

4 DER KONTEXT DES OPERNHAFTEN IM ITALIEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Italienische Oper und europäischer Roman

Eine Gegenüberstellung der verschiedenen europäischen Literaturgeschichten macht deutlich, daß im Jahrhundert der euphorischen Nationenbildung mit gewissen zeitlichen und quantitativen Unterschieden (in England und Frankreich früher, in Deutschland später und weniger häufig) in fast allen europäischen Kulturen der Roman in seiner ganzen gattungsgeschichtlichen Breite, angefangen mit dem Briefroman über den historischen und den realistischen bis zum sozialkritischen Roman zu einem führenden Genre wurde.

Im 19. Jahrhundert klafft in der italienischen Literaturgeschichte eine Lücke, denn deren Schwerpunkt liegt nicht auf der Gattung des Romans und deren Ausdifferenzierungen. Es können natürlich Ugo Foscolos *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), Alessandro Manzonis *I Promessi Sposi* (1827 bzw. 1840), Ippolito Nievos *Le confessioni di un italiano* (1867 postum erschienen), Giovanni Vergas *I Malavoglia* (1881) und *Mastro don Gesualdo* (1889) angeführt werden.¹ Von diesen italienischen Romanen sind aber, betrachtet man Bekanntheitsgrad, Verbreitung im In- und Ausland, Modellcharakter sowie zeitgenössische Wirkungsgeschichte, einzig *I Promessi Sposi* mit den großen europäischen Romanen vergleichbar. In dieser romanarmen Zeitspanne² entstanden in Italien

-
- 1 Ugo Foscolo: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Tratte dagli autografi. Introduzione e commento di Guido Davico Bonino. Milano 1986; Alessandro Manzoni: *I Promessi Sposi*. Vittorio Spinazzola (Hg.). 11. Auflage. Milano 1981; Ippolito Nievo: *Le confessioni di un italiano*. Marcella Gorra (Hg.). Milano 1986; Giovanni Verga: *I Malavoglia*. Salvatore Guglielmino (Hg.). Milano 1988; Giovanni Verga: *Mastro don Gesualdo*. Milano 1979.
 - 2 Im 19. Jahrhundert waren in Italien auch Dramen rar. Manzonis Tragödien *Il conte di Carmagnola* (UA 1828) und *Adelchi* (UA 1843) waren eher Lesedramen und für das Theater schlecht zu gebrauchen (Alessandro Manzoni: *Il conte di Carmagnola*. Introduzione di Pietro Gibellini. Presentazione e note di Sergio Blazina. Milano 1991; Alessandro Manzoni: *Adelchi*. Introduzione di Pietro Gibellini. Milano 1991). Im Bereich des Sprechtheaters

jedoch unzählige Opern: Gioachino Rossinis *Il Barbiere di Siviglia* (Text: Cesare Sterbini; UA: Rom 1816), Vincenzo Bellinis *La Sonnambula* (Text: Felice Romani; UA: Mailand 1831) und *Norma* (Text: Felice Romani; UA: Mailand 1831), Gaetano Donizettis *L'elisir d'amore* (Text: Felice Romani; UA: Mailand 1832) und *Lucia di Lammermoor* (Text: Salvatore Cammarano; UA: Neapel 1835), Giuseppe Verdis *Nabucodonosor* (Text: Temistocle Solera; UA: Mailand 1842), *Il Trovatore* (Text: Salvatore Cammarano, mit Ergänzungen von Leone Emanuele Bardare; UA: Rom 1853), *Traviata* (Text: Francesco Maria Piave; UA: Venedig 1853) und *Aida* (Text: Antonio Ghislanzoni; UA: Kairo 1871), um nur einige der bekanntesten zu nennen.

Der Roman taucht in Italien nicht nur später auf als in den anderen europäischen Kulturen, sondern er kommt auch seltener vor. Theodor W. Adorno hat hinsichtlich der Opern Pietro Mascagnis (z.B. *Cavalleria rusticana* [UA: 1889] nach einer Novelle bzw. einem Drama von Giovanni Verga) und Ruggero Leoncavallos (z.B. *I pagliacci*; UA: 1892) von einer „Versachlichung der Oper im Namen des Verismus“³ gesprochen. Dazu gehören Milieuschilderungen und die Darstellung sozialer Problematiken wie z.B. die Armut in Süditalien. Erst in dieser Phase – am Ende des 19. Jahrhunderts – entsteht der moderne italienische Roman.⁴

Die Oper hatte in Italien seit der Renaissance unterschiedliche Formen und Funktionen, aber eine verhältnismäßig konstante Konjunktur hinsichtlich der Produktion, der Verbreitung und der Rezeption. Gerade in die Phase des langen – und schwierigen – Prozesses der Nationenbildung, der für Literaturhistoriker wie Francesco De Sanctis idealerweise

hatte es in früheren Jahrhunderten regelrechte Schwerpunktbildungen gegeben. Besonders der Bereich der Komödie war im Laufe der Jahrhunderte immer wieder stark ausgebildet. Im 19. Jahrhundert gab es keine nennenswerte italienische Komödienproduktion.

3 Theodor W. Adorno: „Die bürgerliche Oper“. In: ders.: *Musikalische Schriften I-III*. Gesammelte Schriften Band 16. Frankfurt am Main 1978. S. 24-39: 26.

4 In den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erschienen z.B. Giovanni Vergas *I Malavoglia* (1881), *Mastro Don Gesualdo* (1889), Gabriele D'Annunzios (1863-1938) Romantrilogie *Romanzi della rosa* mit *Il Piacere* (1889), *L'Innocente* (1892) und *Trionfo della morte* (1894), Italo Svevos (1861-1928) Romane *Una vita* (1892) und *Senilità* (1898). Svevos *Coscienza di Zeno* wurde erst 1923 publiziert. Parallel dazu entstanden auch moderne Dramen: etwa Giovanni Vergas *Cavalleria rusticana* (1884), die Tragödien Gabriele D'Annunzios (z.B. *Francesca da Rimini* [1902], *La figlia di Jorio* [1904]), und schließlich im 20. Jahrhundert die Komödien und bürgerlich-grotesken Stücke Luigi Pirandellos (z. B. *Così è se vi pare*) [1917], *Sei personaggi in cerca di autore* [1921], *Enrico IV* [1922]).

von einer italienischen Nationalliteratur begleitet und unterstützt werden sollte, fällt die Hochblüte der Oper.

Um die von Gramsci anvisierte Funktionsäquivalenz von Oper und Roman zu überprüfen, ist es notwendig, die Oper und den Roman im Hinblick auf diese Fragestellung nicht in ihrer gattungsgeschichtlichen Ausdifferenzierung, sondern als Medium zu betrachten.⁵

Daß die Nationenbildung in Italien parallel zu einer Schwerpunktverlagerung auf die Oper verlaufen konnte und mußte, ist, wie im Folgenden genauer zu erläutern sein wird, der Typologie der italienischen Kultur zuzuschreiben. Dabei ist, das sei vorweggenommen, für unser Erkenntnisinteresse – das den Funktionszusammenhang von Kultur und Medien⁶ betrifft – nicht relevant, ob z.B. Verdi ein Patriot war, sondern die Tatsache, daß die Werke des Komponisten und sogar seine – vermeintlich patriotische – Biographie ein wesentlicher Teil der italienischen Kultur waren und sind. Mit anderen Worten: wir werden im folgenden nicht die sozialhistorischen Befunde gegen den Patriotismus Verdis (oder anderer italienischer Komponisten des 19. Jahrhunderts) erbringen⁷, sondern die

5 Wir betrachten im Anschluß an K. Ludwig Pfeiffer (*Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt a.M. 1999) Oper und Roman als Medien. Roman und Oper sind in unserem Verständnis kulturell codierte Kommunikationsformen mit je eigenen Funktionsmechanismen. Sie können unterschiedliche Funktionen haben oder aber auch funktionsäquivalent sein.

6 Allgemein, d.h. ohne Bezug auf die italienische Situation, zur Überschneidung kultureller Problemhorizonte mit Auswirkungen medialer Entwicklungen vgl. z.B. Jochen Schulte-Sasse: „Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte“. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988. S. 429-453; Friedrich Kittler/Christoph Tholen (Hg.): *Arsenale der Seele. Literatur und Medienanalyse seit 1870*. München 1989; Jochen Hörisch/Michael Wetzell (Hg.): *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870-1920*. München 1990; Martin Stingelin/Wolfgang Scherer (Hg.): *Hard-War/SoftWar*. München 1991; Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Christoph Tholen (Hg.): *Computer als Medium*. München 1994.

7 Für die sozialgeschichtliche Forschung zur italienischen Oper waren die Arbeiten von John Rosselli wegweisend. Vgl. etwa John Rosselli: *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*. Cambridge 1984; ders.: *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*. London 1991; ders.: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*. Bologna 1992; ders.: *Singers of Italian Opera. The Industry of a Profession*. Cambridge 1992. Die von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli herausgegebene italienische Operngeschichte hat ebenfalls eine starke sozialgeschichtliche Orientierung (Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli [Hg.]: *Storia dell'opera italiana*. Bd. 4, 5, 6. Torino 1987 ff.) In deutscher Sprache ist besonders wegen der komparatistischen Ausrichtung – Italien,

kulturtypologisch relevanten Befunde für den Funktionszusammenhang von italienischer Oper und italienischer Kultur. Diese medienkomparatistische Perspektive, so scheint uns, wurde in der bisherigen Forschung weitgehend vernachlässigt.

Die Frage, von der unsere folgenden Überlegungen den Ausgangspunkt nehmen, lautet also: Wie kommt es dazu, daß eine Kultur im Jahrhundert der Nationenbildung statt des Romans die Oper favorisiert?

Sozialhistorischer Hintergrund

Der Kulturanthropologe Carlo Tullio-Altan hat betont, daß Italien in vielfacher Hinsicht „un paese ‚anomalo‘ nel panorama europeo“ sei.⁸ Besonders im Hinblick auf eine Analyse der als spezifisch italienisch erscheinenden Ausformungen einer „vita pubblica“ stünden, so Tullio-Altan, nicht nur die ausländischen, sondern auch italienische Wissenschaftler einer schwierigen Aufgabe gegenüber. Italien erscheine den Touristen, der einheimischen Bevölkerung und vielen professionellen Beobachtern als „un paese abitato da persone che è più facile amare, per certe loro indubbe qualità umane, o spregiare per certi loro clamorosi difetti, che non comprendere ai fini di una fiduciosa, mutua collaborazione.“ Die Ereignisse, welche die italienische „vita pubblica“ konstellieren, seien, betrachte man sie nach den „normalen“ Parametern moderner Demokratien mit langer Tradition, „spesso così contrastanti e contraddittori [...] da rendere praticamente imprevedibile buona parte dei comportamenti della nostra società.“⁹

Besonders die medialen Artikulationsformen dieser italienischen „vita pubblica“ – so ergänzen wir Tullio-Altans These – lassen sich relativ mühelos beschreiben und, je nach Beobachterposition, als anders, ja sogar als „anormal“ klassifizieren. Komplizierter erweist sich aber eine kulturhistorische Herleitung der im europäischen Vergleich „anormal“ wirkenden medialen Situation und eine kulturtheoretische Begründung.

Wir werden im folgenden zunächst die wichtigsten politischen und soziologischen Fakten und Umstände benennen, die dieses „paese anomalo“ und die „comportamenti“ seiner Bewohner im 19. Jahrhundert geprägt haben. Dabei wollen wir keine erschöpfende Sozial- und Kulturge-

Frankreich, Deutschland im Vergleich – auf das Buch von Michael Walter zu verweisen (*Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*. Stuttgart/Weimar 1997).

8 Carlo Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa. Profilo storico comparato delle identità nazionali europee*. Bologna 1999. S. 7.

9 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 7.

schichte des 19. Jahrhunderts schreiben, sondern werden die – für unsere medienkomparatistische Fragestellungen relevanten – Faktoren herausarbeiten.

Zu den die italienische Kultur prägenden Faktoren gehören die langandauernden und wechselnden Fremdherrschaften unter anderem durch die Phönizier, Griechen, Araber, Langobarden, Normannen, Staufer usw. Die territoriale Besetzung durch die Spanier z.B. betraf vor allem Süditalien, aber auch etwa die Lombardei, und hielt mehrere Jahrhunderte an. Sie hinterließ ihre kulturellen Spuren: „Lungo sarebbe l'elenco dei prestiti di ogni genere in cui l'impronta spagnola si tradusse nell'Italia del secolo XVI e del XVII.“¹⁰ Die *età napoleonica* war von einer vergleichsweise kurzen Dauer: von der französischen Invasion im Jahre 1796, als das französische Heer unter dem Kommando Napoleons Italien erreichte, bis zum Wiener Kongreß 1814/15.¹¹ In diesen zwei Jahrzehnten wurde das politisch zersplitterte Italien in einen Strudel von Ereignissen hineingerissen, an die zunächst große Erwartungen geknüpft waren.

Napoleon erschien vielen zunächst als die Personifikation der Ideale der Französischen Revolution. Seitdem die Franzosen im Jahre 1796 Italien besetzt hatten, verhielten sie sich aber als Eroberer und betrachteten das besetzte Gebiet als einen ihrer Satelliten, von dem sie Soldaten, Geld und politische Macht bezogen. So wurde die *età napoleonica* bald als Epoche der erduldeten Fremdherrschaft wahrgenommen und erlebt, die anfängliche Napoleon-Begeisterung verwandelte sich nach kurzer Zeit in Enttäuschung und Ablehnung, die sich in Form von unzähligen Aufständen und Auseinandersetzungen mit wechselnden Allianzen und Machtbündnissen und auch in einigen literarischen Werken¹² artikuliert. Wäh-

10 Giuseppe Galasso/Luigi Mascilli Migliorini: *L'Italia moderna e l'unità nazionale*. Torino 1998. S. 479.

11 Was unsere Rekapitulation der Fakten und der historischen Prozesse im 19. Jahrhundert in Italien betrifft, stützen wir uns neben den explizit erwähnten anderen Arbeiten hier und im folgenden wesentlich auf die bei Einaudi erschienene und von Ruggiero Romano und Corrado Vivanti herausgegebene *Storia d'Italia*. Bd. 3. Torino 1982 und Bd. 4 (bestehend aus 3 Teilbänden). Torino 1987.

12 Darunter, an prominentester Stelle, Ugo Foscolos Briefroman *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), op. cit., der mit den Worten beginnt: „Il sacrificio della Patria nostra è compiuto“ („Die Hinopferung unseres Vaterlandes ist vollbracht!“). Der Roman behandelt die Problematik der Übergabe Venedigs an Österreich durch Napoleon. Die Republik Venedig war 1797 mit dem „Trattato di Campoformio“ unter österreichische Regierung gefallen. Der Protagonist des Romans ist ein unglücklich verliebter junger Mann, der seine Illusionen von Freiheit und Unabhängigkeit des Vaterlandes zusammenbrechen sieht, als Napoleon Venedig den Österreichern überläßt. Die politische Enttäuschung spiegelt sich in einer emotionalen Enttäuschung:

rend dieser wechselvollen und unruhigen Zeit der französischen Besetzung, die zur Auflösung und Neugründung unterschiedlichster Staatsformen und zu einer völlig neuen Ordnung der Grenzen und Herrschaftsgebiete der alten italienischen Staaten führte, machte sich Napoleon zunächst zum Präsidenten der italienischen Republik und dann 1805 zum König von Italien.

Mit dem Wiener Kongreß wurde – als antifranzösische Aktion – ein großer Teil Italiens dem habsburgischen Reich zugesprochen. Die alten Regimes wurden wieder hergestellt, die ursprünglichen Herrscher unter der Regie Österreichs wieder eingesetzt. Es folgte eine Zeit der allgemeinen Restauration, die aber spätestens im Jahre 1848, als der erste italienische Unabhängigkeitskrieg gegen Österreich ausbrach, in eine weitere Phase konfliktreicher Dynamiken mündete.

Italien war vor der politischen Einigung ein sehr heterogenes Land: „Fino all’Unità una vera e propria Italia ideale era tutta sbriciolata dalla Italia reale, impercorribile senza la forzatura [...] di decine e decine di blocchi doganali [...]“¹³ Man kann von einer regelrechten Fragmentarisierung sprechen, die zum Teil eine Folge der lange andauernden und wechselnden Fremdherrschaften war, zum Teil aber auch mit den inneritalienischen politischen Konstellationen zusammenhing.¹⁴

Zur politischen Heterogenität kam eine gewachsene kulturelle Regionalität hinzu, welche sich trotz der politischen Einigung bis heute gehalten hat und in mehr oder weniger folkloristischen Ausformungen regionalkultureller Traditionen ihren Niederschlag gefunden hat:

Jacopo geliebte Teresa heiratet, um den Willen ihres Vaters auszuführen, einen anderen Mann.

Foscolo war Demokrat, Republikaner und Jakobiner. Als Neunzehnjähriger war er freiwillig in das Heer von Bonaparte eingetreten, und er hatte sogar eine Ode „A Bonaparte liberatore“ geschrieben (zum ersten Mal veröffentlicht 1797). Nach 1800 revidierte Foscolo jedoch seine an Napoleon geknüpfte revolutionäre Utopie und widersetzte sich öffentlich dem napoleonischen Regime. Er war einer der ersten Schriftsteller, der die Einheit und Unabhängigkeit Italiens thematisierte, weigerte sich 1815, ins österreichische Heer einzutreten, floh zuerst in die Schweiz und dann nach England. Foscolo war zum Zeitpunkt seiner Flucht in Italien schon sehr bekannt, starb allerdings verarmt im englischen Exil.

13 Giovanni Morelli: „L’opera“. In: Mario Isnenghi (Hg.): *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell’Italia unita*. Roma 1996. S. 43–113: 90.

14 Das Land war in viele unterschiedliche Regierungsformen aufgegliedert: Im Norden gab es einige relativ fortschrittlich regierte Fürstentümer und Kleinstaaten, während im Süden das Feudalsystem dominierte und sich noch lange bis weit ins 20. Jahrhundert halten sollte.

„Tutto ciò costituisce un buon sistema di prerequisiti per una effettiva consistenza di un forte pluridimensionamento delle espressioni folcloriche e di una forte consistenza del folclore come forma di cultura formata e fondata sulla diversità, e nella diversità, sugli arricchimenti propri dei grandi *exploits* della diversità.“¹⁵

Auch die sprachliche Situation¹⁶ zeichnete sich in Italien seit jeher – trotz einer überaus frühen Literatursprache – durch eine stark ausgeprägte Uneinheitlichkeit aus und war kein Identifikationsmoment für die ganze Bevölkerung. Vielmehr war die sprachliche Vielfalt „un'altra testimonianza della complessità storica degli apporti etnici dei diversi popoli che hanno abitato la penisola nel corso dei secoli.“¹⁷ Von einer „lingua italiana in senso proprio, sia dal punto di vista della pratica comunicativa quotidiana sia in senso letterario“, könnte man theoretisch zwar ab dem 14. Jahrhundert sprechen, als der Florentiner Dialekt aus verschiedenen historischen Gründen für die herrschende Schicht eine solche Funktion übernehmen konnte. Alle anderen sozialen Gruppen kommunizierten im Alltag in den lokalen Dialekten und Minderheitensprachen und praktizieren diese immer noch: „Anzi, tale uso si è attualmente intensificato, in certe regioni italiane, in funzione dell'emergere di istanze autonomiste particolari.“¹⁸ Während des Risorgimento war Italien „tutta frantumata linguisticamente in migliaia di dialetti che, mutanti ad ogni volger di una decina di chilometri, di centro in centro, di frazione in frazione, moltiplicavano con impervie barriere linguistiche i già tanti imbarrieramenti politici reali.“¹⁹

Zu den sprachlichen Barrieren und zur politischen und kulturellen Fragmentarisierung kamen die sprachideologischen Debatten als Hindernis für eine erfolgreiche kulturelle Homogenisierung hinzu. Die Debatten hatten schon Jahrhunderte vor dem Risorgimento eingesetzt, wurden jedoch im 19. Jahrhundert besonders virulent und führten zu keinem echten Konsens. Einerseits existierte schon seit Jahrhunderten das *Volgare* als Schriftsprache. Es ist zum ersten Mal mit dem „Indovinello veronese“ am Ende des 8. oder zu Beginn des 9. Jahrhunderts dokumentiert. Dieses *Italiano volgare* war aber immer noch hauptsächlich eine Schrift- und Literatursprache. Und man war sich auch im Jahrhundert der Nationen-

15 Morelli: „L'opera“, op. cit., S. 90.

16 Für die Einzelheiten zu dem umfangreichen Problemkomplex Sprache und Nation und seine Fortsetzung bis in die Gegenwart vgl. Tullio De Mauro: *Storia linguistica dell'Italia unita*. 2 Bde. Bari 1979.

17 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 213.

18 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 214.

19 Morelli: „L'opera“, op. cit., S. 90.

bildung nicht einig, wie eine nationale italienische Sprache genau aussehen sollte.²⁰

Symptomatisch war die jahrzehntelange Reflexion Alessandro Manzonis bezüglich der Sprachentscheidung während seiner Arbeit an *I Promessi Sposi*.²¹ Manzonis Roman, von dem er nach der Urfassung *Fermo e Lucia* zwei weitere Fassungen angefertigt hat, ist auch als ein Versuch zu verstehen, das Problem der sprachlichen Heterogenität bzw. einer fehlenden gemeinsamen Sprache für alle Italiener zu beheben, ein für alle Italiener verständliches „italiano comune“ im Sinne Tullio De Mauro²² zu etablieren und zu konsolidieren. Manzoni entschied sich schließlich für eine Sprache, die weitgehend dem gesprochenen Florentinisch (der sogenannten „benparlanti fiorentini“) entsprach und damit der bisherigen Literatursprache (Dantes, Boccaccios, Petrarcas) am nächsten kam. Er hat versucht, eine Erzählprosa zu erfinden, in der sich die literarische Sprache nicht mehr wesentlich von der gesprochenen Sprache unterschied. Jenes Projekt einer italienischen Volkssprache, die Dante in seiner *De vulgari eloquentia* theoretisiert und in seiner *Commedia* zumindest teilweise in die Praxis umgesetzt hatte²³, wurde durch Manzonis Roman für das 19. Jahrhundert fortgesetzt. Es sollte aber noch lange dauern, bis das „Vulgare“ Dantes und die „lingua sciolta“ Manzonis zu einer

20 Daß Sprache ein einheitsstiftendes Medium sein kann, hatte in Deutschland Luthers Bibel-Übersetzung, die ein wichtiger Faktor im Kontext der sprachlichen und kulturellen Einigung gewesen war, demonstriert.

21 Manzonis kreativste Phase dauerte von 1812, als er die *Imi sacri* schrieb, bis 1827, dem Jahr, in dem er die erste Fassung der *Promessi Sposi* abschloß, und koinzierte mit der historischen politischen Phase, in der das lombardische Bürgertum eine Vorreiterrolle im Risorgimento übernahm. Manzoni war Patriot und schloß sich dieser nationalen Bewegung an. Die historische Entstehungssituation – Anfänge der Industrialisierung im Norden, gleichzeitige Entwicklung einer kapitalistisch orientierten Landwirtschaft, Unabhängigkeitsbestrebungen, Mythos des einheitlichen Volkes – ist in den Roman eingeflossen. In *I Promessi Sposi* – dem Prototypen des historischen Romans in Italien – wird nämlich nicht die Geschichte von mächtigen Figuren oder Königshäusern dargestellt, sondern das Leben einfacher Leute. Der Roman spielt im 17. Jahrhundert und erzählt die vielen Widrigkeiten ausgesetzte Liebesgeschichte von Renzo und Lucia: Don Rodrigo versucht, ihre Heirat zu verhindern; Renzo gerät in die Aufstände in Mailand; Lucia sucht Rettung in einem Kloster, wird dann entführt und kommt wieder frei; Don Rodrigo kommt bei der Pest um, und trotz aller Hindernisse finden Renzo und Lucia schließlich zusammen.

22 Vgl. De Mauro: *Storia linguistica dell'Italia unita*, op. cit.

23 Vgl. dazu besonders die Einleitung und den Kommentar von Pier Vincenzo Mengaldo in: Dante Alighieri: „De vulgari eloquentia“. In: ders.: *Opere minori*. Bd. 2. Pier Vincenzo Mengaldo u.a. (Hg.). Milano/Napoli 1979. S. 1-237.

„Koiné“ wurden. Von einer allgemein verständlichen „lingua comune“ kann man erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sprechen.²⁴

Die Frage, welcher Dialekt und welche Varietät des Italienischen bzw. welche der zahlreichen voneinander unabhängigen Sprachen, Minderheitensprachen, Zweitsprachen und Schriftsprachen, zur Nationalsprache erhoben werden sollte, wurde mit Manzonis Roman natürlich nicht definitiv beantwortet oder gar gelöst: „È noto che nel 1860 soltanto l'1,7 % degli italiani parlava o capiva un „Italiano“ parlato o scritto comune.“²⁵ Während Dickens in England und Zola in Frankreich Romane über das industrielle Stadtproletariat schrieben und den Soziolekt – z.B. den proletarischen – auf das Niveau der Literatursprache erhoben, waren sich die italienischen Literaten immer noch nicht darüber einig, in welcher Sprache sie italienische Romane – welcher Art auch immer – eigentlich hätten schreiben sollen und können.

Der Niedergang der alten Regimes und die Entstehung neuer Staaten hatten zur Folge, daß die traditionell gewachsenen Machtverhältnisse entkräftet, feudale Strukturen teilweise aufgelöst wurden und wirtschaftliche und soziale Reformen in Bewegung kamen. Grundbesitzer, Unternehmer, Angehörige des mittleren Klerus und Journalisten partizipierten zum ersten Mal aktiv am politischen Leben. Sie übernahmen öffentliche Ämter und bildeten zusammen mit dem aufgeklärten Teil der Aristokratie allmählich eine neue Führungsschicht, die man ansatzweise dem Bürgertum zurechnen konnte. Von dieser Perspektive aus hatte die napoleonische Ära, eben weil Napoleon sich eindeutig auf bestimmte gesellschaftliche Gruppen – die fortschrittliche Aristokratie, das ländliche Großbürgertum, die Händler und die gebildeten Berufsgruppen – gestützt hatte, einen entscheidenden Einfluß auch auf die nachfolgende italienische Geschichte gehabt und – ohne Absicht – die Herausbildung eines italienischen Patriotismus vorbereitet. Dennoch hatten es die politischen Einheitsbestrebungen in Italien schwer, sich durchzusetzen.

Deshalb zielten die Protagonisten der Risorgimento-Bewegung darauf ab, eine italienische Nation – die es als solche nie vorher gegeben hatte – „wieder aufleben“ zu lassen.²⁶ Sie spannten eine Art roten Faden

24 Für die Einzelheiten der Diskrepanz zwischen „lingua letteraria“ und „lingua comune“ bis ins 20. Jahrhundert vgl. De Mauro: *Storia linguistica dell'Italia unita*, op. cit.

25 Morelli: „L'opera“, op. cit., S. 90.

26 Zur Nation als imaginierte politische Gemeinschaft vgl. die grundlegende Arbeit von Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1983. Vgl. zum italienischen Verfahren, eine nicht vorhandene Nationalidentität zu konstruieren, Giulio Bollati: *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Torino 1983.

von sehr entfernten Epochen bis in die Gegenwart, formulierten als Ziel, Italien aus einer Phase der jahrhundertelangen Unterwerfung unter fremde Völker – die allgemein als Phase der Barbarei und der Sklaverei etikettiert wurde – herauszuführen und hofften, die prospektierte, neue Fortschrittsepoche so auf ein solides Fundament zu stellen.

Zu diesen Protagonisten gehörten: Camillo Benso conte di Cavour, der eine liberale, moderate Richtung vertrat und Minister und Regierungschef im Königreich von Sardinien-Piemont war; der Republikaner Giuseppe Mazzini, der zunächst Mitglied der geheimen Carboneria²⁷ war und 1831 die Bewegung „Giovine Italia“ gründete, die sich von der Carboneria distanzierte, aber dennoch verboten wurde; der Mazzinianer Giuseppe Garibaldi, der im Jahre 1860 mit Hilfe eines Heeres aus – vermeintlich – Freiwilligen, welches als „la Spedizione dei Mille“ zur Legende geworden ist, schließlich das Königreich von Sardinien-Piemont des Vittorio Emanuele II mit dem Königreich beider Sizilien vereinigte.²⁸

Sämtliche Protagonisten der italienischen Risorgimentobewegung, und zwar „sia sul versante laico, liberale-monarchico e repubblicano-mazziniano, sia sul versante cattolico-neoguelfo“, rekurrten auf den Mythos vom antiken Rom als historischem Fundament der italienischen Nationalidentität, der in den Stadtrepubliken und in den Fürstentümern der Renaissance sowie in den damit verbundenen kulturellen Zeugnissen seine historische Kontinuität fand:

„La retorica nazionalitaria associava a questo fondamento tanto gli eventi della civiltà comunale quanto gli sviluppi dell’Umanesimo e del Rinascimento, come documenti probatori di una continuità storica di valori identitari, che sarebbe stata solo temporaneamente interrotta dall’occupazione della penisola, a partire dalla metà del XVI secolo, da parte delle potenze straniere, Spagna e Austria in primo luogo.“²⁹

Die Valorisierung großer Figuren der Vergangenheit, autochtoner kultureller Ausdrucksformen und erfolgreicher Phasen des politischen Lebens waren wesentliche Momente der Konstruktion einer nationalen Identität.

27 Vom Geheimbund der Carboneria gingen die revolutionären Bewegungen, die *moti carbonari* aus, z.B. in den Jahren 1820/21 im Regno di Napoli und im Piemonte, 1831 in der Emilia. Wien unterstützte die jeweiligen Herrscher, so daß diese Revolutionen zum Scheitern gebracht werden konnten.

28 Bald wurden aufgrund eines Plebiszits u.a. auch die Toskana, die Marken und Umbrien angegliedert, und am 14. März 1861 wurde das vereinigte Regno d’Italia ausgerufen. Rom wurde 1870 nach dem Sturz Napoleons III. zur ersten gesamtitalienischen Hauptstadt proklamiert.

29 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 145.

Noch heute ist der Gedanke verbreitet, eine italienische Nation habe immer existiert und sei nur abwechselnd Phasen der Subalternität und der glorreichen Selbstbestätigung durchlaufen.

Zur sozialen und administrativen Struktur des Landes und besonders zur Bevölkerungsstruktur der italienischen Halbinsel gab es zum Zeitpunkt der politischen Einigung nur sporadische statistische Erhebungen. Weder kannte man „il numero esatto“ der in Italien lebenden Menschen, noch hatte man eine genaue Vorstellung von ihren „condizioni di vita“, von den „risorse“ und von den „attività produttive esistenti nel paese“, und man wußte auch nicht viel über den alten „apparato amministrativo“, der einer „nuova struttura unitaria“ weichen sollte.³⁰

Das Italien des 19. Jahrhunderts war überwiegend agrarisch geprägt. Zwischen Stadt und Land herrschte in sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht eine große Diskrepanz. Aus einer Zählung von 1871 geht hervor, daß 18,5 Millionen Einwohner Italiens, d.h. zwei Drittel der Gesamtzahl von 27 Millionen, auf dem Land lebten. Nicht wenige große Städte, allen voran Neapel, zeichneten sich durch eine parasitäre Wirtschaft aus, d.h., sie profitierten von der Arbeitskraft und der landwirtschaftlichen Produktion der sie umgebenden Region. Von einer zeitgemäßen industriellen Entwicklung waren sie weit entfernt. Weite Teile Nord- und Mittelitaliens und ganz Süditalien waren – und sind bis heute – durch eine Rückständigkeit hinsichtlich der industriellen Entwicklung gekennzeichnet. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts fing Italien ansatzweise – und zwar nur im Norden – an, eine Industrienation zu werden, was im europäischen Vergleich extrem verspätet geschah.

Die soziale Frage war im Italien des 19. Jahrhunderts im wesentlichen eine „landwirtschaftliche Frage“ (im Unterschied etwa zu England und Deutschland, wo man schon längst von einem Stadtproletariat sprechen konnte). Es existierte eine – von Region zu Region sehr heterogene – Bauernklasse, aber im Unterschied zu anderen europäischen Ländern wie Frankreich oder England gab es keine Arbeiterklasse. Eine „rivoluzione agraria“ hat es nie gegeben. Die Mehrheit der Bauern in der südlichen Hälfte des Landes lebte auch nach der politischen Einigung weiterhin unter sehr harten Lebensbedingungen, weil der Mezzogiorno auch dann noch zu einem großen Teil in ein feudales System eingebunden war. Die Gebiete des Südens wurden von den industrialisierteren Gebieten des Nordens abgehängt und abgetrennt und als Absatzmärkte für die Produktion im Norden gesehen. Es entstand ein ökonomisches Ungleich-

30 Giovanni Vigo: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto“. In: Simonetta Soldani/Gabriele Turi (Hg.): *Fare gli Italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*. Bd. 1 (La nascita dello Stato nazionale). Bologna 1993. S. 37-67; 37.

gewicht zwischen Norden und Süden, welches sich bis heute deutlich manifestiert. Man kann geradezu von einem ökonomischen Dualismus sprechen, dessen dramatische Folge die *questione meridionale* (die süd-italienische Frage) ist. Durch das Risorgimento war die Kluft zwischen dem armen Süden und dem relativ reichen Norden nicht vermindert worden, und auch nach 1876, als mit der sogenannten „rivoluzione parlamentare“ die „sinistra storica“ an die Macht kam, änderte sich diese Situation nicht wesentlich.

Neben und auch als Konsequenz der Prägung durch die Fremdherrschaften gehörten zu den Hauptcharakteristika des italienischen Nationalstaats und der italienischen Gesellschaft eine im europäischen Vergleich hohe Rückständigkeit der produktiven Strukturen und eine schwache Demokratie. In beiderlei Hinsicht ist die bremsende Rolle der Savoia-Monarchie nicht zu unterschätzen. Nach der politischen Einigung behielt der König als Staatsoberhaupt eine Vielfalt von Funktionen, die weit über die Kompetenzen und über den Aktionsradius der von ihm ernannten Regierung und des Parlaments hinausgingen. Der König stand an der Spitze des Heeres, war verantwortlich für Krieg und Frieden, für die Allianzen und sogar für die Handelsverträge, die er nicht dem Parlament gegenüber rechtfertigen mußte. Die Monarchie war ein Referenzpunkt für alle reaktionären und autoritären Tendenzen, die gegen die parlamentarische Demokratie waren. Hinter dem König stand eine Reihe von militärischen und bürokratischen Gruppierungen, welche die Monarchie als Aushängeschild benutzten und dank ihrer Positionen wesentlichen Einfluß auf das politische Geschehen und die wirtschaftliche Entwicklung im Lande nehmen konnten.

Die Probleme bei der Herausbildung einer demokratischen Gesellschaft in Italien hingen wesentlich auch damit zusammen, daß einerseits eine starke bürgerliche Schicht fehlte und andererseits die Mehrheit der Italiener sich für den Einigungsprozeß kaum interessierte: „La retorica nazionalitaria fece presa inizialmente su una ridotta minoranza di italiani, appartenenti ai ceti culturalmente ed economicamente privilegiati delle regioni centro-settentrionali [...]“. ³¹ Die Bauern – sie stellten 90 % der werktätigen Bevölkerung in der Risorgimento-Zeit – blieben von dieser Rhetorik weitgehend unberührt ebenso wie die „intera società meridionale, rimasta sostanzialmente fedele alla dinastia regnante, appoggiata dalla chiesa romana.“ Die quantitativ überragende Mehrheit der italienischen Bevölkerung teilte nicht im geringsten die „valori celebrati dalla retorica nazionalitaria liberale, mazziniana e neoguelfa.“ ³² Die großen Anstren-

31 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 145.

32 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 145.

gungen der italienischen Regierungen, nach der politischen Einigung des Landes, ein neues nationales Bewußtsein voranzutreiben, sind offenbar bis heute weitgehend gescheitert. Es waren progressive Bewegungen – unter anderem die Geheimbünde der Jakobiner und *Carbonari* –, die zum Risorgimento geführt hatten, und die an diesen Bewegungen Beteiligten stellten eine soziale bzw. intellektuelle Elite dar.

Die Schwäche des jungen italienischen Staates war ferner darauf zurückzuführen, daß das Parlament von einem numerisch sehr geringen Teil der Bevölkerung eingesetzt worden war und somit, in seiner repräsentativen Funktion, nicht auf einem soliden Fundament stand. Emblematisch ist die geringe Anzahl von Wählern bei den ersten gesamtitalienischen Wahlen. Ungefähr eine halbe Million Bürger, d.h. nur 1,9 % der Gesamtbevölkerung, waren aufgrund ihres Vermögens wahlberechtigt. Von dieser halben Million gingen – unter anderem wegen der hohen Wahlgebühren – nur circa 60 %, d.h. circa 300.000 Personen, tatsächlich wählen.

Italien war im 19. Jahrhundert – zusammen mit Spanien, Portugal und Rußland – in Europa das Land mit der höchsten Analphabetenquote:

„Verso la metà dell’Ottocento, la Svezia aveva un tasso di analfabetismo inferiore al 10 %, la Prussia e la Scozia non superavano il 20 %, l’Inghilterra e il Galles si attestavano appena sopra il 30 %, Belgio, Francia e Impero Austriaco tra il 40 e il 50 % (una soglia che nella penisola italiana era sfiorata soltanto da Piemonte e Lombardia). In fondo alla scala, con un analfabetismo che sfiorava l’80 %, si trovavano Italia, Spagna e Portogallo. Alle loro spalle restava soltanto lo sterminato Impero russo, simbolo della più oscura arretratezza.“³³

Durch die *Legge Casati* war im November 1859 die allgemeine – meist nicht beachtete – Grundschulpflicht eingeführt worden. In der höheren Schulbildung – Mittelschulen und Universitäten – dominierte ohnehin noch das Latein.

Auf ganz Italien verteilt, waren im Jahre 1861 von 23 Millionen Einwohnern 17 Millionen, d.h. 75 % der Gesamtbevölkerung, Analphabeten. Die Quote der Alphabeten betrug im Jahre 1871 31%, im Jahre 1881 38% und im Jahre 1901 immer noch 50 %.³⁴ Die Problematik des Analphabetismus setzt sich bis in die Gegenwart fort. Bei der Volkszählung von 1971 gaben 2.547.217 Italiener im Alter über sechs Jahren selbst an, Analphabeten zu sein. Tullio De Mauro schätzt jedoch die Si-

33 Vigo: „Gli italiani alla conquista dell’alfabeto“, op. cit., S. 39. Vigo bezieht sich dabei auf eine Statistik des Regno d’Italia (*Istruzione pubblica e privata. Istruzione primaria. Anno scolastico 1863-64*. Firenze 1866. S. VII).

34 Vigo: „Gli italiani alla conquista dell’alfabeto“, op. cit., S. 47.

tuation noch drastischer ein, wenn er erklärt, zu diesen circa 2,5 Millionen müsse man noch einen großen Teil, nämlich 13,2 Millionen Erwachsene, addieren, welche keinen Grundschulabschluß (*licenza elementare*) besitzen: „Non si va lontani dal vero calcolando che almeno uno ogni tre italiani non sanno né leggere né scrivere.“³⁵

Der Analphabetismus im 19. Jahrhundert war nicht auf bestimmte Altersgruppen beschränkt. Unterschiede gab es hinsichtlich der Verteilung der Analphabeten auf Stadt und Land. Von der Landbevölkerung waren 80 %, von der Stadtbevölkerung 71 % Analphabeten. Unterschiede gab es auch in geschlechtsspezifischer Hinsicht. Von der Landbevölkerung standen 75 % der Männer, die nicht lesen und schreiben konnten, 86 % der Frauen gegenüber. Ähnlich verhielt es sich in den Städten: Dort lebten 65 % männliche und 77 % weibliche Analphabeten. Unterschiede gab es auch von Region zu Region (und sogar innerhalb einer Region).³⁶ Diese geographischen Unterschiede sind auf die soziale Zusammensetzung der Bevölkerung eines bestimmten Gebietes und auf die spezifische Regionalgeschichte zurückzuführen:

„Un progresso lento ma costante contrassegnava l'esperienza delle campagne pavesi e lodigiane, della Valtellina, della Toscana, mentre una singolare immobilità caratterizzava, ad esempio, la città di Napoli già discretamente alfabetizzata nel 1810, ma del tutto incapace di qualsiasi avanzamento nel quarantennio successivo.“³⁷

Der Alphabetisierungsprozeß schritt mit regional sehr unterschiedlichen Geschwindigkeiten voran. Im Piemont setzte sich nach dem Wiener Kongreß die aufklärerische Tendenz des 18. Jahrhunderts durch, der Kirche die Bildung aus der Hand zu nehmen.³⁸ In der Lombardei war wegen der Reformen von Maria Theresia und Joseph II. im 18. Jahrhundert und aufgrund der napoleonischen Herrschaft, welche die technische und berufliche Ausbildung weiter ausgebaut hatte, das Schulsystem das beste Italiens. Die industrialisierte „alta Lombardia“ war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts „relativamente alfabetizzata“, während in der agrarwirtschaftlichen „bassa Lombardia“ nur „una persona su cinque“ in der Lage war, eigenhändig mit dem Namen zu unterschreiben.³⁹ Im Königreich beider Sizilien waren nach dem napoleonischen Regime die

35 Tullio De Mauro: *Guida all'uso delle parole*. Roma 1980. S. 13-16.

36 Für die genauen Zahlen vgl. Vigo: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto“, op. cit.

37 Vigo: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto“, op. cit., S. 43.

38 Vgl. legge Boncompagni 1848; legge Casati 1859.

39 Vigo: „Gli italiani alla conquista dell'alfabeto“, op. cit., S. 43.

Bourbonen wieder an der Macht. Sie hatten kein Interesse an einer allgemeinen Schulbildung und delegierten diese an den Klerus. Gerade in Neapel entwickelte sich allerdings eine ausgeprägte autodidaktische Tradition und eine Tradition des Privatunterrichts⁴⁰, wobei diese Tendenzen durch die politische Repression nach 1848 unterdrückt wurden.

Die Armut war wahrscheinlich das größte Hindernis für die Alphabetisierung, und zwar sowohl die Armut der Familien, denen die Mittel für die Anschaffung von Büchern und Heften für die Kinder fehlten und die darüber hinaus auf die Arbeit der Kinder und Jugendlichen angewiesen waren, als auch die Armut der Kommunen, denen die Mittel für die Bereitstellung von Räumen, Heizung, Einrichtungsgegenständen und für die Bezahlung von Lehrern fehlten.⁴¹ Alphabetisierung und „Skolarisierung“ haben ihrerseits eine positive Rückwirkung auf die wirtschaftliche Situation eines Landes: Die sozio-ökonomische Entwicklung und die Verringerung der Anzahl der Analphabeten gehen nebeneinander her.

Der regionale Charakter, die zahlreichen Sprachen oder Sprachvarietäten, die vielfältigen politischen und kulturellen Traditionen, die unterschiedlichen Regierungsformen, die mehr oder weniger lang andauern und mehr oder weniger häufig wechselnden Fremdherrschaften waren Faktoren, die dazu führten, daß die politische, sprachliche und kulturelle Einigung Italiens im Umfeld des Risorgimento ein fast utopisches Unterfangen war. Diese schwierige Einigung – Tullio-Altan spricht von „migroaggregazioni familistiche e localistiche“ – habe zwei Konsequenzen gehabt. Einerseits führte sie zu einer allgemeinen Geringschätzung der „dimensione collettiva del vivere sociale“, der gemeinschaftlichen Dimension der Gesellschaft und des Staates. Andererseits habe sie aber auch im Laufe der Jahrhunderte, „per una sorta di compensazione“, die Fähigkeit der einzelnen Individuen stimuliert, Probleme „con grande ingegnosità“ in Angriff zu nehmen und „in un’ottica squisitamente individualistica“ zu lösen.⁴²

Alessandro Manzonis großer Traum war ein auf allen Ebenen geeignetes Italien gewesen: „una d’arme, di lingua, d’altare, – di memorie, di sangue e di cor“. Damit eine derart mehrsprachige Bevölkerung wie die italienische an der Literatur partizipieren kann und damit sich die verschiedenen sprachlichen Gruppen verständigen können, muß eine „lingua franca“ zur Verfügung stehen. Dafür sind aber eine allgemeine Alphabetisierung und eine allgemeine „Skolarisierung“ der Bevölkerung die unabdingbaren Voraussetzungen.

40 Francesco De Sanctis ist ein gutes Beispiel dafür.

41 Vigo: „Gli italiani alla conquista dell’alfabeto“, op. cit., S. 58.

42 Tullio-Altan: *Gli italiani in Europa*, op. cit., S. 216.

Manzonis Vision der Verbreitung einer *gesprochenen* italienischen Nationalsprache konnte erst durch die Television Wirklichkeit werden. Tullio De Mauro hat nachgewiesen, daß neben anderen Faktoren – Sprachverbreitungsprogramme des Kultusministeriums; Industrialisierung; weitgehende Durchsetzung der allgemeinen Schulpflicht nach dem 2. Weltkrieg; Verbreitung des Radios seit dem Faschismus; starke Binnenmigration seit den 60er Jahren – das Fernsehen der entscheidende Faktor bei der Verbreitung eines „italiano comune“ war.⁴³ Das Fernsehen hat eine viel wichtigere Rolle für die sprachliche und kulturelle Einigung Italiens gespielt als die Literatur. Die massenhafte Verbreitung des Radios, des Films – besonders in der Nachkriegszeit – hatten natürlich schon das Feld für das Fernsehen vorbereitet. Am Ende der 50er Jahre konnten 90 % der Italiener die Fernsehausstrahlungen durch die Radiotelevisione Italiana (RAI TV) empfangen.⁴⁴ Was die Verbreitung einer *geschriebenen* italienischen Nationalsprache betrifft, ist Manzonis Traum bis heute noch nicht vollständig in Erfüllung gegangen.

Nach dem Risorgimento entstand bald die Unterscheidung zwischen ‚Italia legale‘ und ‚Italia reale‘, die besagt, daß das Land auch nach der politischen Einigung extrem heterogen war und starke zentrifugale Kräfte wirkten.

Die meisten Elemente – „arme“, „lingua“, „altare“, „memorie“, „sangue“ und „cor“ –, die in Manzonis Einheitstraum eine tragende Rolle spielten, konnten für die Einheit Italiens nicht wirksam werden. Weder auf eine gemeinsame Geschichte noch auf eine gemeinsame verbale Sprache und auch nicht auf eine einheitsstiftende Literatur hat sich die Einheit Italiens stützen können. Von Manzonis Parametern spielte vielleicht die wichtigste einheitsstiftende Rolle der „altare“, der Katholizismus. Gegenläufig zu den Anstrengungen von De Sanctis und anderen, eine Nationalkultur ausschließlich der „Dichter und Denker“ zu etablieren, hat sich die italienische Kultur immer auch in anderen medialen Formen als der Literatur im engeren Sinn formiert und artikuliert. Vielleicht verbreitete sich selbst die von Widrigkeiten gezeichnete Liebesge-

43 Vgl. bes. De Mauro: *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bd. 2, op. cit., S. 118 ff.

44 Nicht zufällig sind die großen und einschlägigen italienischen Sprachgeschichten erst seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen: zuerst die von Giacomo Devoto: *Profilo di storia linguistica italiana*. Firenze 1953 und dann (die vollständigere) von Bruno Migliorini: *Storia della lingua italiana*. Firenze 1961. Vgl. dazu Maria Serena Sapegno: „Italia“, „Italiani“. In: Alberto Asor Rosa (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. 5. Torino 1986. S. 169-221: 172.

schichte von Renzo und Lucia eher durch die zahlreichen Opernversionen als durch Manzonis Roman.⁴⁵

Tendenzen der italienischen Literatur

Trotz oder gerade wegen einer relativ frühen Literatursprache kann die italienische Literatur als eine Literatur mit ausgeprägten oralen Tendenzen angesehen werden.⁴⁶

János Riesz hat gezeigt, daß sich erst „durch den Blick auf ähnliche Entwicklungen in außereuropäischen Kulturen“ auch ein Bewußtsein für die „Differenz zwischen Oralität und Schriftlichkeit“ in der europäischen Kultur – und Literatur – entwickelt habe. Die Tatsache, daß sich europäische Literaturwissenschaftler lange dieser kulturellen Differenz nicht bewußt waren, habe zu ästhetischen Abwertungen jener literarischen Werke geführt, die besonders stark durch die Oralität bestimmt sind. Diese wurden dann oft irrtümlicherweise als defizitär definiert, so etwa der frühere *Novellino* im Unterschied zum späteren *Decamerone*. Geht man davon aus, daß die beiden Werke Repräsentanten unterschiedlicher „Kommunikations- und Erzählformen“ sind, dann versteht man den *Novellino* mit seiner „zupackenden Kürze“ eher als „ein Werk der Reife, das seinerseits bereits eine jahrhundertealte Erzählkultur zusammenfaßt“

45 Wir konnten sechs Opern, die auf Manzonis Roman basieren, ausfindig machen: *I Promessi Sposi* (Musik: Luigi Bordese; Text: Giuseppe Checcherini; UA: Neapel 1830); *I Promessi Sposi* (Musik: Pietro Bresciani; Text: A. Gusella; UA: Padua carnevale 1832-33); *I Promessi Sposi* (Musik: Luigi Gervasi; Text: Emanuele Bidera; UA: Rom carnevale 1834); *I Promessi Sposi* (Musik: Amilcare Ponchielli; Text: Amilcare Ponchielli u.a.; UA: Cremona 1856); *I Promessi Sposi* (Musik: Andrea Traventi; Text: Pietro Michelotti und Emanuele Bardare; UA: Rom 1858); *I Promessi Sposi* (Musik: Errico Petrella. Text: Antonio Ghislanzoni; UA: Lecco 1869).

46 Vgl. zur praktischen Revolutionierung und Infragestellung der Schriftkulturtradition allgemein, d.h. ohne besonderen Bezug auf die italienische Situation, z.B.: André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt a.M. 1988; Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen 1989; Walter J. Ong: „Writing and the Evolution of Consciousness“. In: *Mosaic. A Journal of the Interdisciplinary Study of Literature*. XVIII/1 (Winter 1985). S. 1-10; Walter J. Ong: *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*. New York/London 1982; Paul Zumthor: *Introduction à la poésie orale*. Paris 1983 (dt.: *Einführung in die mündliche Dichtung*. Berlin 1990); Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*. München 1993.

und den *Decamerone* mit seinen „wohlgerundeten Perioden fast wie ein Ausdruck altväterlicher Behäbigkeit“ erscheinen läßt.⁴⁷

Alberto Asor Rosa betrachtet die Oralität als so konstitutiv für die italienische Kultur⁴⁸, daß er sie – mit Verweis auf die *Tre Corone* Dante, Petrarca und Boccaccio – als eine „tipica ‚civiltà del discorso‘“ definiert, „in cui, appunto, la ‚comunicabilità‘ e la ‚comunicazione‘ costituiscono valori supremi.“⁴⁹ Für ihn legt eine solche „civiltà del discorso“ mehr Wert auf formal-ästhetische Aspekte als auf inhaltliche:

„Non c'è dubbio che questo significhi una generale attenuazione e svalutazione delle esigenze di persuasione e quindi di logica rispetto a quelle formali: l'ordo petrarchesco-boccacciano non chiede di convincere, chiede d'essere ammirato.“⁵⁰

Das heißt, semiotisch reformuliert, sie favorisiert den Signifikanten und die Syntax statt den Signifikaten.

Die italienische Literaturtradition ist ohne ihren Entstehungshintergrund aus und mit der Oralität sowie aus und mit dem Sprechen und dem Gespräch kaum denkbar. Die Oralität, das Sprechen und das Gespräch waren konstitutiv für die italienische Literatur und sind essentiell für sie geblieben:

„Solo immaginando, infatti, un immenso ampliamento dell'orizzonte dell'oralità, una valorizzazione straordinaria del discorso come fondamento essenziale della vita civile e sociale, si può arrivare a capire come diventasse possibile una tale estensione dell'orizzonte della scrittura, un tale dominio della ‚parola-in-scrittura‘. Lo abbiamo già accennato: i personaggi della cornice del *Decameron* vivono in quanto parlano e per parlare; il pezzo di civiltà umana, che essi rappresentano, si caratterizza dal fatto che senza *parlare*, senza ‚dire-parole‘, non esiste civiltà, perché c'è civiltà – come Boccaccio così spiegava nelle *Genealogie* – solo quando e laddove la civiltà *può dirsi* [...]“.⁵¹

47 János Riesz: „Nachwort“. In: *Il Novellino. Das Buch der hundert alten Novellen*. János Riesz (Hg. und Üb.). Stuttgart 1988. S. 330.

48 Zur italienischen als orale Kultur vgl. auch Giorgio Raimondo Cardona: „Culture dell'oralità e culture della scrittura“. In: Alberto Asor Rosa (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. 2. Torino 1983. S. 25-101.

49 Alberto Asor Rosa: „La fondazione del laico“. In: ders. (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. 5, op. cit., S. 17-124: 120.

50 Asor Rosa: „La fondazione del laico“, op. cit., S. 120.

51 Asor Rosa: „La fondazione del laico“, op. cit., S. 120.

Die Genres, die nur mit Hilfe der Stimme – der Sing- oder Sprechstimme – ihren Werkcharakter entfalten können, sind in unterschiedlichen Kulturen mehr oder weniger typisch oder kanonisch, d.h. kulturell unterschiedlich relevant. Orale Aspekte waren für die italienische Literatur nicht nur konstitutiv, sondern sie hat diese auch deutlicher als andere Nationalliteraturen bewahrt. Beispiele hierfür sind die zahlreichen Genres, die mündliche und performative Formen der Kommunikation fingieren (neben den Novellen und Briefsammlungen, die Konversationsbücher, die Dialoge). Hinzu kommen jene Genres, welche stark von klanglichen oder musikalischen Elementen durchsetzt waren oder mit Musikbegleitung vorgetragen wurden. Neben vielen Formen der Lyrik gehört dazu sicherlich an prominenter Stelle das Pastordrama, z.B. Tassos Hirtenspiel *Aminta*, „eine Musik von Versen und Klängen, die verführt und bezaubert, noch ehe man im einzelnen verstanden hat, was sie sagen will.“⁵² Einige Theorien gehen davon aus, daß diese oralen und musikalischen Tendenzen der italienischen Literatur zur Herausbildung der Oper gegen Ende des 16. Jahrhunderts geführt haben. Lorenzo Bianconi beschreibt mit großer Genauigkeit den Moment, als, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, das Primat des literarischen Wortes dem Primat des musikalisierten Wortes und der Musik überhaupt den Platz überließ.⁵³

Die aus diesem Paradigmenwechsel entstandene Oper bezeichnete Gramsci, wie wir gesehen haben, als den „gusto nazionale“, als „cultura nazionale“ (*Quaderni*, S. 1738). Im Unterschied zur „national-popularen“ Oper habe die italienische Literatur nur in der Renaissance ansatzweise eine „national-populare“ Funktion eingenommen. Dem nationalen Massengeschmack konnte sie, so Gramsci, auch im 19. Jahrhundert nicht genügen.

In Italien fehlte im unmittelbaren Vorfeld und während der politischen Einigung eine Nahvergangenheit *nationaler* literarischer Tradition. Im Unterschied zu Deutschland, das mit der Weimarer Klassik seinen Referenzpunkt für die nationale Traditionsbildung im Zuge der politischen Einigung hatte, spielte im postrisorgimentalen Italien die literarische Fernvergangenheit eine prägende Rolle.⁵⁴ Modellbildend waren im

52 János Riesz: „Nachwort“. In: Torquato Tasso: *Aminta. Favola boschereccia. Ein Hirtenspiel. Italienisch/Deutsch*. János Riesz (Hg. und Üb.). Stuttgart 1995. S. 243-260: 254.

53 Lorenzo Bianconi: „Il Cinquecento e il Seicento“. In: Alberto Asor Rosa (Hg.): *Letteratura italiana*. Bd. 6. Torino 1986. S. 319-364: 336 ff. Vgl. auch das Kapitel „Toward Opera in Florence“. In: Robert Donington: *The Opera*. New York u.a. 1978.

54 Zu den europäischen Klassiken vgl. Wilhelm Voßkamp: *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*. Stuttgart/Weimar 1993.

19. Jahrhundert immer noch Dante und besonders Petrarca und damit zusammenhängend die römische Antike, zu der über die *Tre Corone* zurückgegriffen wurde mit der Absicht eine, wenngleich zeitlich sehr entfernte, literarhistorische Referenz zu haben. Diese prägende Rolle der literarischen Fernvergangenheit in der italienischen Literatur des 19. Jahrhunderts führte schließlich zum *Neoclassicismo*.⁵⁵

Unter den Schriftstellern und Dichtern des *Neoclassicismo* kamen tragische, epische und lyrische Gattungen in Mode, die eine Nachahmung der griechischen und lateinischen waren. Verbreitet war ein stilistisches Verfahren, das versuchte, im eigenen Stil die verehrten Klassiker wiederaufleben zu lassen: Man schrieb „alla greca“, „alla romana“, „all’alessandrina“. Es handelt sich hierbei um verschiedene Experimente, die nicht immer gelungen und nicht auf einen einzigen „stile neoclassico“ zurückzuführen sind. Sie entsprachen aber einem sehr verbreiteten Geschmack, welcher in enger Beziehung zu den neuen ethischen und politischen Orientierungen stand. Die Antike diente nicht nur als ästhetisches, sondern auch als politisches Modell⁵⁶: das republikanische Rom war der Referenzpunkt für die Generation der Revolution, während die Generation der *età napoleonica* sich auf das kaiserliche Rom bezog. Vincenzo Montis Tragödien, Oden und Hymnen und viele Gedichte Giosue Carduccis (wie z.B. „Primavere elleniche“) sind exemplarisch für eine stilistisch stagnierende Tendenz der italienischen Literatur, die sich vor allem in der Lyrik bemerkbar machte. Eine kaum vermeidbare Folge der Tatsache, daß weit zurückliegenden Epochen und damit verbundenen literarischen Formen und Verfahren eine modellhafte Funktion zukam, war die Unpopularität eines großen Teils der italienischen Literatur des 19. Jahrhunderts, d.h. ihre mangelnde Volksverbundenheit und ihre ge-

55 Der Begriff „neoclassicismo“ bezeichnet einen Geschmack, bestimmte Thematiken, einen Stil und eine Epoche, die in Italien ungefähr in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begonnen haben, sich herauszubilden, und als Gegenreaktion auf Barock und auf Rokoko entstanden sind. Praktiziert wurde die neoklassische Kunst und Literatur bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Ähnlich wie ein großer Teil der italienischen Literatur verfuhr die Bildenden Künste. In der Malerei, in der Skulptur und in der Architektur machte sich eine stilistische und/oder thematische Rückorientierung bemerkbar. Der Neoclassicismo war ein Gegenentwurf zur geschnörkelten Linie, zur reichen Verzierung, zur Weichheit und Frivolität, die dem Barock angelastet wurden. Dagegen waren die ästhetischen Ideale des Neoclassicismo Nobilität, Einfachheit, Linearität, die das Graziöse und vor allem das Sublime ausmachen sollten.

56 Auch in der Auffassung Winckelmanns war die griechische Kunst nicht nur der Bereich der Grazie und der heiteren Schönheit, sondern auch die Welt der politischen Freiheit und der Erziehung des ganzen Menschen.

ringe Verbreitung. Die italienische Literatur des 19. Jahrhunderts war im wesentlichen eine Höhenkammliteratur.

Natürlich wurden die vornationalen Modelle und Formen auch mehr oder weniger stark abgewandelt oder neu kontextualisiert. Der innovativste Fall war sicher Giacomo Leopardi (1798-1837) mit seiner Prosa und besonders mit seiner Lyrik, die im italienischen Panorama eine Ausnahme bildeten. Leopardi kombinierte die hohe Tradition der italienischen Literatur mit offenen Formen. In seine poetische Sprache ist fast die ganze italienische literarische Tradition eingedrungen, um auf originelle Weise umgestaltet zu werden.⁵⁷

Neben den ausgeprägten Klassizismen und der sporadischen Abwandlung vornationaler Modelle und Themen benutzte die italienische Literatur im 19. Jahrhundert ein weiteres Verfahren. Dieses bestand in der Anlehnung an nicht-italienische, d.h. an europäische, Modelle und Strömungen. Die wenigen Romane, die im 19. Jahrhundert in Italien ent-

57 Die Lexik und die Konstrukte der traditionellen poetischen Sprache waren das elementare Material Leopardis, das er auf seine individuelle Weise transformierte. Wenn er z.B. über die „placida notte“ oder über den „verecondo raggio“ schrieb, griff er nicht nur eine allgemein bekannte Tradition auf, sondern mit „verecondo raggio“, bezogen auf den Mond, konkret Monti. Während sich aber bei Monti das Bild des „verecondo raggio“ zwischen anderen Worten („la luna il raggio pauroso mandava e verecondo“) verlor, verlieh ihm Leopardi eine neue Intensität, durch die es isoliert aus der Tiefe aufscheinen konnte. Solche kreativen Umwandlungen traditioneller Formen und Bilder sowie wörtlicher Zitate aus früheren fremden Texten finden sich in Leopardis lyrischem Werk in Fülle. Im „Infinito“ verwendet er z.B. ein Emistichion von Galeazzo di Tarsia („quest'ermo colle“), gibt ihm aber eine individuelle Note, welche sich der Dichter aus dem 16. Jahrhundert niemals hätte ausdenken können. Auch Petrarcas Vers „ad una ad una annoverar le stelle“ wurde auf besondere Weise leopardianisch, als er im „Canto notturno di un pastore errante“ in „e noverar le stelle ad una ad una“ transformiert wurde: Indem Leopardi die petrarchistische Formulierung umkehrte, auf dem „ad una ad una“ verweilte, dadurch „luna“ zum dominanten Reim machte und die erste Silbe von „annoverar“ amputierte, hat er durch die Imitation praktisch einen ganz neuen Vers erfunden. Ebenso verhält es sich in Leopardis Jugendwerken. In seinem Idyll „Le rimembranze“ („Era in mezzo del ciel la curva luna“) fingiert er eine Hymne an Neptun. Dieses Idyll ist im Geiste einer Übersetzung konzipiert, greift die griechischen Modelle auf („Mentre ne' boschi opachi e ne le valli / De l'Ida nuvolosa, i neri armenti / Febo Apollo pascea“) und nimmt gleichzeitig die originellen Idylle vorweg. Auch Leopardis Canto über den „Appressamento della morte“ steht unter dem Einfluß Montis, Varanos, Petrarcas und Dantes, läßt aber an mehr als einer Stelle (z.B. „Spento il diurno raggio“) die Originalität der *Canti* aufscheinen. Siehe Francesco Flora: „Giacomo Leopardi“. In: Giacomo Leopardi: *Tutte le opere*. Francesco Flora (Hg.). Verona 1940 (101973). S. XI-LII.

standen sind, orientieren sich fast ausnahmslos an Modellen aus anderen Literaturen.

Sowohl Ugo Foscolos *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* als auch Alessandro Manzonis *I Promessi Sposi* waren – trotz ihrer Schlüsselfunktion für die italienische Literatur – in formaler Hinsicht keine ‚Erfindungen‘ der italienischen Literatur und keine Werke, die italienische Vorläufer hatten. Ugo Foscolo griff mit seinem *Jacopo Ortis* die europäische Tradition des Briefromans auf, die von England – mit Richardsons *Pamela* (1740) – und von Frankreich – mit Charles-Louis Montesquiens *Lettres persanes* (1721) und Rousseaus *Nouvelle Héloïse* (1761) – sowie in diesem Fall von Deutschland – mit Goethes *Leiden des jungen Werthers* (1774 bzw. 1787) – verhältnismäßig spät und gewissermaßen aus zweiter und dritter Hand nach Italien gelangt war.

Alessandro Manzoni knüpfte mit seinen *Promessi Sposi* an die europäische Tradition des historischen Romans an, die besonders in England und Schottland mit den Romanen Walter Scotts (1771-1832), aber auch in Frankreich bereits etabliert war.⁵⁸ Manzonis Modell des historischen Romans löste zwar eine Reihe von weiteren historischen Romanen⁵⁹ aus, die aber keine große Verbreitung fanden.⁶⁰ Autoren wie D’Azeglio, Guerrazzi, Grossi oder Cantù wurden kaum gelesen, vielleicht, weil ihre Bücher langweilig waren: „i lettori s’annoiarono, come si annoiavano a leggere i *Promessi sposi*, con quelle digressioni e descrizioni che non potevano e non volevano venire incontro alle ragioni di un pubblico consumistico.“⁶¹

Einen publikumswirksamen Roman, wie es der massenhaft verbreitete, französische oder englische Feuilletonroman⁶² – „che va dritto al ber-

58 Zur Bedeutung von Manzonis Lektüren europäischer Literatur für die Konzeption seines Romans vgl. Enrico De Angelis: *Qualcosa su Manzoni*. Torino 1980; Edoardo Villa: „Suggerimenti di narrativa europea nel Fermo e Lucia“. In: Umberto Colombo (Hg.): *Fermo e Lucia. Il primo romanzo di Manzoni*. Atti XIII congresso Nazionale Studi Manzoniani. Lecco, 11-15 settembre 1985. Lecco 1986. S. 15-33.

59 Zum historischen Roman in Italien vgl. etwa Friedrich Wolfzettel/Peter Ihring (Hg.): *Erzählte Nationalgeschichte. Der historische Roman im italienischen Risorgimento*. Tübingen 1993.

60 Vgl. Luigi Baldacci: *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*. Milano 1997. S. 49: „l'operazione restò squisitamente colta.“

61 Baldacci: *La musica in italiano*, op. cit., S. 49.

62 Für die Forschung zum Feuilleton- und Populärroman waren die Studien von Umberto Eco wegweisend, von denen wir exemplarisch auf *Il superuomo di massa* (Milano 1978) verweisen. Zum französischen Feuilletonroman vgl. z.B. Hans-Jörg Neuschäfer: *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*. München 1976; ders./Dorothee Fritz-El Ahmad/

saglio⁶³ – war und der große Leserschichten erreichte und über die Entstehungskultur hinaus eine Massenrezeption in Gang setzte, gab es in Italien nicht.⁶⁴ Die italienische Literatur des 19. Jahrhunderts war, mochte sie politisch auch noch so avanciert sein, stilistisch und formal in ihrer Haupttendenz rückwärtsgewandt.

Erst in einer zweiten Phase reagierte die Literatur nicht nur gegen das politische, sondern auch gegen das literarische Establishment, und auch dies geschah dank europäischer Vorbilder. Zu diesen Bewegungen gegen das *literarische* Establishment gehörten die Scapigliatura und der Verismo.

Wenngleich die Scapigliatura⁶⁵, die sich vor allem auf Mailand in der Zeit zwischen 1860 und 1880 konzentrierte, keine italienische Erfindung war⁶⁶, bedeutete sie für die italienische Literatur eine innovative Richtungsänderung. Die Scapigliati nahmen antikonformistische Positionen ein, und zwar sowohl thematisch als auch sprachlich.⁶⁷

Eine weitere Bewegung gegen das literarische Establishment war der Verismo, der mit der Scapigliatura in engem – poetologischem und per-

Klaus-Peter Walter: *Der Französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*. Darmstadt 1986.

63 Baldacci: *La musica in italiano*, op. cit., S. 50.

64 Autoren, die sich durch den sozialkritischen Roman inspirieren ließen, gab es in Italien einige wenige. Dazu gehörten z.B. Antonio Ranieri (1806-1888), Giulio Carcano (1812-1882), Caterina Percoto (1812-1887), Cesare Correnti (1815-1888). Ihre Werke haben aber das 19. Jahrhundert nicht überlebt.

65 Der Name wurde verbreitet durch einen Roman von Cletto Arrighi (*La Scapigliatura e il 6 febbraio* [1865]). Die Scapigliati bildeten eine Gruppe, deren Mitglieder freundschaftlich miteinander verbunden waren, und zu der unter anderem Arrigo Boito, Emilio Praga und Ugo Tarchetti gehörten. Die Scapigliatura zeichnete sich weniger durch ein organisches Programm als durch eine Tendenz im Verhalten und im Geschmack dieser Literaten aus. Sie waren auch in ihrer Lebensführung „scapigliati“, und einige von ihnen beendeten ihr Leben mit dem Suizid.

66 In die Scapigliatura flossen zwei europäische kulturelle Komponenten ein: einerseits der französische Symbolismus (nach dem Vorbild Baudelaires und anderer), von dem die Scapigliati ihre Vorliebe für „temi maledetti“, eine anarchische Haltung und die Überzeugung, daß Dichtung auf unmittelbare, irrationale Weise die Realität enthüllen sollte, übernommen hatten; andererseits der französische Naturalismus, von dem die Scapigliati etwa den Kult des Wahren, des Häßlichen, Schmutzigen und Deformierten übernahmen.

67 Zum vorsätzlichen Distanzierungsversuch von vorhergehenden italienischen literarischen Strömungen gehörte auch die Suche nach einer gesprochenen Sprache, nach all jenen Wörtern aus den Dialekten und aus dem alltäglichen Sprachgebrauch, die trotz der Reform Manzonis bisher noch nicht in die Literatursprache eingedrungen waren.

sonellem – Zusammenhang stand. Auch die Veristen adoptierten französische Vorbilder, besonders aus dem Naturalismus, beriefen sich teilweise aber auch auf Manzoni, der bereits in einem italienischen Kontext den Blick auf das Leben der „umili“ gerichtet und die von der Geschichte bzw. von der Geschichtsschreibung Vergessenen zu Protagonisten seines Romans gemacht hatte. Die Werke aus dem Verismo haben mit den *Promessi Sposi* den Fokus auf die sozialen Lebensbedingungen der Unterprivilegierten gemeinsam. Unter dem Einfluß des Positivismus und des Naturalismus verschärfte sich aber der Blick für die Realität, so daß die Veristen vom Ideal der Romantiker – Manzonis Beschreibungen und Ansichten waren eher christlich humanitär gewesen – zu einem „rituffo nel reale“ übergingen.

Das italienische Literatursystem entwickelte im 19. Jahrhundert also mehrere Strategien, um nicht völlig zu stagnieren. Diese verhalfen der italienischen Literatur jedoch nicht dazu, eine Vorreiterfunktion auf internationaler Ebene zu übernehmen. Die prägende Rolle der literarischen Fernvergangenheit, die vereinzelte Abwandlung und Neukontextualisierung vernationaler Modelle und Themen – Leopardi ist ein großartiger Dichter, aber ein Einzelfall – und die Anlehnung an europäische Modelle und Strömungen wie z.B. Briefroman, historischer Roman, Naturalismus waren literarische Verfahren, die nicht dazu führen konnten, daß die italienische Literatur im 19. Jahrhundert eine innovative oder gar modellbildende Rolle in Europa übernommen hätte.

Durch diese Verfahren konnte die italienische Literatur noch nicht einmal einen ‚genuin italienischen‘ Kanon stiften, denn entweder reproduzierte sie in der vernationalen Zeit Kanonisiertes, oder sie imitierte den Kanon der anderen Nationalliteraturen. Ausnahmen wie Leopardi oder Verga mit *I Malavoglia* oder *Mastro Don Gesualdo* vom Ende des 19. Jahrhunderts, Romane, die auch in Italien erst sehr spät entdeckt wurden,⁶⁸ bestätigen die Regel. Die genannten Haupttendenzen verhalfen der italienischen Literatur im 19. Jahrhundert nicht zur Popularität. Erst mit Carlo Collodis *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883) und Edmondo De Amicis' *Cuore* (1886)⁶⁹, lagen zwei Kinder- bzw. Jugendbücher vor, die inzwischen zum kulturellen Gedächtnis der Italiener gehören.

Während das politische System, zumindest wenn man die fortschrittlichen Tendenzen des Risorgimento ins Auge faßt, relativ ausdifferenziert war, stagnierte das literarische System. Im Italien des 19. Jahrhun-

68 Zur späten Entdeckung Vergas vgl. Gorizio Viti: *Verga Verista*. Firenze 1987. S. 189-245.

69 Carlo Collodi: *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Disegno di Carlo Chiostri. Torino 1973; Edmondo De Amicis: *Cuore*. Milano 1993.

derts herrschte eine Dissonanz zwischen politisch-ideologischem Diskurs und den damit verbundenen Forderungen und Ereignissen und der Literatur, die in formaler, sprachlicher und thematischer Hinsicht eher unzeitgemäß war. Während in anderen Ländern die Literatur gegenüber den politischen Situationen eine Vorreiterfunktion einnehmen konnte, hinkte das italienische Literatursystem zum größten Teil der politischen Entwicklung hinterher. Selbst Autoren wie Foscolo und Manzoni, die zwei Romane geschaffen haben, welche inhaltlich und stilistisch zu den innovativsten Werken der italienischen Literatur ihrer Zeit zu rechnen sind, waren in ihrer Lyrik tendenziell klassizistisch orientiert.

Die sprachliche und die politische Heterogenität des Landes, die gering fortgeschrittene Alphabetisierung, die spät aufkommende und sich nur langsam durchsetzende allgemeine Schulpflicht, die wirtschaftliche und soziale Rückständigkeit großer Gebiete waren erschwerende Umstände, die der Herausbildung eines großen Lesepublikums im Italien des 19. Jahrhunderts im Wege standen. In dieser Situation war die Oper ein Medium, das sich für Kollektivierungsprozesse besser eignete.

