentare l’umano, ma di assecondarne le abitudini estetiche e percettive (Ortega y Gasset 2005). Hugo Friedrich applica il concetto di disumanizzazione alla lirica moderna e in particolare alla poesia di Mallarmé (Friedrich 2002, 99–147, in particolare 114–118). A partire da questa traccia Guido Mazzoni ha dimostrato come le estetiche della poesia pura tendano, anziché a realizzare la vagheggiata *oggettività* poetica, a situare la poesia in una dimensione ‘ipersoggettiva’ (Mazzoni 2005).

[13] Sulle conseguenze sociali dei mutamenti legati all’evoluzione dei sistemi di scrittura resta fondamentale lo studio di Goody 1986. Sulla scrittura come fattore di trasformazione e implementazione delle facoltà cognitive è importante l’articolo di Menary 2007, che presentando il dispositivo mente-scrittura come un sistema integrato

ridiscute alcune delle teorie classiche sulle conseguenze cognitive della trasformazione dei sistemi di comunicazione, con particolare riferimento alle ricostruzioni del nodo oralità/scrittura tracciate proprio da Goody, oltre che da McLuhan, e da Ong (per il quale cfr. almeno Ong 1982).

[14] “Impadronitasi del discorso, ossessionata da esso, avendo la parola scelto la grossolanità e l’infermità della condizione umana per l’urgenza della propria vita, la persona umana ha infranto le catene e si è liberata dal grande silenzio della materia. O, per usare l’immagine di Ibsen: percosso dal martello, il metallo inerte ha cominciato a cantare.” (1972d, 53).

[15] “The topics discussed are at the forward edge of current thought and scholarship. They are not yet clearly or fully understood. And what needs to be done is to formulate questions about them in as sharp and fruitful a way as possible.” (1978a, ix).

[16] “The more radical, though less visible changes, are those occurring not in the communication of material but in its storage and analytic treatment. Information storage and retrieval by means of data banks and computers are far more than technical devices. They constitute little less than a new way of organizing human knowledge and the relations of present inquiry to past work. All taxonomies are, in essence, philosophical. Any library system, whether by size or Dewey, enacts a formalized vision of how the world is put together, of what are the optimal sight-lines between the human mind and phenomenological totality. Electronic indexing and memorization, the instant provision of information according to various grid and semantic markers, will profoundly alter not only the physical structure of libraries, but our proceedings in them.” (1978c, 199–200).

[17] “Non è nella maggior parte dei romanzi attuali che il linguaggio viene usato al suo massimo livello di invenzione, ma in questi *argomenti*, in questa poetica del fatto e del discorso razionale.” (1972f, 376).

[18] “Nel concetto infantile di William Burroughs di un libro a fogli mobili – da mettere insieme a caso o a piacere del lettore – traspare l’intuizione kierkegaardiana del potenziale imprevedibile e anarchico della forma letteraria. Più che libri, gli *happenings* di Kierkegaard, il *Gesamtdrama* di Kraus e le fughe di Broch sono nuove forme di organizzazione della visione, mutamenti di regole nel giuoco antico e complesso che il linguaggio giuoca con la parola.” (1972f, 378).

[19] “Senza dubbio i libri sui libri e, genere florido anche se più recente, i libri sulla critica letteraria (una parentela di terzo grado) continueranno a uscire in gran numero. Ma sta diventando chiaro che essi sono nella maggior parte dei casi una specie di passatempo per iniziati, che hanno ben poco da dire a chi vorrebbe sapere quale coesistenza e interazione sia possibile tra l’umanesimo, tra l’idea della comunicazione letterata, e le forme attuali della storia.” (1972a, 9–10).

[20] “Guardando le modificazioni storiche che si sono succedute, non sembra indispensabile, assolutamente, che la funzione-autore rimanga costante nella sua forma, nella sua complessità e finanche nella sua esistenza. Si può immaginare una cultura dove i discorsi circolerebbero e sarebbero ricevuti senza che la funzione-autore apparisse mai. Tutti i discorsi, qualunque sia il loro statuto, la loro forma, il loro valore e qualunque sia il trattamento che si fa loro subire, si svolgerebbero nell’anonimato del mormorio. Non si ascolterebbero più le domande così a lungo proposte: ‘Chi ha realmente parlato? È veramente lui e nessun altro? Con quale autenticità o con quale originalità? E che cosa ha espresso dal più profondo di se stesso nel suo discorso? Da dove viene tenuto, come può circolare e chi può appropriarsene? Quali sono le ubicazioni predisposte per dei soggetti possibili? Chi può riempire queste diverse funzioni del soggetto?’ E dietro a tutte queste domande non si capterebbe altro che il rumore di un’indifferenza: ‘Cosa importa chi parla?’.” (Foucault 1971, 21). Il saggio è il testo di una conferenza tenuta da Foucault nel febbraio del 1969, che dialoga naturalmente con il celebre saggio di Roland Barthes sulla morte dell’autore, pubblicato sulla rivista “Manteia” nel 1968.

[21] “Le riviste di critica riversano un diluvio di commenti e di esegesi; in America vi sono scuole di critica. Il critico esiste come personaggio di pieno diritto; le sue convinzioni e le sue dispute hanno un ruolo pubblico. I critici scrivono sui critici, e il giovanotto brillante, anziché considerare la critica una sconfitta, un progressivo e squallido compromesso con la cenere e la graniglia del proprio talento limitato, la giudica una carriera assai distinta. La cosa in sé sarebbe soltanto divertente, se non avesse un effetto corrosivo. Mai come oggi lo studioso o la persona interessata al corso della letteratura legge recensioni e critiche di libri anziché leggere i libri stessi, o prima di essersi sobbarcata la fatica di una valutazione personale.” (1972b, 18).

[22] “In primo luogo, nel senso della definizione di Matthew Arnold, è una ‘critica della vita’. In modo realistico, fantastico, utopico o satirico, l’artista elabora la sua creazione come un’affermazione contrapposta al mondo. I mezzi estetici sono l’incarnazione di interazioni concentrate e selettive tra le costrizioni imposte dall’oggetto os-

servato e le possibilità illimitate della fantasia. Una tale intensità formale nella visione e nell'ordinamento speculativo è, sempre, una critica. Essa dice che le cose potrebbero essere (sono state, saranno) altrimenti." (1992, 24).

[23] "Le letture, le interpretazioni e i giudizi critici sull'arte, sulla letteratura e la musica che partono dall'interno dell'arte, della letteratura e della musica possiedono un'autorità penetrante, raramente uguagliata da quelli proposti dall'esterno, da non creatori, ovvero dal recensore, dal critico o dall'accademico." (1992, 25).

[24] "Un desiderio ansioso di interposizione, di mediazione esplicita e valutativa tra noi e il primario, impregna il nostro modo di essere. Per citare la distinzione beffarda di Byron, preferiamo i recensori ai bardi; o meglio, ci dedichiamo a quei bardi che sono più recensibili, che possono 'essere insegnati'. Si osservi la duplicità semantica della parola inglese *teachable*: i poeti che sono *teachable* sono quelli che possono essere insegnati e ai quali si possono impartire lezioni." (1992, 47).

[25] "È molto significativo il fatto che il più grande degli scrittori e creatori d'immagini ebrei contemporanei, Kafka, abbia dato ai suoi scritti narrativi le caratteristiche di un'esegesi, di note marginali perplesse sull'abisso del significato." (1992, 50).

[26] L'idea della critica come scrittura che "conosce un solo modo di esistere: la traversata infinita delle altre scritture", nella quale "i codici si ripercuotono all'infinito", è in Roland Barthes. *Critica e verità*. Einaudi: Torino, 1969: 9).

[27] "L'eresia può essere definita come una 'ri-lettura infinita' e una rivalutazione. L'eresia rifiuta l'esegesi definitiva. Nessun testo è *ne varietur*. L'eretico è colui che discorre senza fine. Le sue re-interpretazioni e revisioni, le sue tradizioni nuove, persino quando professano per motivi strategici un ritorno alla fonte autentica, persino quando affermano che la comprensione del testo primario verrà resa più chiara e più pertinente ai bisogni di un mondo instabile, generano un'ermeneutica aperta, dispersiva." (1992, 52-53).

[28] "Quelli che professano e applicano ai testi poetici una 'teoria della critica', un'ermeneutica teorica' sono oggi i padroni del mondo accademico e i modelli esemplari della chiacchiera alta sulle arti e le lettere. Infatti hanno proclamato a suon di tromba il 'trionfo del teorico'." (1992, 79-80).

[29] "Non è nei termini di 'teorie del significato' o di 'teorie del giudizio' che dovremmo pensare ai momenti più suggestivi del discorso ermeneutico-critico da Aristotele ai nostri giorni. Nella loro forma migliore, quelle manovre accerchianti dell'argomentazione sono *narrazioni*. Raccontano, sotto forme più o meno astratte, più o meno lineari e sistematiche, momenti di comunione, di repentina passione, che scaturiscono sempre da un'intuizione. Sono, se vogliamo, *narrazioni di esperienze formali*. Raccontano storie di pensiero." (1992, 89).

[30] Steiner cita la *Lecture bien faite* descritta da Charles Péguy nel suo *Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*: "Una lettura ben fatta non è nientemeno che il vero, veritiero, e persino e soprattutto reale compimento dell'opera, una specie di coronamento, di grazia particolare e sovrana [...]. Si tratta perciò di una cooperazione letterale, di una collaborazione intima, interiore [...] e anche di un'eccelsa, suprema e singolare, sconcertante responsabilità. Vi è un destino meraviglioso, e quasi spaventevole, nel fatto che tante grandi opere, tante opere di grandi uomini e di tali grandi uomini possano ancora ricevere un perfezionamento, un compimento da noi [...], dalla nostra lettura. Che spaventosa responsabilità, per noi." (1997a, 25). Ha scritto Federico Bertoni: "La lettura letteraria non è dunque un processo comunicativo unidirezionale: il lettore, in realtà, non decodifica semplicemente un enunciato codificato da un'enunciazione precedente, ma lo ri-enuncia come soggetto primario di una nuova esperienza." (Bertoni 1996, 169). Il libro di Bertoni offre una ricognizione degli approcci critici che, nel corso del Novecento, hanno tentato di *riempire* la posizione *vuota* del lettore, attribuendogli diverse gradazioni di partecipazione alla costruzione del testo e dei suoi significati. Per una ricostruzione genealogica del topos del 'lettore creativo', che permette di risalire alle sue radici moderne, e alla riattivazione rinascimentale di una tradizione classica (Bolzoni 2012).

[31] "Forse ci rimane soltanto l'assenza di Dio. Accettata e vissuta pienamente, quell'assenza è una forza viva, un *mysterium tremendum* (senza i quali un Racine, un Dostoevskij o un Kafka sono veramente ridotti ad assurdità o a materiale da decostruire). Basarsi su tali termini di riferimento, accettare il costo che bisogna pagare nel professarli, significa rimanere nudi e ignoranti. Credo che dobbiamo correre questo rischio se vogliamo avere il diritto di ricercare l'eterno ideale, mai completamente realizzato, di ogni interpretazione e valutazione: l'ideale secondo il quale un giorno Orfeo non si volterà indietro e la verità della poesia tornerà nella luce della comprensione. Una verità che sorgerà completa, illibata e vivificante dalle stesse tenebre dell'omissione e della morte" (1997b, 48).

[32] “Oggi, le tecniche esatte di riproduzione, codificazione e trasmissione elettronica e, fra poco, le tecnologie audiovisive della ‘realtà virtuale’ avranno effetti quasi imprevedibili sulla ricezione del linguaggio e del linguaggio nella letteratura. Il senso di metamorfosi che caratterizzava gli studi comparativi diventerà certamente un senso di mutazione.” (1997c, 101).

[33] In generale Abruzzese ha condotto una lunga riflessione sui paradigmi del sapere umanistico e sulla loro ‘diluizione’ nell’immaginario prodotto dall’industria culturale e dai fenomeni della società di massa (Abruzzese 2000; Idem. 2001; Idem. 2008; Idem. 2011a; Idem. 2011b).

[34] Un vasto e diversificato settore di ricerca sviluppato soprattutto nel mondo anglosassone, e denominato *Cognitive poetics*, tenta di applicare le acquisizioni provenienti dal campo delle scienze della mente agli studi letterari. Per una sintesi critica e bibliografica, e per alcuni saggi applicativi, cfr. Casadei 2011b (preceduto, a mo’ di preambolo contenente le prime formulazioni embrionali, da Idem. 2009, con ulteriori riferimenti bibliografici). Per una panoramica sullo stato dell’arte e una casistica di applicazioni sulla letteratura italiana si può vedere il fascicolo speciale di “Italianistica” dedicato a *Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi*, a cura di Casadei 2011a, con la collaborazione di Sara Boezio, Ida Campeggiani e Veronica Ribechini. Per un inquadramento dei problemi fondamentali legati alle poetiche cognitive cfr. Stockwell 2002.

[35] Il tema della coincidenza, raggiunta nel Novecento, tra il massimo della cultura e il massimo della barbarie, si affaccia spesso nei saggi di Steiner. L’affermazione del nazismo nel cuore della civiltà occidentale è individuato come il punto di collasso della cultura europea nel saggio/conferenza *Una certa idea di Europa* (2006).

Bibliografia degli scritti di George Steiner citati

George Steiner. “In a Post-Culture”. In idem. *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*. London: Faber&Faber, 1968: 55–171.

- “Prefazione”. In idem. *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l’inumano*. Milano: Rizzoli, 1972a: 9–13.
- “*Humanae litterae*”. In ibid., 1972b: 17–26.
- “La fuga dalla parola”. In ibid., 1972c: 27–52.
- “Il silenzio e il poeta”. In ibid., 1972d: 53–73.
- “Costruire un monumento”. In ibid., 1972e: 297–303.
- “Letteratura e post-storia”. In ibid., 1972f: 368–380.
- “Preface”. In idem. *On Difficulty and Other Essays*. Oxford: University Press, 1978a: ix–xi.
- “Text and Context”. In ibid., 1978b: 1–17.
- “After the Book?”. In ibid., 1978c: 186–203.
- *Vere presenze*. Milano: Garzanti, 1992.
- “Una lettura ben fatta”. In idem. *Nessuna passione spenta. Saggi 1978–1996*. Milano: Garzanti, 1997a: 7–27.
- “Vere presenze”. In ibid., 1997b: 28–48.
- “Che cosa è la letteratura comparata?”. In ibid., 1997c: 86–103.
- *Una certa idea di Europa*. Prologo di Rob Riemen. Milano: Garzanti, 2006.

Bibliografia

Abruzzese, Alberto. *L’industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*. Roma: Carocci, 2000.

Abruzzese, Alberto. *L’intelligenza del mondo. Fondamenti di storia e teoria dell’immaginario*. Roma: Meltemi, 2001.

Abruzzese, Alberto. *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L’immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all’informazione*. Luca Sossella editore: Roma, 2008.

- Abruzzese, Alberto. *Contro l'Occidente. Analfabeti di tutto il mondo uniamoci*. Roma: Bevivino, 2010, riedizione ampliata del libro edito nel 1996 col titolo *Analfabeti di tutto il mondo uniamoci*.
- Abruzzese, Alberto. *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico*. Quinta edizione con un nuovo saggio introduttivo. Venezia: Marsilio, 2011a.
- Abruzzese, Alberto. *Il crepuscolo dei barbari*. Roma: Bevivino, 2011b.
- Adorno, Theodor W. *Dialettica negativa*, ed. Stefano Petrucciani, trans. Pietro Lauro, introduzione di Stefano Petrucciani. Torino: Einaudi, 2004.
- Adorno, Theodor W./Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido 1947. (ed. it. *Dialettica dell'illuminismo*, trans. Lionello Vinci, con una premessa degli autori all'edizione italiana. Einaudi: Torino, 1966.)
- Adorno, Theodor W. *Prismi*. Einaudi: Torino, 1972.
- Adorno, Theodor W. *Teoria estetica*, ed. Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci. Torino: Einaudi, 2009.
- Baricco, Alessandro. *I barbari. Saggio sulla mutazione*. Milano: Feltrinelli, 2008.
- Bertoni, Federico. *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*. Firenze: La Nuova Italia, 1996.
- Blumenberg, Hans. *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*. Bologna: il Mulino, 1984.
- Bolzoni, Lina. *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*. Napoli: Guida, 2012.
- Borghesi, Angela. "Quattro libri degli anni Sessanta. Debenedetti, Enzensberger, Fortini, Steiner". In idem. *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*. Macerata: Quodlibet, 2011: 161–196.
- Casadei, Alberto. *Poesia e ispirazione*. Roma: Luca Sossella editore, 2009.
- Casadei, Alberto (ed.). *Italianistica* vol. 40, no. 3 (2011a).
- Casadei, Alberto. *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*. Milano: Mondadori, 2011b.
- Cortellessa, Andrea. "Introduzione: la lingua minore". In idem. *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*. Roma: Fazi, 2006:xxi–lii.
- Curtius, Ernst Robert. "Il libro come simbolo". In idem. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, ed. Roberto Antonelli. Firenze: La Nuova Italia, 1992: 335–385.
- Eisenstein, Elizabeth L. *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*. Cambridge: University Press, 1979. (ed. it. *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, trans. Davide Panzieri. Bologna: il Mulino, 1979.)
- Foucault, Michel. "Che cos'è un autore?". In idem. *Scritti letterari*, ed. Cesare Milanese. Milano: Feltrinelli, 1971: 1–21.
- Frasca, Gabriele. *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*. Roma: Meltemi, 2004.
- Friedrich, Hugo. "Mallarmé". In idem. *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*. Milano: Garzanti, 2002: 99–147.
- Gleick, James. *The Information. A History. A Theory. A Flood*. New York: Pantheon Books, 2011. (ed. it. *L'informazione. Una storia, una teoria, un diluvio*, trans. Virginio B. Sala. Milano: Feltrinelli, 2012.)
- Goody, Jack. *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge: University Press, 1986. (ed. it. *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*. Torino: Einaudi, 1988.)
- Heidegger, Martin. "La questione della tecnica". In idem. *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia, 1991: 5–27.
- Illich, Ivan. *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*. Milano: Cortina, 1991.

- Mazzoni, Guido. "Periferie antiliriche: la poesia pura". In idem. *Sulla poesia moderna*. Bologna: il Mulino, 2005: 193–203.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962. (ed. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, ed. trans. Stefano Rizzi. Roma: Armando, 1976.)
- Menary, Richard. "Writing as Thinking." *Language Sciences* vol. 29, no. 5 (2007): 621–632.
- Montale, Eugenio. "L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili", da *Satura* (1971). In idem. *Tutte le poesie*, ed. Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1984.
- Montale, Eugenio. *Il secondo mestiere. Prose 1920–1979*, ed. Giorgio Zampa, tomo secondo. Milano: Mondadori, 1996: 3030–3040.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London/New York: Methuen, 1982. (ed. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: il Mulino, 1986.)
- Ortega y Gasset, José. *La disumanizzazione dell'arte. Per un ragionamento sull'arte contemporanea*, trans. Salvatore Battaglia, con una nota introduttiva di Edmondo Berselli. Roma: Luca Sossella editore, 2005.
- Simone, Raffaele. *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*. Roma/Bari: Laterza, 2006.
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An introduction*. London-New York: Routledge, 2002.
- Zanzotto, Andrea. *Le poesie e prose scelte*, ed. Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini. Milano: Mondadori, 1999: 1222–1234.

Ottmar Ette (Potsdam)

Mobile Mappings della letteratura e degli studi letterari: la poetica del movimento nei *TransArea Studies*

In un mondo à *la dérive*

Amin Maalouf, romanziere e saggista, nato a Beirut e ‘pendolare’ tra Parigi e l’Ile d’Yeu, ha illustrato in modo spietato, nella sua analisi di un mondo allo sbando, pubblicata nella primavera del 2009 con il titolo *Le dérèglement du monde*, tutte quelle insidie che, all’inizio del ventunesimo secolo, hanno portato l’umanità sull’orlo del precipizio. Già dalle prime righe, dall’*incipit* di questo straordinario saggio, si riconoscono le dimensioni della riflessione di Maalouf:

Nous sommes entrés dans le nouveau siècle sans boussole.

Dès les tout premiers mois, des événements inquiétants se produisent, qui donnent à penser que le monde connaît un dérèglement majeur, et dans plusieurs domaines à la fois – dérèglement intellectuel, dérèglement financier, dérèglement climatique, dérèglement géopolitique, dérèglement éthique. (Maalouf 2009, 11)

Ci si aspetterebbe, dopo questa introduzione, una visione profondamente pessimistica di un pianeta e di una società mondiale irrimediabilmente à *la dérive* – secondo la metaforologia della battuta iniziale –, ma ci si trova, invece, a doversi ricredere ben presto nel corso di questo volume, il cui sottotitolo annuncia l’esaurimento delle *civilisation*. Infatti Amin Maalouf in *Le dérèglement du monde* – che a tratti si presenta come una rettifica indignata seppur pacata dell’altrettanto famoso e famigerato libro di Samuel P. Huntingtons *Clash of Civilizations* (1996), ‘scontro’ a cui l’amministrazione statunitense di George W. Bush sembrava dirigersi, come in una *self-fulfilling prophecy*, con le sue antagonistiche strutture di pensiero imperturbate e imperturbabili – ha come obiettivo di mostrare quei punti di orientamento e quella bussola, con cui la planetaria nave dei folli potrebbe riorientarsi. Difatti, diversamente da Huntington, per Maalouf non si tratta di una costruzione ideologica, che non trova riscontro in nessuna teoria effettiva, di blocchi culturali omogenei rigidamente contrapposti, bensì di una comprensione differenziata del duraturo processo di una globalizzazione, dalle implicazioni culturali a lungo sottovalutate e che nell’attuale crisi finanziaria rischiano di essere messe di nuovo in secondo piano dal dibattito economico-politico sulle somme miliardarie in gioco. Saranno tuttavia queste dimensioni culturali conflittuali – e le riflessioni di Maalouf non lasciano alcun dubbio in merito – a determinare in modo sostanziale il futuro dell’umanità.

Che il grande scrittore libanese, insignito nel 1993 del più importante premio letterario francese, il *Prix Goncourt*, per il suo romanzo *Le rocher de Tanios*, veda la dimensione culturale quale dimensione decisiva per il presente e il futuro di una umanità che minaccia sempre più se stessa, non può certo stupire particolarmente. Quale importante, anzi addirittura fondamentale ruolo l’autore di *Léon l’Africain* assegna peraltro proprio alla letteratura, appare evidente già a partire dal motto di William Carlos Williams anteposto all’intero volume. Esso mette in risalto, nella forma concisa della poesia, il ‘sapere sul vivere’ (*Lebenswissen*) della letteratura nel senso del ‘saper vivere e sopravvivere’ (*ÜberLebenswissen*) dell’umanità:

Man has survived hitherto
because he was too ignorant to know
how to realize his wishes.
Now that he can realize them,
he must either change them
or perish. (Williams 1991)

Secondo Maalouf è fondamentale osservare gli 'altri' non più dalla prospettiva degli eterostereotipi, ovvero così come ci vengono dipinti dai costrutti ideologici, religiosi o delle culture di massa, bensì scorgendone più a fondo l'intimità da diversi punti di vista, con altri occhi per così dire – con gli occhi di molti altri:

Ce qui ne peut se faire qu'à travers leur culture. Et d'abord à travers leur littérature. L'intimité d'un peuple, c'est sa littérature. C'est là qu'il dévoile ses passions, ses aspirations, ses rêves, ses frustrations, ses croyances, sa vision du monde qui l'entoure, sa perception de lui-même et des autres, y compris de nous-mêmes. Parce que en parlant des 'autres' il ne faut jamais perdre de vue que nous-mêmes, qui que nous soyons, où que nous soyons, nous sommes aussi 'les autres' pour tous les autres. (Maalouf 2009, 206)

Maalouf vede proprio in questa rivalutazione della letteratura la possibilità di trovare la via d'uscita da quella "ère sinistre", nella quale un'"inculture" di massa è diventata segno dell'autentico, un atteggiamento che, oltre ad incidere in modo assai dannoso sulla formazione delle strutture democratiche, implica pure, tacitamente e in paradossale conformità con una tradizionale mentalità elitaria, la concezione secondo la quale una complessa comprensione culturale è riservata soltanto ad una ristretta classe dirigente, mentre si può liquidare o placare il 'resto' della popolazione – la maggioranza – con carrelli colmi, slogan semplicistici e divertimenti a buon mercato (ibid., 207). La letteratura di un Amin Maalouf si rivolge instancabilmente contro questo stato di cose, nella consapevolezza di produrre con la propria scrittura una specifica conoscenza della vita e nella vita (cfr. Maalouf 2008). Ma in che modo la critica può recepire questo sapere letterario? E soprattutto gli studi culturali e letterari sono in grado di contrastare, con le dovute argomentazioni, un ruolo della letteratura apparentemente sempre più marginale?

Del sapere (e) del movimento

La questione dello specifico sapere letterario è, da alcuni anni, al centro dell'attuale dibattito critico-letterario (cfr. tra gli altri Hörisch 2007; Klausnitzer 2008; Ette 2004). Questo fatto si potrebbe facilmente mettere in relazione con quella tendenza, sempre più evidente negli studi culturali e umanistici, che ha visto subentrare alla tematica della memoria, finora dominante, la problematica del sapere indipendentemente dal fatto che si voglia parlare o meno di un significativo cambiamento di paradigma dal punto di vista storico-scientifico.

La questione del sapere letterario è, non da ultima, – e anche le riflessioni di Amin Maalouf si muovono in questa direzione – la questione della rilevanza sociale, politica e culturale di questo sapere all'interno delle attuali e diversificate società dell'informazione e (ancor più) delle società della conoscenza. Cosa vuole dunque, cosa può la letteratura?

A me pare, infatti, che non vi sia un modo migliore e più completo della letteratura per accedere ad una comunità, ad una società, ad una cultura. Poiché essa ha raccolto, attraverso secoli, nelle più diverse *Areageoculturali* un sapere sul vivere, sul sopravvivere e sul convivere, la cui caratteristica è quella di non essere né metodico, né disciplinare, né specialistico in quanto dispositivo di sapere. La sua capacità di mettere a disposizione dei lettori e delle lettrici il suo sapere in quanto

sapere esperienziale, in cui ci si può immedesimare passo dopo passo, che si può rivivere e dunque viepiù acquisire, permette alla letteratura di poter raggiungere gli uomini, e di poter avere efficacia, anche attraverso grandi distanze temporali e spaziali.

Al contempo la letteratura è concepita per poter essere interpretata nei modi più diversi, quindi per dispiegare quel cosmo della pluridiscorsività, le cui coordinate sono emerse con una chiarezza sempre maggiore a partire dalle riflessioni di Michail Bachtin (1979). La letteratura è dunque il terreno di gioco della multilogica, in quanto essa consente, anzi, mette nelle condizioni di dover pensare contemporaneamente secondo logiche diverse. La sua fondamentale ambiguità, la sua polisemia, determina lo sviluppo di strutture e strutturazioni *polilogiche*, che non mirano all'acquisizione di un unico stabile punto di vista, bensì a movimenti della comprensione in continuo mutamento e rinnovamento.

La letteratura fa emergere la parte mobile del sapere, anzi in quanto parte mobile del sapere, fa sì che vengano sperimentate sempre nuove connessioni tra i più svariati ambiti e segmenti del sapere di una, di più, di molte comunità e società. La letteratura è dunque un sapere in movimento, la cui struttura multilogica è di importanza vitale per il mondo del ventunesimo secolo, la cui sfida più grande si direbbe sia, senza dubbio, una globale convivenza nella differenza e nella pace. Infatti, la letteratura consente, entro il serio gioco dei suoi esperimenti, poggiati su basi estetiche e poetologiche di volta in volta diverse, di verificare e perfezionare un pensiero simultaneo in circostanze e logiche diverse dal punto di vista culturale, sociale, politico o psicologico. Ma in che modo la ricerca filologica può studiare questi multilogici "passaggi di confine" (*Grenzgänge*) della letteratura e tradurli nella/e società?

Senza dubbio è tempo di promuovere una poetica del movimento nell'ambito della letteratura e degli studi culturali. Da una odierna prospettiva si può fondatamente affermare che nel postmoderno i fondamenti temporali storico-cronologici del nostro pensiero e della nostra elaborazione della realtà, tanto dominanti nella modernità europea, sono diventati più deboli, mentre al contempo hanno palesemente acquisito importanza concetti e modi di pensare, ma anche modelli percettivi e specifiche modalità d'esperienza, di ordine spaziale. Almeno a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta sono stati elaborati nuovi concetti spaziali, dei quali i progetti di Edward W. Soja (1989) sono forse la manifestazione più convincente. Sullo sfondo, nell'area di lingua tedesca, di un rapporto certamente problematico con lo spazio per motivi storici comprensibili, la particolare congiuntura tedesca che ha portato ad una svolta verso la dimensione spaziale – così come auspicato, in particolare, dallo storico Karl Schlögel con la sua sollecitazione ad uno "*spatial turn*, finalmente" (Schlögel 2003, 60) – segue però un orientamento che di certo, nel nuovo millennio, non può più considerarsi innovativo.

Certamente il processo qui schizzato non può aver avuto, nell'ambito di una logosfera di impronta postmoderna, un orientamento uniforme né un decorso privo di contraddizioni. Tuttavia le discussioni degli anni Ottanta e Novanta – fino ad arrivare ai giorni nostri – sono state determinate in modo sostanziale da questioni geoculturali e geopolitiche che non si sono limitate soltanto al *cyberspace*, ma che hanno determinato anche spazializzazioni, *mapping* e *remapping* (Dimock/Robbins 2007) all'insegna del postcolonialismo così come dello scontro tra culture. Persino la stessa rappresentazione del *Clash of Civilizations* da parte di Samuel P. Huntingtons si potrebbe associare ad uno *spatial turn* in senso geoculturale e geostrategico. Mappature e rimappature ancor prima delle linee di frontiera e di confine, peraltro solo apparentemente stabili, sono da decenni all'ordine del giorno. Stando alle riflessioni di Amin Maalouf sarebbe necessario tradurre queste mappature – quali che siano i dati di partenza in base a cui sono state fissate – in *mapping* mobili, dotati di vita, per poter far fronte alle dilaganti territorializzazioni di ogni forma di alterità (cfr. anche Kristeva 1991).

Soprattutto nell'ambito della filologia manca a tutt'oggi un vocabolario terminologico sufficientemente preciso per concetti quali movimento, dinamica e mobilità. Si potrebbe persino arrivare a parlare di una colonizzazione dei movimenti da parte di una marea di concetti spaziali, che fissano e riducono concettualmente le dinamiche e le vettorizzazioni nel segno di una ossessiva spazializzazione, in quanto ignorano deliberatamente la dimensione del tempo.

Alla carenza di concetti di movimento corrisponde una forzata e controproducente riduzione dei processi e delle coreografie spazio-temporali a pietrificazioni spaziali e *mental map*, che filtrano e contemporaneamente eliminano l'elemento dinamico. Eppure sono molti i rischi di una spazializzazione che prescinda dal movimento.

Gli spazi si formano soltanto attraverso i movimenti. Questi ultimi soltanto generano uno spazio con i loro schemi e le loro figure, con gli incroci e le intersezioni che gli sono peculiari. Possiamo veramente cogliere lo spazio di una città senza considerarne la vettorialità? Possiamo veramente comprendere il senso di una sala conferenze o di una Area geopolitica, escludendo da esse i movimenti dei più svariati attori? Proprio la struttura aperta della letteratura dimostra l'impossibilità di una tale impresa – e non soltanto nell'ambito della letteratura di viaggio. I passages di Walter Benjamin costruiscono, ad esempio, non soltanto spazi, bensì configurano – proprio come il *Passagen-Werk* di Walter Benjamin (postumo 1982) preannuncia già a partire dal titolo – spazi di movimento flessibili e vettorizzati. Dunque lo spazio viene creato attraverso schemi e figure di movimento, cosicché la continuità di un determinato spazio dipende dalla continuità di quelle coreografie che lo hanno per l'appunto generato. Se determinati schemi di movimento si interrompono, si disintegrano anche i corrispondenti spazi con le loro demarcazioni: ciò accade sia per gli spazi architettonici o urbani sia per quelli nazionali e sopranazionali. La mutevolezza delle rappresentazioni dell'Europa offre a tal proposito, attraverso i secoli, un ricco materiale illustrativo.

La conservazione di vecchi (e persino futuri) schemi di movimento, che emergono per mezzo di movimenti attuali e che si possono nuovamente apprendere e intraprendere, si presta bene ad essere definita come vettorizzazione (*Vektorisierung*). Essa non riguarda solo ciò di cui l'individuo ha esperienza e ciò di cui può fare potenzialmente esperienza nella società: la vettorizzazione riguarda infatti anche l'ambito della storia collettiva, di cui ne conserva gli schemi di movimento in campi vettoriali posteuclidei delle dinamiche future, caratterizzati da discontinuità e da una molteplicità di fratture. Dietro gli attuali movimenti – e a ciò mira il concetto di vettorizzazione – è possibile riconoscere e percepire i vecchi movimenti. In quanto tali essi sono presenti nella struttura fissa degli spazi così come nel loro strutturarsi dinamico. Di conseguenza possiamo cogliere gli spazi in maniera appropriata soltanto se indaghiamo la complessità dei movimenti che li configurano insieme alle loro specifiche dinamiche.

Se ci si interroga sulle conseguenze di queste riflessioni nel campo dell'interpretazione dei testi letterari, è possibile anzitutto constatare la centralità che espulsioni, deportazioni e le più svariate forme di movimento hanno iniziato ad acquisire nel ventesimo secolo, il 'secolo delle migrazioni'. Proprio lo sviluppo nel secolo scorso delle "letterature senza fissa dimora" (*Literaturen ohne festen Wohnsitz*) quali forme di scrittura translinguale e transculturale (cfr. Mathis-Moser/Mertz-Baumgartner 2007; Mathis-Moser/Pröll 2008; Ette 2005), ha reso mobili, in maniera più radicale e duratura rispetto a prima, tutti gli elementi e gli aspetti della produzione letteraria. Si assiste ad una vettorizzazione generale di tutti i riferimenti (spaziali) che riguarda anche le strutture delle letterature nazionali e della quale bisogna rendere conto sia dal punto di vista teorico-letterario che da quello terminologico.

La vettorizzazione nella letteratura fa ricorso non soltanto alla storia (collettiva) ma anche al mito: a quel repertorio di miti, i cui movimenti, accumulatisi e tramandatisi nel corso della storia, la let-

teratura nuovamente 'traduce' e integra in sequenze di movimento attuali. Per comprendere la/e letteratura/e europea/e dobbiamo includere nelle nostre riflessioni sia una Europa *in* movimento (Bade 2000) che – da una prospettiva transareale – una Europa *come* movimento (Ette 2009). Soltanto attraverso una tale prospettiva è possibile riconoscere, dietro i movimenti di un protagonista, molti schemi di movimento precedenti conservatisi nella loro vettorialità. Da questo punto di vista, ad esempio, l'esodo dall'Egitto o le peregrinazioni di Ulisse, ma anche la deportazione e il ratto di Europa o il leggendario viaggio di Colombo nel nuovo mondo conferiscono ai flussi migratori del ventesimo secolo un ulteriore potenziale di significato, che rivitalizza e intensifica dal punto di vista semantico anche le più semplici coreografie. Non soltanto le parole sotto le parole (cfr. Starobinski 1971) o i luoghi sotto i luoghi, ma proprio i movimenti sotto i movimenti denotano l'interconnessione tra letteratura e mobilità, così come l'importanza primaria per la comprensione dei processi sia letterari che culturali di quegli schemi di movimento vettorializzati che si sono conservati. Tuttavia data la mancanza di concetti di movimento, fenomeno ampiamente riconducibile alle filologie nazionali, allo stato attuale non si può parlare di un'elaborata poetica del movimento.

Si dovrebbe pertanto attuare un duraturo processo di sensibilizzazione, per indirizzare la ricerca scientifica dei processi culturali e letterari allo studio delle forme e delle funzioni del movimento, e promuovere il passaggio dalla mera "storia dello spazio" (*Raumgeschichte*) ad una "storia del movimento" (*Bewegungsgeschichte*). A tal fine è necessario elaborare un'accurata concettualità per i processi altamente vettoriali, che vada oltre, ovviamente, la letteratura di viaggio o le "letterature senza fissa dimora" (*Literaturen ohne festen Wohnsitz*) e che affronti le fondamentali questioni estetiche, semantiche e narrative della letteratura. Verranno dunque prese in considerazione, qui di seguito, una serie di distinzioni terminologiche.

L'aspetto disciplinare

Nel campo degli *Area Studies* i centri regionali di ricerca, in quanto istituzioni che travalicano le singole discipline, hanno tradizionalmente un'impostazione di tipo *multidisciplinare* da una parte e *interdisciplinare* dall'altra. Essi si basano da un lato sulla coesistenza multidisciplinare delle singole scienze, le quali affondano le loro radici ciascuna in ulteriori discipline, e sul dialogo interdisciplinare tra le rappresentanti e i rappresentanti di determinate discipline. Questa impostazione piuttosto statica e al contempo 'disciplinata' dovrebbe essere completata, in futuro, da una organizzazione di tipo *transdisciplinare* che non miri allo scambio interdisciplinare tra interlocutori saldamente ancorati a singole discipline bensì ad un incrocio costante delle diverse discipline. A tal proposito va da sé che gli sviluppi e gli esiti di questa pratica scientifica 'nomadica', transdisciplinare in senso stretto, debbano essere monitorati e garantiti, sia a livello (mono-)disciplinare che interdisciplinare, da continui contatti. Si possono in tal modo rendere più dinamici i più disparati campi del sapere, e la comunicazione reciproca tra essi può divenire molto più intensa e flessibile.

Parallelamente a questa demarcazione terminologica verranno di seguito introdotte, e di volta in volta trasposte nella logica dei diversi ambiti di ricerca, delle definizioni che con l'ausilio dei prefissi 'mono', 'multi', e 'trans' sono in grado di precisare le differenziazioni fin qui proposte dal punto di vista dei diversi livelli d'analisi. Tale modo di procedere ha come scopo il raggiungimento di un alto grado di trasparenza e coerenza terminologica.

L'aspetto culturale

Per quanto riguarda l'analisi dei fenomeni culturali, oltre alle monadi *monoculturali* occorre distinguere tra una coesistenza *multiculturale* di diverse culture, che per quanto riguarda la dimensione spaziale si insediano per esempio in zone o quartieri diversi di una città, e una coesistenza *interculturale* che contraddistingue ogni forma di incontro tra i membri di culture, i quali, nonostante abbia luogo uno scambio, non mettono in dubbio la loro originaria appartenenza ad una determinata cultura o ad un determinato gruppo culturale. Il livello *transculturale* – nello sviluppo critico dei pioneristici lavori sulla *transculturalidad*, composti a partire dal 1940 dall'etnologo e teorico della cultura cubano Fernando Ortiz (1978) – si distingue, dunque, dai due precedenti in quanto, in questo caso, si tratta di movimenti e pratiche che attraversano culture diverse: uno spostamento continuo da una cultura all'altra che non consente di individuare un'appartenenza stabile e originaria o un rapporto con una sola cultura o un solo gruppo culturale. Nell'attuale fase di globalizzazione accelerata, i "passaggi di confine" (*Grenzgänge*) transculturali acquisiscono sempre maggiore importanza in tutto il mondo. La loro analisi non dovrebbe mirare tanto alla differenziazione di "spazi intermedi" (*Zwischenräume*) più o meno stabili, quanto all'esplorazione dei labili terreni di gioco di quegli schemi di movimento oscillatori e delle loro figure ambigue.

L'aspetto linguistico

Dal punto di vista linguistico, oltre ad una situazione monolingvistica nella quale la logosfera è palesemente dominata da una determinata lingua, è possibile distinguere, in linea di principio, tra una coesistenza *multilinguale* di diverse lingue e spazi linguistici, che presentano poche sovrapposizioni o non ne presentano affatto, e una coesistenza *interlinguale*, nella quale due o più lingue intrattengono contatti e comunicano tra loro con una certa intensità. Diversamente da quanto accade nella traduzione intralinguale, che secondo la definizione di Jakobson può essere definita come un *rewording* all'interno della stessa lingua (Jakobson 1971, 260), la traduzione *interlinguale* riguarda la traduzione da una lingua all'altra, le quali sono e restano nettamente distinte e separate l'una dall'altra. Anche in questo caso è possibile distinguere una situazione *translinguale* da quelle multilinguali e interlinguali, con la quale si intende un incessante processo di continuo incrocio linguistico^[1]. In questo caso due o più lingue non sono più nettamente separate l'una dall'altra bensì si compenetrano reciprocamente.

Per quanto riguarda la scrittura letteraria, la pratica translinguale designa, di conseguenza, l'alternanza tra lingue diverse da parte di un autore sia nell'ambito della sua intera produzione, sia all'interno di un determinato testo singolo. Quanto sconfinite possano essere le speranze di una concreta politica linguistica in merito, lo dimostra Amin Maalouf in un passaggio del suo più recente saggio nel quale si rispecchiano le sue personali attività nell'ambito della politica linguistica:

Mais si l'on encourageait toute personne à se passionner, dès l'enfance, et tout au long de la vie, pour une culture autre que la sienne, pour une langue librement adoptée en fonction de ses affinités personnelles – et qu'elle étudierait plus intensément encore que l'indispensable langue anglaise –, il en résulterait un tissage culturel serré qui couvrirait la planète entière, réconfortant les identités craintives, atténuant les détestations, renforçant peu à peu la croyance à l'unité de l'aventure humaine, et rendant possible, de ce fait, un sursaut salutaire. (Maalouf 2009, 106–107)

L'aspetto mediale

Per quanto riguarda la costellazione mediale, parallelamente a quanto esposto sopra – e al di fuori dei contesti monomediali – si potrebbe distinguere tra una situazione *multimediale*, nella quale coesistono numerosi media senza che vi siano tra loro particolari forme di contatto e di incrocio, e una situazione *intermediale*, nella quale diversi media entrano in rapporto e dialogano reciprocamente, senza perdere tuttavia il proprio carattere distintivo e restando nettamente separati. In una situazione *transmediale*, al contrario, diversi media si compenetrano e intersecano in un incessante processo di continuo sconfinamento, incrocio, e 'contagio', come nel caso esemplare degli iconotesti o dei fonotesti.

Naturalmente in questo come nei sopracitati ambiti di definizione i fenomeni multi-, inter- e transprocessuali non possono essere di volta in volta 'nettamente' separati gli uni dagli altri, né dal punto di vista della dimensione spaziale né di quella temporale. Tuttavia l'obiettivo della trasparenza e del rigore logico alle quali mirano le definizioni qui proposte, è quello di consentire successivamente di analizzare e differenziare ulteriormente, con maggiore risoluzione ed esattezza, proprio tali aree di sovrapposizione e intersezione. Lo scopo non è la mappatura di *roots*, quanto una comprensione il più precisa possibile dell'incessante processualità delle *routes* nella letteratura e nella cultura.

L'aspetto temporale

All'interno dello schema terminologico qui introdotto, è possibile strutturare concettualmente, in modo analogo, anche la dimensione temporale nella sua processualità. Se i processi *multitemporali* riguardano la coesistenza di diversi piani temporali, i quali esistono gli uni indipendentemente dagli altri, allora i processi *intertemporali* designano uno scambio e una comunicazione regolari e reciproci tra i diversi piani temporali, che non si mescolano né si amalgamano. I processi o le strutturazioni *transtemporali* riguardano l'incessante intersezione di diversi piani temporali, nella quale un tale intreccio di tempi genera una sua propria temporalità che, nel suo essere transtemporale, mette in particolare evidenza proprio i fenomeni translinguali e transculturali attivandone i relativi processi di scambio.

Per quanto riguarda la dimensione temporale e la sua periodizzazione, si possono soltanto far presente in questa sede le quattro fasi della globalizzazione accelerata, di enorme importanza per la strutturazione temporale dei processi economici, politici e sociali, ma anche e soprattutto dei processi culturali caratteristici del colonialismo e del postcolonialismo.

L'aspetto spaziale

In questo contesto sorprenderà ben poco il fatto che anche rispetto alle strutture spaziali sia possibile effettuare una distinzione tra una coesistenza *multispaziale* di luoghi quasi del tutto privi di contatto e una struttura *interspaziale* di spazi in stretto contatto l'uno con l'altro pur senza fondersi. Le strutturazioni *transspaziali* sono ancora una volta caratterizzate da continui incroci e intersezioni di spazi di diversa natura e dunque da uno schema di movimento, qui di seguito ulteriormente sviluppato e definito dal punto di vista concettuale. Per il momento va ricordato nuovamente che gli spazi vengono generati dai movimenti e dai loro schemi e che pertanto quanto segue non presuppone ovviamente un concetto di spazio statico.

L'aspetto vettoriale

Partendo da un'analisi delle pratiche di scrittura della letteratura di viaggio (cfr. Ette 2001, 21–84), i cui prodotti si possono spesso intendere come frizionali (*frikional*), ovvero come testi che oscillano tra finzione e dizione, è possibile anzitutto distinguere le diverse dimensioni del racconto di viaggio – oltre alle tre dimensioni dello spazio quella del tempo, della struttura sociale, dell'immaginazione, dello spazio letterario, del genere e dello spazio culturale.

In un secondo momento si possono poi distinguere i diversi luoghi del racconto di viaggio – nella fattispecie allontanamento, culmine, arrivo o ritorno – quali luoghi di particolare concentrazione semantica. Questi luoghi si inseriscono a loro volta all'interno di fondamentali figure di movimento – quali ad esempio il cerchio, il pendolo, la linea, la stella, il salto – che determinano i movimenti ermeneutici della comprensione da parte dei lettori e allo stesso tempo ne visualizzano le coreografie.

Queste definizioni concettuali, introdotte già da alcuni anni, sono di grande importanza proprio per lo studio di quel campo particolarmente complesso della “scrittura tra mondi” o anche “scrittura dei mondi intermedî” (*ZwischenWeltenSchreibens*), esse consentono una puntualizzazione spazio-temporale delle analisi testuali che di norma è di facile verifica intersoggettiva.

La dimensione vettoriale della letteratura configura inoltre spazi di movimento, non più assoggettabili ad alcuna logica della posizione fissa, ad alcuna riduttiva spazializzazione bidimensionale, i quali modellano invece la strutturazione mobile di tutto il sapere letterario in modo evidente, anzi, per così dire, ripercorribile. L'analisi dei movimenti sotto i movimenti nella e della letteratura dimostra in modo estremamente chiaro come gli spazi vengano fondamentalmente generati dai movimenti, da *motions* e *emotions*. Ma in che modo è possibile sfruttare il modello concettuale, qui brevemente introdotto, per delineare una critica letteraria di tipo transareale?

Translocale – transregionale – transnazionale – transareale

Dopo aver chiarito dal punto di vista concettuale le relazioni tra cultura e lingua, spazio e tempo, medium e disciplina, adesso cercheremo anzitutto di definire con più precisione gli effettivi movimenti nello spazio nell'ottica della formazione di una poetica del movimento – una questione di straordinaria importanza per lo sviluppo non soltanto degli *Area Studies*. A tal proposito bisogna innanzitutto distinguere in linea di massima cinque diversi livelli.

I movimenti a livello *translocale* hanno luogo tra le regioni e gli spazi urbani o rurali di estensione limitata – nel senso dei *landscapes* e i *cityscapes* di Bahrati Mukherjee (1999) – mentre a livello *transregionale* si realizzano movimenti tra determinati spazi geografici e/o culturali, collocati entro l'estensione di una nazione – come Uckermark o Hegau – oppure come unità chiaramente distinguibili distribuite tra diversi stati nazionali – come ad esempio il cosiddetto Dreyecksland, tra la Foresta Nera, Vogesen e la Svizzera settentrionale. *Transnazionali* sono i movimenti tra diversi spazi nazionali ovvero tra diversi stati nazionali, mentre i movimenti *transareali* si realizzano tra diverse *Area* – come i Caraibi o l'Europa Orientale – e quelli *transcontinentali* tra diversi continenti – come ad esempio Asia, Africa o America.

Nell'ambito del modello concettuale qui proposto è facile capire come le dinamiche ad ogni singolo livello possano essere suddivise, ad esempio, a seconda del tipo di movimento per così dire, in processi *multi*, *inter* e *transnazionali*. Analogamente, all'insegna della trasparenza e coerenza concettuale che si è scelto di perseguire, è possibile applicare a queste dinamiche anche gli altri concetti relativi ai suddetti processi.

I movimenti (anche nel senso di *motions* e *emotions*) contribuiscono in maniera alquanto significativa anche alla costituzione e semantizzazione degli “spazi del vivere” (*Lebens-Räume*), tuttavia

ad essere determinante è la relazionalità interna, entro un dato spazio, nel suo rapporto con una relazionalità esterna, che collega ad altri un determinato spazio. Così i Caraibi – per fare un esempio concreto – si possono comprendere nella loro specificità soltanto se si tengono in considerazione, dal punto di vista storico, non solo la relazionalità “arcipelagica”, interna, delle variegate forme di comunicazione tra le isole, ma anche le dinamiche della relazionalità esterna “transarcipelagica”, ad esempio con le Canarie o le Filippine, oppure con diverse potenze (coloniali) d’Europa, con i possedimenti statunitensi nell’area, con l’Africa, gli Stati Uniti, la Cina, l’India, o ancora con il mondo arabo. Se uno spazio è dunque sostanzialmente caratterizzato dai relativi movimenti del passato, del presente, come pure (in prospettiva) del futuro, allora la combinazione tra i cinque livelli precedentemente individuati è estremamente significativa per i fenomeni politici, culturali o specificamente letterari, che sarebbero impensabili senza questi movimenti.

Quanto possa risultare complessa una tale combinazione può dimostrarlo un breve cenno ad un esempio tratto dalla letteratura di lingua tedesca. Nel romanzo *Die Brücke vom Goldenen Horn* di Sevgi Özdamar (1999) si sovrappongono, fra le altre cose, le metropoli Istanbul e Berlino, cosicché per la protagonista si viene a configurare un movimento urbano translocale in un contesto transnazionale e allo stesso tempo transareale, che travalica, ovvero, sia i confini nazionali sia i confini tra diverse Area. E ancora: se esaminiamo i movimenti della giovane donna, particolarmente importanti per lo svolgimento del romanzo, tra la parte europea e quella asiatica di Istanbul, emerge un movimento pendolare quotidiano attraverso il Bosforo che è transcontinentale al contempo, ma che resta tuttavia circoscritto al di sotto del livello nazionale e persino regionale. D’altro canto la bipartizione di Istanbul corrisponde alla bipartizione di Berlino prima della caduta del muro, cosicché il frequente movimento pendolare tra la parte orientale e quella occidentale di Berlino si rivela essere, a livello locale, un movimento transnazionale e transareale, semantizzato e vettorizzato, per così dire, dall’esperienza che la protagonista vive ad Istanbul. Tutto ciò è di estrema importanza per le configurazioni sia dello spazio che della percezione nella trilogia Istanbul-Berlin di Özdamar, costruita peraltro con una coerenza impressionante.

Ma soffermiamoci ancora brevemente sul livello translocale. I rapporti di migrazione – e di conseguenza economici e sociali – tra un villaggio in Chapas e un quartiere della città di Los Angeles, ad esempio, si collocano sì all’interno di un contesto transnazionale e transareale, ma questi due livelli convergono in uno schema di movimento al contempo rurale e urbano. Se si osservano le analoghe relazioni translocali tra gli esuli cubani a Miami e le loro famiglie d’origine cubane nell’Oriente di Cuba, emerge come già a livello translocale appaia uno schema di movimento, che genera, per così dire, un mondo intemedio (*Zwischenwelt*) di movimenti tra il Nordamerica e l’America latina ma anche tra gli studi nordamericani e quelli latinoamericani. Essi sono imprescindibili per la comprensione di entrambe le Area, tuttavia, per motivi disciplinari, vengono spesso altrettanto trascurati, come il fatto che tali movimenti determinino l’estensione di uno “spazio di movimento” (*Bewegungs-Raum*) emisferico del continente americano. Quale tipico esempio di costruzione consapevolmente vettoriale di collegamenti a livello mondiale, che riproduce le vecchie migrazioni mediante i movimenti della protagonista, si potrebbe forse citare anche il testo *Origines* di Amin Maalouf (Maalouf 2004): tutte le strade provengono dalle strade che le precedono, l’origine deriva da una pluralità di origini ogni volta diverse. I movimenti, a loro volta, rimandano sempre alle strade che hanno aperto e alle loro traiettorie.

La costituzione di spazi regionali spesso avviene – come ad esempio nel romanzo di Sherko Fatha *Im Grenzland* (2003) – mediante la demarcazione di confini che – in questo caso, ad esempio, tra Iran, Irak e Turchia – vengono costantemente attraversati da un contrabbandiere che della violazione delle frontiere ne ha fatto una professione. La violazione di confine, tuttavia, elude e con-

solida *al contempo* i confini preesistenti (Horn/Kaufmann 2002), attivando una complessa dialettica di costruzione dello spazio attraverso schemi di movimento spesso ripetuti (che possono anche essere proibiti dallo stato, come nel nostro esempio) – questo per quanto riguarda una forma della letteratura di lingua tedesca che dilata le sue diegesi in modo transareale.

Anche un esempio dalla letteratura francese documenta questa dinamica dei passaggi di confine (*Grenzgänge*) a livello transregionale: i testi di Cécile Wajsbrot *Beaune-la-Rolande* (2004) e *Mémorial* (2005) sono ambientati in un setting transregionale, all'interno del quale una determinata area a sud di Parigi e la regione attorno ad Auschwitz si sovrappongono nel loro essere entrambi dei lager (*überLAGERN*): si crea una connessione non solo tra i viaggi in treno dell'io narrante femminile, ma anche tra i binari che conducono dai campi di internamento e di concentramento in Francia a quelli di sterminio nell'odierna Polonia. I livelli transnazionali e translocali vengono fatti convergere a livello transareale in un territorio, la cui fisionomia dimostra la sopravvivenza della e alla Shoah.

La messinscena della transregionalità – quale collegamento tra due territori di fatto molto lontani l'uno dall'altro, ma qui tanto ravvicinati, diventa un espediente letterario di grande effetto: in questi testi gli schemi di movimento transregionali trasmettono un'immagine molto più familiare, e pertanto estremamente incisiva, dell'esperienza individuale dello spazio, rispetto a quello che può verificarsi ad un livello transnazionale più marcatamente astratto. Da tempo, infatti, nella tradizione occidentale, i paesaggi letterari – e lo studio dei *paysage littéraire*, che ha avuto un notevole sviluppo in Francia, potrebbe fornire in questo caso un gran numero di esempi – si lasciano interpretare quali paesaggi della teoria: essi incarnano, in maniera visibile finanche pittoresca, i complessi movimenti della comprensione all'interno di un spazio di movimenti da essi configurato.

I rapporti transazionali ad un livello al contempo transareale e transcontinentale caratterizzano a loro volta gli sforzi politici che, nel maggio 2005, per iniziativa del presidente dello stato brasiliano, hanno portato alla convocazione di un vertice a Brasilia tra paesi dell'America latina e stati della Lega Araba. Anch'essi si inseriscono in una lunga tradizione che ha visto intraprendere nuove strade e iniziative politiche. Se in ambito politico i rapporti sud-sud transcontinentali e transnazionali si trovano al centro del dibattito pubblico, allora il livello transareale è forse ancora più decisivo per i rapporti culturali arabo-americani in fase di rafforzamento. (cfr. Ette/Pannewick 2006). Esso riguarda non solo i rapporti arabo-americani ma anche, in misura non minore, i rapporti culturali americano-asiatici, americano-africani e americano-europei, le cui complesse configurazioni mobili determinano lo spazio emisferico dell'America.

È dimostrato che ricerche di tipo regionale e istituzioni scientifiche di stampo tradizionale hanno la tendenza ad ignorare del tutto i movimenti transareali di questo tipo oppure a minimizzarne quanto meno il significato. Infatti, spesso gli schemi di movimento, che oltrepassano i confini delle loro rispettive Area di pertinenza, vengono ritenuti di minore importanza a meno che non riguardino le aree centrali dell'Europa o degli Stati Uniti. La notevole disattenzione nei confronti dei rapporti arabo-americani offre al riguardo un esempio tanto significativo quanto la ripartizione degli studi caraibici tra le diverse discipline e le rispettive logiche disciplinari.

Non di rado le lacune nei modelli percettivi di interi settori di ricerca o di centri regionali di ricerca altamente specializzati sono riconducibili alle 'competenze' e 'appartenenze' disciplinari. Per quanto i rapporti arabo-americani siano presenti nella letteratura latinoamericana essi compaiono a malapena o non compaiono affatto sullo "schermo radar" degli studi regionali a base soltanto disciplinare o, nel migliore dei casi, interdisciplinare, i quali si concentrano per lo più sulla loro area di pertinenza e tutt'al più prendono in considerazione il loro rapporto con il luogo (europeo) in cui l'istituzione ha sede.

Eppure proprio i mondi intermedi transareali di questo genere sono di enorme interesse per una scienza orientata al paradigma di ricerca dei *TransArea Studies*. Le letterature mondiali mostrano questa dimensione vettoriale del transareale con tutta la chiarezza che si possa desiderare. E il sapere custodito dalla letteratura può benissimo servire da correttivo per quei modelli percettivi ristretti delle singole discipline. Non si potrebbe affermare con Barthes che la letteratura è *toujours en avance sur tout*, dunque sempre avanti a tutto – scienze comprese (Barthes 2002, 167)? E allora un importante compito della critica letteraria non sarebbe quello di tradurre e trasmettere in maniera adeguata questo sapere?

Il livello transcontinentale, già più volte discusso, si delinea molto chiaramente – per citare ancora una volta un esempio dalla letteratura francese – nei romanzi e nelle opere in prosa di Blaise Cendrars, nei quali le dimensioni della letteratura di viaggio, racchiuse, per così dire, nella gabbia dei meridiani, si espandono per di più su scala mondiale. Nel suo affascinante “testo di movimenti” (*Bewegungs-Text*) dal titolo *Bourlinguer* (Cendrars 2002), ma anche negli altri testi, le figure (narranti) si muovono, quali pendolari senza sosta, tra i continenti, nei quali alle città portuali ovvero alle strutture insulari di dimensioni ridotte – e con esse al livello translocale – spetta una funzione di spicco all'interno di una geometria frattale e dunque posteuclidea. Europa e America, Africa e Asia diventano i punti di orientamento cardinali di un movimento ermeneutico, la cui transcontinentalità mette insieme un nomadismo senza sosta su scala globale con la simulazione di una “scrittura senza fissa dimora” (*Schreibens ohne festen Wohnsitz*). Dall'interazione transcontinentale dei meridiani nasce un mondo intermedio discontinuo, che nell'opera di Cendrars porta inconfondibilmente i tratti della globalizzazione francocentrica nel segno di una ubiquità avanguardistica. Nella prospettiva di una poetica del movimento, in futuro sarà sempre più decisivo rendere questi mondi intermedi un fertile terreno di ricerca per gli studi letterari e culturali.

Il futuro degli *Area Studies* dipende, di conseguenza, dall'apertura ai *TransArea Studies*, che sono in grado di mettere insieme la competenza rispetto all'*Area* e le pratiche di ricerca transdisciplinare. Le “letterature senza fissa dimora”, notate soltanto a margine dalle filologie nazionali, offrono al riguardo, con la loro affascinante “scrittura-tra-mondi” o anche “scrittura dei mondi intermedi”, un ricco campo d'azione – al contempo un inesauribile repertorio del sapere e del “sapere sul vivere”. È compito della filologia, nella consapevolezza della particolare importanza della letteratura di cui si è fatto cenno in precedenza, portare alla luce questo tesoro e renderlo socialmente fruibile.

Per il futuro degli studi letterari è dunque di estrema importanza una nuova impostazione transareale e orientata al movimento – e ciò vale anzitutto per le singole discipline quali ad esempio la romanistica o l'anglistica. Volendo fare una distinzione – per essere più precisi – tra una critica letteraria transareale interconnessa alle più svariate discipline dei *TransArea Studies* e gli approcci comprati tradizionali, si potrebbe dire che questi ultimi confrontano in maniera statica le politiche, le società, le economie o le produzioni simboliche di diversi stati, mettendoli, per così dire, gli uni contro gli altri, mentre una scienza transareale è più orientata alla mobilità, allo scambio e ai processi di trasformazione reciproca. Gli studi transareali si occupano più dei percorsi che degli spazi, più dello slittamento dei confini che della loro demarcazione, più delle relazioni e delle comunicazioni che dei territori. Infatti l'epoca delle reti nella quale viviamo richiede nozioni scientifiche mobili, relazionali, transdisciplinari e transareali e una concettualità orientata al movimento, il cui sviluppo non può più basarsi soltanto su alcune delle letterature nazionali d'Europa.

Ritengo sia evidente – proprio in relazione ad una situazione storico-mondiale di assenza di regole, di *dérive* e di *dérèglement* – la contemporanea necessità di trasferire questo sapere nelle nostre società e renderlo dunque socialmente produttivo. La letteratura come laboratorio della multilogica

ha accumulato nei secoli un sapere che può contribuire a gettare un ponte su un abisso che diventa sempre più minaccioso, come Amin Maalouf fa notare nel suo ultimo saggio:

Ce qui est en cause, c'est le fossé qui se creuse entre notre rapide évolution matérielle, qui chaque jour nous désenclave davantage, et notre trop lente évolution morale, qui ne nous permet pas de faire face aux conséquences tragiques du désenclavement. Bien entendu, l'évolution matérielle ne peut ni ne doit être ralentie. C'est notre évolution morale qui doit s'accélérer considérablement, c'est elle qui doit s'élever, d'urgence, au niveau de notre évolution technologique, ce qui exige une véritable révolution dans les comportements. (Maalouf 2009, 81)

Tradotto dal tedesco da Graziella Toscano

[1] Per una definizione terminologica alternativa cfr. Liu (1995).

Bibliografia

- Bade, Klaus. *Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Beck, 2000.
- Barthes, Roland. *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976–1977*, ed. Claude Coste. Paris: Seuil/IMEC, 2002.
- Cendrars, Blaise. *Bourlinguer*. Paris: Denoël/Folio, 2002.
- Dimock, Wai Chee/Bruce Robbins (ed.). *Remapping Genre. PMLA–Publications of the Modern Language Association of America* vol. 122, no. 5 (2007): 1377–1570.
- Bachtin, Michail M. *Die Ästhetik des Wortes*, ed. Rainer Gröbel, trans. idem/Sabine Reese. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- Ette, Ottmar. *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2001.
- Ette, Ottmar. *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Literatur*. Berlin: Kadmos, 2004.
- Ette, Ottmar. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.
- Ette, Ottmar/Friederike Pannewick (ed.). *ArabAmericas. Literary Entanglements of the American Hemisphere and the Arab World*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2006.
- Ette, Ottmar. "Europäische Literatur(en) im globalen Kontext. Literaturen für Europa." In *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, ed. Özkan Ezli/Dorothee Kimmich/Annette Werberger. Bielefeld: transcript, 2009: 257–296.
- Fatah, Sherko. *Im Grenzland*. Roman. Berlin: btb, 2003.
- Hörsch, Jochen. *Das Wissen der Literatur*. München: Fink, 2007.
- Horn, Eva/Stefan Kaufmann/Ulrich Bröckling. "Einleitung." In *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, ed. idem. Berlin: Kadmos, 2002: 7–22.
- Huntington, Samuel P. *Der Kampf der Kulturen. The Clash of Civilizations. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*, trans. Holger Fliessbach. München/Wien: Europa, 1996.
- Jakobson, Roman. "On linguistic aspects of translation." In *Selected Writings. II. Word and Language*, ed. idem. The Hague/Paris: Mouton, 1971: 260–266.
- Klausnitzer, Ralf. *Literatur und Wissen. Zugänge–Modelle–Analysen*. Berlin/New York: de Gruyter, 2008.

- Kristeva, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1991.
- Liu, Lydia H. *Translingual Practice. Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900–1937*. Stanford: University Press, 1995.
- Maalouf, Amin. *Origines*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2004.
- Maalouf, Amin. “‘Vivre dans une autre langue, une autre réalité.’ Entretien avec Ottmar Ette, Ile d’Yeu, 15 septembre 2007.” *Lendemain* vol. 33, no. 129 (2008): 87–101.
- Maalouf, Amin. *Le dérèglement du monde. Quand nos civilisations s’épuisent*. Paris: Grasset, 2009.
- Mathis-Moser, Ursula/Birgit Mertz-Baumgartner (ed.): *La Littérature ‘française’ contemporaine. Contact de cultures créativité*. Tübingen: Narr, 2007.
- Mathis-Moser, Ursula/Julia Pröll (ed.). *Fremde(s) schreiben*. Innsbruck: University Press, 2008.
- Mukherjee, Bharati. “Imagining Homelands.” In *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*, ed. André Aciman. New York: The New Press, 1999: 65–86.
- Özdamar, Emine Sevgi. *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Prólogo y Cronología Julio Le Reve- rend*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Schlögel, Karl. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München/Wien: Hanser, 2003.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- Starobinski, Jean. *Les mots sous les mots*. Paris: Gallimard, 1971.
- Wajsbrot, Cécile. *Beaune-la-Rolande*. Paris: Zulma, 2004.
- Wajsbrot, Cécile. *Mémorial*. Paris: Zulma, 2005.
- Williams, William Carlos. *The Collected Poems*. 2 vol. New York: New Directions, 1991.

Elisabeth Tiller (Dresden)

Krise und Erneuerung. Die faktuale Offensive des Fiktionalen

Italien

Der Protagonist des 2011 erschienen Textes *Dove eravate tutti* von Paolo Di Paolo (*1983) trägt den Namen Italo Tramontana und hat etwa dasselbe Alter wie sein Autor. Italo denkt in diesem Text nicht nur fortwährend über die Stürme des Schicksals, die über die eigene Familie hinwegfegen, seinen Subjektstatus und seine Identität, sondern insbesondere über ein Italien nach, das der Gegenwart des Entstehungszeitraumes des Textes entspricht. In der nachgehängten *Nota dell'autore* wird dieser Text als „romanzo“ (Di Paolo 2011, 217) lanciert, „scritto tra i primi mesi del 2009 e i primi mesi del 2011“ (Di Paolo 2011, 217), während der vorerst letzten Regierungsjahre Berlusconis. Der Roman habe seinen Ausgang von einer „notizia di cronaca“ (Di Paolo 2011, 217) genommen, so wird die Leserschaft weiter informiert, also einer journalistisch aufbereiteten, faktualen Nachricht ob eines realen Ereignisses, in diesem Falle eines Autounfalls, bei welchem zwei Schüler verletzt wurden. Am Steuer saß ein frisch pensionierter Lehrer, aus dem im Roman Italo Tramontanas Vater Mario werden wird. Sodann beeilt sich die *Nota* umgehend, die fiktionale Absorption des faktualen Ausgangspunktes topisch zu bekräftigen: „Al di là dello spunto, tutto il resto – compresi nomi, luoghi e casuali coincidenze con la vicenda reale – è naturalmente frutto di immaginazione“ (Di Paolo 2011, 217). Die gleichfalls topische Ironisierung des vollständig imaginären Status des Romans signalisiert selbstredend – jenseits der zu Beginn des 21. Jahrhunderts bereits per se ironisierenden Aktualisierung dieser topischen Wendung – eine gegenteilige Aufstellung der Elemente der literarisch generierten Welt, deren Realitätsreferenzen offenkundig gesonderte Aufmerksamkeit verdienen. Sofern die Leserinnen und Leser die an den Roman angehängte *Nota* nicht bereits vor Beginn der Lektüre rezipiert haben, kann nunmehr in voller Kenntnis der *histoire* und ihrer diskursiven Entfaltung dieses metafiktionale Spiel entsprechend goutiert werden. Die in der Folge lektüreleitend nachgereichten Verweise auf generativ einbezogene Autoren (darunter wiederum topisch platzierte Hochkaräter wie Leopardi, Rimbaud, Walter Benjamin und Henry Miller), Pop-Musik, Künstler wie Robert Rauschenberg und geneigte Unterstützer wie Antonio Tabucchi, werden ihrerseits vermittlels zweier hierzu quer verstreuter Denotate durchbrochen, die aufhorchen lassen. Zum einen verweist die *Nota* für den zweiten der drei Teile des Textes (Parte prima FINE DELLA MAGIA; Parte seconda STORIA DEGLI ANNI SENZA NOME; Parte terza TUTTI A BERLINO), der sich mit der historiographischen Versenkung in die Vergangenheit und der „dimensione esistenziale del lavoro di storico“ (Di Paolo 2011, 217) beschäftige, explizit auf Hayden Whites *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione* (2006; *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* 1987) als Referenztext. Es wird also bestätigt, dass die annoncierten metahistoriographischen Denküben von metafiktionalen Komplementen flankiert werden. Zum anderen findet sich wenig später ein Verweis auf Silvio Berlusconi positioniert, der einen der zahlreich in den Text montierten intermedialen Paratexte aufruft: eine kurze Comic-Strecke, welche – ebenso wie ein Schüler-Poster, eine personalisierte graphische Geschichts-Synopse, ein Stadtplanausschnitt von Berlin-Mitte, eine Handzeichnung und insbesondere die zahlreich dem Text implementierten Frontseiten italienischer Tageszeitungen – die dem Roman eingeschriebene Rekapitulation der jüngeren Geschichte Italiens strukturierend

rhythmisiert. Die *Nota* verknüpft an dieser Stelle also ausdrücklich Berlusconi mit einer Comic-Seite sowie dem dort visualisierten *Omino di burro* aus Collodis *Pinocchio* und generiert eine semantische Triangulation, die schließlich durch weitere intertextuelle Verweise argumentativ abgestützt wird. Die intermedialen und intertextuellen Verstreungen unterschiedlicher faktualer, fiktionaler und medialer Dimension sind in diesem Sinne durch Text und Paratexte vielfältig gefügt und versteifen die Ebene der erzählerischen Vermittlung des *romanzo* in einem auf geradezu überdeutliche Visibilität fußenden Konstruktionsverfahren.

Die *histoire*-Ebene des Romans beschränkt sich folgerichtig nicht auf ihre Figuren und deren Handlungen, sondern indiziert gerade zu Beginn des Textes die faktuale politische Ereignisgeschichte Italiens seit 1993. Hierzu dient eine obsessiv in die einleitenden Reflexionen des Ich-Sprechers eingebrachte Zeitlichkeit, die jeweils auf die aufeinander folgenden Regierungen Silvio Berlusconis referiert („Quindici anni dopo le premesse del governo Berlusconi I, nel pieno del governo Berlusconi IV, come se non bastasse, nonno stava morendo“; Di Paolo 2011, 19). Bezugsrahmen der personalisierten Geschichte des Ich-Sprechers Italo, seiner Familie und seiner Freunde ist somit explizit der Staat Italien, das Post-*tangentopoli*-Italien Berlusconis, das zum Zeitpunkt der Publikation des Textes weiterhin andauert. Italien und die politische Klasse der sogenannten Zweiten Republik werden zu Landmarken jener Topographie, welche die Synthesebemühungen Italos kognitiv zu erschließen versuchen. Erinnerungsversuche des Ich-Sprechers an vorangehende Ereignisse verlieren sich altersbedingt in den Attentaten des Jahres 1992 („quando la mafia uccise il giudice Paolo Borsellino“; Di Paolo 2011, 23), sind also von unerheblicher historischer Reichweite: Die Prägemacht des Berlusconi-Zeitalters wird dergestalt umso nachhaltiger inszeniert. Darüber hinaus reichern weitere zeitgeschichtliche Verweise die monothematische Berlusconi-Phase durch gesellschaftspolitische Augmentationen an (1993: Totò Riina, il Mostro di Firenze, Bettino Craxi etc.), die auch weltgeschichtliche Dimensionen annehmen können (US-amerikanische Präsidenten seit Bill Clinton etc.). Die Rekapitulation politischen Zeitgeschehens gerät so zur Folie der Identitätsbildung des Ich-Sprechers, die jüngste Geschichte Italiens zur Oberflächenmarkierung der Selbst-Konstitution, welche aus der Perspektive des Jahres 2008 einer zuweilen ungläubig summierenden Sichtung unterzogen wird. Einer jungen Sichtung, die – die ersten Seiten des *romanzo* geben die Richtung vor – Lebens- wie Landesgeschichte ist. Italo zählt 1993 elf Jahre, so erfährt man, blickt also 2008 sechszwanzigjährig auf fünfzehn Jahre Zeit- und Selbst-Geschichte zurück, die immer wieder in den Fluchtpunkt Berlusconi mündet:

L'Italia aveva tutta l'aria di essersi addormentata in quell'anno. Nonno fermo. La nazione pure. La corruzione. La mafia. La Lega. Silvio Berlusconi al centro della scena politica, ora come allora. E sì che nel frattempo parecchie di quelle esperienze che, come si dice, contano, c'erano state.

Ho undici anni. È il mio esame di quinta elementare. Sto per cominciare una penosa esibizione musicale: Yesterday con una pianola. Sudo freddo. Mi blocco. Sol-Fa-Fa. Sento gli occhi di tutti addosso. Al governo c'è Berlusconi. Sono maggiorenne, finalmente tutto può cambiare, o forse niente. Sdraiato sulla spiaggia di Sabaudia, la mia testa è sulle gambe di una ragazza, è già notte fonda, è da poco estate, forse ci prendiamo un malanno. Al governo c'è Berlusconi. È un pomeriggio di dicembre, la signora-commissario mi dice: torniamo alla scuola guida. Faccio per prendere una strada, però è quella sbagliata. Ma che fa, va contromano?, chiede stizzata la signora-commissario. Penso di essermi giocato la patente. Al governo c'è Berlusconi. La prima volta? l'esame di maturità? la visita di leva (un attimo prima che fosse abolita)? la laurea cosiddetta triennale? Governi Berlusconi II, III, IV. Mi sento costretto a concludere che niente di decisivo nella mia vita fin qui è accaduto senza che ci fosse, da qualche parte, Silvio Berlusconi. Questa non è una cosa bella, né brutta. È una cosa vera. Potrà sembrare strano, ma l'Italia prima di lui, o senza di lui, per me non è mai esistita. La giovinezza di una generazione ha coinciso con lui. E non c'è più tempo. Il primo bacio, ricordo di averlo dato alla fine degli anni novanta, sotto un governo Prodi. Ma per il resto, Berlusconi: quando ho compiuto diciott'anni, per esempio, e così i venti e venticinque. Per una fittissima

serie die micro-eventi, scoperte, cose che faceva molto bene o molto male imparare. I governi di sinistra, durante la mia vita cosciente, cadevano così in fretta da non lasciare il tempo di fare esperienze significative. La vita privata restava la stessa all'inizio e alla fine delle legislature. (Di Paolo 2011, 26–28)

Paolo Di Paolo liefert mit *Dove eravate tutti*, das im Jahre 2012 mit dem Premio Mondello und dem Super-Premio Vittorini ausgezeichnet wurde, eine mehrfach kodierte Krisenerzählung. Deren Makrostruktur richtet einen politischen Diskurs als Geschichtserzählung auf, in welche hinein die *Coming of Age*-Erzählung eines Ich-Sprechers eingelagert wird, der schließlich genrekonform sein Land verlässt: Italo wird (vorübergehend) nach Berlin gehen. Die fiktional aufbereitete *histoire* referiert dabei fortwährend auf reale Ereignisse und empirische Akteure, welche die erzählte Welt, den fiktionalen Ereignisraum systematisch faktualisieren: räumlich wie temporal strukturieren, möblieren und emotiv kolorieren. Der Autor legt mithin einen Text vor, der wesentlich von Interferenzen faktualer und fiktionaler Elemente lebt, der intermedial ausstaffiert und intertextuell vielfältig vernetzt ist. Der Protagonist Italo ist so alt wie sein Autor, die aufgegriffene Zeitgeschichte ist so aktuell, dass Leserinnen und Leser das Ende dieser historischen Phase noch nicht kennen. Die diesen Italien-Roman durchrollenden, auf Faktuales referierenden Überlegungen erweisen sich folglich als durch und durch politisch und finden sich doch zugleich (auto-)fiktional gebrochen, privatistisch entschärft.

Erzählgemeinschaften. Neue Tendenzen der Theoriebildung

In einem kürzlich publizierten Aufsatzband, der sich den *Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften* widmet,^[1] übernimmt der Anglist Ansgar Nünning mit seinem Initialbeitrag (2013, 15–53) nicht nur die programmatische Rahmung der nachfolgenden Beiträge, die zwar mit einem philologisch-kulturwissenschaftlichen Schwerpunkt versammelt sind, allerdings auch, dem Titel gemäß, transdisziplinär Fremd-Perspektiven integrieren (Naturwissenschaften, Psychoanalyse, Kriminalgeschichte) und transmediale Gegenstände sichten (KZ-Zeichnungen, Museum, Computerspiel, soziale Medien). Nünning bündelt hier theoretische Stichpunkte zu einer kulturwissenschaftlichen Neuformierung der Narratologie, wie sie in einer ganzen Reihe ähnlicher Initiativen der vergangenen Jahre festzumachen sind.

Ein wesentlicher Fluchtpunkt dieser Überlegungen gründet im Begriff der „Erzählgemeinschaften“ (Nünning 2013, 19), den Nünning von Wolfgang Müller-Funk übernimmt: die *Erzählgemeinschaft* als narratologisch ausgesteuerte Definition einer lebendigen Kultur, die insbesondere auf die „wirklichkeitsstrukturierende Funktion des Erzählens“ (Nünning 2013, 17) im Sinne kollektiv praktizierter Weltdeutungsschemata, kultureller Praktiken der Weltgenerierung respektive, in nämlichem Sinne, in der narrativ ausagierten „Kontingenzbewältigung“ (Koschorke 2012, 11) einer kulturellen Gemeinschaft gründet, von welcher der Germanist Albrecht Koschorke in seinen jüngsten Überlegungen zu einer kulturwissenschaftlich begründeten *Allgemeinen Erzähltheorie* spricht. Bei Koschorke sind im übrigen dergestalt narrativ generierte „Orientierungsleistungen“ ebenso indiziert wie „das Phänomen narrativ bewirkter Desorientierung“ (Koschorke 2012, 12), die als Komplement der narrativen Generierungsmacht gleichermaßen mit bedacht werden will.

Nünning stellt seiner programmatischen Skizze zur kulturwissenschaftlichen Systematisierung solcher Erzählgemeinschaften^[2] folgenden Absatz aus Müller-Funk vorweg:

Das Naheliegende ist stets in Gefahr, übersehen zu werden. Naheliegend wäre es, die konstitutive Bedeutung von Narrativen für Kulturen ins Auge zu fassen und Kulturen womöglich als mehr oder weniger (hierarchisch) geordnete Bündel von expliziten und auch impliziten, von ausgesprochenen, aber auch verschwiegene Erzählungen zu begreifen. Denn zweifellos sind Narrationen zentral für die Darstellung von

Identität, für das individuelle Erinnern, für die kollektive Befindlichkeit von Gruppen, Regionen, Nationen, für ethnische und geschlechtliche Identität. (Nünning 2013, 15, aus: Müller-Funk 2008, 17)

In Frage steht hiermit die konstruktive Reichweite des Erzählens im Sinne einer kohäsiven Macht, die auf der einen Seite individuelle Selbst- und Weltbildungsprozesse, auf der anderen Seite kollektive Vergemeinschaftungsdynamiken meint, die über Kanonisierungsprozesse und Gruppenbildungsdynamiken insbesondere *imagined communities* (Benedict Anderson 1983) konturieren, wie sie seit Ende des 18. Jahrhunderts vorzugsweise in nationalem Gewand generiert werden – Müller-Funk nimmt oben ausdrücklich auf diese Sachverhalte Bezug.

Kulturelle Gemeinschaften im Sinne von *Erzählgemeinschaften* zu perspektivieren, zielt auf die strukturierenden ebenso wie die performativen Potentiale von Erzählungen/des Erzählens, von Geschichten und (Ursprungs-) Geschichte: narrativ Welt im Sinne von realräumlicher Realität zu repräsentieren, zu bedenken und sinnhaft zu deuten, imaginäre (mediale/virtuelle/digitale), wahrähnliche oder reale Welten im Sinne von erfahrungsbasierter Deutungs-„Wirklichkeit“ zu konstituieren, durch kulturell konventionalisiertes *emplotment* Ereignis- und Handlungssequenzen in eine integratives, epistemisch abgesichertes und kohärenzstiftend semantisiertes Ordnungs-Muster zu fügen. Kulturelle Kommunikation erhält derart eine narrative Grammatik eingeschrieben, die Alltagskommunikation ebenso wie alle medialen Versionen kommunikativer Repräsentation und Reflexion umfasst. Mit Koschorke werden Erzählungen entsprechend zu Orten sozialer Dynamik: „Wo immer sozial Bedeutsames verhandelt wird, ist das Erzählen im Spiel. Es stellt keinen Funktionscode unter anderem dar, sondern eine Weise der Repräsentation und Mitteilung über alle kulturellen Grenzen hinweg“ (Koschorke 2012, 19). Erzählen ist also menschliche Universalie, ist mit Hayden White *metacode* (vgl. Koschorke 2012, 19), der seinerseits heterogene Erzählgemeinschaften und Identitäten generieren lässt.

Kulturelle Gruppen als Erzählgemeinschaften stellen mit Nünning „Deutungs- und Interpretationsgemeinschaften“ dar (Nünning 2013, 43), die Erzählungen als kollektiv aktualisiertes Muster der Ordnungsbildung nutzen, das zugleich in der Lage ist, „Grenzüberschreitungen und Verstöße gegen die als normal geltenden Verhaltensmuster zu domestizieren und neue Erfahrungen zu assimilieren, [...] die Mitglieder von Erzähl- und Interpretationsgemeinschaften an Neues zu gewöhnen bzw. sie damit vertraut zu machen“ (Nünning 2013, 43). Erzählungen und Erzählen geraten dergestalt zum zentralen Medium kultureller Aushandlungs- und Zirkulationsprozesse, welches nicht nur Identität qua *othering* ausbildet oder Wissen und Normen (affirmativ, kritisch, handlungsanleitend, gesetzgebend) vermittelt, sondern qua fiktionaler Potentiale auch kulturelle Flexibilität, Permeabilität und Dynamik gewährleisten kann. Erzählgemeinschaften sind in ebendiesem Sinne auch *Wertegemeinschaften* (Nünning 2013, 45), die sich narrativ fundierte, kollektive Wirklichkeitsmodelle samt Identitäts- und Differenzlogiken, ein darauf abgestimmtes (regionales, nationales) kulturelles Gedächtnis sowie Zukünfte generieren, während sie gleichzeitig narrativierend Normenkritik und Konfliktlösung betreiben.

Diese Einsichten verlangen nun, so die Argumentation Nünnings, nach einer kulturwissenschaftlich aufgestellten Erzählforschung, die ihren Narrationsbegriff vom engen, strukturalistisch basierten literarischen Bezugsrahmen ablöst und um die vielfältigen nicht-literarischen „Wirklichkeitserzählungen“ der sozialen Praktiken erweitert (Klein, Martínez 2009). In Frage steht dabei, „wie Erzählungen Kulturen erzeugen“ (Nünning 2013, 19), wie sehr also kulturelle Gruppen bzw. Kulturen narrativ konstituiert sind und sich ihre Welt zugleich narrativ konstituieren. Hierzu sind transdisziplinäre Heuristiken vonnöten, die aus unterschiedlichsten Blickwinkeln Status, Formen, Strukturen und Funktionen des kulturellen *emplotments* in einer Vielfalt von kulturellen Zusammenhängen zu betrachten erlauben. Bereits geleisteten Arbeiten beispielsweise in der Anthropologie, der Ethno-

logie, den Geschichtswissenschaften, der Kunstwissenschaften, der Philosophie, den Medienwissenschaften und der Psychologie sind entsprechend um neueste narratologische Überlegungen in den Wirtschaftswissenschaften, der Jurisprudenz, den Naturwissenschaften, der Medizin usw. zu erweitern, um durch Maximierung der Gegenstandsbereiche einen umfassenden Zugriff auf die kulturkonstitutiv-weltdeutenden Potentiale des Erzählens zu gewinnen. Dies meint insbesondere die Beschäftigung mit faktualen Erzählungen, die ebenso wie die trägermedial zirkulierten fiktionalen oder virtuellen Erzählungen (Literatur, Künste, digitale Medien, Film etc.) an den narrativen Praktiken der Erzählgemeinschaften beteiligt sind. Eine hierüber zu erwirkende kulturwissenschaftliche Theorie des Narrativen sowie eine autoreflexive Debatte über den Nutzen respektive die Schwächen eines derartigen Zugriffs auf *Kultur* würde den Rahmen für weitere Überlegungen in diese Richtung abgeben. Bei Koschorke finden sich entsprechende Leitfragen bereits ausformuliert: „Was bedeutet es, wenn der Gedanke der unhintergehbaren Sprachlichkeit des menschlichen Weltzugangs durch ein Modell der *narrativen* Organisation dieses Bezugs ergänzt und präzisiert wird? Was gewinnt man dadurch, den Aspekt der Erzählung hervorzuheben?“ (Koschorke 2012, 10)

Nünning will Kultur (welcher er drei dynamisch miteinander rückkoppelnde Dimensionen zuordnet: die materiale, mentale und soziale Dimension; vgl. Nünning 2013, 28)^[3] als Erzählgemeinschaft respektive die „Narrativität von Kulturen“ (Nünning 2013, 27) sowie die „Kulturalität von Narrativen“ (Nünning 2013, 27) auf neuartige Weise beleuchten. Ihm geht es darum, sich der „kulturellen Bedingtheit und historischen Variabilität von Erzählformen“ (Nünning 2013, 27), dem „wechselseitigen Bedingungs- und Zusammenhang zwischen Erzählen und Kulturen“ (Nünning 2013, 28) anzunähern: „Somit wird Kultur als der von Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen aufgefasst, der sich in Symbolsystemen materialisiert“ (Nünning 2013, 28).

Erzählgemeinschaften im von Nünning dargelegten Sinne sind also in der Regel als politisch und/oder ethisch, je nach Sachlage wohl auch sprachlich begründete kulturelle Gruppen zu fassen, die sich in Hinblick auf ihr konventionalisiertes narratives Reservoir von anderen kulturellen Gruppen abheben. Die von Nünning eingeforderte kulturwissenschaftliche Narratologie muss also nicht nur transdisziplinär praktikable Methoden und deren theoretische Begründung generieren, um sicherzustellen, diesen narratologischen Anteil von Kultur in seiner kulturtypischen ebenso wie in seiner formalen oder ästhetischen Vielfalt beschreiben und analysieren zu können. Sie muss ebenso in der Lage sein, das spezifische narrative Reservoir einer kulturellen Gruppe samt zeit- sowie kulturtypischer Semantiken und Hierarchien, Reichweitenbemessungen und repräsentativer Leistungsfähigkeit von jenen anderer kultureller Gruppen diversifizieren sowie in komparatistischer Hinsicht systematisieren zu können. Kurz: das avisierte Feld der kulturwissenschaftlichen Erschließung narrativ operationalisierter Modi „der Selbst- und Wirklichkeitserfahrung sowie der kulturellen und sozialen Wirklichkeitskonstruktion“ (Nünning 2013, 33) ist komplex aufgestellt. Es ist zudem dezidiert politisch konturiert und zielt auf neue Begriffsbildungen, die bemüht sein müssen, bestehende Grenzziehungen zwischen Hochkultur und Alltagskultur, zwischen Fiktionalität und Faktualität, zwischen Materialität und Virtuellem zu beseitigen, zumindest zu verschieben. So liegen Öffnungen und Grenzüberschreitungen der betroffenen Wissenschaften und ihrer Selbstbeschreibungen an, die neue Begriffe von Kommunikation, von Medialität, von Politik verlangen – und in der Tat seit einigen Jahren im Gange sind.

Zeitgeschichte, fiktionaler Status und Faktualität

Ein kurzer Blick auf einen Text der Modeneser Soziologin und Luhmann-Schülerin Elena Esposito von 2007, *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität* – ein Essay, der das fiktionale Walten der Wahrscheinlichkeitstheorie zum Thema hat – verdeutlicht aus einer weiteren Perspektive die Konturen des Gegenstandsfeldes. Esposito nennt den Apparat der Wahrscheinlichkeitstheorie, die beinahe simultan zur modernen literarischen Fiktion in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfunden wird, eine Sicherheit simulierende „Methode der Herstellung einer defuturisierten Zukunft“ (Esposito 2007, 60), welche die Offenheit dieser Zukunft für den sozialen Konsens der Gegenwart durch eine fiktive Zahlenrealität einschränkt. Diese wird im Essay immer wieder mit der literarischen Fiktion verglichen:

Es scheint ganz so, als definiere sich Realität in der modernen Gesellschaft nicht nur über die Negation des Irrealen, sondern über die Spiegelung und den Austausch verschiedener Realitäten, die nicht eindeutig, aber auch nicht zufällig sind. Durch die Offenlegung ihres fiktiven Charakters ‚funktioniert‘ die fiction genau dann, wenn sie ihre ‚Andersartigkeit‘ zwar in Bezug zur realen Realität, aber auf der Grundlage präziser Bedingungen entwirft: Der Roman muss realistisch sein, d.h. er muss eine Welt entwerfen, die der direkt erfahrenen Welt an Kohärenz entspricht oder diese gar übertrifft (Esposito 2007, 19).

Derartige fiktionale Realitätsverdoppelungen, die sowohl Autoreflexivität als auch Kontingenzbewältigung ermöglichen, – gerade weil die generierten fiktionalen Welten Fiktionen, und weil sie gleichzeitig in einem Maße kohärent sind, wie es in der komplexen realen Welt kaum je vorzufinden ist –, leiten nun geradenwegs zu den Problemstellungen der literaturwissenschaftlich geprägten Fiktions- theorie über.

Konsultiert man jüngere Literaturlexika, etwa Ansgar Nünning's *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, so trifft man dort auf folgende Kurzdefinitionen von *Fiktionalität*: „Bezeichnung für den erfundenen bzw. imaginären Charakter der in literarischen Texten dargestellten Welten“ (Nünning 2001, 181). *Fiktionalität* meint also sprachgenerierte fiktive Welten, die offenkundig keine Überschneidung mit der realen Welt aufweisen. Nünning ruft an dieser Stelle fiktionale Konstruktionen in Mathematik und Jurisprudenz auf, indiziert also, wovon Esposito spricht, und steuert schließlich auf den sehr alltäglichen Archetypus des *Fiktionalen* zu: „genuiner Ort für Fiktion ist das Spiel“ (Nünning 2001, 181). Auch Koschorke wird diesen handlungstheoretischen Aspekt des Fiktionalen^[4] in seiner *Allgemeine Erzähltheorie* beibehalten: „Tatsächlich“ heißt es da, „sind Erzählungen in einem gewissen Sinne *Erzählspiele* – regelgeleitet, mit unter Umständen großen Einsätzen, aber innerhalb des gegebenen Regelsystems in den meisten Spielzügen frei“ (Koschorke 2012, 12).

Damit findet sich nun jenes Als ob-Kriterium aufgerufen (vgl. Traninger 2008), das nicht nur fiktionales Erzählen und Strategien jeder intersubjektiven Kommunikation, sondern ebenso kognitive Hilfsoperationen des Denkens beschreibt: Annahmen also, die – zwischen Spiel und Ernst, zwischen dem Uneigentlichen und dem Eigentlichen oszillierend (vgl. Koschorke 2012, 16) – zu Problemlösungen beitragen sollen. Rhetorisches Fingieren und das Erkennen der Konstruktivität dieser Fiktionen gehört mithin zu den elementaren Kulturtechniken, mit Koschorke: „Aber das ändert nichts daran, dass im praktischen Leben niemand zurechtkommt, ohne zwischen dem, was ist, und dem, was nicht ist, klare Unterscheidungen treffen zu können“ (Koschorke 2012, 16). Was Menschen ohne eine solche Urteilsfähigkeit passieren kann, zumal Leserinnen und Lesern fiktionaler Literatur, ist wiederum spätestens seit Cervantes' *Don Quijote* (1605/15) immer wieder Gegenstand literarischen *emplotments*.

Andererseits^[5] sind literarische Verfahren der Textgenerierung im Abendland seit dem 16. Jahrhundert aristotelischen Maximen verpflichtet: also Mimesis- und Wahrscheinlichkeits-Postulaten, welche gerade für Texte Gültigkeit besitzen, die fiktional ausgebildet sind – mit Ausnahme derjenigen Textsorten, die, wie Fabeln, Märchen oder phantastische Literatur, die aristotelischen Maßgaben *per se* suspendieren. Fiktionale Welten folgen somit in der Regel einer Realitätswahrähnlichkeit. Die Fiktionstheorie des mittleren 20. Jahrhunderts argumentiert diesbezüglich metaphysisch und setzt der realistischen Fiktion eine „Wirklichkeit“ von Welt entgegen, die unhinterfragt mit dem Terminus „Wahrheit“ kurzgeschlossen wird – womit ein realer Sachverhalt also zugleich einen Wahrheitsstatus eingeschrieben erhält. Die literarische Fiktionstheorie argumentiert hier antithetisch-klassifikatorisch und trennt das *Fiktionale* kategorisch vom Realen. Sie spricht deshalb von einer autonomen fiktiven Welt, konsequenterweise mit leerer Referentialität, deren Bestandteile auf sich selbst und nicht etwa auf reale Realität referieren. Wäre die erzählte Welt *realitätsreferentiell*, müsste man sie entsprechend als nichtautonom-*faktual* klassifizieren. Gérard Genette wird dieses antithetische Theorem schließlich im späten *Fiction et diction* von 1991 etwas entschärfen, als er fiktionales Erzählen nicht mehr als unwahre, sondern *uneigentliche* Rede charakterisiert, die *Nichtseiendes* beschreibe: also fiktive Entitäten in einer fiktiven Welt, die – so die literarische Fiktionstheorie seither – realen, *eigentlichen* Entitäten in der realen Realität zumindest nach Raum-, Zeit- und Handlungskomponenten sehr ähnlich sind: und dies mit gutem Grund.

Fiktionale Texte arbeiten entsprechend mit Verfahren wie den Barthes'schen *effets de réel*, mit der Implementierung von realen Toponymen, Personennamen oder Ereignissen, die als authentifizierende Realitätsgarantien in paradoxaler Wendung jedoch gerade die Fiktionalität der Texte inszenieren. Die Rezeption fiktionaler Texte verlangt demzufolge nach einem in der realen Realität generierten Weltwissen, mit Hilfe dessen die fiktionale Welt erkannt und als Als-Ob-Struktur mit der realen Realität abgeglichen werden muss. Zudem obliegt dem Weltwissen der Rezipienten die Befüllung von Leerstellen der notwendigerweise unvollständig erzählten fiktionalen Welt, die durch das Herstellen von Korrespondenzen illusionistisch zu schließen sind – Hempfer bezeichnet diesen Sachverhalt als *Präsuppositionalstruktur* fiktionaler Texte (Hempfer 1990, 131/132). Was die klassische Fiktionstheorie anbelangt, sind somit sowohl der Status der realen Welt, als auch der Status der fiktiven Welt als mehrfach prekär (in Bezug auf sich selbst wie aufeinander) zu verbuchen. Diskrete theoretische Entitäten, die antithetisch kodiert sind, fixieren in der Theorie eine feste Grenze zwischen fiktiver Welt und realer Realität.

In Hinblick auf die Textebene stehen die Dinge anders: Reale Welt dringt dort in beliebig hohem Maße ins Fiktionale ein, welches seinerseits nach dem *Realitätsprinzip* (Bunia 2007, 135) organisiert ist. Die Rezeptionsebene wiederum kann sich in der Regel darauf verlassen, dass fiktive Welten realistische Beobachtungen bereitstellen, die sich in der Rezeption auf die reale Welt rückübertragen lassen, also einem *Korrealitätsprinzip* (Bunia 2007, 155) folgen. Selbstverständlich generieren Erzählungen auch narrative Rückkoppelungen im Realraum, leiten soziale Akteure in ihren sozialen Verhaltensweisen an, die in der realen Realität performativ in Wiederholungshandlungen Erzählmuster ausagieren: Beispiele finden sich zuhauf, verwiesen sei deshalb jenseits aller Werther- oder Bovary-Effekte lediglich auf vielzitierte jüngere Exempel, die etwa das Filmrollen zitierende politische Agieren des Filmschauspielers Ronald Reagan als US-Präsident betreffen, oder aber das Auftreten sizilianischer wie US-amerikanischer Mafiosi/neapolitanischer Camorristi, das sich gelegentlich auffällig an einschlägigen Filmerzählungen orientiert (und darob seinerseits zum Gegenstand von weiteren Narrationen gerät). Koschorke erklärt das Erzählen unter anderem deshalb zum „Organon einer unablässigen kulturellen Selbsttransformation“ (Koschorke 2012, 25).

Gegenwärtige literaturtheoretische Überlegungen, zumal aus kulturwissenschaftlicher Perspektive inspiriert, nehmen angesichts der Aufweitung des westlichen Realitäts-Konzeptes durch das Vordringen digital generierter virtueller Realitäten in unseren Alltag nun zunehmend Abstand von narratologischen Annahmen kategorialer Geschlossenheit. In der Erzähltheorie wird vermehrt der liminale Bereich des Hybriden anvisiert, welcher nunmehr nicht mehr die Grenze, sondern den Zwischenraum zwischen *Fiktionalität* und *Faktualität* meint, der sich klassischen Gattungsregeln in der Regel entzieht. Obwohl dies schon immer einige seit je periphere literarische Genera betrifft – historische Romane, Autobiographien, Tagebücher, Reiseberichte, kontrafaktische Erzählungen oder religiöse Texte – sowie im selben Maße nur partiell oder nicht-literarische Textsorten wie Briefe, Blogs, Graphic Novels, historiographische Texte, ist just im Spielraum zwischen *Fiktionalität* und *Faktualität* ein noch kaum erfasstes Maß an experimenteller Kontamination zu erschließen. Dies meint ebenso Fiktionalisierungen des Faktischen, die in hohem Maße das Alltagsleben der sozialen Akteure und insbesondere die politischen Diskurse der Erzählgemeinschaften durchziehen. Der Blick transdisziplinär aufgestellter narratologischer Ansätze gilt, wie oben umrissen, deshalb vermehrt nicht-literarischer Fiktionalität in nicht-literarischen Medien, Diskursen, Disziplinen und kulturellen Praktiken, insbesondere aber der Vermischung von Faktischem und Fiktivem, von Fiktionalität und Faktizität, wie sie heute nicht nur Erzählungen, sondern umfassend soziale Praxis charakterisiert.

Dieses jüngst konkretisierte Interesse der Literaturwissenschaft an *Faktualität* indiziert einen erstaunlich lange Inkubationszeit, nachdem der Philosoph Arthur C. Danto sowie die Historiker Hayden White, Reinhart Koselleck und andere bis in die späten achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts bereits ausgiebig den Textualitätsstatus der historischen Wissenschaften und damit das Problem des faktualen Erzählens, des historiographischen Zusammenwirkens von Faktualität und Fiktionalität diskutiert hatten – auf das ja explizit noch Paolo Di Paolo in seiner Nota verweist. Die dabei beschriebenen Verfahren des *emplotments* (Hayden White) als dem Textualitätsstatus der Geschichtswissenschaften notwendig obliegendes narratives Organisieren einer kulturellen Vergangenheit sind längst lanciert, die vermeintliche Faktualität der Historikertexte zugunsten einer mit der Aufklärung Einzug haltende „Fiktion des Faktischen“, so Koselleck, *ad acta* gelegt: „Sobald der Historiker genötigt wurde, seine Geschichte kunstvoll, moralisch und rational begründet aufzubauen, wurde er auch auf Mittel der Fiktion verwiesen. [...] Nicht nur darstellungstechnisch, auch erkenntnistheoretisch wird vom Historiker gefordert, nicht eine vergangene Wirklichkeit, sondern die Fiktion ihrer Faktizität zu bieten.“ (Koselleck 1989, 280)

Die historiographische Erstellung einer derartig perspektivisch zugerichteten Fiktion des Faktischen bedarf also narrativer Augmentation, um die Erzählung der Vergangenheit mit den Erfordernissen der jeweiligen Gegenwart zu synchronisieren. Die historiographische Fiktion des historischen Faktischen muss demzufolge kohärente Geschichten generieren, die als sinnhafte Ordnungsstruktur der Kontingenz längst vergangener Ereignisse entkommen hilft – was dem Historiker Koselleck insbesondere hinsichtlich des Wahrheits-Status bedenkenswert erscheint, allerdings ohne sich dabei grundsätzlich von der strikten Faktualitäts-Fiktionalitäts-Dichotomie zu lösen:

Ich frage vielmehr nach dem Status einer historischen Aussage über jene geschichtliche Wirklichkeit, die sich der sprachlichen Festlegung immer wieder entzieht. Sei es, dass Geschichte immer wieder umgeschrieben werden muß, weil sie sich selbst ändert, neue Fragen provoziert, und weil neue Erwartungen zurückwirken, sei es, dass die vergangene Geschichte als Wirklichkeit festzuschreiben sowieso ein Risiko bleibt. Wirklich in einem zugänglichen und auch überprüfbaren Sinne sind nur die Zeugnisse, die uns als Relikte von früher überkommen sind. Die daraus abgeleitete Wirklichkeit der Geschichte ist dagegen ein Produkt sprachlicher Möglichkeiten, theoretischer Vorgaben und methodischer Durchgänge, die schließlich zu einer Erzählung oder Darstellung zusammenfinden. Das Ergebnis ist nicht die Wiedergabe einer vergangenen Wirklichkeit, sondern, überspitzt formuliert, die Fiktion des Faktischen. (Koselleck 2007, 50)

In Rede steht hier also eine Art *Quasifiktionalität* (Bunia 2007, 207), die aus dem Textualitätsstatus der Historiographie resultiert und in Kosellecks Sinn lediglich die Modi der Repräsentation von Geschichte betrifft,^[6] seit geraumer Zeit kulturwissenschaftlich kanonisiert ist und trotzdem in literaturwissenschaftlichen Kontexten nur selten den Fußnotenstatus überwinden konnte. Die im digitalen Zeitalter nötig gewordene mediale, kulturwissenschaftliche wie transdisziplinäre Öffnung der literaturwissenschaftlichen Narratologie hat jedoch inzwischen Raum gegriffen. Seit 2012 steht faktuales Erzählen im Mittelpunkt des Freiburger Graduiertenkollegs „*Faktuales und fiktionales Erzählen. Differenzen, Interferenzen und Kongruenzen in narratologischer Perspektive*“, das sich zum Ziel setzt, mit Blick auf faktual und damit als *authentisch* veranschlagte Erzählformen wie journalistische Reportagen, historiographische Texte, mündliches Erzählen, Polizeiberichte, Sitzungsprotokolle, Kochrezepte usw. den Begriff des *Faktualen* transdisziplinär zu klären und damit explizit eine Forschungslücke zu schließen. Dieses Desiderat erhellt sich just an der bislang gesetzten *Authentizität* des Faktualen, die sich der Genette'schen Setzung verdankt, dass in faktualen Texten Autor- und Erzählinstanz zusammenfallen und dergestalt *Authentisches*, *Bezeugtes* hervorbringen, in fiktionalen Texten hingegen Produktions- sowie Vermittlungsinstanz zwei unterschiedlichen Welten zugehören: der realen Wahrheitswelt sowie der *uneigentlichen* Welt der Fiktion.

Wechselseitige Kontamination der reinen *Fiktionalität* oder *Faktualität* ist in den bisherigen Beschreibungskategorien also noch immer nicht vorgesehen: weder die fiktionalen Erzählungen der Künste noch die „fiktiven Operationsgrößen“ (Koschorke 2012, 230) in Jurisprudenz, Naturwissenschaften, Wirtschaft, Politik usw. finden sich diesbezüglich methodisch systematisiert. Die nachfolgenden, durchweg literarischen Textbeispiele werden jedoch, ebenso wie der eingangs vorgestellte *romanzo* Paolo Di Paolos, zeigen können, dass in der erzählten fiktiven Welt, innerhalb derer gleichwohl alles Fiktive real ist, diese Realien auch der realen Realität entnommen sein können. Dass im fiktionalen literarischen Text selbstverständlich faktuales Erzählen simuliert, ja sogar praktiziert, die Fiktionalität also verschleiert oder moduliert werden kann. Dass Referentialität auf die reale Realität auch als Epizentrum einer erzählten Welt fungieren kann, die derart nicht vordringlich mit ihrer Konsistenz, sondern mit lückenhaften Versionen der realen Realität kämpfen muss. Dass diese fiktionalen Texte mithin einem *Korrealtätsprinzip* folgen, welches qua faktualem *emplotment* narrativen Lückenschluss des Realen betreibt – kognitive Lücken einer realen, einer politischen, einer sozialen Realität zu schließen versucht, deren fiktionaler Gehalt, und hier soll nun wieder das ideale Beispiel der italienischen Erzählgemeinschaft zum Zuge kommen, in den öffentlichen Diskursen seit Gründung der Republik zusehends höher und seit Berlusconis telekratischer Öffentlichkeits-Präsenz mithin als hoch zu veranschlagen ist. Die vorgestellten Texte nehmen allesamt von realen Ereignissen Ausgang, die im Zeitraum zwischen 1980 bis zu den Anfängen des politischen Wirkens Silvio Berlusconis zu verorten sind. Die fiktionalen Aufbereitungen dieser Ereignisse erfolgt in allen genannten Fällen in Gestalt von Verbrechenserzählungen. Diese Verbrechenserzählungen entwerfen für die hierüber relationierten sozialen Erfahrungen Deutungsschemata und betreiben, allesamt um die gesellschaftliche Zukunft Italiens bekümmert, kritisches *cognitive mapping*, das lückenreich archivierte Ereignisse des politischen Gedächtnisses in den kulturellen Bestand an Erzählungen einholt.

Faktuale Fiktionen

Loriano Macchiavelli, *Strage* (1990/2010)

In einem Wartesaal des Bahnhofs von Bologna wird 1980 am ersten August-Samstag um 10.25 Uhr eine Bombe gezündet, die 85 Menschen das Leben und über 200 weiteren die Gesundheit kostet. Der Anschlag in Bologna ist bereits das vierte der großen Bombenattentate, die zwischen 1969

und 1984 Italien erschüttern. Diese Attentate sind Teil der *strategia della tensione*, einer politischen Strategie, die Versuche rechter Interessengruppen im politischen Leben Italiens bezeichnet, die Situation im Lande zu destabilisieren. Italienische Geheimdienstkreise und Geheimlogen veranlassen unter Zuhilfenahme rechtsterroristischer und/oder krimineller Gruppen bzw. der Mafia Putschversuche, Terroranschläge und Morde, die ein Klima der Angst erzeugen sollen, um extreme polizeistaatliche Maßnahmen und damit eine rechtskonservative Wende im Lande zu provozieren. Die Ermittlungen zur *strage di Bologna* werden, wie im Falle der anderen *stragi* auch, durch das Eingreifen von Geheimdiensten in Form von Falschinformationen, Sabotagemaßnahmen, Ablenkungsmanövern und Zeugenbeeinflussung extrem behindert. Dies mündet 1985/1986 in Haftbefehle gegen Geheimdienstmitarbeiter und die Führung der Loge P2 – wegen Verschwörung gegen die Demokratie und Behinderung der Ermittlungen. In den folgenden Prozessen werden zwar einige Verurteilungen faschistischer Täter rechtskräftig, die Auftraggeber und strategischen Organisatoren bleiben aber bis heute im Dunkeln.

Der Bologneser Autor Loriano Macchiavelli (*1934), ursprünglich ein Dramatiker, der seit 1974 mit Kriminalromanen um den Carabinieri Sarti Antonio großen Erfolg hat, verfasst Ende der achtziger Jahre für den Verlag Rizzoli drei fiktionale Auftragswerke zu einschneidenden Vorkommnissen der jüngeren italienischen Geschichte. *Strage* erscheint 1990 als zweiter Text der Trilogie unter dem Pseudonym Jules Quicher und entfaltet seine *histoire* rund um reale Ermittlungsergebnisse, die sich insbesondere in der Figurenkonstellation und der Deutung der *strage* niederschlagen. Die Neuauflage von 2010 erhält deshalb paratextuelle Augmentationen beigelegt: zwei kurze Vorworte von Macchiavelli und Libero Mancuso, einem in die Ermittlungen rund um die *depistaggi* der *strage di Bologna* einbegriffenen Richter. Macchiavellis Vorbemerkung mit dem Titel „Breve storia, a uso del lettore, di questo romanzo“ (Macchiavelli 2012, V), expliziert die referentielle Schlagkraft, die sein fiktionaler Text durch die faktualen Anker der *histoire* 1990 gewonnen hatte. Der fiktionale Text interpretiert reale Details offensichtlich so überzeugend, dass einer der Angeklagten des 1990 laufenden Prozesses zur *strage di Bologna* wegen der Verletzung seiner Persönlichkeitsrechte den sofortigen Verkaufstop durchsetzen kann: *Strage* verschwand nach nur sieben Tagen aus den Buchhandlungen, der reale Autor Macchiavelli musste sich einem Gerichtsverfahren stellen: „e solo perché una storia del tutto inventata, anche se fortemente radicata nella realtà, aveva dato più fastidio di un'inchiesta giornalistica. [...] In fondo, un romanzo è solo un romanzo“ (Macchiavelli 2012, VI). Damit ist endgültig die liminale Austauschzone zwischen Fiktion und realer Realität erreicht, die realen Folgen des transformationellen Prinzips der Fiktionalisierung also, dessen *ko-real* beförderte Rückübertragung den Roman in der realen Realität wie einen faktualen Text juristischer Prüfung aussetzt.

Der Erzähltext selbst ist in fünf anachronisch platzierte Teile unterteilt. Die *Parte prima: La Strage* erstreckt sich über die Tage rund um den Anschlag und folgt dabei drei zentralen Figuren, die allesamt in den Anschlag verwickelt sind: Jules Quicher, ein ehemaliger französischer Geheimagent und namensgleich mit dem Autor-Pseudonym auf dem Cover der Erstveröffentlichung, Ansaldo Falcone, ein sizilianischer Wissenschaftler auf der europäischen Raketenbasis in Guyana, der den Satelliten-Zünder zur Bombe von Bologna liefert, schließlich die 25-jährige Claudia Patroni, die sich am Rande linksterroristischer Milieus bewegt. Jules und Claudia werden nach dem Anschlag vom Geheimdienstgeneral Dalla Vita rekrutiert, um Hintergründe der Tat aufzudecken. Die *Parte seconda: 1970, preparando la strage* stellt zwei Killer vor: Vora, eigentlich Gabriele Voratore, Mitglied der römischen Banda della Magliana, und Francesca Dirusso, eine Mafiosa, die sich 1970 begegnen und ein Team bilden, das schließlich auf Seiten der Hintermänner des Anschlags agiert, dirigiert von Dottor Rigolari, einem Freimaurer-Großmeister in politischer Mission. Die *Parte terza: 1980, dopo la strage* führt die Ereignisse nach dem Anschlag vom zweiten August 1980 fort, *Parte quarta: Le*

indagini verbindet sukzessive die Fäden, um sie in der *Parte quinta: I finali* wieder voneinander zu lösen. Der Text umfasst 579 Seiten, ist intern fokalisiert, routiniert abgefasst und lanciert schließlich eine der gängigen Deutungsvarianten der *strage*: die Detonation der Bombe am zweiten August in Bologna war ein Versehen, der eigentliche Anschlag sollte erst am vierten August angelegentlich der Gedenkfeierlichkeiten zur *strage del Italicus* in der Nähe von Bologna erfolgen, zu welchen die gesamte italienische Staatsführung erwartet wurde. Geliefert wird ein komplexer, narrativ vielfältig fabulierender Thriller, der gerade von seiner Referentialität – und deren realer bzw. juristischer Leere lebt. Mit fiktionalen Mitteln werden so allemal Defizite des realen Umgangs mit Ereignissen der realen Realität indiziert, wobei der Roman keine Aufklärung versucht: also mit der Konstruktion seiner selbst genügenden fiktionalen Welt die reale Realität lediglich peripher, aber eben juristisch relevant, faktual touchiert.

**Patrick Fogli, *Il tempo infranto* (2008) und
Fogli/Pinotti, *Non voglio il silenzio. Il romanzo delle stragi* (2011)**

Ein weiterer Bologneser Autor, Patrick Fogli (*1971), der seit 2006 erfolgreiche Thriller veröffentlicht, legt 2008 mit *Il tempo infranto* seinerseits einen Roman zur *strage di Bologna* vor. Bei Fogli wird die *strage* über eine tragische Familiengeschichte aufgerollt, die im Jahre 2007 den jungen Bankangestellten Francesco Mazzanti durch einen Banküberfall in die Geschehnisse rund um den Anschlag involviert. Mazzanti deckt *peu è peu* die Geschichte der eigenen Familie auf, die über den Vater untrennbar mit der *strage* verknüpft ist. Das zentrale Augenmerk der detailliert recherchierten, von intensiver und komplexer *Referentialität* durchzogenen 650-seitigen *histoire* gilt dabei den Machenschaften der involvierten Freimaurerlogen und Geheimdienste, insbesondere aber den Rechtsterroristen der *Nuclei Armati Rivoluzionari* sowie den Alt- und Neufaschisten an Knotenpunkten der Macht.

Non voglio il silenzio. Il romanzo delle stragi von Patrick Fogli und dem Journalisten Ferruccio Pinotti (*1959) erscheint im Jahr 2011 und geht in Sachen *Referentialität* noch etwas weiter. Der Text umkreist die Ermordung Paolo Borsellinos 1992, als *tangentopoli* gerade das Ende der sogenannten Ersten Republik einläutet und in Sizilien gleich drei prominente Morde geschehen. Am 12. März des Jahres tötet die Mafia den DC-Politiker Salvo Lima, einen engen Gefolgsmann Andreottis. Am 23. Mai jagt die Mafia den Untersuchungsrichter Giovanni Falcone bei Palermo zusammen mit seiner Ehefrau und drei Männern der Eskorte in die Luft. Falcone hatte während der achtziger Jahre zusammen mit Borsellino und dem Anti-Mafia-Pool die Voraussetzungen für den *maxiprocesso* erarbeitet, den ersten erfolgreichen Mafia-Großprozess 1986/87. Die Ermordung Borsellinos, der seit 1986 Oberstaatsanwalt in Marsala ist, folgt wenig später: am 19. Juli, vor dem Haus seiner Mutter in Palermo, wo er zusammen mit fünf Personen seiner Eskorte durch eine Autobombe getötet wird. Rund um diesen letzten Anschlag verdichten sich rasch Gerüchte über eine Beteiligung der Geheimdienste. Ende 2012 werden schließlich Ermittlungen aufgenommen, die mögliche Absprachen zwischen Staat und Mafia betreffen und bislang zahlreiche Verhaftungen rund um die Ermordung Falcones und Borsellinos zur Folge hatten.

Die Zusammenarbeit des Thriller-Autors Fogli und des Journalisten Pinotti lässt von Anfang an ein stark faktuales Gepräge in *histoire*- wie *discours*-Ebene einfließen, das sich in die Figurenzeichnung fortsetzt. Der namenlose Protagonist ist wie sein Vater Adriano und seine Ehefrau Elena Journalist, hat diesen Beruf aber aufgegeben, seit Elena 1994 ermordet wurde. Elena, „alla ricerca della verità, a tutti i costi“ (Fogli/Pinotti 2011, 21), hatte mit seinem Vater rund um die Machenschaften der sizilianischen Mafia in Norditalien und die Ermordung Borsellinos recherchiert – wobei Elena offenkundig den Interessen der Akteure zwischen Politik, Geheimdiensten und Mafia zu nah gekommen

war. Die Autoren ziehen die *histoire* als Mailänder Familiengeschichte auf: die Tochter Giulia entschwindet in die USA, nachdem der Vater die Recherchen seiner toten Frau 2003 wieder aufnimmt; Adriano unterstützt seinen Sohn dabei und dient als empirisches Verbindungsglied zu den Ereignissen der Jahre 1992–1994; ein enger Freund des Protagonisten, Daniele, ein Staatsanwalt, wird in die Recherchen des Protagonisten hineingezogen, die er ebenso wie der Vater nicht überleben wird. Die *histoire* ist demzufolge als Aufklärungshandlung auf zwei Zeitebenen angelegt, die immer wieder alternieren – wobei der Ablauf der *histoire* durch die anachronische Reihung der relativ kurzen Handlungsabschnitte sowie die schiere Unzahl an Recherche-Details merklich verunklart wird. Auch auf *discours*-Ebene zeigt sich ein ähnliches Bild: Die wenigen Großkapitel des 530-Seiten-Textes finden sich als Serialisierung kurzer Sinneinheiten ausgestaltet, die durch *histoire*-Schnitte und/oder Wechsel der Figuren- oder Erzählperspektive segmentiert werden – was nicht zuletzt der sinnhaften Koordination der *histoire*-Passagen auf Rezipientenseite entgegenarbeitet.

Der namenlose Ich-Erzähler führt sich zu Beginn des Textes folgendermaßen ein: „Raconterò una storia. In parte l’ho vissuta e in parte l’ho ricostruita. La racconterò perché qualcuno pensa che non vada raccontata. La racconterò perché non ho più scelta. La racconterò per tentare di salvarmi la vita. La racconterò perché nel paese delle storie dimenticate, quello che ho da dire non ha mai avuto diritto di cittadinanza“ (Fogli/Pinotti 2011, 10). Die derart als authentisch offerierte, faktual-fiktionale Konstruktion einer alternativen Realität rund um reale Ereignisse, die staatlicherseits abgeschattet verharren, diskutiert also unablässig reale Sachverhalte von hoher politischer Brisanz und hohem Verschwörungspotential. „L’Italia [...] è una Repubblica fondata sui segreti, sulle bombe, sulla collusione, sul depistaggio“ (Fogli/Pinotti 2011, 499), heißt es denn auch gegen Ende des Textes aus dem Mund des Staatsanwalts. Konsequenter Weise werden und wurden, so erfährt man zu Ende des Textes, auch die hehren Aufklärer – der Protagonist, seine Frau und sein Vater – schon immer durch Geheimdienste durch die Geschehnisse bewegt. Eine Agentin, die den Decknamen Clara trägt und bereits in den Neunzigern Elena und Adriano begleitete, legt das schließlich offen: „E, mi creda, nessuno dimostrerà mai questa storia. Se abiti una casa non distruggi le fondamenta con le tue mani. Per questo abbiamo tentato con Adriano. E quando è stato chiaro che non lo avrebbe fatto, con Elena. E adesso con lei. L’unica possibilità perché il muro crolli è che la storia si sappia. Che giri, che cammini sulle sue gambe“ (Fogli/Pinotti 2011, 524). So ist es tatsächlich der Ich-Sprecher, der, gleichwohl als Marionette, das Schweigen endlich bricht.

Giancarlo De Cataldo, *Nelle mani giuste* (2007)

Ein kurzer Blick auf Giancarlo De Cataldos (*1956) *Nelle mani giuste* (2007) soll dieses knappe Panorama beschließen. Mit De Cataldo steht wiederum ein inzwischen renommierter Autor im Fokus, der zum einen durch seine langjährige Tätigkeit als Richter (heute an der Corte d’assise in Rom) exklusiven Einblick in politisch brisante Ermittlungsverfahren der hier verhandelten Größenordnungen – etwa zur römischen Banda della Magliana – gewinnen konnte, zum anderen seit seiner höchst erfolgreichen Fiktionalisierung des Wirkens dieser Gruppierung in *Romanzo criminale* (2002) als einer der renommiertesten italienischen Autoren faktual verankerter Verbrechensliteratur zu gelten hat. De Cataldos Banda della Magliana-Stoff wurde bereits 2005 von Michele Placido erfolgreich verfilmt und schließlich in einer ihrerseits äußerst populären RAI-Fernsehserie fortgeführt.

Nelle mani giuste wiederum beschäftigt sich mit Ereignissen, die unmittelbar im Anschluss an die Ermordung Limas, Falcones und Borsellinos im Jahre 1992 anzusiedeln sind. Im Mittelpunkt steht eine Serie von Bombenattentaten im Jahr 1993, die parallel zu den anhaltenden Mailänder *Mani pulite*-Untersuchungen das Land in Atem halten. Während die Mailänder Staatsanwälte im Begriff stehen, das dichte Korruptionsnetz der klientelistischen Verflechtung von Parteien, Staat, Wirtschaft

und Gesellschaft zu zerschlagen, versuchen ihrerseits eine Reihe von mächtigen Interessengruppen, aus dem entstandenen Machtvakuum im Staat politischen Vorteil zu ziehen. Die Roman-Handlung rund um die Bomben des Jahres 1993 umfasst also die Phase unmittelbar vor dem politischen Aufstieg Berlusconis, dessen Kür zum Kandidaten der rechten Interessengruppen bzw. Geheimbünde im Roman eine nicht unwichtige Rolle spielt.

Bei den Bombenanschlägen handelt es sich um insgesamt fünf von der Mafia ausgeführte Attentate, die relativ zügig seit 1996 in einem Prozess vor der Corte d'assise in Florenz verhandelt werden. Das Urteil gegen die 26 Angeklagten (darunter Bernardo Provenzano und Totò Riina, dessen Verfahren zusammen mit demjenigen eines weiteren Angeklagten abgetrennt und 1999/2000 durchgeführt wurde) ergeht im Juni 1998. Es werden vierzehn lebenslange Freiheitsstrafen und zehn weitere Gefängnisstrafen gegen Mafiosi verhängt, deren Täterschaft nicht allein die Bombenattentate, sondern zugleich Terrorismus und Verschwörung gegen die Verfassung einschließt. Riina und Graviano werden im abgesonderten Verfahren ebenfalls zu lebenslanger Haft verurteilt. Ein Verfahren gegen den Mafioso Francesco Tagliavia wegen des Attentates in Florenz kommt erst 2011 zum Abschluss, ein weiteres gegen Cosimo D'Amato wegen der Beschaffung des Sprengstoffes 2013. Zwischenzeitige Beschuldigungen gegen Berlusconi und Marcello Dell'Utri bezüglich der Auftragsvergabe wurden bislang nicht weiter verfolgt, weitere Verdachtsmomente gegen Hintermänner in Geheimdiensten und Geheimbünden sind bis heute nicht geklärt. Die Anschlagsserie umfasst folgende Stationen: (1) Roma, Via Fauro, 14. Mai 1993, Autobombe: Sachschäden an Gebäuden und Fahrzeugen, über 30 Verletzte; (2) Firenze, Via dei Georgofili, 27. Mai 1993, Autobombe: fünf Tote und ca. 35 Verletzte, darunter einige schwer, gravierende Zerstörungen an umliegenden Gebäuden, darunter an Gebäude und Bestand der Uffizien; (3) Milano, Via Palestro, 27. Juli 1993, Autobombe: 5 Tote, Verletzte, Sachschäden insbesondere durch eine zweite Explosion in einer in Mitleidenschaft gezogenen Tankstelle; (4) Roma, Piazza San Giovanni in Laterano, 28. Juli 1993, Autobombe: gravierende Sachschäden an umstehenden Gebäuden; (5) Roma, Via del Velabro, 28. Juli 1993, Autobombe: gravierende Sachschäden an umliegenden Gebäuden und Autos; ein geplanter sechster Anschlag schlug fehl: (6) Rom, stadio Olimpico, Autobombe: geplante Zündung während eines Fußballspiels nicht durchgeführt.

De Cataldos Text lässt die 1992/1993 zunehmend unübersichtliche Interessenlage in Italien in einem vielgestaltigen Geflecht von Figuren und Interessen aufscheinen, dessen stärkste Akteure dem Fernziel einer rechtstotalitären Transformation Italiens zuarbeiten. Diese Strategie findet sich im – im Text ausschnittsweise zitierten – *Piano di rinascita democratica* logistisch skizziert, der 1982 im Umkreis des P2-Großmeister Licio Gelli gefunden worden war. De Cataldos Roman ist unterteilt in einen kurzen *Prologo*, der auf den Sommer 1982 terminiert wird, und einen Hauptteil, der den Titel *Dieci anni dopo. Autunno 1992* trägt. Der intern fokalisierte Text zieht über 336 Seiten eine Handlungsfiguration auf, deren Akteure aus ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen stammen. Der bereits aus dem *Romanzo criminale* bekannte polizeiliche Ermittler Nicola Scialoja ist inzwischen zum Leiter eines der konkurrierenden italienischen Geheimdienste aufgestiegen, nachdem sein ehemaliger Chef, der ominöse, in Verschwörungserzählungen seit Jahrzehnten vielbeschworene *il Vecchio*, verstorben war. Mit von der Partie ist auch Scialojas Geliebte aus dem *Romanzo criminale*, Patrizia, die im aktuellen Text gezwungen wird, Scialoja auszuspionieren. Hinzu kommt der zentrale Gegenspieler Scialojas: Stalin Rossetti, ehemaliger Gladio-Kämpfer und inzwischen Anführer einer noch von *il Vecchio* eingesetzten Geheimdienstspezialeinheit, der allerdings den Posten Scialojas beansprucht und hierfür von der Mafia bis zu Scialojas Geliebter alles in Bewegung setzt. Um diesen Figurennukleus sammeln sich weitere Geheimdienst- und Geheimlogenzugehörige, die aus unterschiedlichen Gesellschaftsbereichen und der Politik stammen und im Anschluss an die Morde von

1992 die sizilianische Mafia durch Pakte in die immer undurchsichtigeren, partiell von persönlichen Interessen getragenen politischen Machtspiele einbeziehen. Hinzu kommen einige Figuren aus der darbenenden Großindustrie, die ihrerseits Mafiakontakte pflegen oder in solche getrieben werden: De Cataldo ist bemüht, das enge Geflecht unterschiedlichster Interessen innerhalb des Klientelstaates durch Personalisierungen in ihrer tödlichen Summierung sichtbar zu machen. Die vielfältigen, miteinander verketteten Handlungs- und Interessenstränge werden dabei durch Referenzen auf reale Personen wie den im politischen Chaos des Jahres 1993 aufgebauten Silvio Berlusconi immer wieder faktual geerdet:

Accadde quando un fratello massone, dopo il convenzionale scambio di saluti, gli chiese se fosse al corrente di quanto stava succedendo a Milano.

– E cioè?

– Più che Milano dovrei dire Arcore ...

– Continuo a non capire.

– Gira voce che Berlusconi intenda scendere in campo ...

– Scendere in campo?

– Non ti vedo molto lucido, Carù. Scendere in campo ... entrare in politica ... fare un partito, insomma!

– E con chi lo farà, 'sto partito? Con Mike Buongiorno e quelli di Drive In? (193)

[...]

Berlusconi aveva fascino. Carisma. Spregiudicatezza. Chi lo conosceva ne vantava la simpatia umana irresistibile. Era un anticomunista tenace. Era convinto che la Sinistra gliel'avesse giurata. La vittoria dei rossi per lui poteva significare la rovina. [...]

– Oh, Berlusconi! È così ... così perfettamente italiano!

L'Italia.

L'Italia cercava un padrone.

L'Italia cercava un padrone italiano.

Berlusconi era il più italiano di tutti. (De Cataldo 2007, 194)

Fluchtpunkt der Handlungsepisoden sind schließlich die genannten Autobombenanschläge, die, wie den Leserinnen und Lesern des Jahres 2007 hinlänglich bekannt ist, keine unmittelbaren Auswirkungen im Sinne eines Rechtsputsches hatten, immerhin aber dem tatsächlichen Wahlerfolg Berlusconis 1994 und damit einer Mitte-Rechts-Faschisten-Koalition präludierten. Im Text verlieren jedoch auch eine Reihe von Handlungsträgern im Verlaufe der Ereignisse ihr Leben – darunter Patrizia und Stalin Rossetti. Scialoja hingegen wird demissionieren und in eine bislang unbekannte Zukunft abtauchen.

De Cataldos Bearbeitung der Anschlagsserie des Jahres 1993 ist sicherlich in fiktionaler wie in ästhetischer Hinsicht weniger komplex angelegt, als das in den vorgenannten Beispielen der Fall ist, das Spiel mit Fiktionalität und Faktualität erreicht längst nicht die Intensität der oben vorgestellten Texte. Auch De Cataldo aber jongliert durchaus mit den Potentialen der Hybridisierung, etwa wenn er in der vorangestellten *Avvertenza per il lettore* eben jene denotiert. In topisch vorbildlicher Manier, die noch Manzoni anklingen lässt, heißt es dort einleitend: „Questo romanzo non tradisce la Storia, la interpreta rappresentando eventi reali sotto il segno della Metafora“ (De Cataldo 2007, 2). Nach knapper Nennung der Quellen und Gesprächspartner, juristischen Richtigstellungen und kurzer Danksagung klingt die *Avvertenza* schließlich in einem Sinne aus, der seinerseits auf die theoretischen Diskussionen seit Manzoni ausgreift: „D'altronde, ho sempre pensato, con Tolstoj, che

la Storia sarebbe una cosa bella, se solo fosse vera. E questo, in definitiva, è solo un romanzo“ (De Cataldo 2007, 2).

Ausblicke

Wenn Elena Esposito im Kontext ihrer Überlegungen zur Wahrscheinlichkeitstheorie behauptet, die *Fiktion* wirke wie ein „Spiegel, in dem die Gesellschaft ihre eigene Kontingenz reflektiert“ (Esposito 2007, 18), so vergisst sie durchaus nicht, diese Aussage für den Bereiche der Literatur zu präzisieren: „Indem der Roman eine realistische Fiktion anbietet, erlaubt er es den Beobachtern, Erwartungen und Analysen zu entwickeln, die die undurchsichtige reale Realität nicht zulassen würde“ (Esposito 2007, 61). Mit Blick auf die soeben vorgestellten, selbstredend realitätsaffinen Verbrechen-serzählungen lässt sich vielmehr das durchgängige Bemühen festmachen, Zeitgeschichte durch *emplotment* nicht nur zu reflektieren und zu analysieren, sondern performativ zu verändern. Die durch mediale Verschleierungstaktiken, zirkulierte Verschwörungstheorien und institutionelle Irreführungen hinsichtlich ihres Wahrheitsgehaltes kaum mehr vollständig zu fixierenden Ereignisse der Realgeschichte, welche der fiktionalen Sinnggebung Ausgang geben, finden sich bereits mit einer nachhaltig fiktionalisierten Körperlichkeit versehen, welche die öffentliche Rezeption dieser Ereignisse und deren institutionelle Bewältigung von Anfang an zu leiten bemüht ist. Der literarisch ausagierte fiktionale Lückenschluss ist folglich bemüht, durch narrative Rationalisierung die Überführung verundeutlichter, verwischter und ordnungsloser Fragmente in ein eingängiges Ordnungsmuster zu leisten, nachdem öffentliche, zumindest anteilig fiktional kodierte Deutungen über Jahrzehnte unbefriedigende faktuale Leerstellen hinterlassen hatten. Faktual basierte literarische Fiktion, die sich nicht mehr mit einem kategorisch distinkten Als-Ob-Status begnügt, nicht mehr als literarische „Erfindung einer zweiten, alternativen Welt mit freier Beziehung auf die gegebene Wirklichkeit – einer Kunstwelt, die von der gewöhnlichen Realität entlastet“ (Koschorke 2012, 229), funktionieren will, wird so zur politischen Handlung. Diese performativen Aspekte faktualer Fiktionen sind demzufolge bestrebt, destabilisierende politische Fiktionen respektive Unterlassungen durch rationalisierende literarische Gegen-Fiktionen zu schwächen. Die faktuale Fiktion mit ihrem intensiven Einbezug von Indizien, Ermittlungen und journalistischen Recherchen generiert in diesem Sinne einen Gegenentwurf zum fiktionalisierenden Unterlassungshandeln einiger Organe des Staates, um reale Ereignisse ‚realistisch‘ zu rekontextualisieren.

Realraum und fiktive Welt sind folglich nicht mehr zu trennen, Faktualität und Fiktionalisierung amalgamieren in unauflöslicher Form – und dies wohlgemerkt bereits bezüglich der realräumlichen Bewältigung der ursprünglichen Ereignishaftigkeit in strategisch kodierten Wirklichkeitserzählungen. In diesem Sinne wird einem offenkundig unaufschiebbaren politischen Interpretationsbedürfnis einer Erzählgemeinschaft literarische Gestalt gegeben.^[7] Dieses Deutungsbedürfnis ist mithin Effekt einer politischen Landschaft, deren über Jahrzehnte gewachsene Topographie mehr denn je nach *cognitive mapping* verlangt. Dabei entstehen Erzähltexte, die nach klassischen narratologischen Kriterien schwer zu fassen sind. Gezeigt haben dies nicht zuletzt die literaturtheoretischen Diskussionen rund um den Camorra-Bestseller des Journalisten Roberto Saviano aus dem Jahre 2006. Savianos innovative Überblendung von autofiktionalen, fiktionalen und faktualen Verfahren, kurz: die Hybridität dieses Textes hat begriffliche Neuprägungen provoziert, die vom *romanzo non-fiction*, so Saviano selbst, bis zum Label *Dokufiction* reichen, welches nicht von Ungefähr auf filmische Formate referiert.

Die Überlegungen des Bologneser Autoren-Kollektivs Wu Ming, das seit fast zwanzig Jahren auf theoretischer wie praktischer Ebene um eine Erneuerung der italienischen Narrativik bemüht ist,^[8]

haben deshalb zielsicher auf das Exempel Gomorra zugegriffen. Savianos Text figuriert in den *New Italian Epic*-Manifesten von 2009 als zentrales Beispiel für „oggetti narrativi non-identificati“ (Wu Ming 2009, XI, 11 ff.), eine vorerst provisorische Terminologie „utile a definire narrazioni che non sono più romanzi ma non sono ancora compiutamente altro, e che forse ‚compiutamente altro‘ non diverranno mai“ (Wu Ming 2009, XI). Wu Ming zielt dabei explizit ab auf Erzählungen, die Italiens Literatur in die Zukunft führen sollen, indem sie voluntative *Transformation* historischer Fakten betreiben: „oggi si scrivono romanzi di *trasformazione* storica, dove le fonti di storia e di cronaca sono i materiali di partenza della macchina narrativa“ (Wu Ming 2009, 171), so die Autoren, „libri che fanno i conti con la turbolenta storia d’Italia“ (Wu Ming 2009, 14/15). Faktuale Fiktion als „fusione di etica e stile“ (Wu Ming 2009, 26) wird von Wu Ming kurzerhand zum Innovationsgenerator erklärt, zum Motor einer nicht nur literarischen Selbsterneuerung, wobei der auch in diesem Kontext prominente Bezug auf die (Zeit-) Geschichte ganz offenkundig Effekt der Summe faktualer Sachverhalte, inhärenter Zugzwang des Werteverlustes der Erzählgemeinschaft ist: „Accade in Italia, non a caso. Paese delle mille emergenze, poco interessato al futuro, già oltre l’orlo di catastrofi indiscusse (nel senso che non se ne discute). Paese campione di polvere sotto il tappeto e liquami alle caviglie“ (Wu Ming 2009, 60).

In just diesen Belangen darf sich also auch eine auf aktuelle Fragestellungen abzielende Italianistik gefordert sehen: Wu Ming fordert für die avisierte *New Italian Epic* programmatisch „impegno etico nei confronti dello scrivere e del narrare, il che significa: profonda fiducia nel potere curativo della lingua e delle storie, [...] un senso di necessità politica, [...] un’esplicita preoccupazione per la perdita del futuro“, schließlich „sintesi di fiction e non-fiction diverse da quelle a cui eravamo abituati [...], un modo di procedere che oserei definire ‚distintamente italiano‘, e che genera ‚oggetti narrativi non-identificati‘“ (Wu Ming 2009, 108/109) – narrative Modi der Aushandlung kultureller Anliegen, die über das Tagesgeschehen hinauszielen. Im Blick steht damit ganz wesentlich das Zusammenwirken von Medialität und Realraum im Narrativen: fiktionale Anreicherungen sind nicht mehr als ‚Entlastung‘, sondern als kognitive Deutungsmodelle, sind insbesondere oft hybrid kontaminiert unterwegs und suchen, haben performative Macht – zumal in Italien.

Aber auch die literaturwissenschaftliche Theoriebildung verändert sich immer zügiger in nämliche Richtung. Albrecht Koschorke *Allgemeine Erzähltheorie* lässt diese selbstverständlich nicht nur in Italien vorfindlichen Tendenzen zum Leitmotiv seiner theoretischen Überlegungen gerinnen, wenn er schlussfolgert: „Deshalb ist die Erzähltheorie, so wie sie hier verstanden sein soll, eine politische Wissenschaft“ (Koschorke 2012, 245). Wenn Koschorke darauf verweist, dass Erzählungen „im Medium sozial geteilten Wissens“ (Koschorke 2012, 37) gedeihen und in ihren polyformen Figurationen sozialen Sinn erst aushandeln (Koschorke 2012, 40), dann trifft er sich hier mit Müller-Funks Erzählgemeinschaften und Nünning’s Forderung nach der Formierung einer kulturwissenschaftlichen Narratologie, die in der Lage ist, transdisziplinär Potentiale und Dynamiken kultureller Erzählgemeinschaften zu ergründen. In Frage steht allenthalben der Status des Fiktionalen, der sich, so scheint es, im Flusse befindet – und damit ein Begriff von Faktizität, dessen *Wahrheits-* oder *Authentizitäts-*ansprüche verstärkt auf dem Prüfstand stehen. In Frage steht damit aber auch eine Neujustierung italianistischer Gegenstandsbereiche, die sich diesen gerade für den Kulturraum Italien so prekären Fragen zu stellen haben – Fragen, die gerade aufgrund der Spezifik der Exempel zur Präzisierung aktueller theoretischer Überlegungen beitragen können.

[1] Strohmeier, Alexandra (ed.). *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2013. Der Band geht auf eine Tagung zurück, die unter gleichlautendem Titel 2010 am Zentrum für Kulturwissenschaften der Universität Graz stattgefunden hat.

[2] Nünning hat den Begriff bereits in seinem Sinne erweitert (2010, 237–256).

[3] Nünnings Zuordnung der Erzählungen zur materialen Dimension der Kultur darf sicherlich – als immer noch hochkulturell/traditionalistisch kodiert – diskutiert werden. Zu verweisen wäre in diesem Zusammenhang auf den erweiterten Terminus der Erzählung bei Michel de Certeau (1990) oder die Arbeiten zu den digitalen Erscheinungsformen des Erzählens.

[4] Vgl. hierzu beispielweise zuletzt auch Müller 2004.

[5] Für das Folgende vgl. insbesondere Bunia 2007; Schaeffer 2012; Zipfel 2001.

[6] Koschorke befindet hierzu: „Dennoch bleibt es eine sensible Frage, wo die Grenze zwischen der ‚Vergangenheit als solcher‘ und ihren Repräsentationsweisen verläuft und wer im Einzelfall darüber bestimmt“ (Koschorke 2012, 226) und kommt zu dem Schluss, dass „jede historiographische Unternehmung eine Umschrift der Vergangenheit“ darstelle (Koschorke 2012, 227).

[7] Dieses Bemühen hat spätestens seit Pasolinis am 14. November 1974 im *Corriere della Sera* veröffentlichten *Cos'è questo golpe? Io so Tradition*.

[8] Vgl. <http://www.wumingfoundation.com> [08.01.12], <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html>.

Bibliographie

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983; dt. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt/Main: Campus, ²2005 [1996/1988].
- Bunia, Remigius. *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*. Berlin: Erich Schmidt, 2007.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- De Cataldo, Giancarlo. *Romanzo criminale*. Torino: Einaudi, 2002.
- De Cataldo, Giancarlo. *Nelle mani giuste*. Torino: Einaudi, 2007.
- Di Paolo, Paolo. *Dove eravate tutti*. Milano: Feltrinelli, 2011.
- Esposito, Elena. *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007.
- Fogli, Patrick. *Il tempo infranto*. Milano: Piemme, 2008.
- Fogli, Patrick/Ferruccio Pinotti. *Non voglio il silenzio. Il romanzo delle stragi*. Milano: Piemme, 2011.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991; dt. *Fiktion und Diktion*. München: Fink, 1992.
- Hempfer, Klaus W. „Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie“. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990): 109–137.
- Klein, Christian/Matías Martínez (ed.). *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2009.
- Koschorke, Albrecht. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt/Main: Fischer, 2012.
- Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989 [1979].
- Koselleck, Reinhart. „Fiktion und geschichtliche Wirklichkeit“ [1976]. *Zeitschrift für Ideengeschichte* vol. 1, no. 3 (2007): 39–54.
- Macchiavelli, Lorian. *Strage*. Torino: Einaudi 2010 [1990].
- Müller, Jan-Dirk. „Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur“. *Poetica* 36 (2004): 281–311.
- Müller-Funk, Wolfgang. *Die Kultur und ihre Narrative: Eine Einführung*. Wien/New York: Springer, ²2008 [2002].
- Nünning, Ansgar (ed.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, ²2001.

- Nünning, Ansgar. „Kulturen als Erinnerungs- und Erzählgemeinschaften: Grundzüge und Perspektiven einer kulturgeschichtlichen Erzählforschung“. In *Rahmenwechsel Kulturwissenschaften*, ed. Pete Hanenberg/Isabel Gil/ Filomena Viana Guarda/Fernando Clara. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010: 237–256.
- Nünning, Ansgar. „Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie“. In *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, ed. Alexandra Strohmeier. Bielefeld: transcript, 2013: 15–53.
- Pasolini, Pier Paolo. „Cos'è questo golpe? Io so“. *Corriere della Sera* (14.11.74), <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html> [08.01.12].
- Saviano, Roberto. *Gomorra*. Milano: Mondadori, 2006.
- Schaeffer, Jean-Marie. „Fictional vs. Factual Narration“. 01.12.12. In *The Living Handbook of Narratology*, ed. Peter Hühn et al. Hamburg: University Press, 2012, [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Fictional vs. Factual Narration&oldid=1815](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Fictional+vs.+Factual+Narration&oldid=1815) [01.12.12].
- Traninger, Anita. „Hans Vaihingers *Philosophie des Als Ob* und die literaturwissenschaftliche Fiktionalitätstheorie – Stationen produktiven Missverstehens“. In *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*, ed. Irina O. Rajewsky/Ulrike Schneider. Stuttgart: Steiner, 2008: 45–65.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987; dt. *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt/Main: Fischer, 1990.
- Wu Ming. *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi, 2009.
- Zipfel, Frank. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Schmidt, 2001.

Stefano Brugnolo (Pisa)

Libertà di Verga ovvero come il testo rovescia l'ideologia dell'autore

Dell'utilità di leggere i testi nazionali in un prospettiva teorico-comparatistica

Il saggio che segue non è solo un saggio su un racconto di Verga. Vorrebbe anche essere la dimostrazione di quanto possa essere produttivo affrontare un testo della tradizione italiana secondo un approccio conseguentemente teorico e comparatistico. Non si tratta certo di un metodo originale, ma la mia convinzione è che esso potrebbe rivelarsi vantaggioso per gli studi di italianistica proprio in quanto sono ancora molto caratterizzati in senso opposto, in senso storico-nazionale.

Ma cerco di spiegarmi meglio e comincio con l'approccio teorico. Intendo considerare il testo come un caso esemplare utile per comprendere certe questioni di carattere e portata generale sul funzionamento della letteratura. Nel caso qui esaminato la questione in gioco è presto detta: si tratta di capire se e soprattutto come un testo superi e al limite contraddica l'ideologia di partenza dell'autore e della sua classe e cultura di appartenenza. Si dirà che è una vecchia questione, già ampiamente dibattuta. E' vero, ma intanto resta una questione aperta da prendere sul serio, e non la si può certo affrontare richiamandosi a una concezione astorica e sublime della letteratura, bensì sulla base di assunti razionali e materialistici. Inoltre tale questione è più che mai tornata attuale con l'avvento degli studi culturali e soprattutto dell'approccio *postcolonial*, che tra l'altro potrebbe benissimo essere applicato ad un testo che per molti aspetti ci racconta un episodio 'coloniale' come *Libertà* di Giovanni Verga (1882). Torneremo su questo, per ora mi limito a dire che affrontare un testo canonico con questo spirito ci aiuta a tentarne una lettura più universale, meno italiana. Soprattutto se si tiene conto che non si tratta qui solo di contestare l'approccio ideologico, ma di contribuire a proporre una valida alternativa ad esso proprio a partire dal testo in questione, e anzi facendo dell'analisi del testo una sorta di esperimento per avvalorare un modello interpretativo più persuasivo di quello proposto da quegli studiosi.

Per quanto riguarda l'altro approccio, che è più che mai connesso al primo, diciamo che questo saggio vorrebbe anche provare a suggerire come sia produttivo studiare il testo di un autore italiano in una prospettiva radicalmente comparatistica, che situi il singolo testo su di uno sfondo di *Weltliteratur*. Da questo punto di vista resta per me esemplare *Mimesis* di Auerbach (1946) e soprattutto il primo capitolo dove lo studioso mette a confronto *l'Odissea* e *La Bibbia*. Due stili diversissimi che però comparati secondo certi ben definiti criteri e parametri gettano luce l'uno sull'altro. Questo per me è l'approccio comparatistico più interessante, quello che non lavora solo sulle influenze accertabili tra testo e testo, ma coglie nessi più di fondo, di lungo periodo, transnazionali. E' un approccio estraniante ma proprio perciò, se condotto con rigore, può risultare illuminante. Faccio un esempio più pertinente al mio caso: Francesco Orlando ha studiato *Il gattopardo* senza tenere praticamente alcun conto delle influenze italiane su Tomasi di Lampedusa, staccando quel romanzo insomma dal contesto nazionale o, peggio, regionale, e tenendo invece conto di analogie e differenze con opere e autori apparentemente lontani. Questo mi pare il caso del confronto tra due Principi, Amleto e il Principe di Salina; nessuna superficiale evidenza testuale testimonia di questo nesso, esso si può stabilire sulla base di una astrazione, e cioè "sulla base di una contraddizione fondamentale" che

può essere enunciata così: “la contraddizione fra un compito, imposto dalla propria posizione e dalle circostanze, e un difetto della capacità di decidere e di agire”, “null’altro in comune hanno, evidentemente, il giovane principe da tragedia e quello maturo da romanzo; ma questo non è poco” (Orlando 1998, 36). E infatti, non è poco, se poi il confronto con quel personaggio illumina di colpo quella che è davvero “la contraddizione fondamentale” del Principe Salina e in fondo del romanzo tutto. Ora, per quanto mi riguarda quello che ho fatto è stato di studiare il racconto di Verga sulla base di una costante tematica molto generale: la rappresentazione della condizione periferica come ‘l’altra faccia’ del progresso. Il che assomiglia quasi ad un paradosso che possiamo riassumere così: per certi scrittori l’arretratezza delle periferie costituisce lo specchio rovesciato e rivelatore della modernità delle metropoli, delle sue contraddizioni. O altrimenti detto, per quegli scrittori la rappresentazione del Sud chiama sempre in causa il Nord, e più in generale il vigente corso del mondo. Il che ha come effetto di liberare il campo da visioni localistiche e rende invece possibile confronti ben altrimenti interessanti e pregnanti tra scrittori e opere anche lontani.

Sulle critiche ideologiche a *Libertà* e sui loro limiti

Ma veniamo a *Libertà*, una novella pubblicata nel 1882. Come è noto Verga nella sua novella racconta un ‘fatto vero’: una violenta rivolta avvenuta a Bronte a seguito della liberazione della Sicilia da parte dei garibaldini. Anche se certamente lo scrittore si è ispirato a quei fatti è altrettanto certo che li ha ‘mistificati’. Il primo a notarlo è stato Sciascia che ha rilevato le molte omissioni di cui sarebbe stato colpevole Verga, e le ha giudicate come una “una mistificazione risorgimentale cui il Verga, monarchico e crispino, si sentiva tenuto” (Sciascia 1970, 82). Giancarlo Mazzacurati a sua volta ha definito il racconto una “aperta difesa di classe” (Mazzacurati 1974, 197). Senza entrare nei dettagli diremo che la mistificazione consiste nell’averci mostrato la rivolta popolare come una brutale eruzione di “violenza cieca e animalesca” nelle parole di Asor Rosa (1966, 55). Insomma Verga avrebbe scritto mettendosi tutto e solo dalla parte di quelli che nel romanzo sono chiamati *cappelli* o anche *galantuomini*, come suggerisce lo storico Mario Isnenghi allorché parla di “un fatto vero elaborato come sintomatico dalla fantasia agghiacciata del galantuomo che scrive interpretando e rilanciando le paure di altri galantuomini” (Isnenghi 2011, 96).

Non c’è dubbio, il racconto risente di questa visione di parte, ma allora perché la novella ci piace anche se siamo distanti da quella visione di parte? La risposta ‘perché è scritta bene’ non ci può soddisfare. Il presupposto a cui qui ci si richiama fermamente (e enfaticamente) è che ogni giudizio di valore positivo su un’opera presuppone che essa ci comunichi una qualche verità, e sia pure un ‘pezzo’ di verità, e che è ad essa che noi lettori rispondiamo. Bisogna allora provare a chiederci a quale verità rispondiamo leggendo questa novella.

Va da sé che non si tratta appunto di una verità ‘effettuale’, come è quella a cui devono aspirare le cronache e le ricostruzioni storiche. Se giudicata con questo parametro la novella risulta gravemente difettosa. Ad essere in gioco è evidentemente un’altra verità che, se anche ha preso spunto da quei fatti, li ha ricreati e trasfigurati. E’ perciò inutile rimproverare a Verga di non essere stato obiettivo a proposito di Bronte perché non intendeva esserlo: quell’evento storico è stato per lui solo un pretesto per parlare di qualcosa di più generale. Proviamo allora a dire quale tipo di contraddizione di carattere più generale Verga esplora in *Libertà*. Direi che ci parla del tentativo (inevitabilmente) fallimentare di modificare un mondo bloccato, arretrato, ‘meridionale’ in senso lato; ci parla di una Rivoluzione mancata e del senso di frustrazione, rabbia e disperazione che ne deriva; ci parla in conclusione dell’altra faccia di un sistema-nazione, ma sarebbe meglio dire di un sistema-mondo, e ce ne parla nella persuasione che quel fallimento avvenuto in periferia getta luce sulle contrad-

dizioni e illusioni che interessano *in primis* il centro. Sembra che Verga contrapponga alle illusioni del cosiddetto progresso la fatalità, il senso di un eterno ritorno dell'uguale, di una natura umana immutabile. Come se non solo non fosse possibile uscire dai mali prodotti da vecchie e nuove strutture sociali di ingiustizia e disuguaglianza tra gli uomini ma anzi questi mali peggiorerebbero quanto più si pretende di risolverli. E' una 'verità' conservatrice o reazionaria a cui molti ammiratori della novella si rifiutano certo di aderire. Ha scritto sempre Mario Isnenghi a proposito di questa visione, che fu di Verga ma anche di De Roberto e Pirandello: "La fatalistica accettazione del mondo così com'è – pieno di soprusi e disuguaglianze, ma non redimibile perché la 'Sicilia' è il mondo e la condizione umana non muta – ha funzionato come educazione civica a rovescio per molte generazioni di lettori e cittadini acculturati, 'colonizzando' l'immaginario anche dei non siciliani. E tanto più quanto la grandezza letteraria stava dalla loro parte" (Isnenghi 2011, 94s.). Che appunto è come dire la novella è scritta bene, ma il suo contenuto di pensiero è inaccettabile. Non è certo con questi argomenti che possiamo 'salvare' la novella.

Di come Libertà rispecchi e rovesci l'ideologia di Verga

Diciamo allora che, fermo restando che quella di Verga è una visione pessimista e fatalista del mondo, si tratta di capire come a partire da quella abbia poi prodotto grande arte. Non è la prima volta che accade, e pare anzi che sia quasi la regola, ma si tratta appunto di provare a capire *come* ciò accada. Ebbene, l'ipotesi di fondo, che va ben oltre il caso Verga, è che nel tempo del trionfo dell'ideologia del Progresso, visioni poetiche che postulano provocatoriamente strutture immutabili del mondo e della natura umana, possono produrre momenti di verità e illuminazione. Non a caso ho parlato di una 'visione poetica' per distinguerla sia da quella "ideologia monarchica e crispina" a cui si riferisce Sciascia, che da quella saggezza spicciola che, secondo Isnenghi ha funzionato come "educazione civica a rovescio", per tanti italiani. Diciamo che la visione di Verga supera quelle ideologie per cupezza e disperazione. Non solo, Verga si differenzia anche da quelle concezioni di ispirazione cristiana che, a partire da de Maistre, tentarono di stabilire una sorta di superiore legittimità di un ordine sociale fondato da sempre e per sempre sulla disuguaglianza tra gli uomini. Il materialismo di Verga non gli permetteva nessuna difesa aprioristica di quell'ordine, bensì solo la constatazione, desolata e nichilistica che esisterebbe una sorta di fato che rende vani tutti i tentativi di emancipazione. Possiamo dirlo con le parole di Romano Luperini: "l'inutilità dell'azione umana tesa ad inserirsi nel tessuto sociale e a modificarlo diventa allora di necessità inutilità assoluta di qualunque azione, riconoscimento dell'assoluta impotenza umana" (Luperini 1976, 205). Ora, è indubitabile che dal punto di vista intellettuale Verga non vada e non veda oltre questo orizzonte chiuso e disperato *ma non è detto che non spinga noi lettori ad andare e a vedere al di là di esso*.

Sempre Isnenghi suggerisce che per Verga "la Sicilia è il mondo" (Isnenghi 2011, 96); il mondo forse no, ma è certo che essa sta per qualsiasi altra periferia arretrata, e cioè per qualsiasi altra terra ingrata, aspra, senza speranza, "irredimibile" (Tomasì di Lampedusa 1995, 186).^[1] Della asprezza e ingratitudine di quella terra testimoniano prima di tutto squarci paesaggistici come questo: "in fondo ad una stradiciola che scendeva a precipizio, si vedevano i campi giallastri nella pianura, i boschi cupi sui fianchi dell'Etna" (Verga 1992, 322);^[2] ma anche per esempio i passi che ci raccontano la fatica per gli estranei di arrivare fino a lassù: "Si vedevano le camicie rosse dei suoi soldati salire lentamente per il burrone, verso il paesetto; [...] giovanetti stanchi, curvi sotto il fucile arrugginito" (ibid., 323); "arrivarono i giudici per davvero, dei galantuomini cogli occhiali, arrampicati sulle mule, disfatti dal viaggio, che si lagnavano ancora dello strapazzo mentre interrogavano gli accusati nel refettorio del convento" (ibid. 323s.). Ma di quanto la natura e il clima incombano schiacciati sulle

azioni umane ci dà conto anche il contrasto tra l'incipit pieno di energia – “Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: – Viva la libertà! –” (ibid. 319) – e il passo che ci dice invece di come il giorno dopo quella spinta si fosse esaurita: “Dal campanile penzolava sempre il fazzoletto tricolore, floscio, nella caldura gialla di luglio” (ibid. 322). E' come se quella schiacciante “caldura gialla” avesse di nuovo preso il sopravvento sopra un'iniziativa umana tesa al cambiamento. Ora, l'asprezza del paesaggio di Verga rimanda, ben al di là dei dati di realtà, ad un senso di “irredimibilità” storica che fa da filo conduttore della novella. E' come se ogni progetto di riforma o rivoluzione della società siciliana, ma si direbbe di ogni società, si scontrasse qui con un limite insuperabile.

E anche il fatto narrato si presta a simili trasposizioni di significato. A partire dal titolo che allude ironicamente a quella che era stata la prima parola d'ordine dell'immortale trionfo rivoluzionario: libertà, uguaglianza, fraternità. Ogni rivolta o rivoluzione moderna si richiama immancabilmente a valori di libertà. Qui Verga si compiace proprio a mostrarci quanto essi siano ingannevoli e pericolosi. Lo fa a partire dalle ‘libertà’ proclamate e promesse dai garibaldini e dai piemontesi, ma ancora una volta si sente che ad essere in questione è un problema più generale. Come se l'autore ci chiedesse provocatoriamente: che tipo di libertà? Quanta libertà? Libertà di chi? Da chi e da che cosa? Libertà per che cosa? ...

Il lettore ‘gettato’ dentro alla rivolta e costretto a prendere partito

Che il racconto ci interroghi, ci chiami in causa e quasi ci sfidi in quanto lettori idealmente progrediti che sono costretti a confrontarsi con una realtà periferica e arretrata, a me non pare solo una suggestione. Parto infatti da una constatazione: chi legge si sente letteralmente e quasi fisicamente coinvolto dall'azione violenta e collettiva fin dalla primissime parole. Non ha scelta: deve partecipare. A partire appunto da quello straordinario *incipit* in *medias res* che non dà conto del ‘prima’, non dà conto del contesto, delle cause, della preparazione della rivolta. Ciò naturalmente accentua l'impressione di qualcosa di spontaneo e irresistibile, una sorta di fenomeno naturale. Anche questa è una mistificazione, se vogliamo, visto che invece ci fu chi quella rivolta la ispirò, organizzò e guidò. Ma è una ellissi voluta che appunto non ci permette di prendere nessuna distanza rispetto ai fatti, che ce li sbatte davanti. E che anzi sbatte noi dentro quei fatti. Ci troviamo nel centro della tempesta, ne siamo parte, senza avere tempo e modo di rifletterci sopra:

La baronessa aveva fatto barricare il portone: travi, carri di campagna, botti piene, dietro; e i campieri che sparavano dalle finestre per vender cara la pelle. La folla chinava il capo alle schiopettate, perché non aveva armi da rispondere. Prima c'era la pena di morte chi tenesse armi da fuoco. – Viva la libertà! – E sfondarono il portone. Poi nella corte, sulla gradinata, scavalcando i feriti. Lasciarono stare i campieri. – I campieri dopo! – I campieri dopo! – Prima volevano le carni della baronessa, le carni fatte di pernici e di vin buono. Ella correva di stanza in stanza col lattante al seno, scarmigliata – e le stanze erano molte. Si udiva la folla urlare per quegli andirivieni, avvicinandosi come la piena di un fiume. (ibid., 319)

Il gesto dello scrittore è violento, non solo l'azione narrata: ci afferra come lettori secondo modalità di immersione nella scena che non è anacronistico definire cinematografiche. O siamo con i rivoltosi pronti ad affrontare le pallottole a mani nude o ci identifichiamo con i signori inseguiti e destinati a essere fatti a pezzi a colpi d'ascia. Ma sarebbe meglio dire che siamo con gli uni e con gli altri, che oscilliamo tra una identificazione e l'altra. I primi hanno certamente avuto delle ragioni per ribellarsi, tanto che nemmeno le pallottole li fanno arretrare, ma sentiamo che adesso sono diventati perse-

cutori feroci e disumani; i secondi hanno certamente avuto dei torti a opprimere e a minacciare con le armi i contadini, ma ora ci appaiono come povere vittime degne di commiserazione: “il ragazzo chiedeva ancora grazia colle mani. – Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; – strappava il cuore! – Il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle due mani” (ibid., 320).

Non è come con il narratore manzoniano, che prendeva tutte le distanze possibili dall'irrazionalità della folla in rivolta, qui è difficile mantenere una propria neutralità di giudizio. Certo, il narratore di Verga non si schiera mai dalla parte degli insorti, però nemmeno si dissocia apertamente, è 'qualcuno' che sta tra la gente, che viene trascinato dalla folla, che ne conosce dall'interno i sentimenti, che li sente e rivive in sé: “Non importa! Ora che si avevano le mani rosse di quel sangue, bisognava versare tutto il resto. Tutti! tutti i capelli!” (ibid., 321). Per dire insomma che nella novella non esiste un punto di vista superiore o terzo rispetto alle vicende in corso. E che non è nemmeno possibile quel ribaltamento delle considerazioni avanzate dal coro popolare che un racconto come *Rosso malpelo* quasi imponeva al lettore. Anche solo il ritmo incalzante della scrittura induce chi legge ad un moto spontaneo di partecipazione alla rivolta, di cui sarà subito chiamato a pentirsi.

A quale lettore ideale si rivolgeva Verga

Come spiegare questa volontà di Verga di non lasciare scampo al suo lettore? Per rispondere dobbiamo provare a dire chi fosse il lettore ideale a cui Verga si rivolgeva. Ebbene, io suggerisco che, fatte tutte le debite distinzioni, assomiglia molto all'*hypocrite lecteur* al quale si rivolgeva provocatoriamente il Baudelaire delle *Fleurs du mal*: una sorta di borghese medio, molto simile ma anche diverso da chi scrive. Nella fattispecie, Verga si rivolge a qualcuno che, come lui stesso, ha voluto la 'libertà' del Meridione e cioè l'unificazione italiana; solo che, diversamente da quel lettore ideale, egli non si nasconde che questa unificazione sta sotto il segno di una terribile aporia. E' per questo che lo tira dentro quel 'torrente': per costringerlo a confrontarsi con una realtà con cui Verga sa bene che quel lettore non vorrebbe fare i conti.

Non si tratta di suggestioni generiche. E' come se al di là del narratore noi intendessimo la voce dell'autore rivolgersi così ai suoi lettori: voi garibaldini, voi settentrionali, voi liberali, voi borghesi alla ricerca di nuovi mercati siete venuti in Sicilia a portare la libertà, e cioè a liberare queste terre dai gioghi feudali, e perciò avete chiesto al popolo di partecipare a questa impresa; ebbene, ora abbiate l'onestà di constatare il contraccolpo inevitabile della vostra azione; constatate come il popolo ha interpretato queste vostre retoriche parole d'ordine. Non distogliete gli occhi dagli effetti imprevisti che le vostre azioni e parole hanno provocato.

Insomma, Verga mette in guardia ironicamente quei suoi 'ipocriti' lettori; e in fondo lo fa anche lui sotto il segno della metafora goethiana dell'apprendista stregone, la metafora che forse dice meglio di tutte le conseguenze indesiderate del progresso.^[3] Proprio come quest'apprendista i liberali borghesi hanno avviato un processo che poi si potrebbe rivolgere contro di loro (contro di 'noi', se come destinatari empirici ci facciamo carico del ruolo di lettore ideale costruito nel racconto). E potremmo continuare ancora a parafrasare il messaggio dell'autore: voi certo intendete la parola libertà in un senso democratico-formale, come libertà di opinione, di religione, di stampa, ecc., ma il popolo siciliano necessariamente intende la libertà come qualcosa di sostanziale, come terra da prendersi subito: “– Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti! –” (ibid., 323). E' evidente che quella dei contadini di Bronte è una interpretazione indebita, inaccettabile del programma risorgimentale, ma sottintende l'autore, a questo punto l'unico modo per 'spiegare' loro l'equivoco è la violenza

delle leggi e delle armi. Ecco dunque l'ultima ironia davanti a cui lo scrittore mette il suo hypocrite lecteur: i liberatori che si trasformano in nuovi oppressori!

Cominciamo forse adesso a capire meglio come uno scrittore "monarchico e crispino" abbia prodotto un racconto che trascende e perfino contraddice quella sua ideologia. Verga non si fa illusioni sulla 'bontà' del popolo, ma tanto meno si fa illusioni sulla possibilità di coinvolgere i contadini meridionali nel nuovo Stato, dandogli in cambio solo promesse vuote. Meglio dunque non illudere e non illudersi, se non si vuole correre il rischio di un cambiamento che si ritorca contro le nuove élite dello Stato appena nato. L'alternativa che lo scrittore fa dunque intravedere sarebbe questa: o non si promette la libertà al popolo, o se la si concede occorre disporsi ad accettare le conseguenze di tale atto (ma questo secondo invito è naturalmente ironico e beffardo). E' dunque a partire da presupposti 'di destra' che Verga ha scritto il racconto, ma come non vedere che li ha letteralmente rovesciati.

Un confronto imprevisto e illuminante con una novella di Kipling

Per spiegare meglio come funziona questo meccanismo di rovesciamento delle intenzioni di partenza voglio portare un esempio, lontanissimo da Verga, dove però assistiamo allo stesso meccanismo, e anzi in un modo ancor più emblematico: il racconto *Lispeth* (1886) di Kipling (da questo racconto, sia pure attraverso una serie di mediazioni, deriva la *Madama Butterfly* di Puccini, 1904). Anche questo racconto si ispira a convinzioni colonialiste e razziste che poi l'autore ribalta puntualmente. La protagonista, Lispeth, orfana di due montanari dell'Himalaya, viene educata da un pastore protestante e dalla moglie come una bianca. Essa si distacca dalla sua gente che "la odiava perché era diventata una donna bianca" (Kipling 2007, 4). Ad un certo punto casualmente incontra un giovane inglese che durante una gita era caduto e si era ferito, lo riporta a casa, lo cura, se ne innamora e 'decide' di sposarlo: "selvaggia di nascita, non si prendeva la briga di tenere nascosti i suoi sentimenti, cosa che divertiva l'inglese" (ibid., 6). Quando il giovane capisce le intenzioni di Lispeth "rise un bel po'" (ibid., 5), ma, d'accordo con i genitori adottivi, non se la sente di disilluderla, talmente la convinzione della ragazza è profonda e tranquilla. Perciò, tutt'e tre preferiscono farle intendere che il giovane ritornerà e la sposerà. La ragazza crede alle promesse e aspetta ostinata e fiduciosa, fino a quando i genitori adottivi le fanno conoscere la verità, e cioè che "l'inglese aveva promesso di amarla solo per tenerla buona, e che egli non aveva mai avuto nessuna intenzione seria, e che era sbagliato e inappropriato da parte di Lispeth, pensare al matrimonio con un inglese, che era di una pasta superiore." (ibid., 6). Lispeth dapprima non vuole crederci, e quando poi alla fine si deve arrendere ai fatti e rendersi conto che era stato tutto e solo un inganno dichiara: "Ritournerò dal mio popolo [...]. Voi avete ucciso Lispeth. [...] siete tutti bugiardi, voi inglesi" (ibid., 7). Come dicevo, il racconto è ispirato alle convinzioni imperialiste e razziste di Kipling, e cioè alla sua idea che non si dovessero in nessun modo incoraggiare tra i nativi illusioni di uguaglianza – come invece facevano certi rappresentanti 'troppo buoni' dell'Impero, a Kipling invisibili –, che poi non potevano comunque essere soddisfatte, e avrebbero prodotto solo frustrazione e rabbia. Con questo racconto l'autore intendeva 'dimostrare' questo suo teorema. E tuttavia, è evidente che "questo tema è quasi completamente oscurato dalla sua ammirazione per la ragazza e dalla sua evidente insistenza sulla superiorità di Lispeth nei confronti dei suoi custodi inglesi" (McClure 1981, 51). Insomma, leggendo noi ci dimentichiamo dei presupposti e sottointesi ideologici del suo racconto, e sentiamo che le ragioni sono dalla parte della *savage girl* e che davvero 'tutti' gli inglesi e 'tutti' i colonialisti sono "menzogneri". Ciò che era lontanissimo dalle intenzioni coscienti di Kipling.

Ebbene, qualcosa del genere accade nel racconto di Verga. Infatti, anche se Verga lo ha scritto per denunciare il pericolo che certe illusioni ‘troppo democratiche’ incautamente messe in circolazione dalle classi dirigenti nazionali vengano prese sul serio dai contadini meridionali, anche se lo ha scritto spinto da idee politiche conservatrici e autoritarie, di fatto ci mette davanti ad una verità scandalosa, che va ben al di là di una ideologia “monarchica e crispina”; ci svela che la libertà borghese è non è per tutti, che è un privilegio a cui hanno diritto in pochi, e che comunque non riguarda i diritti sostanziali alla terra, al lavoro, alla ricchezza. Difficile immaginare che la nuova classe dirigente nazionale di cui lo scrittore faceva parte potesse proclamare in modo tanto franco e duro verità così sgradevoli.

La negazione che afferma come modello per comprendere Libertà

E d'altra parte Verga non proclama queste verità, bensì le afferma solo per via di negazione, facendo una specie di controesempio. E' d'altra parte una antica tradizione quella che permette agli scrittori di dare voce a coloro che criticano e si ribellano ad uno stato di cose esistente, solo a patto di affidare queste critiche a personaggi che poi si dimostrano così estremi e irritanti che diventa impensabile per i lettori ‘soportare’ di restare fino in fondo dalla loro parte. E' insomma solo perché in definitiva non si può non dare torto ad antagonisti tanto ‘barbari’, è solo perché alla fine ogni lettore ragionevole deve prendere le distanze da essi, che si può lasciare che con le loro parole e azioni diano espressione a istanze di critica e insubordinazione almeno in via di principio condivisibili. Si pensi qui alla Medea di Euripide, che certo alla fine si mette definitivamente dalla parte del torto, ma che durante la pièce esprime critiche aspre eppure convincenti contro l'organizzazione patriarcale della società.

Questo accade anche nella nostra novella: Verga può dare qualche ragione al popolo e alla sua esigenza rabbiosa di liberarsi dalla schiavitù economica e sociale solo perché gli dà in definitiva torto, solo perché ce lo rappresenta come sospinto da istinti e pulsioni brutali. In altre parole ancora: può mettere in discussione il diritto borghese moderno come inficiato da pregiudizi di classe solo perché ci mostra che l'alternativa è la barbarie. Il che non significa certo che questo procedimento sia solo un *escamotage*. Voglio dire che come interpreti non dobbiamo minimizzare la violenza dei contadini per poter meglio valorizzare le ragioni della loro protesta. Così come non dobbiamo minimizzare la violenza di Medea e quella di Shylock per renderli così più rispettabili ai nostri occhi di lettori politicamente e moralmente corretti. Con quelle violenze dobbiamo fare i conti e non trattarle solo come esagerazioni dipendenti dai pregiudizi dell'autore. La verità poetica dei contadini in rivolta di Verga, le loro ragioni stanno *anche e proprio* nelle azioni terribili che compiono, corrispondano esse o no a fatti storicamente accaduti.

La libertà risorgimentale come ‘misplaced idea’

Torneremo sul tema della violenza. Ma intanto, per approfondire la nostra interpretazione di *Libertà* in una chiave che la liberi dai suoi riferimenti troppo specifici alla realtà siciliana, vorrei adoperare qui l'ipotesi formulata da Roberto Schwarz (1992) in un suo saggio dedicato alle *misplaced ideas*. Non importa che Schwarz abbia in mente autori brasiliani, la logica delle ‘idee fuori posto’ riguarda tutti gli scrittori delle periferie a qualunque nazione appartengono. Secondo Schwarz si tratta di idee (ma anche di concezioni e forme di vita) nate nelle metropoli che vengono trapiantate nelle perife-

rie dove i nativi le interpretano in modo 'sbagliato', esagerato, sfasato, estremo, ecc. Ne derivano effetti di *misunderstanding* di cui la letteratura delle periferie reca abbondante testimonianza. Però: allorché gli scrittori ci raccontano di questi 'strani' effetti essi non intendono tanto e solo criticare l'arretratezza culturale dei periferici bensì mostrare come il lato contraddittorio di certe idee o modi di vita metropolitani si rivela meglio quando questi vengono traumaticamente trasferiti in periferia. In quei casi si può dire che quello che ai livelli superficiali del testo appare come un *misunderstanding* corrisponde in realtà ad una demistificazione.^[4]

In questo senso il nostro racconto si regge tutto su un *misunderstanding* potente quanto rivelatore. Infatti, è appropriato dire che le idee di libertà elaborate tra Torino e Milano vengono equivocate a Bronte dai contadini "che nella loro ignoranza, non potendo capire che cosa fosse la libertà, ne avrebbero [secondo Verga, S.B.] stravolto il senso in un loro modo assurdo e pazzesco" (Trombatore 1970, 26). Insomma, gli ideali risorgimentali trapiantati improvvisamente in Sicilia si rivelano più che mai *misplaced ideas*, data l'"incapacità di astrazione ideale" (Mazzacurati 1974, 203) con cui i contadini li interpretano; vero, salvo ad aggiungere che Verga ci presenta questi equivoci come illuminanti. Che i contadini in rivolta siano mostrati come incapaci di "astrazione ideale" è solo in prima istanza una manifestazione di "ingenuità" e "confusione", in seconda e ultima istanza vale piuttosto come una critica implicita a chi aveva inteso la nuova e libera Italia *solo* come una "astrazione ideale". Lo storico specialista in Risorgimento non lascia dubbi in proposito allorché scrive, commentando proprio la nostra novella: "Sono gli equivoci della libertà. Tocchi qualcosa dell'edificio sociale e rischia di venire giù tutto" (Isnenghi 2011, 97). Tali equivoci insomma rivelano le aporie del nostro Risorgimento, della nostra Unità nazionale. E, più in generale, di ogni Rivoluzione fatta a metà, che escluda i molti a vantaggio dei pochi.

E la logica del rovesciamento di prospettiva vale anche per la violenza cieca e crudele di cui danno prova i rivoltosi a Bronte che, come già dicevo, non può non impressionarci e finanche disturbarci. Infatti, la rappresentazione che ce ne dà Verga disumanizza i contadini che ci appaiono come esseri animaleschi: "Anche il lupo allorché capita affamato in una mandra, non pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia" (Verga 1992, 320). Ma anche quando la comparazione con gli animali non è esplicita è pur sempre latente, come quando scrive che il popolo è come eccitato dall'odore del sangue: "Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente" (ibid., 321); "E il sangue che fumava ed ubbriacava" (ibid., 319). Senza contare certi richiami di tipo pressoché cannibalesco: "volevano le carni della baronessa, le carni fatte di pernici e di vin buono" (ibid., 321); "Se quella carne di cane fosse valsa a qualche cosa, ora avrebbero potuto satollarsi, mentre la sbrandellavano sugli usci delle case" (ibid., 320). Non è dunque senza ragione che alcuni hanno parlato di una visione colonialista e razzista del popolo: "vi è in questa pagina di *Libertà* un prototipo di storia coloniale, scritta da un moderato che non riesce più a controllare le sue fobie razziali e il suo terrore atavico del diverso" (Mazzacurati 1974, 193). Anche in questo caso però occorre saper andare oltre la superficie di un discorso che indubbiamente risente di pregiudizi antipopolari. Chiunque legga sente infatti che quella violenza disperata e cieca è a sua volta il risultato di una situazione storica e sociale disperata e cieca. Ne è come il prodotto necessario.

Come Sartre e Fanon possono aiutare a capire Libertà

Per spiegarmi meglio voglio tentare anche questa volta una comparazione estemporanea, ma spero pregnante. Mi riferisco alla prefazione di Sartre al libro di Fanon *I dannati della terra*, là dove, a proposito delle esplosioni di violenza contro i bianchi che si erano prodotte nei paesi arabi che negli anni '50 lottavano per la loro indipendenza, il filosofo scrive: "quei desideri omicidi che salgono dal fondo dei cuori e che essi non sempre riconoscono: giacché non è, da principio, la loro violenza, è la nostra, rivoltata" (Sartre 1962, XLIX); e anche: "il torrente della violenza travolgerà tutte le barriere. In Algeria, in Angola, si massacrano a vista gli europei. E' il momento del boomerang, il terzo tempo della violenza: essa ritorna su di noi, ci percuote e, mica più delle altre volte, noi non capiamo che è la nostra" (ibid., LI). I contesti storici sono diversissimi ma la rappresentazione dei meccanismi della violenza è fondamentalmente la stessa. Alla violenza che Verga ci racconta si potrebbero applicare le parole di Sartre appena modificate: 'il torrente di violenza travolge tutte le barriere. A Bronte si massacrano a vista tutti i cappelli. E' il momento del boomerang: la violenza ritorna su di noi cappelli e noi non comprendiamo che è la nostra'. Se dunque interpretiamo Verga alla luce di Sartre forse possiamo accorgerci che le metafore teriomorfiche e razziste di Verga si prestano ad essere lette anche secondo una prospettiva rovesciata: *se i contadini si comportano come animali, è perché sono stati trattati come animali*.

E non mi pare che bisogna forzare il testo per adeguarlo a questa lettura sartriana. In effetti il racconto di Verga è punteggiato dagli effetti-boomerang di cui parla Sartre. Per esempio: "– A te prima, barone! che hai fatto nerbare la gente dai tuoi campieri! – [...] A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! – A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! – A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! – A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tari al giorno! –" (Verga 1992, 319). E via dicendo. Insomma, se per Verga i contadini di Bronte sono tanto disumani e brutali nella rivolta è perché la loro umanità è stata scacciata a suon di nerbate, soperchierie, abbrutimenti. La loro rivolta non è mai legittimata dallo scrittore, ma non è certo nemmeno mostrata come arbitraria e insensata.

Ritorniamo per esempio ad un passo già citato: "Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente" (ibid., 321). Esso certamente significa che a quel punto i rivoltosi s'erano trasformati letteralmente in "lupi", in esseri privi di umanità, ma significa anche che a produrre tale metamorfosi erano state "la fame, le bastonate, le soperchierie". Come si vede siamo ancora e più che mai dalle parti di quegli effetti di rovesciamento che abbiamo detto caratterizzano l'arte di Verga dove una certa verità si può esprimere solo attraverso il suo contrario. Un meccanismo del genere presiede al discorso diretto libero così come adoperato per esempio in *Rosso malpelo* in cui il coro popolare sembra esprimere un punto di vista ignorante e fatalistico:

Era stato un magro affare e solo un minchione come mastro Misciu aveva potuto lasciarsi gabbare a questo modo dal padrone; perciò appunto lo chiamavano mastro Misciu Bestia, ed era l'asino da basto di tutta la cava. [...] Zio Mommu lo sciancato, aveva detto che quel pilastro lì ei non l'avrebbe tolto per venti onze, tanto era pericoloso; ma d'altra parte tutto è pericolo nelle cave, e se si sta a badare a tutte le sciocchezze che si dicono, è meglio andare a fare l'avvocato (ibid., 163).

Sulla visione del popolo di Verga

In prima istanza noi sentiamo una voce che esprime pregiudizi primitivi e crudeli e siamo disposti a concludere che Verga ancora una volta vede nel popolo solo rozzezza morale e intellettuale, così come eravamo pronti a pensare che secondo lui la violenza dei contadini in *Libertà* dipendeva dalla

loro animalità. Qui come lì però dobbiamo essere capaci di rivoltare il senso delle frasi, perché è l'autore stesso che ci invita a farlo. Solo a livello superficiale possiamo ritenere che quelle parole si richiamano ad una presunta e fatalistica saggezza popolare, ad ascoltarle meglio si comprende che esse dimostrano che il popolo ha introiettato la logica spietata di un certo tipo di economia spietata. Mettendola in bocca alla gente comune è come se Verga riducesse all'assurdo tale logica. In altre parole, il coro popolare non fa altro che prendere come inevitabile e naturale un sistema di rapporti sociali che invece il racconto stesso ci rivela come moderno, innaturale e ingiusto. Sempre parafrasando Sartre potremmo dire che quel modo di pensare 'è quello capitalistico, rivoltato'. La voce che ci descrive la vita in miniera, lo sfruttamento dei lavoratori e soprattutto dei bambini, le relazioni disumane che si stabiliscono tra gli sfruttati, non fa altro che dire: è così, non può essere che così, è sempre stato così e così sarà sempre. E in questo essa è, almeno superficialmente, in sintonia con l'ideologia pessimista e conservatrice dell'autore, secondo il quale non c'era effettivamente speranza alcuna di cambiare l'ordine esistente delle cose. Tuttavia il testo in modo evidente, e andando come sempre al di là delle intenzioni dell'autore, induce noi lettori a rivoltare quel discorso acquiescente, e a sentire che no, non può, non deve, o almeno non dovrebbe essere così. Che nessun fato può pretendere che Malpelo debba morire così, se non quel nuovo fato moderno che è il capitalismo.

In *Libertà* non ritroviamo il libero indiretto ma il meccanismo in gioco è pur sempre quello: se dapprima noi siamo indotti a prendere le distanze (noi non siamo loro, noi non siamo così barbari) subito dopo siamo invece costretti, magari contro voglia, a riscontrare una equivalenza: la loro violenza è la nostra, rivoltata. Dico 'nostra' perché non c'è dubbio che Verga era un *cappello*, e che scrivendo s'è messo dalla parte dei *cappelli*, e a loro s'è rivolto, facendogli sentire che quella violenza li riguardava, che essa non era solo e tanto il retaggio di una organizzazione feudale, ma una minaccia sempre attuale, tanto più attuale per s'era impegnato a 'dare la libertà' a tutti. Parte della strana eccitazione che informa la prima parte del racconto deriva proprio dalla gioia di mandare all'aria qualsiasi visione ottimistica e consolatoria del popolo, sia essa umanitarista e riformista, sia essa patriarcale-feudale. A scrivere qui insomma è, per dirla con Luperini, un Verga animato da una "aspra urgenza anti-idillica" (Luperini 1976, 186). Il popolo è anche questo che vi mostro! sembra dirci. E' rancore, rabbia, furore. E anche questi sono italiani, che vi piaccia o no!

Sempre sotto il segno del pessimismo amaro potrebbe essere interpretato il senso di sconforto e disorientamento che prende i contadini allorché hanno esaurita la carica di rabbia e violenza e vorrebbero riavere i loro preti e i loro padroni per far dire messa e per farsi assegnare i lavori: "– Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! – Il casino dei *galantuomini* era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana" (Verga 1992, 322). Questa immagine ci dice che i contadini di Bronte possono solo riversare il loro odio antico e fino ad allora represso contro i cappelli, ma non sanno immaginarsi un'alternativa razionale a quell'ordine, che automaticamente rimpiangono subito dopo averlo abbattuto. Ma come fare a scambiare questo automatismo, questa rassegnazione per una conferma dell'immutabilità dello stato di cose esistente? Chi potrebbe mai intenderlo come una dimostrazione della legittimità di un certo ordine sociale? Questo fatalismo, sia esso o no una mistificazione dei fatti storici reali, sta comunque sotto il segno di una condizione di soggezione mentale e abbrutimento storicamente determinata, e non certo di un atavico bisogno di servire i signori, esso è insomma il risultato di una degradazione umana subita, dell'introiezione profonda di una subalternità sociale antica ma certo non naturale.

Sempre segnata da questa ambiguità – apparente accettazione di uno stato di cose naturale e imm modificabile, e sostanziale dimostrazione che esso dipende da una violenza storica – è anche la

malinconica conclusione a cui pervengono gli abitanti di Bronte dopo che nella capitale si è avviato il grande processo:

Tutti gli altri in paese erano tornati a fare quello che facevano prima. I galantuomini non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i galantuomini. Fecero la pace. [...] Ormai nessuno ci pensava; solamente qualche madre, qualche vecchiarello, se gli correvano gli occhi verso la pianura, dove era la città, o la domenica, al vedere gli altri che parlavano tranquillamente dei loro affari coi galantuomini, dinanzi al casino di conversazione, col berretto in mano, e si persuadevano che all'aria ci vanno i cenci (ibid. 324s.).

E' una variante del monologo di Menenio Agrippa, certo, ma possiamo prenderla come espressione della visione quietistica e pessimistica di Verga? Non mi domando se non fosse così per l'individuo Verga, per il possidente Verga, per il galantuomo Verga, ma se è così *nel testo*?

A me pare di no, a me pare che tale conclusione stia sotto il segno di una rassegnazione che non viene certo gabbata per saggezza popolare ma per resa obbligata alla schiacciante brutalità dei rapporti di forza tra le classi. Si tratta certo di una accettazione dei fatti disperatamente acquiescente, della ratifica delle ragioni dei vincitori da parte dei vinti. Che Verga non vedesse alternative a quell'esito non significa però che ce lo mostri come legittimo.

D'altra parte, è solo perché era 'protetto' dalla sua visione pessimista che Verga ha potuto permettersi una critica tanto radicale dello stato reale dei rapporti sociali. Quasi a dire che proprio perché Verga sente e pensa che non è possibile nessuna riforma e tanto meno rivoluzione di quello stato di cose ha poi potuto rivelarne fino in fondo l'assoluta ingiustizia. Siamo più che mai vicini ad una sorta di nucleo profondo della immaginazione di Verga che potrebbe essere compendiato con un enunciato paradossale: il mondo che racconto è ingiusto e inaccettabile *tuttavia* esso non può che essere accettato come l'unico possibile. La ricezione contraddittoria del racconto, e più in generale dell'opera verghiana intera, può essere intesa a partire da questa proposizione: tra i critici c'è chi ha scelto di enfatizzare la prima parte dell'enunciato e chi la seconda.^[5] A me pare però che è solo se ci si rifiuta di scegliere o l'una o l'altra delle opposte tendenze che abitano il testo e le si tratta come opposti coincidenti che ci si può spiegare l'originalità di *Libertà*: non è *benché* ma è proprio *perché* Verga pensa e sente il sistema sociale come immodificabile che egli ce ne può dare una rappresentazione così potente, spietata, capace cioè di farci sentire e rigettare la disumanità di quel sistema.

Come in *Libertà* una concezione pessimista e reazionaria del mondo può trasformarsi in una spietata visione critica della società

Non sto dicendo che solo uno scrittore reazionario poteva arrivare a vedere e dire qualcosa di tanto spietato e vero su quello stato di cose, e tanto meno sostengo che i pregiudizi fatalisti di Verga abbiano funzionato come una sorta di sovrastruttura o foglia di fico ideologica che gli ha poi permesso di rivelare che le leggi sociali erano ingiuste e ingiustificabili. Sto invece affermando che c'è una solidarietà segreta tra la visione cupa e rassegnata del mondo che presiede al testo (il mondo non può, non deve essere così) e la reazione di rivolta morale che in definitiva esso ci comunica: il mondo non deve essere così. E non è certo né la prima né l'ultima volta che una concezione 'disumana' della vita si rovescia nel suo opposto, in una rivendicazione di umanità. Accade, tanto per fare un esempio sommo, con Racine, dove c'è appunto solidarietà tra la visione giansenista dello scrittore, cupamente pessimista circa la natura peccaminosa dell'uomo, e l'esaltazione involontaria che lui fa

di una grande peccatrice quale Fedra e più in generale della potenza del desiderio. Ma per restare più vicini ai nostri tempi diremo che accade con Verga quel che ci accade con altri scrittori che hanno insistito sugli aspetti terribili della modernità, si chiamino Swift, Baudelaire o Céline. E' vero, essi hanno unilateralmente, esageratamente insistito sui tratti egoistici, invidiosi, spietati dell'umanità, ma è ben difficile dire che essi si siano così dimostrati acquiescenti al male, caso mai essi ci hanno reso possibile fare i conti in modo tonificante con questi nostri aspetti, che certi partiti presi ottimistici tendevano invece a negare o mitigare. In definitiva c'è più speranza in quella loro disperazione che in tante altre professioni di fede nelle magnifiche sorti e progressive. Potrei portare molti casi, ma per restare in un ambito prossimo a quello di Verga consideriamo le opposte considerazioni che il riformista Chevalley e il conservatore Principe di Salina fanno a proposito della arretratezza siciliana: mentre Chevalley pensa: "Questo stato di cose non durerà; la nostra amministrazione, nuova, agile, moderna cambierà tutto", il Principe "depresso" pensa: "Tutto questo non dovrebbe durare; però durerà, sempre" (Tomasi di Lampedusa 1995, 186). In linea di principio è difficile non stare dalla parte di Chevalley, ma il suo ottimismo rischia di fargli sottovalutare il peso di certi condizionamenti cosiddetti naturali o di lunghissimo periodo che invece il Principe ha il torto di sopravvalutare e reificare. In questo senso possiamo applicare al pessimismo di Verga le parole con cui Orlando qualifica il pessimismo di Tomasi di Lampedusa (almeno in parte solidale con quello del personaggio): esso deve essere considerato come "un antidoto all'ottimismo progressista semplificatore e bugiardo", e ispirato dal "coraggio di [una] disperazione che guarda l'altra faccia della speranza" (Orlando 1998, 123). Insomma, mentre il racconto di Verga ci dice che niente può essere cambiato esso ci suggerisce che ciò è scandaloso perché invece tutto dovrebbe essere cambiato. E davvero le due affermazioni si sostengono l'una con l'altra: la prima suonerebbe solo cinica e comoda se non fosse contraddetta dal pathos struggente della seconda; e quest'ultima suonerebbe troppo apertamente e ottimisticamente *engagée* se non fosse fortemente relativizzata, se non invalidata, dal disperato realismo della prima. Leggere Verga ci mette sempre davanti a questi doppi vincoli interpretativi che sono costitutivi della sua grandezza e di cui nessun riduzionismo ideologico potrà mai venire a capo.

E la forza di questa visione spietata delle cose si dimostra anche quando è in causa il popolo. Se dobbiamo certo ritrovare nella rappresentazione verghiana di quello le tracce vistose delle paure del proprietario terriero che si sente minacciato, è però da mettere nel conto di una 'superiore onestà' l'indisponibilità di Verga a sottoscrivere quei pregiudizi cristiano-patriarcali e socialisti-umanitari secondo cui un popolo umiliato e offeso sarebbe sempre e comunque capace di generosità, di collaborazione, di rispetto e sensibilità. Anche in questo caso Verga ha scelto di essere amaro e duro, di non consolarci, ha scelto cioè di mostrarci che chi è stato sfruttato, affamato, abbruttito allorché si ribella lo fa in modo terribile, spaventoso, disumano. Certo, questa è una verità limitata, – il popolo era di fatto capace anche di 'buone azioni' e non avevano certo tutti i torti gli scrittori filopopolari a ricordarcelo – e tuttavia è una verità potente, o meglio potentemente resa.

E a garantire di questa verità è l'obiettività dello scrittore che ci mostra come la disumanità del popolo sia complementare a quella dei proprietari e signori, che qui come altrove ci vengono rappresentati come altrettanto abbruttiti dei loro subalterni, anche se in modo diverso. Come dimostra il seguito del racconto. A partire dagli interventi prima di Bixio e poi delle autorità e del Tribunale che si dimostrano improntati a spirito vendicativo, sbrigatività e insensibilità: "E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo, il nano, Pizzanello, i primi che capitarono" (Verga 1992, 323). Ma sono soprattutto le descrizioni del comportamento dei giudici a testimoniare di una incapacità del nuovo stato di mettere in pratica una vera giustizia:

Gli avvocati arremgiavano, fra le chiacchiere, coi larghi maniconi pendenti, e si scalmanavano, facevano la schiuma alla bocca, asciugandosela subito col fazzoletto bianco, tirandoci su una presa di tabacco. I

giudici sonnacchiavano, dietro le lenti dei loro occhiali, che agghiacciavano il cuore. Di faccia erano seduti in fila dodici galantuomini, stanchi, annoiati, che sbadigliavano, si grattavano la barba, o ciangottavano fra di loro. Certo si dicevano che l'avevano scappata bella a non essere stati dei galantuomini di quel paesetto lassù, quando avevano fatto la libertà. E quei poveretti cercavano di leggere nelle loro facce (ibid., 325).

Difficile decidere se l'autore condanni di più la violenza brutale dei contadini o quella legale degli avvocati e dei giudici. Si direbbe però che mentre la prima aveva dalla sua tutta la rabbia accumulata da chi aveva subito ingiustizie da sempre, la seconda sia puramente ispirata dal desiderio di mantenere i propri privilegi, e da una incapacità totale di prendere in considerazione l'esistenza concreta dei contadini, la loro realtà di persone. Dall'incapacità totale di pensare ad una qualche riforma delle condizioni agricole dopo lo scampato pericolo. Il processo appare dunque come un rito stanco e dall'esito scontato, un rito di cui gli imputati non comprendono bene il senso, da cui si sentono esclusi, tanto che "cercano di leggere nelle facce" dei giudici il loro destino, così come avrebbero potuto cercare di leggere in certi segni naturali l'arrivo della pioggia o il sole (ibid., 325). E non si può proprio dire che per Verga questa estraneità dipenda dalla loro ignoranza venendo essa rappresentata piuttosto come il prodotto della reale lontananza e estraneità delle istituzioni. E tutto ciò è tanto più amaro perché è evidente che ad amministrare quella 'giustizia' sono adesso i rappresentanti del nuovo Stato, che a parole si vorrebbe più equo rispetto a quello borbonico e che invece ne ratifica e forse amplifica le ingiustizie.

Le ragioni dell'interesse universale del caso particolare raccontato da Verga

Se il possidente Verga e il suo hypocrite lecteur possono forse ritenersi comunque soddisfatti di questa conclusione, e cioè della sconfitta dell'insurrezione popolare,^[6] lo scrittore ci comunica tutt'altra impressione. Anche questo come tanti finali ottocenteschi funziona insomma secondo la logica freudiana della negazione che afferma: è solo rappresentando l'istanza ribelle come finalmente e definitivamente sconfitta e umiliata sul piano fattuale che l'autore può riconoscerle alcune importanti ragioni. Nel finale di *Libertà* trionfa infatti sì la repressione, trionfa il nuovo stato, trionfano i cappelli, trionfa la logica della proprietà, ma non si può certo dire che tali oggettivi trionfi siano presentati come legittimi: non trionfa infatti il diritto sulla violenza, bensì una violenza più antica e organizzata su una violenza più recente ed estemporanea.

Nel ultime righe della novella, uno dei condannati, prima di essere condotto in carcere esclama: "O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!..." (ibid., 318). E ancora una volta vale la pena distinguere i piani: se ad un primo livello la frase sconsolata del contadino può essere letta nella prospettiva del fatalismo verghiano (che ingenuità credere che qualcosa possa cambiare ...), ad un altro livello essa ci fa sentire che quel contadino ha ragione: con quel processo la promessa di cambiare le cose con cui i garibaldini avevano ottenuto l'appoggio delle plebi viene definitivamente rinnegata, ed è perciò giusto stupirsi, chiederne conto, addolorarsene. Al di là delle intenzioni d'autore, quel finale ci chiama a rispondere ad una domanda di libertà e di giustizia che per quanto giudicata senza possibile esito dall'autore ci interroga ancora tutti. Come tanti racconti e romanzi otto e novecenteschi anche *Libertà* ci chiama insomma a riflettere sulla modernità come progetto storico incompiuto. Perché in fondo a tutti noi ... *avevano detto che c'era la libertà*.

[1] “Guardò; dinanzi a lui sotto la luce di cenere, il paesaggio sobbalzava, irredimibile” (ibid.).

[2] Tutte le citazioni da *Libertà* e da *Rosso Malpelo* sono tratte da Verga (1992).

[3] “Quegli spiriti che ho evocati io, / Ora non so liberarmene più.” (“Die ich rief, die Geister, / Werd ich nun nicht los.”, Goethe 1953, 159).

[4] Ecco quanto scrive Schwarz in riferimento alla realtà brasiliana: “Naturalmente, il lavoro libero, l’uguaglianza di fronte alla legge e, più in generale, l’universalismo erano un’ideologia anche in Europa. Ma in Europa corrispondevano a un’apparenza e nascondevano l’essenza: lo sfruttamento del lavoro. Fra noi, le stesse idee erano false in un senso diverso, in un modo originale. Per esempio, la Dichiarazione dei Diritti dell’Uomo, trascritta in parte nella Costituzione brasiliana del 1824, poiché non corrispondeva nemmeno all’apparenza del paese, non poteva ingannare nessuno e di fatto gettò solo maggior luce sull’istituzione della schiavitù. La professata universalità dei principi gettò una luce altrettanto forte sulla pratica del *favour* e la trasformò in un fatto scandaloso” (Schwarz 1992, 19) [la traduzione è mia]

[5] E c’è anche chi ha scelto di sottolineare la contraddittorietà di tale posizione come fa Vitilio Masiello: “ed è qui la forza e il limite di questa arte: forza perché l’‘estranietà’ del narratore alla società capitalista, il suo radicale pessimismo, gli impediscono di trasformarsi in apologeta di quella società [...]; limite perché la rottura della solidarietà di classe non promuove una scelta di campo alternativa” (Masiello 1970, 77). In effetti, se il discorso di Verga dovesse essere giudicato come un discorso ideologico-politico esso non potrebbe non apparirci contraddittorio, essendo però un discorso letterario, tale apparente contraddittorietà si risolve in una formazione di compromesso, dove gli opposti coesistono felicemente.

[6] Non dimentichiamoci che in una successiva versione Verga aveva sostituito al “fazzoletto a tre colori” che i rivoltosi avevano sciorinato dal campanile un “fazzoletto rosso”.

Bibliografia

Asor Rosa, Alberto. *Scrittori e popolo*. Roma: Samonà e Savelli, 1966.

Goethe, Johann Wolfgang. “Der Zauberlehrling.” In idem. *Poetische Werke. Vollständige Ausgabe*, vol. 1 (Gedichte), ed. Liselotte Lohrer, Stuttgart: Cotta, 1953: 156–159.

Isnenghi, Mario. *Storia d’Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*. Bari: Laterza, 2011.

Kipling, Rudyard. *Plain Tales from the Hills*. Teddington: Echo Libray, 2007.

Luperini, Romano. *Interpretazioni di Verga*. Roma: Savelli, 1976.

Mazzacurati, Giancarlo. *Forma e ideologia*. Napoli: Liguori, 1974.

McClure, John A. *Kipling and Conrad: The Colonial Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Orlando, Francesco. *L’intimità e la storia. Lettura del ‘Gattopardo’*. Torino: Einaudi, 1998.

Sartre, Jean-Paul. “Prefazione.” In Frantz Fanon. *I dannati della terra*. Torino: Einaudi, 1962: XLI–LIX.

Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. London, New York: Verso Books, 1992.

Sciascia, Leonardo. “Verga e la libertà.” In *La corda Pazzo*, ed. idem. Torino: Einaudi, 1970: 79–94.

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe. “Il Gattopardo.” In idem. *Opere*, ed. Nicoletta Polo. Milano: Mondadori, 1995: 27–265.

Trombatore, Gaetano. “Verga e la libertà.” In idem. *Riflessi letterari del risorgimento in Sicilia e altri studi sul secondo Ottocento*. Palermo: Manfredi, 1970: 17–29.

Masiello, Vitilio. *Verga tra ideologia e realtà*. Bari: De Donato, 1970

Verga, Giovanni. *Tutte le novelle*, vol. 1, ed. Carla Riccardi. Milano: Mondadori, 1992.

Thomas Klinkert (Freiburg i. Br.)

Zur Interferenz von narrativen und dramatischen Verfahren in Dantes *Commedia*

Inwiefern ist Dantes Gedicht eine Komödie?

In der *Divina Commedia* sind auffällige Interaktionsformen des Narrativen und des Dramatischen erkennbar, deren Untersuchung bisher noch nicht systematisch unternommen wurde. Es soll im Folgenden gezeigt werden, dass die Interferenz dramatischer und narrativer Verfahren sich zugleich als Manifestation typisch mittelalterlicher Kommunikationsformen und als Überschreitung traditioneller Gattungsgrenzen deuten lässt. Was auf dem Spiel steht, ist also sowohl das Zeitgebundene als auch der Innovationscharakter von Dantes Gedicht.

Um diese Problematik zu analysieren, empfiehlt es sich, zunächst über die Gattungszugehörigkeit der *Commedia* nachzudenken. Man kann sich dieser Frage über den Titel des Werkes nähern, wie es schon der Verfasser der berühmten Cangrande-Epistel tat, eines Briefes, den man mit plausiblen Gründen Dante zuschreibt, ohne mit letzter Sicherheit dessen Autorschaft beweisen zu können.^[1] In dieser Epistel schreibt der Verfasser an Cangrande della Scala, den Widmungsträger des *Paradiso*, hinsichtlich der Bedeutung des Titels Folgendes:

(28) Libri titulus est: „Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus.“ Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a ‚comos‘ villa et ‚oda‘ quod est cantus, unde comedia quasi ‚villanus cantus‘. (29) Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a ‚tragos‘ quod est hircus et ‚oda‘ quasi ‚cantus hircinus‘, id est fetidus ad modum hirci; ut patet per Senecam in suis tragediis. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis. [...] (30) Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter [...]. (31) Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant. (Epist. XIII, 28–31, in: Alighieri 1993, 12–14)

(28) Der Titel des Buches lautet: „Es beginnt die Komödie von Dante Alighieri, einem Florentiner von Geburt, aber nicht den Sitten nach.“ Um diesen Titel zu verstehen, muss man wissen, dass sich der Begriff Komödie ableitet von ‚comos‘, Dorf, und von ‚oda‘, was Gesang heißt, sodass Komödie soviel wie ‚ländlicher Gesang‘ bedeutet. (29) Und die Komödie ist eine von allen anderen sich unterscheidende Gattung poetischer Erzählung. Sie unterscheidet sich im Gegenstand von der Tragödie darin, dass die Tragödie zu Beginn bewunderungswürdig und ruhig ist, am Ende bzw. Schluss jedoch stinkend und schrecklich; daher wird sie Tragödie genannt, von ‚tragos‘, was Bock bedeutet, und von ‚oda‘, also ‚Bocksgesang‘, das heißt stinkend wie ein Bock, wie uns dies in Senecas Tragödien offenkundig wird. Die Komödie dagegen beginnt mit einer bedrohlichen Situation, aber ihre Handlung endet glücklich, wie uns dies in den Komödien des Terenz offenbar wird. [...] (30) Ebenso unterscheiden sie sich in der Sprechweise: Diese ist in der Tragödie hoch und erhaben, in der Komödie hingegen nachlässig und bescheiden [...]. (31) Und daher ist klar, weshalb das vorliegende Werk als Komödie bezeichnet wird. Denn wenn wir den Gegenstand betrachten, so ist dieser zu Beginn schrecklich und stinkend, weil es sich um die Hölle handelt, am Schluss aber glücklich, wünschenswert und willkommen, weil es um das Paradies geht; halten wir uns an die Sprechweise, so ist diese nachlässig und bescheiden, weil das Werk sich der Volkssprache bedient, in der sich auch die Weiblein unterhalten. (Übers. T. K.)

In diesem Passus wird die Gattung der Komödie durch zwei Kriterien definiert: zum einen durch den Gegenstand bzw. den Inhalt („materia“) und zum anderen durch den Stil bzw. die sprachliche Darstellungsweise („modus loquendi“). Die inhaltliche Bestimmung ist sehr abstrakt: Kontrastiv und komplementär zu der vom Guten zum Schlechten sich wendenden Tragödie verläuft die Handlung in der Komödie vom Schlechten zum Guten. Bei der sprachlichen Gestaltung, so das zweite Kriterium, greift die Komödie im Gegensatz zu der im erhabenen Stil gehaltenen Tragödie auf den niederen Stil zurück. Man muss sich nun die Frage stellen, inwiefern eine auf diesen beiden Kriterien („materia“ und „modus loquendi“) basierende Gattungsdefinition hinreichend ist, beziehungsweise falls nicht, wofür diese Gattungsbestimmung dann als Symptom gedeutet werden kann.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht nämlich fehlt Dantes Gattungsbestimmung ein entscheidendes Merkmal, das sogenannte Redekriterium, welches ja schon in der Antike bei Aristoteles bedacht wird.^[2] Narrative und dramatische Texte unterscheiden sich durch die Vermittlungsinstanz, d.h. im dramatischen Text sprechen die Figuren für sich selbst und führen die Handlung auf der Bühne direkt vor Augen, während im narrativen Text der Erzähler die Handlung und die Rede der Figuren vermittelt. Auf dieses Kriterium geht Dantes Definition überhaupt nicht ein, und man muss sich fragen, warum sie das nicht tut, d.h. warum Dante für einen Text, der ganz offensichtlich gemäß dem Redekriterium kein dramatischer Text ist, weil er einen Erzähler hat, eine für dramatische Texte anzuwendende Gattungsbezeichnung wählt.^[3] Die Wahl des Gattungsbegriffes *Commedia* lässt sich in zweifacher Weise als Symptom deuten: Zum einen verweist dieser Gattungsbegriff auf eine Leerstelle, insofern Dantes Werk zum Zeitpunkt seiner Entstehung aufgrund seines radikal innovativen Charakters gattungspoetisch überhaupt nicht eingeordnet werden kann. Die Wahl des Titels wäre dementsprechend Ausdruck einer terminologischen Verlegenheit und würde – bewusst oder unbewusst – den innovativen Charakter des Textes markieren.^[4] Zum zweiten ist die Verwischung der Grenze zwischen dem narrativen und dem dramatischen Text, die sich in dieser Titelwahl ja anzudeuten scheint, ein Symptom für die Eigenheiten des mittelalterlichen Kommunikationssystems. Während wir es in der Moderne gewohnt sind zu unterscheiden zwischen der stillen Lektüre eines narrativen Textes und der Anwesenheit bei einer szenischen Aufführung, sind im Mittelalter die Bedingungen anders gewesen: So wurden in dieser Zeit narrative Texte in der Volkssprache üblicherweise im Rahmen einer Performanz vorgetragen und rezipiert, d.h. sie waren an eine Aufführungssituation geknüpft und ihnen war somit stets schon ein Element von Theatralität eigen. Narrativität in Reinform, so wie wir sie unter den Bedingungen des Buchdrucks kennen, ist im Mittelalter kaum vorhanden; die einsame Lektüre eines Erzähltextes ist eine Rezeptionsform, die nur unter besonderen, seltenen Bedingungen möglich war, allein schon deshalb, weil es kaum lesekundige Menschen gab und weil die Anzahl vorhandener Manuskripte sehr gering war.

Blicken wir auf moderne Definitionen der Gattungszugehörigkeit von Dantes Hauptwerk, so stellen wir fest, dass die schon für Dante und seine ersten Leser vorhandenen Schwierigkeiten der Einordnung fortbestehen. Benedetto Croce bezeichnete die *Commedia* als „ethisch-politisch-theologischen Roman“ (Hausmann 1988, 7). Erich Auerbach schreibt im Kapitel „Farinata und Cavalcante“ seines Buches *Mimesis*:

Die Komödie ist, unter anderem, ein enzyklopädisches Lehrgedicht, in dem die physikalisch-kosmologische, die ethische und die geschichtlich-politische Weltordnung insgesamt vorgestellt wird; sie ist ferner ein wirklichkeitsnachahmendes Kunstwerk, in der [sic] alle denkbaren Bezirke des Wirklichen auftreten: Vergangenheit und Gegenwart, erhabene Größe und verächtliche Gemeinheit, Geschichte und Sage, Tragik und Komik, Mensch und Landschaft; sie ist schließlich die Entwicklungs- und Heilsgeschichte eines einzelnen Menschen, Dantes, und als solche eine Figuration der Heilsgeschichte der Menschheit überhaupt. (Auerbach 1982, 181)

Enzyklopädisches Lehrgedicht, wirklichkeitsnachahmendes Kunstwerk, Entwicklungs- und Heilsgeschichte; oder noch stärker reduziert: Gedicht, Kunstwerk und Geschichte – so lauten die Gattungszuschreibungen, die Auerbach vornimmt. Was er an dieser Stelle jedoch unterlässt, ist zu erläutern, wie diese Eigenschaften sich zueinander verhalten, in welchem hierarchischen Verhältnis sie zueinander stehen. Die *Divina Commedia* ist ja keineswegs ein Text, in dem die genannten Gattungskomponenten additiv und unverbunden nebeneinander stehen, sondern es handelt sich auf der hierarchisch höchsten Ebene um einen Erzähltext in Ich-Form.

Das erzählende Ich berichtet über ein Erlebnis, das es zu einem früheren Zeitpunkt gehabt hat, nämlich die Jenseitswanderung. Es erzählt also eine Geschichte, die in der Tat, wie Auerbach sagt, als Entwicklungs- und Heilsgeschichte zu lesen ist, und zwar auf zwei Ebenen: erstens auf der Ebene des erlebenden Ichs und zweitens auf der Ebene der ganzen Menschheit, für die dieses Ich eine Stellvertreterfunktion beansprucht. Die erzählte Geschichte kann man mit strukturalistischen Mitteln folgendermaßen analysieren: (1) Das erlebende Ich ist vom rechten Weg abgekommen (Situation des Mangels oder der Schädigung, die im Text durch den dunklen Wald und die wilden Tiere markiert wird). (2) Das Ich muss einen langen Umweg machen, um den rechten Weg wiederzufinden (vom ursprünglichen Mangel ausgelöste Handlungssequenz mit dem Ziel der Überwindung des Mangels). (3) Das verlorene Heil wird durch die Wiederbegegnung mit Beatrice und schließlich die Schau Gottes wiedererlangt (Restitution des ursprünglichen Gutes/Kompensation des Mangels).

Dieser individuelle Weg zum Heil vollzieht sich als Lernprozess und als Bußritual. Der Lernprozess und das Bußritual sind gegliedert in verschiedene Stationen, die durch die physische Beschaffenheit der Jenseitswelt im ganz konkret räumlichen Sinne vorgegeben werden, d.h. der Wanderer durchschreitet die drei Jenseitsreiche, indem er in Begleitung von Vergil in den Trichter des Inferno hinabsteigt und die verschiedenen Kreise und Streifen der Hölle durchläuft bis hin zum Zentrum des Bösen, Luzifer; indem er sodann, nach Durchquerung der Erdkugel, auf der südlichen Hemisphäre den Läuterungsberg besteigt, der seinerseits wieder in verschiedene Kreise gegliedert ist und auf dessen Gipfel sich das irdische Paradies befindet. Im Purgatorio wird der Wanderer selbst von seinen Sünden gereinigt (*Purg.* I, 94 ss.: rituelle Waschung; *Purg.* IX, 94 ss.: sieben P, die für die sieben Hauptsünden stehen). Im irdischen Paradies angekommen, wird ‚Dante‘ von Beatrice in Empfang genommen (*Purg.* XXX), die ihn fortan als Führerin begleitet und mit ihm schließlich in das himmlische Paradies aufsteigt, wo als dritter Führer Bernhard von Clairvaux den Stab übernimmt (*Par.* XXI) und ‚Dante‘ bis zum Zentrum des Universums führt, wo Gott geschaut werden kann.

Die Commedia als dramatischer Stationenweg und die Theatralität der mittelalterlichen Kultur

Die einzelnen Stationen des Weges bieten Anlass zu exemplarischen Begegnungen mit einigen der am jeweiligen Jenseitsort angesiedelten Seelen. Diese Begegnungen haben u.a. die Funktion, ‚Dante‘ in die Logik der Jenseitswelt einzuweißen und ihm Wissen über die Schöpfung zu vermitteln. So heißt es programmatisch in *Inf.* III, 21: „mi mise dentro a le segrete cose“. ^[5] Dieses Wissen wird in dialogischer Form vermittelt, d.h. der Stationenweg vollzieht sich als eine Abfolge von Szenen im Sinne von Gérard Genette, dem zufolge eine Szene in einem narrativen Text gekennzeichnet ist durch zeitdeckendes Erzählen, was in der Regel idealtypisch durch Figurenrede realisiert werden kann (Genette 1972, 141ss.). Der szenische Charakter der einzelnen Stationen ist einerseits durch die erwähnte ausführliche Figurenrede gekennzeichnet, andererseits auch durch die Beschreibung des jeweiligen Ortes und der damit verbundenen Strafen oder Bußen in der Hölle und im Läuterungsberg.

Die Beschreibung des Jenseits als einer Welt des göttlichen Gerichts, welches die Sünder mit ewigen Qualen in großer Mannigfaltigkeit bestraft und ebenso die Büssenden dem Erfindungsreichtum der Gerichtsbarkeit aussetzt, schließlich aber die Seligkeit der Paradiesbewohner mit theologischer Fundierung gestaltet, erfolgt somit in großer visueller Konkretheit und Anschaulichkeit, ja man kann sagen Körperlichkeit. Das Szenische der *Divina Commedia*, die eigentlich basal ein narrativer Text ist, wird somit realisiert als tendenziell zeitdeckendes Erzählen in Form von Dialogen sowie als eine Serie von anschaulichen Orts-, Zustands- und Personenbeschreibungen, die das Schicksal der dem göttlichen Gericht unterworfenen Seelen plastisch und teilweise sehr drastisch vor Augen stellen.

In der Forschung hat man immer wieder von der dramatischen Qualität der *Divina Commedia* gesprochen. So schreibt Attilio Momigliano in seinem Dante-Kommentar: „negli incontri abituali fra Dante e un dannato l'ingegno del poeta rimane eminentemente drammatico [...]; i personaggi non sono descritti ma subito mossi [...]; il loro ritratto vien fuori dalle loro parole.“ (Momigliano 1957, 59) Auch Natalino Sapegno spricht von der dramatischen Qualität des Textes: „L'idea poetica, l'invenzione narrativa, la tecnica drammatica, che caratterizzano il poema, nascono ad un parto, inscindibili [...]“ (Alighieri 1985, 3) Francis Fergusson schreibt in Bezug auf die Verlaufsform des Dante'schen Textes: „This developing form may be called dramatic, for it closely reflects, or imitates, the movements of the Pilgrim's growing and groping spirit.“ (Fergusson 1953, 43) Franco Masciandro hat eine Monographie zum Thema *Dante as Dramatist* vorgelegt, in der er sich vornimmt, Dantes Interpretation des Mythos vom irdischen Paradies im Hinblick auf die dramatische Qualität der Darstellung zu untersuchen. Es geht ihm darum, „to analyze Dante's dramaturgy, especially the creative force of the 'tragic rhythm' that the scenes under scrutiny produce as they succeed each other“. (Masciandro 1991, xiii s.) Der Begriff „dramatic/drammatico“ wird in diesen Zitaten nicht immer im streng technischen Sinne verwendet, sondern teilweise auch im Sinne einer inhaltlichen Qualität. So bezieht sich das Zitat von Sapegno auf den unmittelbaren Beginn der *Commedia*, wo ja noch keine Figurenrede verwendet wird und mithin im technischen Sinn keine dramatische Darstellung vorliegt.^[6] Dennoch ist es nicht falsch zu sagen, dass Dantes Darstellungsweise im weitesten Sinne dramatisch ist, insofern er mit Verdichtungen, Unmittelbarkeit, starker Bildlichkeit und jähem Umschwüngen sowie starken Kontrasten arbeitet. Ein wichtiges Stilmittel, welches den Eindruck des Szenisch-Dramatischen erzeugt, ist, wie Paolo De Ventura gezeigt hat, die häufige Verwendung deiktischer Elemente.^[7]

Bezieht man diese bei Dante zu beobachtende Verschränkung des narrativen und des szenischen Darstellungsmodus auf die mittelalterliche Kultur insgesamt, erkennt man eine wichtige Gemeinsamkeit. So schreibt Friedemann Kreuder, dass „mittelalterliche gesellschaftliche Praktiken generell als theatral geprägt verstanden bzw. sämtliche ausgestellten sozialen, politischen, kulturellen öffentlichen Tätigkeiten/kommunikativen Produktionen des Mittelalters durchgängig als theatral verfasst gedeutet werden können.“ (Kreuder 2008, 284) Solche Theatralität, die alle Bereiche der öffentlichen Kommunikation im Mittelalter prägt, lässt sich unterteilen in christlich-liturgische Theatralität und deren karnevaleske Umkehrung (im Sinne von Bachtin 1990). Diese Theatralität manifestiert sich institutionell etwa in der Osterfeier des 8. und 9. oder im Adamsspiel des 12. Jahrhunderts. Sie wird jedoch, so Kreuder, auch sichtbar bei der Manifestation von Herrschaftsverhältnissen, bei der „praktisch durchgehenden darstellerischen Symbolisierung sozialpolitischen Verhaltens sowie gesellschaftlich-systemischer und lebensweltlicher Beziehungen bis zum 12./13. Jahrhundert“ (Kreuder 2008, 285) und nicht zuletzt auch im Rahmen der im Mittelalter sehr weit verbreiteten kirchlichen und liturgischen Feste.

Wenn man nun diese grundlegende Prägung der mittelalterlichen Kultur durch Theatralität und die durch die Bedingungen des Aufschreibesystems^[8] vorgegebene dominant orale Rezeptions-

form von Literatur zusammensieht, dann ergibt sich im Hinblick auf die *Divina Commedia* eine hohe Plausibilität für die gattungspoetische Missachtung der Unterscheidung zwischen narrativ und dramatisch. Dann erscheint die von Dante selbst gewählte Gattungsbezeichnung *Komödie* für einen narrativen Text keineswegs mehr als so befremdlich, wie es aus moderner Sicht (und auch schon für Boccaccio) zunächst den Anschein haben mag.

Hinzu kommt ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt. Wie die Forschung verschiedentlich schon gezeigt hat, ist Dantes Gedicht auch ein gedächtnisbildender Text, der auf die Verfahren der antiken *ars memoriae* zurückgreift (vgl. Yates 1966; Weinrich 1984; Ott 1987; De Poli 1999; Klinkert 2007). Die Gedächtnisbildung erfolgt in dieser Tradition durch einen imaginären, häufig innerhalb von Gebäuden angesiedelten Raum, den der Redner mit sogenannten *imagines*, Gedächtnisbildern, ausstattet und dann in Gedanken durchschreitet, um diese Gedächtnisbilder abzurufen und in seiner Rede zu verwenden. Analog funktioniert die *Divina Commedia*, die ebenfalls einen konkret zu durchschreitenden Raum vor Augen führt. An diesem Raum befinden sich so genannte *imagines agentes*, d.h. besonders einprägsame Bilder, die eine Sünde oder eine Station des Jenseitsreiches eindringlich illustrieren und dadurch erinnerbar machen, sodass man, wie Frances A. Yates als erste erkannt hat, das Dante'sche Jenseits als Gedächtnisraum verstehen kann (Yates 1966, 95). Dies wiederum ist zu beziehen auf eine in der mittelalterlichen Kultur allgegenwärtige Form der Gedächtnisbildung, nämlich die Stationen der Prozession, des Kreuzwegs, der Pilgerfahrt, also Formen religiöser Praxis. Diese religiöse Praxis ist ihrerseits Teil der allumfassenden Theatralisierung der Kultur, wie sich u.a. anhand des geistlichen Spiels und der ihm zur Verfügung stehenden Simultanbühne zeigen lässt.^[9] Das aber bedeutet, dass die *Divina Commedia* bei aller Singularität ihrer Textstruktur doch auch zu situieren ist vor dem Hintergrund einer mittelalterlichen Kultur, in der verschiedene Aspekte von Ritual und Performanz in der Kommunikation zusammenwirken. Dante bedient sich dieser Traditionen und Praktiken und verdichtet sie auf unerhörte poetische Art und Weise. Indem er sich in die Tradition einschreibt, überschreitet er sie zugleich. Im Folgenden möchte ich anhand einiger Beispielanalysen herausarbeiten, wie sich in der *Commedia* dramatische und narrative Darstellungsweise miteinander verbinden und welche zum Teil verstörenden Bedeutungseffekte daraus resultieren.

Die Verschränkung narrativer und dramatischer Verfahren in der *Commedia* und ihre Funktionen

(1) Im ersten Gesang des *Inferno* begegnet der Wanderer dem Schattenleib Vergils, der ihn als Führer durch die Jenseitsreiche des *Inferno* und des *Purgatorio* begleiten wird. In den Versen 1–60 wird in narrativer Rede zunächst mitgeteilt, dass das erlebende Ich sich in einem dunklen Wald verlaufen und sodann vergeblich versucht hat, einen Hügel zu besteigen, um aus dem Wald zu entfliehen. An der Besteigung des Hügels wurde das Ich jedoch von drei wilden Tieren gehindert, einem Panther, einem Löwen und einer Wölfin. Nachdem das Ich den Hügel wieder hinabgestiegen ist, begegnet es Vergil (*Inf.* I, 61ss.), worauf sich ein Dialog zwischen den beiden Figuren entspinnt. Auffällig ist, dass, nachdem ‚Dante‘ voller Furcht den ihm Unbekannten um Erbarmen gebeten hat, dieser in Form einer kurzen Erzählung seine Identität preisgibt, bevor er seinen Dialogpartner direkt anspricht und an ihn die Frage richtet, warum er denn nicht auf den „dilettoso monte“ (77) gestiegen, sondern zurückgekehrt sei in die Schrecknisse des Waldes. Schon in dieser ersten längeren direkten Figurenrede des Textes zeigt sich also eine Verbindung verschiedener Darstellungsformen und -funktionen. Zum einen ist die Figurenrede narrativ: Eine Figur berichtet in Form einer Identitätserzählung über sich

selbst. Sie sagt, wer sie ist, was sie erlebt und geschaffen hat, wofür sie im Gedächtnis der Nachwelt steht bzw. stehen möchte. Auf der anderen Seite hat die Figurenrede eine appellative Funktion. So sagt ‚Dante‘ zu Vergil in einer Mischung aus Latein und Volgare: „Miserere di me“ (65), und Vergil fragt ‚Dante‘: „Ma tu perché ritorni a tanta noia?“ (76) Von Beginn an wird also klar, dass die Figuren im Dialog miteinander einerseits über das Hier und Jetzt sprechen (*discours* im Sinne von Émile Benveniste), andererseits über etwas Abwesendes, die Vergangenheit (*histoire*) (Benveniste 1976). Zwei deiktische Systeme überlagern sich somit in der Figurenrede: Das Hier und Jetzt wird markiert durch Rollendeiktika („qual che tu sii“, 66, oder „Or se’ tu quel Virgilio e quella fonte“, 79) und durch Demonstrativa bzw. Verben mit deiktischer Funktion („se vuo’ campar d’esto loco selvaggio“, 93, „Vedi la bestia per cu’ io mi volsi“, 88). Wichtig ist, dass die narrative und die appellative Dimension der Figurenrede aufeinander bezogen sind und miteinander interagieren. Die narrative Selbstidentifizierung Vergils ist Voraussetzung für ‚Dantes‘ Huldigung und für das Vertrauen, das er zu dem ihm zunächst Unbekannten fasst, den er nicht persönlich, wohl aber als Autor bestens kennt.

Eine weitere wichtige Funktion der Figurenrede ist die Prophezeiung, welche ebenfalls schon bei der ersten Begegnung mit Vergil vorkommt. Eine Prophezeiung ist narratologisch betrachtet eine vorzeitige, in die Zukunft gerichtete Erzählung, etwa wenn Vergil die Ankunft eines „veltro“ vorher-sagt, der die allegorisch für Geiz stehende Wölfin besiegen werde (Inf. I, 100–111), oder wenn er ‚Dante‘ ankündigt, dass dieser durch die drei Jenseitsreiche gehen werde (112–129). Auffällig ist, dass die auf die Zukunft bezogenen Erzählungen eine stark appellative Funktion haben, wie man deutlich an folgender Stelle sieht: „Ond’io per lo tuo me’ penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per luogo eterno, / ove udirai le disperate strida, / vedrai li antichi spiriti dolenti, / che la seconda morte ciascun grida / [...]“^[10] (112–117). Erneut sind die appellative und narrative Dimension eng verbunden.

(2) Ein zweiter wichtiger Gesichtspunkt – neben der engen Verbindung von narrativer und appellativer Funktion in der Figurenrede – ist der Zusammenhang von szenischer Präsentation und Zeitstruktur der *Divina Commedia*. Hier lassen sich gewisse Paradoxien erkennen. Ganz zu Beginn, im ersten Canto des *Inferno*, wird gesagt, das erlebende Ich habe eine ganze Nacht im Zustand der Angst verbracht (Inf. I, 19–21). Dieser zeitliche Hinweis steht im Kontext einer Stelle, in der von den Strahlen der Sonne die Rede ist, die schon den Rücken des Berges erleuchten, welchen der Wanderer sich zu besteigen vornimmt: „[...] e vidi le sue spalle / vestite già de’ raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle.“ (16s.)^[11] Daraus lässt sich schließen, dass der Wanderer eine Nacht im Wald verbracht hat und nun die Morgensonne aufgeht, was etwas später explizit bestätigt wird, wenn es in V. 37 heißt: „Temp’era dal principio del mattino“.^[12] Dieser Hinweis folgt unmittelbar auf die Erwähnung des ersten wilden Tieres, welches ‚Dante‘ den Aufstieg auf den Berg verwehrt. Kurz darauf, nachdem er auch von den beiden anderen wilden Tieren behindert worden ist und den Rückzug antreten muss, begegnet er Vergil. Ab V. 65 besteht der Canto fast ausschließlich aus Figurenrede; somit handelt es sich ab hier um zeitdeckendes Erzählen. Die Figurenrede mündet seitens Vergils in die Aufforderung an ‚Dante‘, ihm auf dem Weg in die drei Jenseitsreiche zu folgen, was mit dem letzten Vers des ersten Canto auch narrativ bestätigt wird: „Allor si mosse, e io li tenni dietro“ (136).^[13]

V. 10 des zweiten Canto schließt handlungslogisch unmittelbar an diesen Aufbruch an, wenn das erlebende Ich seinen Führer apostrophiert, um ihm seine Zweifel daran kundzutun, ob es wirklich geeignet sei, so wie die illustren Vorbilder Aeneas und Paulus als noch Lebender ins Jenseitsreich einzudringen. Erstaunlich ist indes, dass unmittelbar zuvor, also am Beginn des zweiten Canto, gesagt wurde, es sei schon Abend: „Lo giorno se n’andava, e l’aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro [...]“ (Inf. II, 1–3).^[14] Zwischen der im Text durch chronologische Angaben

explizit markierten Zeitstruktur und der implizit durch die Darstellungsmodi des Narrativen und des Dramatischen suggerierten Zeitlichkeit besteht offenbar eine Diskrepanz. Unmöglich kann das 70 Verse in Anspruch nehmende Gespräch zwischen Vergil und ‚Dante‘ im I. Canto des *Inferno* einen ganzen Tag gedauert haben.

Es ist zu fragen, wie eine solche paradoxe Zeitstruktur zu interpretieren ist. Ich möchte die Hypothese aufstellen, dass Dante hier die Logik des Narrativen mit der Logik des Szenischen amalgamiert. Auf der Ebene einer Erzählung ist es ja ohne weiteres möglich, Zeitsprünge durch Ellipsen zu produzieren. Auf der Ebene der szenischen Darstellung können Ellipsen ebenfalls vorkommen, zum Beispiel indem durch eine besonders ausgedehnte Figurenrede der Eindruck verfließender Zeit erzeugt wird. Im vorliegenden Fall aber ist das Gespräch zwischen ‚Dante‘ und Vergil von überschaubarer Länge, sodass es nicht dafür in Anspruch genommen werden kann, den Ablauf eines ganzen Tages zu verdecken. Der Eindruck einer paradoxen Zeitstruktur stellt sich dadurch ein, dass Dante hier das Verfahren der szenischen Figurenrede mit dem narrativen Verfahren der Ellipsenbildung kombiniert, welches zusätzlich durch die äußere Segmentierung des Textes, also den Übergang vom ersten zum zweiten Canto des *Inferno*, verstärkt wird.

(3) Ein für dramatische Texte typisches Verfahren, welches im zweiten Canto des *Inferno* zur Anwendung kommt, ist die durch Figurenrede nachgetragene Vorgeschichte. Doch auch dieses dramenspezifische Verfahren verbindet sich mit narrativen Darstellungstechniken. Vergil berichtet ab V. 43 über die Geschichte seines von Beatrice erhaltenen Auftrages, ‚Dante‘ zu Hilfe zu eilen. Die Figurenrede beginnt in V. 43 und endet in V. 126, nimmt also den Hauptteil des Canto ein. In dieser Rede aber wird mehrfach andere Figurenrede zitiert: Zunächst berichtet Vergil von seiner Unterredung mit Beatrice und gibt dabei wieder, was sie ihm gesagt hat. Beatrice ihrerseits zitiert, was Lucia im Auftrag einer noch höheren Instanz, vermutlich der Jungfrau Maria, ihr aufgetragen hat. Mit dieser Rede repliziert Vergil auf ‚Dantes‘ bange Frage nach der Legitimität seiner Jenseitsreise (10–36). In diesem Teil verbinden sich erneut, wie oben schon gesehen, dialogisch-appellative mit narrativen Elementen, indem Dante zunächst an Vergil appelliert, er möge prüfen, ob ‚Dantes‘ „virtù“ (11) geeignet sei, eine solche Anstrengung zu meistern. Diese Frage wird nun narrativ begründet, indem ‚Dante‘ sich auf Aeneas und den Apostel Paulus als berühmte Jenseitsreisende bezieht. Auch in diesem Teil ist die Struktur dialogisch und zugleich intertextuell, insofern ‚Dante‘ auf Vergils *Aeneis* verweist: „Tu dici che di Silvio il parente, / corruttibile ancora, ad immortale / secolo andò, e fu sensibilmente.“ (13–15)^[15] und „Per questa andata onde li dai tu vanto“ (25).^[16] Die Rede setzt sich also aus appellativen und aus narrativen Komponenten zusammen, wobei diese funktional aufeinander bezogen sind. Aus dem narrativen Argument entwickelt ‚Dante‘ kontrastiv seinen Zweifel an der Zulässigkeit seiner eigenen Jenseitsreise und er gibt diesen Zweifel dialogisch an seinen Gesprächspartner weiter: „Per che, se del venire io m’abbandonò, / temo che la venuta non sia folle: / se’ savio; intendi me’ ch’i’ non ragiono“ (34–36).^[17] In seiner Antwort auf diesen Appell verbindet Vergil seinerseits Appell und narratives Argument.

Die Besonderheit in diesem Redeteil ist etwas, das man häufig in dramatischen Texten findet, nämlich die durch eine der *dramatis personae* nachgetragene Vorgeschichte der Handlung. Vergils Bericht greift zurück auf den Ausgangspunkt der Handlung, insofern ‚Dantes‘ Abkehr vom rechten Weg verknüpft wird mit einem von höchster Stelle kommenden Auftrag zur Rettung des verirrtten ‚Dante‘. Vergil berichtet hier von der eigenen Entsendung durch Beatrice, die ihrerseits im Auftrag höherer Instanzen handelt, und erklärt somit kausal das scheinbar zufällige Zusammentreffen ‚Dantes‘ mit Vergil. Kontingenz wird auf diese Weise in Notwendigkeit verwandelt; es ergibt sich eine lückenlose Kausalkette, die eine Diesseits und Jenseits verbindende Linie voraussetzt, an deren jeweiligen Endpunkten ‚Dante‘ und Beatrice sich befinden. Die Vorgeschichte wird hier also nicht, wie

im narrativen Text üblich, vom Erzähler vermittelt, sondern wie im dramatischen Text von einer der Figuren in Form einer dialogischen Rede. Diese Rede enthält nun rekursive Strukturen, insofern die Differenz zwischen Erzähler- und Figurenrede in Form eines *re-entry* in die Rede selbst eingeführt wird.^[18] Diese Art Rekursivität ist ein für narrative Texte typisches Verfahren, welches wir etwa in Boccaccios *Decameron* angewendet finden, wo von einem primären Erzähler eine erste diegetische Ebene erzeugt wird, die der *brigata*, deren Mitglieder dann zu sekundären Erzählern werden und mittels der von ihnen erzählten Novellen eine zweite diegetische Ebene generieren. Erneut verbinden sich somit im zweiten Canto des *Inferno* dramatische und narrative Gestaltungselemente auf intrikate Art und Weise. Man kann sagen, der Text ist zugleich narrativ und dramatisch, wobei die narrativen Redeteile die dramatische Interaktion, den appellativen Charakter der Figurenrede, unterstützen oder illustrieren, zugleich aber eine kommunikative Funktion in Bezug auf den Leser haben (Nachtrag der Vorgeschichte).

Die Darstellung der Begegnung zwischen Vergil und Beatrice besteht ihrerseits aus narrativen und dialogisch-appellativen Elementen: Es appellieren beide Sprecher zunächst an den Angesprochenen und schreiben diesem bestimmte Qualitäten zu. So sagt Beatrice zu Vergil: „O anima cortese mantoana, / di cui la fama ancor nel mondo dura / e durerà quanto 'l mondo lontana“ (58–60).^[19] Damit zitiert sie konzeptuell das, was ‚Dante‘ seinerseits bei seiner ersten Begegnung mit Vergil diesem lobend zuspricht, wenn er ihn als „quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume“ (*Inf.* I, 79s.)^[20] apostrophiert und ihn als „lo mio maestro e 'l mio autore“ (85)^[21] bezeichnet. Es handelt sich um eine *captatio benevolentiae*, die der sich anschließenden Bitte Beatrices, Vergil möge dem in Not geratenen ‚Dante‘ zu Hilfe eilen, zum Erfolg verhelfen soll.

Was an der Struktur von Beatrices Rede auffällt, ist, dass sie zunächst den Appell an Vergil richtet, diesen dann durch einen narrativen Verweis auf ‚Dantes‘ Situation begründet und sich selbst erst in einem dritten Schritt identifizierend vorstellt. Mit Jakobson gesprochen folgen in diesem Teil der Rede drei Sprachfunktionen aufeinander: zunächst die appellative, dann die referentielle und schließlich die expressive Sprachfunktion (Jakobson 1981). Oder anders gesagt: Zunächst steht die zweite Person, d.h. der Adressat der Rede, im Mittelpunkt, dann eine abwesende dritte Person (‚Dante‘) und zuletzt die erste Person der Sprecherin. Der Hilfsappell, den Beatrice an Vergil richtet, wird somit doppelt begründet: zum einen durch die Notsituation des abwesenden ‚Dante‘ (referentielle Funktion), zum anderen durch den identifizierenden Hinweis auf die Sprecherin und ihre Beweggründe (expressive Funktion). Schließlich stellt sie, um ihrer Bitte noch mehr Nachdruck zu verleihen, Vergil eine Belohnung in Aussicht, indem sie sagt, dass sie ihn gegenüber dem Schöpfer, an dessen Seite sie zurückkehren werde, lobend erwähnen wolle. Vergil bedient sich in seiner Antwort auf Beatrices Frage ebenfalls zunächst der appellativen Sprachfunktion, die sich mit einer lobenden Beschreibung von Beatrice verbindet, und bezieht diese appellative Dimension sogleich auf das Ich des Sprechers: „tanto m'aggrada il tuo comandamento, / che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi; / più non t'è uopo aprirmi il tuo talento.“ (79–81)^[22]

Wir konnten an den untersuchten Beispielen sehen, dass in der *Divina Commedia* Verfahren narrativer und Verfahren dramatischer Präsentation auf unterschiedliche Art und Weise miteinander verbunden werden. Betrachtet wurden die ersten beiden Canti des *Inferno*. Im ersten Dialog zwischen ‚Dante‘ und Vergil hat die Erzählung eine selbst-identifizierende Funktion, die die Interaktion zwischen den beiden Protagonisten erleichtert. Die Prophezeiung als in die Zukunft gerichtete Erzählung wird angebunden an das Hier und Jetzt, und es sollen sich aus ihr handlungsleitende Konsequenzen auf der Ebene der Interaktion zwischen den Figuren ergeben. Eine komplexere Form der Interaktion zwischen narrativer und dramatischer Präsentation war auf der Ebene der Zeitstruktur zu bemerken, wo sich eine Diskrepanz zwischen der expliziten, auf der narrativen Ebene markierten

Chronologie und der impliziten, durch zeitdeckende Darstellung präsupponierten Chronologie ergab. Dies ließ sich interpretieren als paradoxe Amalgamierung des narrativen und des dramatischen Darstellungsmodus. Eine weitere komplexe Relationierung zwischen den beiden Modi wurde im Zusammenhang mit der nachgeholten Erzählung der Vorgeschichte durch Vergil erkennbar. Hier zeigte sich, dass dieses für dramatische Texte charakteristische Verfahren mit einer für narrative Texte typischen Rekursivität der Unterscheidung zwischen Erzähler- und Figurenrede kombiniert wird. Mit diesen Beispielen ist natürlich das Thema längst nicht erschöpft. Es müssten noch andere Formen betrachtet werden, etwa das Lehrgespräch zwischen ‚Dante‘ und Vergil (z. B. *Inf.* III, 72–78), bei dem ‚Dante‘ eine Wissensfrage an Vergil stellt und dieser eine sachbezogene Antwort gibt. Ähnliches finden wir später auch bei Beatrice und im Paradiso. Außerdem müssten Dialogsituationen untersucht werden, die mehr als zwei Partner involvieren, z. B. *Inf.* X (Farinata und Cavalcante).^[23] Schließlich müsste man die langen Lehrmonologe der Figuren im Paradiso einer Analyse unterziehen. Ohne dies hier im Einzelnen belegen zu können, möchte ich jedoch sagen, dass die zu Beginn der *Commedia* eingeführten Elemente und Funktionen im weiteren Verlauf nicht grundlegend geändert werden, sondern dass es zu Rekombinationen und Erweiterungen kommt.

[1] Zur Frage nach der Autorschaft der Cangrande-Epistel vgl. Pastore Stocchi (1970, 706s).

[2] In der *Poetik* (1448a) spricht Aristoteles von der „Art und Weise, in der man [...] Gegenstände nachahmen kann. Denn es ist möglich, mit Hilfe derselben Mittel dieselben Gegenstände nachzuahmen, hierbei jedoch entweder zu berichten – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, daß man unwandelbar als derselbe spricht – oder alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen“. (Aristoteles 1987, 9)

[3] Zwar ist zu bedenken, dass, wie Suchomski (1975, 90) schreibt, man bei der Verwendung der Begriffe *comedia* und *tragedia* „im Mittelalter (bis ins 14. Jahrhundert) die formalen Charakteristika der dramatischen Gattung vernachlässigt und aufgrund inhaltlicher Kriterien ein Stück Literatur als *comedia* und *tragedia* bezeichnen kann.“ Dennoch gab es offenbar auch ein Bewusstsein für die Unangemessenheit der Bezeichnung eines narrativen Textes durch einen eigentlich für dramatische Texte bestimmten Gattungsnamen. Schon Boccaccio zerbricht sich im *Accessus* seiner *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* hinsichtlich der Angemessenheit der Bezeichnung *Comedia* den Kopf und rekurriert dabei u.a. auf das Redekriterium: „E, appresso, dell’arte spettante al comedo: mai nella comedia non introdurre se medesimo in alcuno atto a parlare; ma sempre a varie persone, che in diversi luoghi e tempi e per diverse cagioni deduce a parlare insieme, fa ragionare quello che crede che appartenga al tema impresso della comedia; dove in questo libro, lasciato l’artificio del comedo, l’autore ispessissime volte e quasi sempre or di sé or d’altrui ragionando favella.“ (Boccaccio 1994, 5)

[4] In der Forschung hat man die Wahl der Gattungsbezeichnung *Commedia* vor dem Hintergrund der in Rhetorikmanualen zu findenden Unterscheidung zwischen *fabula*, *historia* und *argumentum* zu begreifen versucht. Vgl. Coassin (1996, 22ss.); sie zitiert die Definitionen aus Ciceros *De inventione*, wo *fabula* als „nec verae nec verisimiles res“, *historia* als „gesta res, ab aetatis nostrae memoriae remota“ und *argumentum* als „ficta res, quae tamen fieri potuit“ bestimmt werden (ibid., 22). In der Schrift *Ad Herennium* wird zudem die Tragödie der *fabula*, die Komödie hingegen dem *argumentum* zugeordnet. Dante überschreite nun aber diese gängigen Gattungsbestimmungen, indem er Vergils *Aeneis* als *tragedia*, sein eigenes Werk hingegen als *commedia* bezeichne: „Entrambe le opere sono dunque una mescolanza di generi narrativi, ma la mescolanza avviene in modo diverso in ciascuna: per la *Commedia* è un trapassare del soggetto dall’area dell’*historia* a quella dell’*argumentum* (e viceversa), i limiti tra i quali sono del resto già sfumati dall’ambiguità del *fieri potuit*; per l’*Eneide* il movimento sarà invece tra l’area dell’*historia* e quella della *fabula*.“ (ibid., 23) Coassin deutet somit die Gattungsbezeichnung *Commedia* als Indiz für die Überschreitung der traditionellen mittelalterlichen Gattungsordnung durch Dantes Gedicht. Vgl. hierzu auch Raether (1981), dem zufolge „Dante mit den Termini einer Rhetorik operieren muß, die er gerade im Begriff ist hinter sich zu lassen. Um die Neuheit der *Divina Commedia* auch als Gattung darzustellen, gibt es keine rhetorische und poetische Theorie“ (ibid., 295), woraus Raether die These ableitet, „Dante habe in der *Divina Commedia* selbst deren Neuheit bildlich bzw. typologisch ausdrücken wollen“ (ibid.). Dies führt ihn zu der Gegenüberstellung von Vergils *Aeneis* als „tragedia des heidnischen Epos“ (ibid., 302), welche wie die letzte Fahrt des Odysseus im Schiffbruch enden muss, weil Vergil – anders als Dante – nicht der göttlichen Gnade teilhaftig wurde, und der *comedia* als eines Textes mit heilsgeschichtlichem Anspruch (ibid., 301). Ricci Battaglia (1976) interpretiert den Begriff *commedia* dagegen ausschließlich als Stilbegriff: „Il testo della

Commedia sembra deporre con evidenza a favore di una lettura in senso stilistico-linguistico delle etichette *tragedia-comedia*." (ibid., 485s.) Für Dante liege die wesentliche Differenzqualität seines Gedichts im Verhältnis zur *Aeneis* im „sperimentalismo linguistico e stilistico“ (ibid., 486) seiner *Commedia*. Alle erwähnten Deutungen konvergieren indes in der für den vorliegenden Argumentationszusammenhang entscheidenden Annahme, dass der Titel *Commedia* Ausdruck der Innovativität von Dantes Werk sei.

[5] Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Alighieri (1985).

[6] Die erste Figurenrede ergibt sich aus der Begegnung des Wanderers mit Vergil (*Inf.* I, 65ss.).

[7] De Ventura (2002, 61): „Si potrebbe addirittura parlare per questo aspetto di un generale *stile deittico*, dove ai deittici è affidato il compito di rendere più credibile la presupposizione pragmatica, di rendere evidenti, *come su un'ipotetica scena teatrale*, le coordinate spazio-temporali dell'azione e la *natura performativa degli enunciati* che la memoria del pellegrino riporta in discorso diretto.“ (Hervorh. T.K.)

[8] Ich verwende den Begriff des Aufschreibesystems im Sinne von Kittler (1995, 519), der ihn definiert als „das Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“.

[9] Vgl. Ehrstine (2001), wo auf den Zusammenhang von Raum und Memoria hingewiesen wird (ibid., 432ss.) und von der „memorialen Topologie“ (ibid., 434) der Simultanbühne die Rede ist.

[10] „Drum meine ich, zu deinem eignen Heile, / Sollst du mir folgen, und ich will dich führen, / Von hier dich zu dem ewigen Ort geleiten. / Dort wirst du die Verzweiflungsschreie hören / Und sehn die alten schmerzenvollen Geister, / die alle ihren zweiten Tod beklagen. / [...]“ Zitiert hier und im Folgenden nach: Alighieri (1988).

[11] „[...] und sah seine Schultern / Schon von den Strahlen des Gestirns bekleidet, / Das uns auf jedem Pfade richtig führet.“

[12] „Es war die Zeit der ersten Morgenstunde.“

[13] „Dann brach er auf, und ich begann zu folgen.“

[14] „Der Tag verschwand, es nahm der dunkle Äther / Den Lebewesen allen auf der Erde / Die Lasten ab [...]“

[15] „Du sagst, daß einstens schon des Silvius Vater, / Noch sterblich, zu unsterblichen Gefilden / Hinunterstieg mit allen seinen Sinnen.“

[16] „Durch diese Reise, die du an ihm rühmest.“

[17] „Drum, wenn ich mich hinunterführen lasse, / Fürcht' ich, man wird mich drob vermessen nennen, / Doch du bist weise und kannst besser denken.“

[18] Zur Erläuterung des von George Spencer Brown stammenden Begriffes *re-entry* vgl. Luhmann (2003, 80): *Re-entry* bedeutet Wiedereintritt „der Form in die Form oder der Unterscheidung in das, was unterschieden worden ist“; es handelt sich Luhmann zufolge um eine Form der Selbstbeobachtung von Systemen, bzw. um die damit zusammenhängende Fähigkeit, „dass ein System sich von seiner Umwelt unterscheiden kann“ (ibid.). Das *re-entry* entspricht dem, was in der Literaturtheorie als *mise en abyme* bezeichnet wird. Vgl. hierzu Dällenbach (1977).

[19] „O du aus Mantua, höfliche Seele, / Von der der Ruhm in unsrer Welt noch dauert / Und dauern wird, solange die Welt besteht.“

[20] „[...] jene Quelle, / Die einen solchen Strom der Sprache spendet.“

[21] „[...] mein Vorbild und [...] mein Meister.“

[22] „So sehr ist dein Befehl mir eine Freude, / Daß, wenn ich schon gehorcht, mir's langsam schiene, / Du brauchst nicht weiter deinen Wunsch zu sagen.“

[23] Vgl. hierzu die Bemerkungen bei Auerbach (1982, 167–194).

Literaturverzeichnis

- Alighieri, Dante. *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, trans. Thomas Ricklin. Hamburg: Meiner, 1993.
- Alighieri, Dante. *Die Göttliche Komödie*, trans. Hermann Gmelin. München: dtv, 1988.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. 3 vol., ed. Natalino Sapegno. Firenze: La Nuova Italia, 1985.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*, commentata da Attilio Momigliano. Firenze: Sansoni, 1957.
- Aristoteles. *Poetik*, griechisch/deutsch, trans. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1987.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern/München: Francke, 1982.
- Bachtin, Michail M. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, trans. Alexander Kaempfe. Frankfurt: Fischer, 1990.
- Benveniste, Émile. „Les relations de temps dans le verbe français.“ In *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1976: 237–250.
- Boccaccio, Giovanni. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, vol. 1, ed. Giorgio Padoan. Milano: Mondadori, 1994.
- Coassin, Flavia. „A te convien tenere altro viaggio‘: il problema della *auctoritas* e il genere della *Commedia*.“ *Quaderni d’italianistica* vol. 17, no. 1 (1996): 5–31.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- De Poli, Luigi. *La structure mnémonique de la ‚Divine Comédie‘*. Bern: Lang, 1999.
- De Ventura, Paolo. „Dramma e Deissi nella *Commedia*.“ *Rivista di studi danteschi* vol. 2, no. 1 (2002): 33–63.
- Ehrstine, Glenn. „Das figurierte Gedächtnis: Figura, Memoria und die Simultanbühne des deutschen Mittelalters.“ In *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*, ed. Ursula Peters. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001: 414–437.
- Fergusson, Francis. *Dante’s Drama of the Mind*. Princeton: University Press, 1953.
- Genette, Gérard. „Discours du récit.“ In *Figures III*. Paris: Seuil, 1972: 65–282.
- Hausmann, Frank-Rutger. „Dantes Kosmographie – Jerusalem als Nabel der Welt.“ *Deutsches Dante-Jahrbuch* vol. 63 (1988): 7–46.
- Jakobson, Roman. „Linguistics and Poetics.“ In *Selected Writings*, vol. 3 (Poetry of Grammar and Grammar of Poetry), ed. Stephen Rudy. Den Haag/Paris/New York: de Gruyter 1981: 18–51.
- Kittler, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, ³1995.
- Klinkert, Thomas. „Schmerzgedächtnis in Dantes *Commedia*.“ In *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, ed. Bettina Bannasch/Günter Butzer. Berlin/New York: de Gruyter 2007: 71–98.
- Kreuder, Friedemann. „Theater.“ In *Enzyklopädie des Mittelalters*, vol. 1, ed. Gert Melville/Martial Staub. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008: 284–286.
- Luhmann, Niklas. *Einführung in die Systemtheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003.
- Masciandaro, Franco. *Dante as Dramatist. The Myth of the Earthly Paradise and Tragic Vision in the Divine Comedy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Ott, Karl August. „Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*.“ *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62 (1987): 163–193.
- Pastore Stocchi, Manlio. „Epistole.“ In *Enciclopedia dantesca* vol. 2, ed. Umberto Bosco. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970: 703–710.
- Raether, Martin. „Dantis Ulixes figura poetae. Eine typologische Interpretation von *Inferno* 26 als Poetik der *Divina Commedia*.“ *Poetica* 13 (1981): 280–308.

- Ricci Battaglia, Lucia. „Tradizione e struttura narrativa nella ‚Commedia.‘“ *Giornale storico della letteratura italiana* 153 (1976): 481–522.
- Suchomski, Joachim. ‚*Delectatio*‘ und ‚*utilitas*‘. *Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterlicher komischer Literatur*. Bern/München: Francke 1975.
- Weinrich, Harald. „Memoria Dantis.“ *Heidelberger Jahrbücher* 38 (1994): 183–199.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. London: Routledge, 1966.

Valentino Zeichen

poesie. pose. polemiche. München, November 2012

Dalla fine degli anni Ottanta ad oggi diversi critici, scrittori e traduttori in Austria ed in Germania si sono cimentati con la traduzione di un consistente numero – ovvero di diverse decine – delle poesie di Valentino Zeichen^[1], sforzandosi di farne apprezzare, anche in lingua tedesca^[2] la peculiare “vena poetica”. Queste fioriture singole, tuttavia, non permetteranno all’autore di ‘abitare’ durevolmente la lingua tedesca, e neppure alla maestria nella tessitura del suo linguaggio poetico di essere recepita da chi fa poesia al di qua delle Alpi.

Per ora, nessuno ha voluto sostenere il progetto di pubblicare un’antologia dei versi di Zeichen in lingua tedesca – un’impresa auspicabile, da realizzare, semmai, a più mani, ovvero unendo le competenze eterogenee dei vari traduttori al fine di sfruttare al meglio le intuizioni di ognuno.

Ma come spiegare l’estro di questo autore, quel suo “inconfondibile accento elegante e talora svagato” (Maurizio Cucchi) lontano da ogni precettistica ideologica e morale? Egli non ha mai utilizzato la poesia come mezzo per divulgare temi scomodi, per accusare o criticare, ma piuttosto – ligio al “canone occidentale” – ha seguito quei dettami divini che toccano anche le corde di un’anima laica. I suoi spunti sono le dimensioni del bello, del nuovo e dello stravagante, presenti in ogni cosa in cui s’imbatte e che – esteticamente, intellettualmente o materialmente – sappia stupirlo al punto da infondere ‘sacralità’ ai suoi versi.

A differenza degli autori neoavanguardisti, dai quali si è presto distaccato pur riconoscendone le importanti innovazioni formali, Zeichen ha ripristinato la funzione diegetica e metaforica della poesia tradizionale, adattando però il ritmo e le immagini della propria narrazione alla rapidità cinematografica della nuova realtà virtuale. Allo stesso tempo ha ridato peso al ‘signifié’, cioè ai contenuti, non limitandosi alla ricerca di linguaggi nuovi, veicolati da un tipo di ‘signifiantes’ incentrato su tecnicismi o pseudotecnismi e caratterizzato dalla mescolanza dei codici linguistici.

Il nostro è un poeta ricco senza denari, un uomo grintoso e schietto, capacissimo di costruirsi una propria facciata di rispettabilità e di mantenerla – grazie alla sua voce “in sospenso tra ironia metafisica e frivola mondanità, esibizionistiche lepidezze e verità rabbiose” (Niva Lorenzini) – con grande leggerezza ed ironia. Il suo gusto di strappare una cena agli ambienti dell’alta società, per esempio, non tradisce un atteggiamento parassitario, ma risulta senz’altro giustificato dall’arte della conversazione.

Zeichen – scrittore moderno, metapoetico, la cui originalità è stata discussa dal grande ellenista, poeta svedese e membro della giuria del Premio Nobel per la Letteratura Jesper Svenbro, in una delle quattro conferenze tenute nel febbraio 2013 al Collège de France^[3] –, pur estromesso dalla corte principesca che fu, e relegato nella sua baracca urbana, rinuncia a un impiego fisso, se ne infischia di pagare i contributi per la pensione e, a stretto contatto con i propri mecenati, circondato da innumerevoli realtà diverse dalla sua, vive serenamente nell’elemento della poesia.

Antonio Staude^[4]

[1] Tra le opere di Valentino Zeichen ricordiamo le sue raccolte di poesia: *Area di rigore* (1974), *Ricreazione* (1979), *Pagine di Gloria* (1983), *Museo interiore* (1987), *Gibilterra* (1991), *Metafisica tascabile* (1997), *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio* (2000), *Poesie 1963–2003* (2004), *Neomarziale* (2006), *Casa di rieducazione* (2010), ed inoltre il romanzo *Tana per tutti* (1983), i radiodrammi *Matrigna* (2002), i lavori teatrali *Apocalisse nell'Arte* (2000) e *La refezione* (2007), il monologo *Il testamento di Anita Garibaldi* (2011) e la raccolta degli *Aforismi d'autunno* (2011). Per gli Oscar Mondadori è in corso di stampa *Poesie 1963–2013* (2014), che rispetto al volume del 2004 prevede l'aggiunta delle ultime due raccolte, nonché la presentazione di una decina di componimenti inediti.

[2] I testi di Valentino Zeichen in traduzione tedesca, corredati sovente di una nota critica, sono apparsi sulle riviste *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 35 (5/1988), *Zibaldone* 9 (5/1990), *Italienisch* 50 (11/2003), *Matrix* 7 (1/2007), *Matrix* 9 (8/2007), *Trièdere* 1 (9/2009), *hochroth* 2 (2010), *Horizonte* 12 (7/2011), *Matrix* 25 (10/2011), nella plaquette *Valentino Zeichen* (Berlin: hochroth, 2009) e nelle antologie *Luftfracht. Internationale Poesie. 1940–1990* (Frankfurt: Eichborn/Die Andere Bibliothek, 1991), *Die Mühle des Schlafs. Poesie aus Italien* (Bremerhaven: die horen, 1995).

[3] Il testo integrale delle quattro conferenze di Svenbro, dal titolo unico *Hamóthen, contingence et cheminement dans la création poétique*, è apparso sulla rivista *La lettre du Collège de France*, n°36, Paris, 2013, pp. 43 sgg.

[4] Antonio Staude, italo-tedesco, vive a Heidelberg, dove ha studiato Filologia romanza e classica, come insegnante, traduttore di saggistica scientifica e poesia tra il tedesco e l'italiano. È autore e saggista negli ambiti del teatro e della poesia. Dal 2007 collabora alla redazione della rivista *Matrix. Zeitschrift für Literatur und Kunst* (Ludwigsburg: Pop-Verlag).

