

Der italienische Eheroman zwischen Parodie, Zensur und Dialog

Alberto Moravias *Gli indifferenti* (1929)
und Guido da Veronas *I promessi sposi* (1929)

Dagmar Stöferle

1. Manzonis Eheroman

Nach dem Erscheinen von Manzonis Ehe- und Nationalroman *I promessi sposi* 1827 bzw. 1840 ist es in Italien nahezu unmöglich, einen Roman zu schreiben, ohne auf Manzoni Bezug zu nehmen. Vermutlich gibt es wenige Länder, die ein nationalliterarisch so wirkmächtiges – oder zumindest ein so eindeutiges – Werk vorzuweisen haben. Das liegt neben dem Inhalt zweifellos auch an der Sprache des Romans: Manzoni hat den ursprünglich im lombardischen Dialekt verfassten Roman zweimal umgeschrieben und ihn mit dem Willen einer sprachlichen Vereinheitlichung des Italienischen an ein gegenwärtig gesprochenes, florentinisches Ideal überarbeitet. Manzoni vereint in seinem Status als Nationalautor mit diesem doppelten, literarischen *und* linguistischen Coup gewissermaßen Züge eines Luthers und eines Goethes. Nach den *Promessi sposi* verlegt Manzoni sich vom Feld der Literatur auf das der Sprachpolitik; sein Buch wird zu Schulliteratur, zu einem unumgänglichen Medium der Bildung und Alphabetisierung: keine Ehe, aber Literatur für alle.

Zur Nationalliteratur ist der Roman aber auch als Eheanbahnungsroman geworden: Zwei einfache Dorfleute finden trotz Nebenbuhler und weiteren Hindernissen endlich zueinander, heiraten und gründen eine Familie.¹ In der Verknüpfung von Liebes- und Eheroman liegt indessen ein romanpoetologisches Problem, das die *Promessi sposi* zu einem Sonderfall in der nationalen, aber auch übernationalen Literatur machen.

¹ Vgl. Stöferle, Dagmar: Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Moderne, Stuttgart: Metzler 2020.

nalen Literaturgeschichte werden ließ.² Manzoni instrumentalisiert den Liebesroman (den sentimental Roman, aber auch die Gothic Novel einer Ann Radcliffe), um ein politisch-institutionelles ›Problem‹ zu lösen. Von Beginn an steht hier nicht die Geschichte eines Paares im Sinne einer partnerschaftlichen Findung zu sich im Vordergrund, sondern die Geschichte eines *größeren* Kollektivs, das sich mit der Hilfe eines *Ehepaars* allererst finden soll. Der Roman von Renzo und Lucia ist die Geschichte einer fehlenden Einheit, einer Trennung nicht nur der Liebenden (der wörtlich ›Verlobten‹ oder der ›Brautleute‹), sondern einer fehlenden rechtlichen und politischen Einheit eines ganzen Kollektivs. Deshalb ist der 1630 in der Lombardei spielende historische Roman, der davon erzählt, wie das junge Paar vom Dorf – »gente di nessuno« – der spanischen Fremdherrschaft zum Trotz – nach unzähligen Hindernissen und Widrigkeiten schließlich doch zueinander findet, in Italien immer schon als ideologisch-politisch umstrittener Nationalroman gelesen worden. Die Lesenden sämtlicher Epochen haben sich bei der Lektüre des Romans gefragt, wie katholisch, wie liberal, wie revolutionär, wie ›links‹ oder ›rechts‹ er ist oder sein soll. Dabei geht der Romaninhalt selbst als Nationalroman überhaupt nicht auf, denn zu tückisch, ja parodistisch, ist das Ende (das berühmte ›lieto fine‹): Nach Flucht und Vertreibung gibt es *keine* Rückkehr in das (namenlose) Dorf bei Lecco, vielmehr landen die Protagonist:innen im Exil. Zwar ist von einer »fiducia in Dio«³ am Ende die Rede, und so wird gegen den Nationalroman bisweilen für den christlich-universalen Charakter des Romans argumentiert. Aber auch diese affichierte christliche Grundorientierung lässt sich nicht institutionalistisch im Sinne einer Verteidigung der römisch-katholischen Kirche lesen, denn von dieser Kirche ist im Exil der jungen Familie am Ende des Romans nicht mehr viel übrig: Die wichtigste Helferfigur, der Kapuzinerpater Cristoforo, der die Liebenden im Pestlazarett noch zusammengesprochen und quasi-vermählt hat, stirbt an der Pest. Auch der Kardinal Federigo Borromeo, den Manzoni als historische Figur ins kollektive Gedächtnis seiner Leserinnen und Leser ruft, leuchtet in der fiktiven Romanhandlung nicht unbedingt als Vorbildfigur. Als Kardinal hat er am Ende keine Funktion mehr, amtiert er doch in Mailand und nicht im zur Republik Venedig gehörenden Bergamaskischen, wohin es die Protagonist:innen verschlagen hat. Letztlich ist es der religiös-christliche Überbau – symbolisiert durch die tridentinische, sakramentale, auf Treue und Unauflöslichkeit beruhende Ehe, die

2 Vgl. z.B. Lukács' Einordnung der *Promessi sposi* als historischen Roman, der diesen zugleich auf sinuläre Weise überschreite (Lukács, Georg: *Der historische Roman*, Berlin: Aufbau-Verlag 1955).

3 Manzoni, Alessandro: *I Promessi Sposi*, in: Ders.: *Tutte le opere*, Bd. II/1. *I Promessi Sposi. Testo definitivo del 1840*, hg. Alberto Chiari/Fausto Ghisalberti, Mailand: Mondadori 1963, S. 1-673; hier: S. 672.

in diesem Eheschließungsroman gefeiert wird –, dessen Allianz mit dem profanen Roman aber zutiefst brüchig bleibt.

Dezent präsent ist die ambivalente Romanpoetik in den *Promessi sposi* vor allem in der Form von nur schwer erkennbaren intertextuellen Anspielungen auf den sentimental Roman (Laurence Sternes *Sentimental Journey* von 1768), den aufklärerischen Roman (Diderots *La religieuse* von 1796) und die Gothic Novel (insb. Ann Radcliffes *The Italian* von 1797). Im Laufe der Überarbeitung seines Romans von der ›Urfassung‹ *Fermo e Lucia* (die auf das Jahr 1823 zurückgeht) bis zur Version *I promessi sposi* von 1827 hat Manzoni diese Anleihen aus dem Roman mit einer Liebeshandlung immer mehr zurückgenommen. Man hat deshalb von einem »romanzo senz'amore«⁴ gesprochen, oder auch von Selbstzensur. Es soll nicht um die erotische, körperliche Liebe zwischen zwei Menschen gehen in diesem Roman, sondern um eine universelle *caritas*, die alle Menschen miteinander verbindet. Poetologisch hat sich Manzoni an diesem Ziel buchstäblich abgearbeitet. Verdeutlichen lässt sich das am besten anhand der Kürzung der berühmten Gertrude-Episode im Roman: Gertrude ist eigentlich eine Nebenfigur und zugleich eine Negativfolie der Protagonistin Lucia. Die an die historische Marianna de Leyva angelehnte Gertrude wird gezwungen, ins Kloster zu gehen, obwohl sie davon träumt, eine weltliche Ehe einzugehen zu dürfen. Im Kloster beginnt sie ein Liebesverhältnis mit dem Bösewicht Egidio und wird zur Komplizin am Mord an einer Mitschwester, die das Verhältnis entdeckt hatte. Während die Geschichte Gertrudes in *Fermo e Lucia* noch einen ganzen von insgesamt vier Bänden einnimmt, findet sie sich in der Endfassung nur noch stark gekürzt im IX. und X. Kapitel des Romans. Bezogen auf die Haupthandlung hat die Nonne Gertrude die Funktion einer Verräter:innenfigur: Sie wird die ins Kloster geflüchtete Lucia an die Häscher des Innominato ausliefern. In der frühen Romanfassung schickt Manzoni der Gertrude-Episode eine poetologische Einleitung voraus, in der der Erzähler in einen Dialog mit einem fiktiven Leser tritt und sich dafür rechtfertigt, die erotische Liebesgeschichte von »due innamorati« nur für moralische und religiöse Zwecke nutzen zu wollen. Auch wenn in der Endfassung von der Liebesaffäre Gertrudes im Wesentlichen nur noch die (weltberühmt gewordene) Ellipse »La sventurata rispose« übrig geblieben ist, hat Manzoni das ›Liebesproblem‹ im Roman weniger gelöst als neu aufgeworfen (als Spannung zwischen historischem Roman und Liebesroman). Luciano Parisi hat deshalb in einem Aufsatz, in dem er eine Liste von Manzoni-Parodien vorstellt, von einem ›keuschen Roman mit einem erotischen Palimpsest‹ gesprochen.⁵

4 Vgl. z.B. Macchia, Giovanni: *Manzoni e la via del romanzo*, Milano: Adelphi 1994, S. 78: »Si ripete spesso, con una frase che è divenuta un luogo commune, che I Promessi Sposi sono un romanzo senz'amore.«

5 Vgl. Parisi, Luciano: »Alessandro Manzoni's *I Promessi Sposi*: A Chaste Novel and an Erotic Palimpsest«, *Modern Language Review* 103 (2008), S. 424–437.

Das Verhältnis von Dialog, Zensur und Parodie ist aber, wie im Folgenden deutlich werden soll, nicht nur bereits bei Manzoni selbst ein komplexes. Der auf den ersten Blick klassisch-heterodiegetische Erzähler ist eine zutiefst gespaltene Instanz. Als Herausgeber eines nur aufgefundenen Manuskripts beansprucht er eine Faktizität, welcher der scheinbar nur übersetzende Erzähler in seiner Erzählweise permanent widerspricht. Der eben angesprochene, metapoetische Dialog aus *Fermo e Lucia* zwischen fiktivem Leser und Erzähler hat kein Fazit, er wird einfach abgebrochen. Das spricht natürlich für eine Instrumentalisierung der Liebeshandlung. Deshalb hat man – vergleichbar mit Torquato Tassos früher und später Fassung der *Gerusalemme liberata*⁶ – von Selbstzensur gesprochen: Manzoni habe ebenso wie seine literarischen Quellen ›echte‹, d.h. erotische Liebe zwischen dem (heterosexuellen) Paar, im Nachhinein censiert. Wir werden gleich sehen, dass sich auch das Problem der Zensur in den Manzoni-Parodien des 20. Jahrhunderts fortsetzen, aber umkehren wird. Nicht von Selbstzensur wird im Fall von Guido da Verona und Alberto Moravia die Rede sein, sondern von einer Zensur der Romane durch die Faschisten. Ja, tatsächlich könnte man im Fall der *Promessi sposi* selbst schon von einer Parodie sprechen. Und zwar dann, wenn man den Parodie-Begriff in einem breiteren Intertextualitätskontext situiert⁷ und davon ausgeht, dass Manzoni nicht nur eine, sondern mehrere (großteils nach Figuren differenzierte) Gattungen zitiert, und dies nicht, um die eine oder andere Gattung zu verspotten, sondern eher, um eine parodistische Differenz, wenn nicht eine intertextuelle Überbietung einführen zu können.⁸ Je nach Perspektive kann man die *Promessi sposi* dann als unmodernen, ›alten‹ Roman oder auch als einen ganz ›neuen‹ Roman⁹ auffassen. Das Neue läge dann in seiner spezifischen Konstellierung der Intertexte oder eben in seinem parodistischen Element.

6 Vgl. hierzu Manzonis 1827/28 entstandenes, romantheoretisches Traktat *Del romanzo storico*, in dem Manzoni u.a. diskutiert, ob Tasso seinen Text eher verbessert oder verschlechtert habe. (Manzoni, Alessandro, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in: Ders.: *Tutte le opere*, Bd. V/III: *Scritti letterari*, hg. Carla Riccardi/ Biancamaria Travi, Mailand: Mondadori 1991, S. 287–366.) – Im Falle der *Gerusalemme liberata* konnte sich die späte nicht gegen die frühe Textfassung durchsetzen.

7 Vgl. etwa den Eintrag »Parodie«, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler⁵ 2013, S. 585f.

8 Aldo Spranzi stellt in seinem umfassenden Werk *La parodia dei »Promessi sposi«* (2012) sogar fest, dass eine ganze offizielle Manzoni-Philologie Italiens unfähig gewesen sei, Manzonis Roman als Parodie zu erkennen (Spranzi, Aldo: *La parodia dei Promessi sposi. Ovvero l'inettitudine della cultura letteraria*, Mailand: Edizioni Unicopli 2012).

9 Vgl. Vinken, Barbara: »*Nuovo romanzo – Sponsa und sponsina*: Manzonis zwei Bräute«, in: Dies./ Susanna Elm (Hg.), *Braut Christi. Familienformen in Europa*, Paderborn: Fink 2016, S. 113–133.

2. Moravias Romandebüt 1929

Ich möchte diese Gattungs- und Abgrenzungsproblematik hier nicht vertiefen und stattdessen den Sprung vom 19. vornationalen Jahrhundert Manzonis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts machen und zugleich den Bogen zum Ehrerecht zurückslagen. In den 1920er Jahren wandelte sich unter Mussolini das Königreich Italien zu einem faschistischen Staat, wobei 1929 im vorliegenden Zusammenhang von besonderem Interesse ist. Zum einen erscheinen in diesem Jahr beide Romane, um die es im Folgenden gehen soll: Alberto Moravias *Gli indifferenti* – ein Roman, der bis heute als fulminanter Romanerstling des Autors gilt, sowie Guido da Veronas *I promessi sposi*, deren Status zwischen (mittelmäßiger) Parodie und (gelungen-ner) Faschismus-Kritik bis heute oszilliert. Zum anderen ist 1929 just das Jahr, in dem die Ehegesetzgebung in Italien mit den Lateranverträgen zwischen Mussolini und dem Heiligen Stuhl die Gestalt erlangt, die sie im Kern bis heute hat.

Zur Erinnerung: Mit dem *Codice civile* von 1865 wurde im Königreich Italien die Zivilehe eingeführt, die sich aber in dem katholischen Land kaum durchsetzen konnte, so dass es mittelfristig – und zwar erst mit den Lateranverträgen 1929 – zur sog. fakultativen Zivilehe in Italien kam. Das Konkordat wurde im Februar 1929 zwischen dem Heiligen Stuhl und dem Königreich Italien, vertreten durch Benito Mussolini, geschlossen. Im faschistischen Italien kam es zum Schulterschluss zwischen Katholischer Kirche und Faschismus. Die sogenannte Römische Frage wurde geklärt, indem der italienische Staat die territoriale Souveränität des Kirchenstaats garantierte; der Katholizismus wurde als Staatsreligion (»religione di stato«) anerkannt. Und in diesem Zuge wurde auch die Konkordatsehe (»matrimonio concordatorio«) beschlossen, deren juristische Gestalt in Italien bis heute prägend ist. Die katholische Eheschließung wurde der Zivilehe gleichgestellt; sie hatte automatisch zivilrechtliche Folgen. In Italien herrschte, anders als in Frankreich oder Deutschland, wo die Zivilehe obligatorisch war, das Prinzip der fakultativen Zivilehe. Mit den Lateranverträgen garantierte Mussolini auch die Unauflöslichkeit der Ehe. Sehr spät erst, 1970, wurde in Italien gegen den Widerstand der Katholischen Kirche und der *Democrazia Cristiana* die Ehescheidung ermöglicht (und 1974 mit einem Referendum bestätigt). Mit den Lateranverträgen aus dem Jahr 1929 geriet die Ehe einmal mehr in das rivalisierende Machtfeld zwischen Politik und Religion, Vertrag und Sakrament.¹⁰ Der faschistisch-zentralisierende Staat nutzte sie als biopolitisches Instrument zur Sicherung seiner ›Humanressourcen‹ auf Kosten der Tendenzen von Individualisierung, Privatisierung und Liberalisierung der Ehe,

¹⁰ Zu den detaillierten juristischen Regelungen des Ehebandes (Ehehindernisse, Eheschließung, Ehescheidung bzw. Annulierung) vgl. Wolff, Martin/Rheinstein, Max: »Das neue italienische Ehrerecht«. In: Zeitschrift für ausländisches und internationales Privatrecht 4/7 (1930), S. 915-929.

die ehorechtlich bereits mit der Französischen Revolution eingesetzt hatten. Es war damit im Prinzip unmöglich geworden, sich über Manzonis ›Eheutopie‹ lustig zu machen.

1929 publiziert also der inzwischen 22-jährige Alberto Moravia mit der Geschichte über den Verfall einer wohlhabenden bürgerlichen Familie seinen ersten Roman.¹¹ Auch Moravia selbst entstammt dem wohlhabenden, römischen Bürgertum, aber für die Zeit um 1930 dürfte biographisch wichtiger sein, dass sein Vater Jude war. Carlo Pincherle lässt sich als Architekt in Rom nieder und heiratet 1903 die katholische, in Ancona geborene Idinia de Marsanich auf der Basis der 1865 mit dem *Codice Civile* eingeführten Zivilehe. Zwar erscheinen *Gli indifferenti* 1929 bei dem mailändischen Verlag Alpes, der von Arnaldo Mussolini, dem jüngeren Bruder Benitos, geleitet wird. Aber trotz ihres großen Erfolgs beim Publikum gerät Moravia aufgrund seiner Herkunft ab Dezember 1929 ins Visier der römischen Polizeidirektion und schafft es in den Folgejahren nur mit Mühe und Sicherheitsvorkehrungen, weiter publizieren zu können.¹²

Der Roman besteht aus 16 Kapiteln; er spielt in einer namentlich nicht genannten großen Stadt, hinter der man aber Rom vermuten darf. Wie Manzonis *Sposi* gruppieren sich die Figuren um eine vaterlose Familie: die Mutter Mariagrazia Ardengho (die meist auch nur als ›la madre‹ bezeichnet wird), ihre Tochter Carla und ihr Sohn Michele. Erzählt wird von einem im Prinzip heterodiegetischen Erzähler, fast ausschließlich in Dialogen und in erlebter Rede, was die einzelnen Figuren denken und fühlen. Der Liebhaber Leo Merumeci, der seit Jahren ein Verhältnis mit der Mutter hat und nun (im 1. Romankapitel) mit der Tochter anbandelt, hat die verarmte Familie durch eine Hypothek, die er ihr gewährt hat und nun zurückfordert, finanziell fest im Griff. Mit der Forderung, die Tochter Carla zu heiraten, kann er die Familie erpressen, da das Haus mit der Heirat in Familienbesitz bleiben und der Ruin verhindert werden könnte. Der Sohn Michele denkt zwar, dass er dies eigentlich verhindern müsste, tut dies aber nicht und lässt sich stattdessen von Lisa, einer alten Freundin seiner Mutter, verführen.

Diese erwähnten Handlungsmomente werden im Roman aber nie vom Erzähler ausgesprochen, sondern den Leserinnen und Lesern nur indirekt über die einzelnen Binnenperspektiven der Figuren vermittelt. Als Grundübel aller fünf Beteiligten – des Sohnes an erster Stelle, aber auch der Mutter, der Tochter, des Liebhabers Leo und der Freundin der Mutter) ist die Indifferenz, ›l'indifferenza‹. Explizit zugeschrieben wird die Eigenschaft vom Erzähler insbesondere Michele, dem Sohn, aber letztlich betrifft sie alle Figuren, die nie intuitiv, ihren Gefühlen und ihrer Überzeugung entsprechend zu handeln fähig sind, sondern sich stattdessen wider

¹¹ Moravia, Alberto: *Gli indifferenti*, in: Ders.: *Opere*, Bd. 1: *Romanzi e racconti 1927-1940*, hg. von Francesca Serra, Mailand: Classici Bompiani 2000, S. 3-301.

¹² Vgl. Casini, Simone: »Cronologia«, in: A. Moravia: *Gli indifferenti*, S. XXIII-LXXX.

Willen und im Wissen der eigenen Scheinheiligkeit korrumpern und in eine Tat einwilligen lassen, von der sie wissen, dass sie eigentlich falsch ist.

Die erzählte Zeit des wie ein Drama dialogisierten Romans erstreckt sich über nur drei Tage; Schauplatz sind hauptsächlich die Familienvilla, die Wohnung des Geliebten Leo bzw. der Freundin Lisa und Durchgangsorte – Straßen, Automobile, die Tram – Orte, die dann als Anlass dienen, nur zwei Figuren aus dem ›Familienroman‹ – im jeweiligen Paar – interagieren zu lassen. Am Ende des Romans willigt Carla in Leos Heiratsangebot ein; Michele verfehlt seinen großartigen Plan, am Verführer seiner Schwester Rache zu nehmen; Lisa schafft es, Michele zu verführen, und die Mutter Mariagrazia weiß von all dem (noch) nichts bzw. will davon nichts wissen. Verkleidet als Spanierin steht sie bereit für den Ball bei den Berardis, zu dem sie eingeladen wurde, und überlegt, ob Pippo Berardi eine gute Partie für ihre Tochter sein könnte.

Wie die *Promessi sposi* ist Moravias *Indifferenti* ein Eheanbahnungs- und Eheschließungsroman. Am Ende steht die (in Bezug auf den Titel paradoxe) Einwilligung Carlas, Leo zu heiraten. Resigniert stellt sie im Taxi mit Michele auf dem Weg nach Hause fest, der sie gerade noch einmal halbherzig und ein letztes Mal von der Heirat abhalten will: »Lo sposerò« ella disse alfine [...]: ›Cosa avverrebbe di me se non lo sposassi‹ ella continuò con voce triste e dura; ›che cosa diventerei ...? Pensaci un istante ... in queste condizioni ...‹. E fece un gesto come per mostrarsi qual'era: nuda, perduta, povera: ›Sarebbe una pazzia rifiutarlo, non mi resta che sposarlo ...«.¹³

Wie Manzoni wählt Moravia einen Romantitel, der das Paar zugunsten eines größeren und unbestimmten Kollektivs überschreitet. Aus den ›Versprochenen‹ werden 1929 bei Moravia die ›Gleichgültigen‹. Beim Inhalt des Romans spricht man deshalb vom Untergang einer bürgerlichen Familie, analog zu dem Aufstieg des Bürgertums, der sich in der Familiengründung von Renzo und Lucia in den *Promessi sposi* bereits ankündigt. Carla Ardengho willigt in die Hochzeit mit dem Freund der Mutter ein, weil ihr nichts anderes übrigbleibt. Dass die Orientierung an Manzoni und damit an einer traditionellen Auffassung der Ehe, die auf Treue und Verbindlichkeit beruht, in Moravias desillusionierendem Roman konstitutiv bleibt, zeigt sich daran, dass der erste Geschlechtsverkehr zwischen Leo und Carla, ehorechtlich die ›copulatio‹ des Paars, am Ende des achten Kapitels die exakte Mitte des Romans bildet. Während die Aufrechterhaltung der Jungfräulichkeit bei Manzoni in die glückliche Ehe führt, codiert ihr Verlust in *Gli indifferenti* den Untergang des Bürgertums. Statt im Boot auf dem Comer See wie Lucia singt Carla ihr ›Addio‹, im Automobil mit Leo auf dem Weg zu dessen Wohnung:

13 A. Moravia: *Gli indifferenti*, S. 295.

Addio strade, quartiere deserto percorso dalla pioggia come da un esercito, ville addormentate nei loro giardini umidi, lunghi viali alberati, e parchi in tumulto; addio quartiere alto e ricco: immobile al suo posto a fianco di Leo, Carla guardava con istupore la pioggia violenta lacrimare sul parabrise e in questi fiotti intermittenti colar disciolte sul vetro tutte le luci della città, girandole e fanali.

[...]¹⁴

In einem hohen, melancholisch-poetischen Ton verabschiedet sie sich nicht von der Heimat, sondern von einer finanziell reichen Bürgerlichkeit, die allerdings von keinen moralischen Werten mehr geprägt ist.

Anders als Guido da Verona schreibt Moravia keine explizite *Sposi*-Parodie. Man hat im Fall der *Indifferenti* vor allem die Modernität der radikal interiorisierten Erzählperspektive als Reaktion auf eine Krise des Romans hervorgehoben.¹⁵ Aber auch er übernimmt die Kompositionssstruktur der *Promessi sposi*, d.h. das Handlungsgerüst eines Eheschließungsromans. *Gli indifferenti* entleeren gewissermaßen das bei Manzoni angelegte »ideologische« Zentrum des Familienromans. Während Carla zu einer zweiten Lucia und Quasi-Gertrude wird, trägt der Bruder Michele, der die väterliche Autorität ersetzen müsste, genau dies aber nicht schafft, bei Moravia die Züge Renzos. An die Stelle des auch bei Manzoni triangulär verstrickten Liebespaars tritt bei Moravia das Geschwister-Paar, das durch ein korrumptiertes Außen (symbolisiert durch Leo, den ökonomisch skrupellosen und quasi-inzestuösen Liebhaber, sowie durch Lisa, die verräterische Freundin) buchstäblich »indifferent« gemacht wird. Wenn man sich die faschistische Mobilisierung 1929 vor Augen hält, wird auf diese Weise indirekt und unausgesprochen eine gleichgeschaltete, da finanziell korrumpierte bürgerliche Klasse lesbar.

Parallel zum Regen und zu den Tränen, die Carlas Abschied von den bürgerlichen Werten und Idealen begleitet, ist Micheles gescheiterter Versuch, den Rivalen Leo mit der Pistole zu erschießen, vor dem Hintergrund der kathartischen Gewitter-Szenerie zu sehen, die in Manzonis Roman das Wiedersehen der Liebenden im Pestlazarett von Mailand grundiert. Im letzten, 16. Kapitel des Romans kehren beide Geschwister unter strömendem Regen zur elterlichen Villa zurück, die nun nicht einmal mehr rettendes Familienexil ist. Diskret zitiert Moravia damit den Auftakt des vorletzten (XXXVII.) Kapitels der *Sposi*, in dem der überglückliche Renzo, verdreckt und durchnässt vom Gewitter-Regen, auf dem Rückweg nach Pasturo ist:

¹⁴ Ebd., S. 160.

¹⁵ 1927 veröffentlicht Moravia in der Zeitschrift *La Fiera letteraria* den Artikel »C'è una crisi del romanzo?«; vgl. hierzu auch Hausmann, Frank-Rutger: »Alberto Moravias *Gli indifferenti* – Ende und Neubeginn des italienischen Romans im 20. Jahrhundert«, in: Italienisch 15 (1986), S. 27-47.

Quando furono sulla soglia del portone si accorsero che pioveva dirottamente; senza violenza, ma con una sciatta abbondanza come da un catino sfondato; un gran fruscio torrenziale empiva l'oscurità; un livido velo d'acqua ribolliva sul lastriico della strada; grondaie, stillicidii, rigagnoli, la grossa pioggia vecchia di due settimane di tempo grigio sfogava da ogni parte il suo fiotto impuro fermentato a lungo nei fianchi delle nubi; sotto il diluvio le case stavano dritte e nere; i fanali affogavano; i marciapiedi inondati assumevano l'aspetto anfibio delle banchine per metà sommersa, nei porti di mare.¹⁶

In Moravias *Indifferenti* gerät nicht nur die männliche Hauptfigur, sondern das ganze (Geschwister-)Paar in den Gewitterregen und wird auf diese Weise desillusioniert. Moravias »Gleichgültige« sind Figuren, die den Traum, in etwas Größerem als der Familie einander Versprochene zu sein, aufgeben müssen. Sie bleiben zurück als pirandellianische, »nackte« Masken ohne Individualität und ohne gemeinsame Werte.¹⁷ Carlas illegitime *copulatio* in der Mitte des Romans kann damit wenn nicht nur, so doch auch als eine Allegorie auf die zwischen Staat und Kirche illegitime Vermischung von Ehe und Biopolitik gesehen werden. Mit einem alternativen Ehe- oder gar Liebeskonzept warten die *Indifferenti* freilich nicht auf.

3. Guido da Veronas Roman-Parodie

Zieht man die spätere Auseinandersetzung Moravias mit Manzonis Eheroman aus dem 19. Jahrhundert in Betracht, die polemisch, antiklerikal, aber auch voller Bewunderung ist,¹⁸ und zieht man weiter in Betracht, dass es dem jungen, kaum 20-jährigen Alberto Moravia vermutlich weniger um den Säulensturz des großen Manzoni als um das eigene literarische Reüssieren zu tun war, lassen sich *Gli indifferenti* durchaus als Parodie der *Promessi sposi* begreifen. Tatsächlich aber werden in der Kritik häufiger die im gleichen Jahr 1929 erscheinenden *I promessi sposi* von

16 A. Moravia: *Gli indifferenti*, S. 290. – Vgl. hierzu Renzos Weg nach Pasturo am Anfang des XXXVII. Kapitels bei Manzoni: »Renzo, in vece d'inquietarsene [vor dem Regen; Anm. D.S.], ci sguazzava dentro, se la godeva in quella rinfrescata, in quel susurrio, in quel brulichio dell'erba e delle foglie, tremolanti, gocciolanti, rinverdite, lustre; metteva certi respironi larghi e pieni; e in quel risolamento della natura sentiva come più liberamente e più vivamente quello che s'era fatto nel suo destino« (Manzoni: *I Promessi Sposi*, S. 642).

17 Deshalb beginnt und endet der Roman mit Pirandello als ausdrücklich markiertem Intertext. Im ersten Kapitel schlägt die Mutter Mariagrazia vor, ins Theater zu gehen, um Pirandellos Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* zu schauen, nimmt den Vorschlag aber doch als zu »popolare« selbst wieder zurück. (A. Moravia: *Gli indifferenti*, S. 9.)

18 Vgl. v.a. Moravias Vorwort zum Roman aus dem Jahr 1964: Moravia, Alberto: »Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico« (1964), in: Ders., *Opere complete*, 16 Bde., Mailand: Bompiani 1974-1976, Bd. 15, S. 303-343.

Guido da Verona (1881-1939) als solche diskutiert.¹⁹ Der Parodie-Begriff zielt dann (im traditionellen Sinn) auf die Tatsache, dass da Verona Manzonis Roman seines ernsten Inhalts entkleidet und ihn dadurch lächerlich macht.²⁰

Auch da Verona entstammt einer jüdischen Familie. Er wurde 1881 in Saliceto Panaro bei Modena in der Emilia Romagna geboren. In den 1910er Jahren avanciert er zu einem Bestseller-Autor, der vor allem mit sentimental-erotischen Feuilleton-Romanen seinen Erfolg begründet. Unter den Titeln sind *Colei che non si deve amare* (1911), *La vita comincia domani* (1912), *La donna che inventò l'amore* (1915) und *Mimi Bluette fiore del mio giardino* (1916), jene Mimi Bluette, auf die da Verona sich im Vorwort zu seiner *Sposi*-Parodie bezieht: Er wolle Manzonis Roman im Stil der Mimi Bluette neu schreiben. Da Verona ist einer der populärsten und meistverkauften Autoren im ersten Drittelpartie des 19. Jahrhunderts in Italien. In einer Epoche, in der man bei 20.000 Exemplaren von einem Bestseller sprach und in der die Analphabetenrate in Italien noch hoch war, verkaufte er mit seinen Büchern insgesamt ca. zweieinhalb Millionen Exemplare.²¹ 1925 tritt da Verona (wie viele italienische Intellektuelle jener Zeit) in völliger Unterschätzung des neuen Regimes in die faschistische Partei ein.

1929 also erscheint seine Manzoni-Parodie bzw. -Travestie, die den gleichen Titel wie Manzonis Roman trägt: *I promessi sposi*.²² Die größte Provokation des Buches liegt vielleicht sogar in der Gestaltung des Buchtitels, in der beide Autoren genannt werden: *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni e Guido da Verona.

Fast herzförmig sind die beiden ovalen Autorenporträts angeordnet: rechts der junge, dandyhafte Guido da Verona mit einem Pekinesen auf dem Arm, rechts der weißhaarige, altehrwürdige Manzoni, der gerade einmal mehr als Nationalautor

19 Vgl. insb. Tiozzo, Enrico: »Una tragica parodia. Il rifacimento daveroniano de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni«, *Romance Studies* 22 (2004), S. 63-74, der außerdem auch die bis in die jüngste Zeit mit Ressentiments behaftete da Verona-Rezeption aufgearbeitet hat: Tiozzo, Enrico: »Guido da Verona«, *Belfagor* 64 (2009), S. 549-566. Zur jüngeren Aufarbeitung des 2002 gegründeten Archivio di Giudo da Verona im Centro Apice [=Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale] dell'Università di Milano vgl. Morgana, Silvia/Sergio, Giuseppe (Hg.), *Guido da Verona e il suo archivio. Interpretazioni e riletture*. Rom: Edizioni di storia e letteratura 2011.

20 Insofern könnte man auch diskutieren, ob da Veronas Roman nicht näher an der Travestie als an der Parodie ist. Die Travestie wirkt, da sie selbst keine »ernste Botschaft« intendiert und sich auf die »Wiedergabe« des gleichen Inhalts in einer anderen »Sprache, Stillage und ggf. Gattung« beschränkt. D.h. auch dass die Travestie viel mehr als die Parodie ihre volle Wirkung erst »bei Kenntnis des Originals« entfalten kann (vgl. den Eintrag »Travestie«, in: von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner⁸ 2001, S. 848).

21 Vgl. Tiozzo: »Guido da Verona«, S. 554.

22 Zitiert wird im Folgenden nach der Ausgabe: Da Verona, Guido: *I promessi sposi*. Fano: Edizioni Theoria 2021.

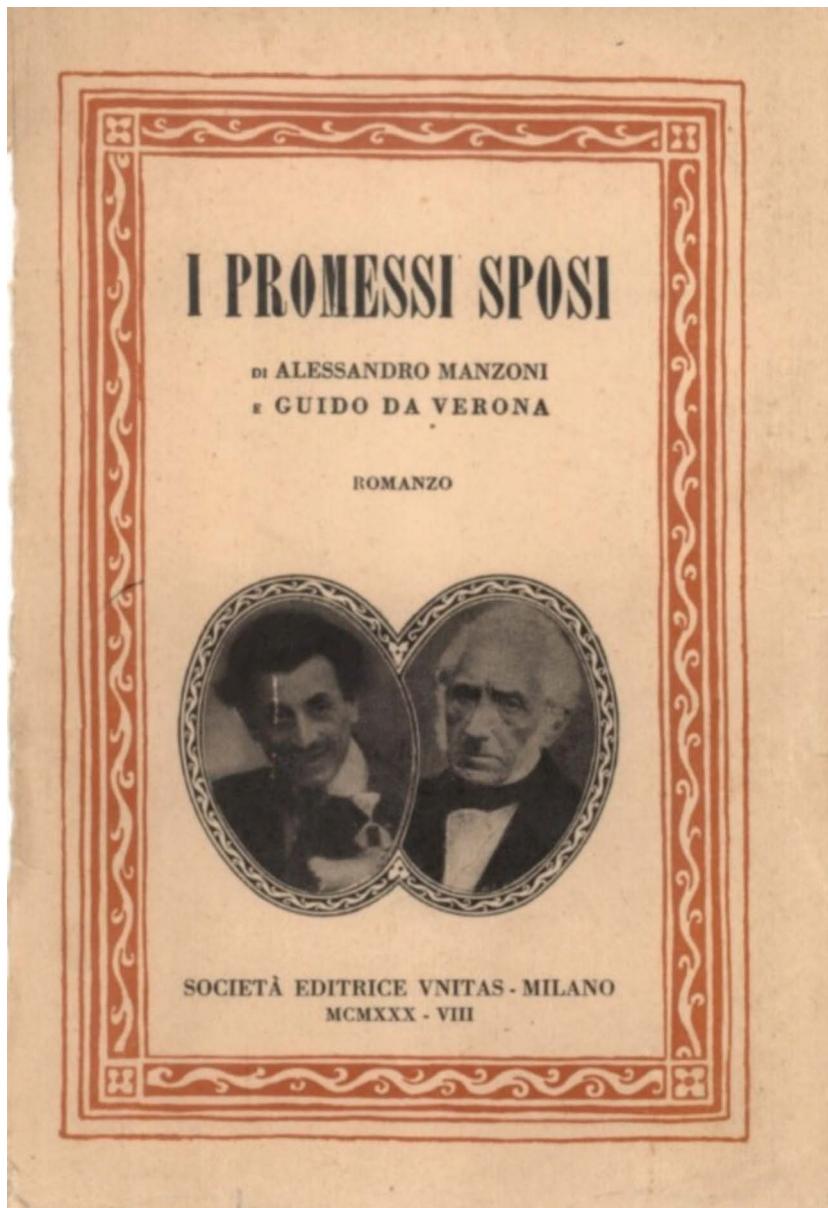


Abb. 1 *I promessi sposi* da Alessandro Manzoni e Guido da Verona. Mailand: Società Editrice Unitas 1930.

eines ›Neuen Italiens‹ gefeiert wird. Allein in dieser Bildkomposition liegt eine implizite Pervertierung und Profanierung von Manzonis Familienroman: An die Stelle des heterosexuellen Paares, das für die Nachkommen der Nation sorgt, treten die beiden gemischtkonfessionellen Männer und ein Hündchen als gemeinsame Nachkommenschaft.

Während Moravia die Tragik von Manzonis Roman aufnimmt – die Themen von Abschied, Verlust und Illusionslosigkeit –, kehrt Guido da Verona in seiner Roman-Travestie vielmehr den von Manzoni selbst bereits angelegten parodistischen Kern des Romans hervor, d.h. ihren erotisch-transgressiven Charakter, der sich, wie bereits erwähnt, v.a. in der Figur der Gertrude kristallisiert. Dazu passt, dass der Autor in seiner längeren *Introduzione*, die er seinem Buch voranstellt, just Gertrude, die ihm ein Dutzend langweiliger Lucas ersetzt, zu seiner Lieblingsfigur erklärt. Der Ton, den da Verona in der Einleitung anschlägt, lässt sich mit den Stichworten Aktualisierung, Beschleunigung (faktisch: Kürzung) und Erotisierung zusammenfassen.

Wortreich lobt er den Erzähler Manzoni, um zugleich den Dichter (›poeta‹) zu vermissen. Zu perfekt sei das Werk – »l'assenza di ogni difetto è il difetto che più salta agli occhi²³ – zu verwoben, zu lang, zu umfassend, so dass man spüre, wie das Werk in einer (vergangenen) Zeit geschrieben worden sei, in der es noch keine Autos gab und schwerfällige Lokomotiven das Tempo vorgegeben hätten.

Ma oggi che abbiamo il radio e la radio, l'aeroplano e l'arco voltaico di diecimila candele, oggi che abbiamo il sottomarino e la superdreadnought, l'antenna del telefono senza filo e l'innesto della glandola di Voronof, oggi che tutto brucia, tutto vibra, e lo scopo della vita è di accelerare il suo ritmo fino al parossismo, oggi che un'idea vale inquantoché dura per poche ore, poi si trasforma in un'altra, che a sua volta brillerà per lo spazio effimero di un secondo, oggi, la poesia dovrebbe sentire il fremito di questo grande cataclisma elettrico scatenatosi sul mondo, poiché la nostra bellezza è un'altra, il nostro sogno è un altro, e per esprimere, per incidere con vera forza d'arte questa meravigliosa e pazzesca vita moderna occorre qualcosa più che il bulino dell'artefice paziente, il quale credeva sul serio di poter commuovere l'umanità con uno squarcio di prosa lirica piuttosto scadente – ultima guizzi del più sciagurato romanticismo – sui dolori d'una contadinella che lascia i suoi monti.²⁴

Im Namen der erotischen Signora di Monza, einer ›Macht der Frau‹ (›potere della donna‹, S. XIII), sei seine Idee entstanden, Manzonis Liebesgeschichte im Stil des Sängers der Bluette neu zu schreiben (›rifare la storia d'amore del Manzoni con lo stile del cantore di Bluette‹ (S. XVI).

23 G. da Verona: *I promessi sposi*, S. IX.

24 Ebd., S. IXf.

Auf ingeniose Weise rahmt da Verona seine Einleitung in der ersten Person als imaginären Dialog am Grab des alten Manzoni, in dem der alte, humorvolle Greis ihm zwar die Lizenz einräumt, seinen Roman zu aktualisieren, dabei aber gleichzeitig die eigene Vorliebe für Lucia (statt Gertrude) wiederholt. Da Verona will den Roman an die Zeit anpassen, »novecentizzare«²⁵, »rifare la storia d'amore del Manzoni con lo stile del cantore di Bluette«²⁶. Konsequenterweise nimmt er als Auftakt das Jahr 1923, in dem das 100-jährige Jubiläum der Fertigstellung der *ersten* Romanfassung gefeiert wurde. Es ist, als habe da Verona in seiner *Introduzione* den eben bereits erwähnten Dialog des Erzählers aus *Fermo e Lucia* mit einem seiner fiktiven Leser im Ohr, der ihm dort vorwirft, den Roman um die schönsten seiner Passagen zu bringen (»quei bei passi da questa storia«²⁷, wie es dort heißt).

Da Veronas Romanparodie besteht genau wie Manzonis Roman aus 38 Kapiteln, die allerdings jeweils viel kürzer ausfallen. Meist beginnt da Verona mit dem gleichen Kapitelaufakt wie Manzoni, um diesen aber sogleich komisch – und das heißt oft verbuchstäblichend, entallegorisierend – zu brechen. Aus dem sprichwörtlichen »Quel ramo del lago di Como ...«, mit dem Manzonis Roman in einem sehr langen Satz anhebt, um die Handlung räumlich-landschaftlich zu situieren, wird bei da Verona beispielsweise die Hauptaussage, dass der Comer See, zu dem der Seitenarm gehört, im Gegensatz zu anderen Binnenmeeren ausschließlich aus Süßwasser bestehe.²⁸ Das intertextuelle Spiel ist überwiegend ludistisch parodierend und nicht politisch-satirisch.²⁹ Ausgiebig rekurriert da Verona auf Manzonis Herausgeberfiktion – einen Ich-Erzähler, der in einem alten Manuskript eine ›belala storia‹ gefunden habe, die er aus einem altertümlichen, barocken Italienisch in eine heutige Sprache übertragen wolle. Inhaltliche Widersprüche wie die paradoxe Zeitlichkeit, nach der der Roman zugleich im 17. und im 19. Jahrhundert spielt, werden in Kauf genommen. Statt in Kutschen fährt man – ironischerweise genau wie in Moravias *Gli indifferenti* – viel in Automobilen; statt Briefen werden Telegramme ausgetauscht; es wird telefoniert, in Hotels übernachtet, Champagner getrunken, an der Börse spekuliert und ins Kino gegangen. Die Anspielungen auf die zeitgenössische Realität, auf technische Neuerungen, Waren und Konsumprodukte,

25 Ebd., S. XXI.

26 Ebd., S. XVI.

27 Manzoni: *Fermo e Lucia*, in: Ders., *Tutte le opere*, Bd. II/3. *Fermo e Lucia*, hg. Alberto Chiari u. Fausto Ghisalberti, Mailand: Mondadori 1964, S. 1-669; hier: S. 146.

28 »Quel ramo del lago di Como che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli (tali notizie noi ricaviamo da un Manoscritto del Millesicento, nel quale è narrata la presente istoria) è un lago esclusivamente d'acqua dolce, a differenza del Mar Caspio o del Mar Morto, che son salati per pura combinazione.« (G. da Verona: *I promessi sposi*, S. 3.)

29 Vgl. hierzu auch hierzu auch Sergi, Giuseppe: »*I Promessi Sposi* di Guido da Verona: appunti sulla lingua e sullo stile«, *Italiano LinguaDue* 2 (2010), S. 220-252.

auf Personen des öffentlichen Lebens sind zahlreich, so dass zum Verständnis der Komik nicht nur eine gute Kenntnis von Manzonis Roman, sondern auch viel historisches Wissen erforderlich ist. Nicht selten liegt die Komik in der wiederholten Aufnahme bestimmter buchstäblicher Sätze und Wendungen aus den *Promessi sposi*.

Don Rodrigo verführt Lucia und chauffiert sie in einem »Chrysler modello 70«³⁰ nach Hause. Vom Griso und vom Nibbio wird sie in einem eleganten »landaulet Hispano-Suiza«³¹ auf die Burg des Innominato entführt. Dieser wiederum befreit die Entführte nach seiner Konversion in einer komfortablen »berlina 525 Fiat«³². Anders als Moravia übernimmt da Verona vor allem das Happyend von Manzoni: Renzo und Lucia finden am Ende zueinander und heiraten; die partnerschaftliche Liebe allerdings, die Manzoni in seinem Roman stillschweigend voraussetzt, zeigt sich bei da Verona nur als profan-ubiquitär-körperlich-transgressive Erotik. Renzo und Lucia sind bei ihm gar nicht erst ineinander verliebt. Insofern kann das Happyend auch nicht in der Ehe liegen; stattdessen träumt Lucia davon, ein Hollywood-Star zu werden. Renzo wiederum will zwar seine Lucia haben, aber anders als Manzonis Renzo wird er nicht durch die große Politik, sondern durch den Börsenhandel abgelenkt. Er gerät in das Mailand der wilden 1920er Jahre mit diversen Tumulten und landet spät abends im Wirtshaus *I promessi sposi* (vgl. Kap. XIV), einem verkappten Literatursalon, in dem er auf eine Mischung von Zeitgenossen Manzonis und da Veronas stößt, darunter Cesare Beccaria, Pietro Verri, Varlo Porta, Silvio Pellico, Adelina Patti und die Contessa Maffei (die einen Literatursalon in Mailand hatte, in dem auch Manzoni verkehrte), die ihn dann in ein Hotelzimmer entführt. Von der Sittenpolizei überrascht, muss er schnell flüchten, zieht sich dabei Kleider inklusive Federboa der Maffei über (vgl. Kap. XV), weswegen er vom Cousin Bortolo in Bergamo erst einmal gefragt wird, ob er das Geschlecht gewechselt habe (Kap. XVII). Als er gegen Ende des Romans nach Mailand zurückkommt, ist er ein doppelt Verfolgter und wird sowohl wegen politischer Verbrechen als auch wegen betrügerischen Bankrotts gesucht: »aveva su le spalle un mandato di cattura per reati politici, e, come Antonio Rivolta, un procedimento penale per bancarotta fraudolente«.³³

Man kann insgesamt sagen, dass da Verona konsequent die klerikal-christliche Ebene durch eine erotisch-frivol-lizenziöse Ebene ersetzt.³⁴ Diese Ersetzung ist

30 G. da Verona: *I promessi sposi*, S. 18.

31 Ebd., S. 111.

32 Ebd., S. 133.

33 Ebd., S. 219.

34 So auch Sergio, Giuseppe: »*I Promessi Sposi* di Guido da Verona«, S. 223: »la mia impressione è che nella riscrittura parodica dei *Promessi Sposi* gli strali più propriamente satirici (cioè aggressivi, critici, culturalmente e politicamente mirati) siano indirizzati alla Chiesa e, al più, all'amministrazione milanese. Non tanto, o solo in seconda istanza, al fascismo.«

deshalb interessant, weil bereits Manzoni die sakramentale und unauflösliche Ehe als Fundament eines neuen italienischen Gemeinwesens ›romantisiert‹ und allegorisiert hatte. Wenn da Verona nun genau diese nationalallegorische Ebene profaniert und aus Lucia eine Quasi-Prostituierte macht, verunmöglicht er die keusche Mutterfigur als Gründungsallegorie nicht nur eines katholischen, sondern auch faschistischen Königreichs Italien der 1920er und 1930er Jahre. Aus Lucia wird also – dank der exquisiten Nonne Gertrude – eine sexuell befreite Lucia, deren Liebe im Lauf des Romans zu einem unbestimmt-subjektiven Star-Begehrten wird. Renzo dagegen scheitert weniger an der großen Politik denn an einer entfesselten Ökonomie, an Börsenspekulation und Finanzhandel.

Auch da Verona zitiert Lucias ›Addio ai monti‹. Doch bei ihrer Flucht aus dem Dorf weint sie nicht, weil sie ihre Heimat verlassen muss, auch nicht, weil sie ihre Jungfräulichkeit und damit ihre Ideale verlieren könnte, sondern weil sie wehmüdig an die eigentlich bessere Partie, den Burgherrn Don Rodrigo, denken muss:

Addio monti sorgenti dall'acque ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi ...
eccetera; torrenti de^c quali ... eccetera [...] Lucia pensò in cuor suo, sbirciando
Renzo, ai vantaggi d'essere la castellana di quel maniero, e del cuore, nonché
della borsa, del signor don Rodrigo, anziché dell'umile sua casetta ove tutto il
parco era costituito da un misero fico, che a mala pena sopravanzava il muro del
cortile.³⁵

Gertrude wird als Nymphomanin geschildert, die schon mit sieben ihre ersten Liebhaber hatte, so dass ihr Vater beschloss, sie ins Kloster zu stecken, um nicht zu viele uneheliche Kinder versorgen zu müssen. Dieses Kloster, bekannt als ›dissoluto‹ (ausschweifend, unsolide), ›certo dissolutissimo‹³⁶ wird bei da Verona zu einem exquisiten Bordell, in dem Gertrude Lucia in die Kunst der Liebe initiiert. Auf die Burg des Innominato lässt sie sich gerne entführen, zunächst meinend, man sei auf dem Weg nach Paris: »Voilà la château de Versailles ...«.³⁷ Zwischen ihr und dem Innominato entspinnt sich eine galante Unterhaltung, in die da Verona geschickt Elemente der Selbstparodie integriert: »Mi chiamo Mimì ... ma il mio nome è Lucia«,³⁸ stellt sich die Entführte dem Namenlosen vor. Obwohl die Lucia da Veronas also nicht vor lauter Vergewaltigungsangst vor dem Innominato ein Keuschheitsgelübde ablegt, wird das Gelübde (bei Manzoni letztes und größtes Ehehindernis), später und erneut in komischer Verkehrung wieder aufgegriffen: Lucia hat der Madonna versprochen, bis zu ihrem 40. Lebensjahr Jungfrau zu bleiben, damit sich ihr größter Traum erfülle: ein Leinwand-Star der Stummfilmwelt

35 G. da Verona: *I promessi sposi*, S. 51.

36 Ebd., S. 57.

37 Ebd., S. 114.

38 Ebd., S. 116.

zu werden, eine Mary Pickford aus der Lombardei. Jungfräulich wolle sie nur einem Mann gegenüber bleiben, Renzo Tramaglino, aber auch dies nur bis zu ihrem 40. Lebensjahr.

Renzos und Lucias Wiedersehen findet nicht im Pestlazarett statt, sondern in der Villa der Donna Prassede.³⁹ Folglich findet auch die Lösung des Keuschheitsgelübdes nicht mitten im Lazarett statt, sondern an einem harmloseren Ort und nicht in einer existentiell bedrohten Situation. In der Szene der Lösung des Keuschheitsgelübdes fehlt Padre Cristoforo als Helferfigur, und es ist Renzo selbst, der die Sache in die Hand nimmt: Am Telefon schlägt er dem Kardinal Federigo direkt vor, Lucias sogenanntes Keuschheitsgelübde dahingehend zu entschärfen, dass es zwar einer Liste von 25 anderen Männern, aber eben nicht ihm gelten solle. Nach diesem Wiedertreffen der Verlobten bei Donna Prassede fügt sich alles zum Guten: Renzo versöhnt sich mit Don Rodrigo, der ihn zum Universalerben einsetzt; er entdeckt, dass er adlige Vorfahren hat und ein »conte Renzo« ist. Er tritt sein Erbe an, das Paar gründet eine Familie, wobei unklar bleibt, ob sich Lucias Hollywood-Traum noch erfüllen wird oder nicht – quasi analog zur offenen Frage in Manzonis Roman, was aus dem Glück der Kleinfamilie im Exil werden wird.

4. Fazit

Es ist hier nicht möglich, den faschistischen Kontext und eine Positionierung Moravias bzw. da Veronas weiter zu verfolgen. Aber fest steht, dass mit dem Konkordat 1929 auch eine ehorechtlich liberale Position zu einer doppelten Provokation für Kirche und Staat werden konnte.⁴⁰ In seinen *Promessi sposi* stellen Lucia und Renzo beispielsweise fest, wieviel einfacher es doch in Amerika sei, Ehen zu schließen – und wieder auflösen – zu lassen:

[Lucia:] – Ho inteso narrare che in America le cose procedono più spicce ancora. Si va insieme dall'uffiziale detto sceriffo, con un foglio da bollo; gli si dice: »Noi due siamo marito e moglie«; si paga una piccola tassa, l'uffiziale firma, ed il matrimonio à bell'e fatto.
 – Nespole! Perché dunque il lago di Lecco non è in America? – fece Renzo.
 – Ma se è vero che laggiù il matrimonio è presto fatto, più presto ancora è disfatto. Ventiquattr'ore dopo si torna dallo stesso uffiziale, con un altro foglio di bollo;

39 Insgesamt entschärft, verharmlost da Verona das Problem der Pest, das bei Manzoni den historiographischen und moralisch-tragischen Tiefpunkt darstellt. Die »Pest oder die spanische Grippe« bleibt unbestimmt und ist Teil der zunehmenden Derealisierung der Handlung.

40 Vgl. hierzu auch Brera, Matteo: »Un dannunzista tra due»Indici. Guido da Verona, il Sant'Uffizio e la censura di regime«, in: *Italian Studies* 71 (2016), S. 356-383.

gli si dice: »Noi due non siamo più marito e moglie«; si paga un'altra piccola tassa, l'uffiziale firma, e il matrimonio è bell'e disfatto.

– Allora due che hanno voglia di passare una notte insieme ...

– Si capisce, – rispose Lucia; – prima di recarsi all'albergo danno una capatina allo Stato Civile. – Poi aggiunse: – Questo è senza dubbio un progresso.⁴¹

Dennoch ist da Veronas Einwand gegen die auf Unauflöslichkeit beruhende Ehe nicht der Grund für seine Diskreditierung; vielmehr stellt seine Roman-Parodie lediglich den letzten Vorwand für die Faschisten dar, sich des jüdischen Autors zu entledigen.⁴²

Für Moravia bedeuteten *Gli indifferenti* den Durchbruch als seriös-intellektueller Schriftsteller *trotz* des faschistischen Regimes; für Guido da Verona bedeutete die scheinbar triviale Manzoni-Parodie das Ende seiner Schriftsteller-Karriere *wegen* des faschistischen Regimes. In der Zeitschrift *Critica fascista* empört sich ein gewisser Cornelio di Marzio darüber, dass da Verona auf diese Art und Weise die ›echte und wahre Tradition‹ und das ›Neue Italien‹, das der Faschismus schaffen wolle, angreifen könne und kündigt Rache an. Schon wenige Tage nach Erscheinen des Buches wird es verboten.⁴³ Enzo Magrì zeichnet in seiner 2004 veröffentlichten Monographie über *Guido da Verona, l'ebreo fascista* anhand Akten des Mailänder Archivs den Skandal – d.h. die Zensur des Buches – nach, wie klerikale und faschistische Kräfte und auch die Nachfahren der Familie Manzoni bewirkten, wie das Buch nach wenigen Wochen aus dem Handel genommen wurde, wie es öffentlich von einem faschistischen Mob verbrannt wurde und wie es sogar zu einem tödlichen Übergriff auf den Autor gekommen ist.⁴⁴ Nach *I promessi sposi* folgen nur noch

41 G. da Verona: *I promessi sposi*, S. 40.

42 E. Tiozzo macht außerdem auf eine Passage aus dem Roman *Yvelise* von 1923 aufmerksam, um zu belegen, dass die Manzoni-Parodie den Faschisten als Vorwand diente, sich des jüdischen Bestseller-Autors zu entledigen: »Così com'è oggi, il matrimonio à un errore in sé stesso, un errore nelle sue conseguenze, un errore dal principio alla fine. Tale poteva essere concepito nei tempi delle castellanze e dei conventi, quando la clausura delle donne era quasi altrettanto rigorosa che neginecei orientali; non oggi, quando la donna, che si è sentita piú vicina a tutte le forme della cultura e dell'attività maschile, ha chiesto e ottenuto di prendervi parte, mentre in alcuni paesi, come in Francia, essa à giunta persino ad uguagliare l'intraprendenza del maschio. Non siamo lontani da un tempo in cui la donna guadagnerà liberamente la sua vita [...]. Quel giorno il matrimonio moderno, vecchia macchina da creare infelicità, sarà degnamente relegato nei musei giuridici, ove si conserva traccia degli strumenti di tortura medievale.« (G. da Verona: *Yvelise* (1923), S. 204-207; zit. in: Tiozzo: »Una tragica parodia«, S. 68)

43 Di Marzio, Cornelio: »*I Promessi Sposi* rifatti da Guido da Verona«, in: *Critica fascista* Jan. (1930), S. 15; zit. in: Orvieto, Paolo: »Il romanzo erotico-trasgressivo tra le due guerre: Il primo decennio (1919-1929)«. in: *Studi Italiani* 8/2 (1996), S. 43-83; hier: S. 81.

44 Magrì, Enzo: *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, Cosenza: Pellegrini Editore 2005.

wenige, an das Zensur-Regime angepasste Publikationen da Veronas.⁴⁵ Ein Jahr nach dem Erlass der »legge razziali« 1938, welche Jüdinnen und Juden mit einem Berufsverbot belegten, nicht-italienische Jüdinnen und Juden des Landes verwiesen und eine Heirat zwischen jüdischen und als »arisch« geltenden Italiener:innen verboten, stirbt Guido da Verona unter mysteriösen Umständen. Bis heute ist die Todesursache – Krankheit oder Freitod – ungeklärt.

Weder der 17-jährige Alberto Moravia mit dem Projekt von *Gli indifferenti* noch der fast 50-jährige Bestseller-Autor Guido da Verona haben in ihrem Dialog mit Manzonis italienischem Eheroman ein alternatives partnerschaftliches Konzept im Sinn. Vielmehr steht beide Male eine Ästhetik, Poetik und eine Romanpolitik auf dem Spiel. Beide spielen gleichsam intertextuell mit Manzonis populärer, demokratischer oder, wenn man so will, nationaler und patriotischer Idee eines »Romans für alle«.⁴⁶ Im Ventennio fascista zeigt sich das zwischen hoher und populärer Kunst gespaltene Feld des Buchmarkts. Wo Autoren wie Guido da Verona (Pitigrilli, D'Ambra, Zuccoli) erstmals ein Millionenpublikum erreichen, schreiben Intellektuelle wie Gadda, Vittorini oder auch Moravia für ein extrem kleines, bürgerliches Publikum mit Verkaufszahlen, die in aller Regel unter 100.000 bleiben.⁴⁷ Am Beispiel der beiden Texte werden aber auch Grenzen des Parodie-Begriffs deutlich: Wo Moravia derjenige ist, der sich inhaltlich kritischer, »ernster« mit dem auf Treue und Unlösbarkeit beruhenden Sozialmodell der Ehe auseinandersetzt, muss er die politischen Implikationen seiner Kritik im Begriff der Indifferenz verstecken und sich darin (ähnlich wie schon Manzoni) einer Selbstzensur unterwerfen. Und wenn Guido da Verona derjenige ist, der dieses politisch und religiös gewollte Sozialmodell Ehe gleichsam als Travestie entlarvt, muss er am eigenen Leib erfahren, wie der intertextuelle Dialog mit dem alles andere als »wertneutralen« Nationalautor Manzoni enden kann.

Bibliografie

- »Parodie«, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler⁵ 2013, S. 585f.
 »Travestie«, in: von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner⁸ 2001, S. 848.

⁴⁵ E. Tiozzo nennt *La canzoni di sempre* und *La canzoni di ieri e di domani* und spekuliert, dass es sich dabei um angepasste frühe Manuskripte handeln könnte (E. Tiozzo: »Guido da Verona«, S. 563).

⁴⁶ Vgl. Spinazzola, Vittorio: *Il libro per tutti. Saggio su I Promessi sposi*, Roma: Ed. Riuniti 1983.

⁴⁷ Vgl. G. Sergio: »*I Promessi Sposi* di Guido da Verona«, S. 220.

- Brera, Matteo: »Un dannunzista tra due ›Indici‹. Guido da Verona, il Sant’Uffizio e la censura di regime«, in: *Italian Studies* 71 (2016), S. 356-383.
- Casini, Simone: »Cronologia«, in: Moravia, Alberto: *Gli indifferenti*, in: Ders.: *Opere*, Bd. 1: *Romanzi e racconti 1927-1940*, hg. von Francesca Serra, Mailand: Clas-sici Bompiani 2000, S. XXIII-LXXX.
- Da Verona, Guido: *I promessi sposi*, Fano: Edizioni Theoria S.r.l. 2021.
- Hausmann, Frank-Rutger: »Alberto Moravia's *Gli indifferenti* – Ende und Neubeginn des italienischen Romans im 20. Jahrhundert«, in: *Italienisch* 15 (1986), S. 27-47.
- Lukács, Georg: *Der historische Roman*, Berlin: Aufbau-Verlag 1955.
- Macchia, Giovanni: *Manzoni e la via del romanzo*, Milano: Adelphi 1994.
- Magrì, Enzo: *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, Cosenza: Pellegrini Editore 2005.
- Manzoni, Alessandro: *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in: Ders.: *Tutte le opere*, Bd. V/III: *Scritti letterari*, hg. von Carla Riccardi/Biancamaria Travi, Mailand: Mondadori 1991, S. 287-366.
- : *I Promessi Sposi*, in: ders.: *Tutte le opere*, Bd. II/1. *I Promessi Sposi. Testo definitivo del 1840*, hg. von Alberto Chiari/Fausto Ghisalberti, Mailand: Mondadori 1963, S. 1-673.
- Manzoni: *Fermo e Lucia*, in: Ders., *Tutte le opere*, Bd. II/3. *Fermo e Lucia*, hg. von Alberto Chiari/Fausto Ghisalberti, Mailand: Mondadori 1964, S. 1-669.
- Moravia, Alberto: »Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico (1964)«, in: Ders., *Opere complete*, 16 Bde., Mailand: Bompiani 1974-1976, Bd. 15, S. 303-343.
- : »Gli indifferenti«. In: Ders.: *Opere*, Bd. 1. *Romanzi e racconti 1927-1940*, hg. von Francesca Serra, Mailand: Classici Bompiani 2000, S. 3-301.
- Morgana, Silvia/Sergio, Giuseppe (Hg.), *Guido da Verona e il suo archivio. Interpretazioni e riletture*. Rom: Edizioni di storia e letteratura 2011.
- Orvieto, Paolo: »Il romanzo erotico-trasgressivo tra le due guerre: Il primo decen-nio (1919-1929)«, in: *Studi Italiani* 8/2 (1996), S. 43-83.
- Parisi, Luciano: »Alessandro Manzoni's *I Promessi Sposi*: A Chaste Novel and an Erotic Palimpsest«, *Modern Language Review* 103 (2008), S. 424-437.
- Sergio, Giuseppe: »*I Promessi Sposi* di Guido da Verona: appunti sulla lingua e sullo stile«, *Italiano Lingua Due* 2 (2010), S. 220-252.
- Spinazzola, Vittorio: *Il libro per tutti. Saggio su I Promessi sposi*, Roma: Ed. Riuniti 1983.
- Spranzi, Aldo: *La parodia dei Promessi sposi. Ovvero l'inettitudine della cultura let-teraria*, Mailand: Edizioni Unicopli 2012.
- Stöferle, Dagmar: *Ehe als Nationalfiktion. Dargestelltes Recht im Roman der Mo-derne*, Stuttgart: Metzler 2020.
- Tiozzo, Enrico: »Guido da Verona«, *Belfagor* 64 (2009), S. 549-566.
- : »Una tragica parodia. Il rifacimento daveroniano de *I promessi sposi* di Alessan-dro Manzoni«, *Romance Studies* 22 (2004), S. 63-74.

Vinken, Barbara: »*Nuovo romanzo – Sponsa und sponsina*: Manzonis zwei Bräute«, in: Dies./Susanna Elm (Hg.), *Braut Christi. Familienformen in Europa*, Paderborn: Fink 2016, S. 113-133.

Wolff, Martin; Rheinstein, Max: »Das neue italienische Eherecht«, in: *Zeitschrift für ausländisches und internationales Privatrecht* 4/7 (1930), S. 915-929.