

**GERMANISCH-ROMANISCHE  
MONATSSCHRIFT**

Begründet von Heinrich Schröder · Fortgeführt von  
Franz Rolf Schröder

In Verbindung mit  
Heinz Otto Burger · Johannes Janota  
Sebastian Neumeister · Franz K. Stanzel

herausgegeben von  
**CONRAD WIEDEMANN**

Neue Folge · Band 42, 1992 · Heft 2

73. Band der Gesamtreihe

Sonderdruck

**Carl Winter · Universitätsverlag**

Poetologische Selbstreflexion in der Lyrik Vittoria Aganoors  
(1855–1910) als Paradigma des ästhetischen  
Krisenbewußtseins im „fine del secolo“

## 1.

Das Werk Vittoria Aganoors gehört zur Lyrik der italienischen Jahrhundertwende. Die erste Gedichtsammlung, die in Buchform veröffentlicht wurde, stammt aus dem Jahr 1900 und wurde sogar von Benedetto Croce<sup>1</sup> besprochen. Dies allein hätte Signalcharakter haben können, denn die Tatsache, vom bedeutendsten Kritiker der Zeit wohlwollend bedacht worden zu sein, hatte an sich schon Bedeutung. Zu einer substantiellen kritischen Rezeption ist es dann aber doch nicht gekommen, was umso erstaunlicher ist, als das Gesamtwerk der Dichterin – sie starb 1910 – zwischen 1912 und 1927 immerhin dreimal aufgelegt worden ist. Andererseits haben einige ihrer Gedichte bis heute einen festen Platz in italienischen Lyrikanthologien, weshalb man im Falle der Aganoorschen Dichtung geneigt sein könnte, von „minor poetry“ im Sinne T. S. Eliots<sup>2</sup> zu sprechen. Dennoch verdient das Werk dieser Lyrikerin gerade heute, im Zuge der genauen Aufarbeitung des Fin-de-siècle, kritische Aufmerksamkeit.

In der maßgeblichen Forschung zu den Poetiken des italienischen „fine del secolo“ nämlich, so bei Luciano Anceschi, mangelt es nicht an Hinweisen darauf, daß der Blick auf die großen Dichter der Epoche zwischen 1880 und 1915, auf Carducci, Pascoli, D'Annunzio, ergänzungsbedürftig ist um die kritische Einbeziehung von „tanti autori che rimasero un poco nell'ombra“.<sup>3</sup>

Dabei kann das Aufspüren von Reflexen seitens der „minori“ auf die Dichtung der Großen nicht einziges Ziel der Forschung sein. Die rasche Sukzession von Dichtungsbewegungen im „fine del secolo“ – von Scapigliatura, Decadentismo, Crepuscolarismo, Futurismo, bis hin zum Ermetismo – verweist in der artistischen Pluralität auch und vor allem auf eine Verunsicherung der Dichtkunst hinsichtlich des ästhetischen Standorts. Diese Verunsicherung artikuliert sich als Krisenbewußtsein, zu verstehen als Konflikt zwischen individueller Kreativität und zeitgenössischer Erwartungshaltung in Anbindung an das dichterische Wort, an die „parola poetica“. Die Prozeßhaftigkeit dieser Krise ist von zentraler Bedeutung für unser Verständnis der literarischen Jahrhundertwende. Hier darf man sich auch von der Lyrik der Aganoor weiteren Aufschluß erwarten.

Franco Mancini, der sich zuletzt (1959) ausgiebiger dem Werk der Dichterin gewidmet hat, beschreibt deren Stellung in der Tradition des Ottocento in einer Art Fadenkreuz zwischen Manzoni-Carducci, Nencioni-D'Annunzio, Betteloni-Pascoli, Leopardi-Zanella<sup>4</sup>. In der Summe wird sie als Spätromantikerin bezeichnet<sup>5</sup>. Indem sich Mancini allerdings auf die kritische Analyse von drei vorherrschenden Themenkomplexen festlegt, nämlich auf „lirica d'amore... patriottica ed umanitaria“<sup>6</sup>, schiebt er einen vierten beiseite, der die Brisanz des Aganoor-

schen Beitrags zur Dichtkunst erst ausmacht: die poetologische Selbstreflexion. Damit verkürzt er die Originalität der Aganoor nicht unwesentlich, denn die Dichterin ist bei dem Versuch, *vita* und *arte* zu integrieren, ausschließlich auf ihre eigene Erfahrung angewiesen bzw. der Integrationsprozeß wird quer durch ihr Werk poetisch mitreflektiert.

Wenn am Ende Selbstzweifel überwiegen und das Scheitern des Versuchs eingestanden wird, Leben und Kunst ästhetisch zu harmonisieren, so ist das keine apriorische Attitüde, keine epochenbedingte Modeerscheinung, sondern Lebensbilanz von vier Jahrzehnten kreativen Schaffens. Grund genug, die Verknüpfung von Sein und Dichter-Dasein bei Vittoria Aganoor genauer zu betrachten.

Ihr lyrisches Werk ist dreigeteilt. Die erste Sammlung erscheint im Jahr 1900 in Mailand unter dem Titel *Leggenda Eterna*; die zweite, *Nuove Liriche*, in Rom 1908; die dritte, *Rime sparse*, liegt 1912 gedruckt vor und vereint im Rahmen einer postumen Gesamtausgabe<sup>7</sup> Gedichte aus der Zeit vor und nach der Jahrhundertwende. Teilweise waren sie in literarischen Zeitschriften veröffentlicht worden, das Gros fand sich im Nachlaß. Die letzte Ausgabe der *Poesie complete*<sup>8</sup> stammt von 1927.

Im Zentrum der eigenen ästhetischen Standortbestimmung stehen, die ganze Schaffensperiode umspannend, drei Dichterpersönlichkeiten: Camões, Shelley, Sappho. Deren Leben bzw. Werk halten ein signifikantes Identifikationspotential parat, das in drei Gedichten fixiert wird. *La grotta di Camoens* (1872), *Pel monumento a Shelley* (veröff. 1900) und *L'ultimo canto di Saffo* (1909). In der *grotta di Camoens* (333–334) ist der „ardito Lusitano“ an einsamem Felsengestade mit dem Schmieden seiner Verse beschäftigt, seiner Umgebung in „pensosa estasi“ entrückt. So hört er denn auch nicht das wilde Brausen des Meeres, denn seine Wahrnehmung gilt ganz dem Gesang der Musen. Aber nicht nur mythologische Figuren scharen sich um ihn. Da ist auch ein afrikanischer Diener, ein einfaches und treues Gemüt. Er deutet das Gebaren seines Herrn als Zustand des Unglücklichseins im Exil. Verborgen bleibt ihm nämlich, „quai gioie, quale vita“ (welche Wonnen, welches Leben) die mit schwarzer Tinte („liquor nero“) beschriebenen weißen Blätter ihrem Autor zu geben vermögen. Er nimmt weder den Reigen der Musen, noch die am Höhleneingang sich drängenden hundert lusitanischen Helden („cento Lusitani eroi“) wahr, die alle ihrer literarischen Wiedererweckung in einem „bruno volume“, dem Manuskript, harren. Ahnungslos ist er auch, was den unsterblichen Ruhm des Poeten betrifft, dessen Haupt dereinst ein Lorbeerkranz („di gloria un serto“) zieren wird.

Dichten, soviel wird unmittelbar klar, ist eine höhere Daseinsform. Es kommt durch göttliche Inspiration zustande, mündet in Ekstase, freilich in einer Ausnahmesituation: auf dem Boden des Exils, in einsamer Abgeschlossenheit. Heroisierte Scheinwelten entstehen, in denen das Meer, im Gegensatz zur Realität, nicht länger tost (ruggire), sondern als das Element portugiesischer Heldentaten mit der Stimme des Dichters vereint singt: „Cantan l'ardito Lusitano e i mari...“

Zu Ehren des Dichters haben sich in *Pel monumento a Shelley* (142) dessen geistige Erben, „del tuo sogno gli eredi“, versammelt. Hymnisch wird er gefeiert, ehrfürchtig sein Denkmal mit Lorbeer bekränzt. Sich über die Wirklichkeit erhe-

bend hält die Dichterin unterdessen Zwiesprache mit dem Geist Shelleys, ein Verfahren, das als Dialog mit biotischer und abiotischer Natur in der Lyrik der Aganoor häufig Anwendung findet. Auf die Frage, ob er sich der Bedeutsamkeit des Ereignisses freue, ist die Antwort, es sei spät („E' tardi!“); und ihre Euphorie, sein Traum werde doch nun neu geträumt, die Zukunft kraft seines „pensier libero e puro“, statt dunkel zu sein, aufgehell, wird von dem Einwurf: „Oscuro!“ gedämpft. Beiden Orakelsprüchen will sie keinen Glauben schenken („tu menti“). In die Realität zurückversetzt, mag sie nun aber keine Lobreden mehr dulden, die Worte der Bitterkeit und der Leere – „le amare, / le nostre vacue parole“ – sein müßten. Allein der Natur, dem Meer, steht der wahre Hymnus auf den Wiedererstandenen („redivivo“) zu: „... Inno più degno e più gagliardo / al redivivo sta ruggendo il mare.“

Das kontrastive Frage-Antwort-Spiel verdeutlicht die unterschiedlichen Ansätze, unter denen man die Wirkung der Dichtung auf den Lauf der Dinge betrachten kann. Der Traum – „sogno“ bezeichnet in der Poetik der Aganoor die Erhabenheit der dichterischen Botschaft – wird hier emphatisch gefeiert, dort als verspätet und ohne Strahlkraft abgetan. Wenn er von einer kleinen Schar dennoch in Ehren gehalten wird, so spricht dies für die Bedeutung der Dichtung an und für sich. Im Ergebnis aber bleibt ein doppelter Zweifel: Kann es wirklich ein „novo futuro“ aus dem Geiste der Poesie geben? Und falls die Frage verneint werden muß, wie stellt sich dann die existentielle Sinnfrage für den Dichter?

Darauf antwortet der *Ultimo canto di Saffo* (411). Sappho, an ihrer Einsamkeit irre geworden, taumelt an wildem Gestade dem Tode entgegen. An das Meer, „infinito come il mio dolore“ (grenzenlos wie mein Schmerz), richtet sie „l'ultima mia / parola senza pianto“ (mein letztes verzweifelttes Wort ohne Tränen), das da lautet: „schließ' mich in deine Arme“ („m'abbraccia“). Den Sinn des Lebens hat sie verfehlt, ihr wahres Ich ist hinter der Fassade der Abgeklärtheit („serenità“) verborgen geblieben. Der Anspruch, den ihr leidenschaftliches Wesen – „mio folle amore, / e l'impeto, e la sete“ – sie an das Dasein zu stellen hieß, hat sich nicht einlösen lassen. Von ihrem Stolz bislang fehlgeleitet, sucht sie jetzt im Meer die letzte Erlösung, die sie als ekstatischen Liebestod in der Hingabe an das Naturelement antizipiert.

Camões, Shelley, Sappho. Drei Dichtere Existenzen, drei Stadien poetologischer Selbstreflexion. Auffällig ist die Heimatlosigkeit, die sich von vorübergehender Verbannung bis zum inneren Exil steigert. Während der lusitanische Barde in der Ekstase des Dichtens höchste Erfüllung findet, begegnet Shelley der sozialen Relevanz seines Werks mit Skepsis, begreift Sappho ihr Leben, das gleich Dichten ist wie umgekehrt die Dichtung Leben, als fatalen Irrtum. Bejahung, Infragestellung, Verneinung – dies sind die Grundpositionen der dichterischen Selbstreflexion, innerhalb derer das lyrische Werk der Aganoor steht. Was mag sie veranlaßt haben, gerade diese drei Dichter zu deren Illustration heranzuziehen? Auf Camões war sie von ihrem Lehrer und Mentor Giacomo Zanella, selbst Dichter in der Tradition des italienischen Parnass', gebracht worden. Camões erscheint bezeichnenderweise als Autor eines Nationalepos' und krönungswürdiges Dichtershaupt, ein Bild, das die Ruhmesträume und die Selbstillusionierung einer jungen Dichterin schon beflügeln konnte. In diesem Sinn hatte

sie Zanella in seinem Glückwunschsreiben zur *Grotta di Camoens* auch bestärkt. Sie solle unbedingt zu dichten fortfahren; er sage dies „per lei, per la sua famiglia, per me, per l'Italia.“<sup>9</sup>

Shelley steht für zweierlei: Zum einen wird in seinen Gedichten wie z. B. in der *Ode to the Westwind* oder *To the Skylark* das Ideal vom Einssein des Subjekts mit der Allnatur verkündet, ein Ideal, dem die Aganoor auf weiten Strecken verpflichtet ist; zum andren zeigt die Beschäftigung mit europäischen Dichtern das Bemühen der italienischen Literaten an, nationale Begrenztheit aufzubrechen und Provinzialität abzuschütteln.<sup>10</sup>

So hatte Zanella neben anderen englischen Romantikern auch Shelley übersetzt<sup>11</sup>, und Shelley, der dichterische Genius, war vor italienischer Küste im Meer ertrunken, dem Element also, das auf das Imaginaire der Dichterin die größte Faszination ausübt.

Sappho hingegen ist nicht länger eine weitere Projektionsgestalt oder ein anderer Kristallisationspunkt des eigenen poetischen *wishful thinking*. Sie ist Identifikationsfigur als dem Tode geweihte unglücklich Liebende, sie ist Gefährtin der leidenden Seele<sup>12</sup>, *alter ego*, das mit dem Leben, dem Tode und der Kunst hadert. In dieser Funktion hat sie in der italienischen Dichtung – und nicht nur dort – Tradition.

Ugo Foscolo<sup>13</sup> erkennt seinen Liebesschmerz in dem der Sappho wieder, wenn er sagt: „... al par di te fra lagrime / Son disprezzato, ed amo.“ Und im Tode hofft er ihr Leid zu teilen und seines geteilt zu wissen: „Noi piangerem dicendoci / La mutua doglia nostra.“

In der Gestalt der Sappho ist auch Giacomo Leopardis Lebenspessimismus grundgelegt. In seinem ebenfalls *Ultimo canto di Saffo* (1822)<sup>14</sup> betitelten Gedicht, spricht sie als „verschmähte Liebende“ („dispregiata amante“, v. 25), die zum Leid geboren wurde („nascemmo al pianto“, v. 48), die letzten Gründe ihres Schicksals nicht enträtseln kann und um nichts weiß als um ihren Schmerz. „Arcano è tutto, / fuor che il nostro dolor.“ (vv. 46–47) (Alles ist Geheimnis, / Nur unser Schmerz nicht.) An diesem Gedicht und der Verzweiflung der Persona konnte sich die dichterische Einbildungskraft der Aganoor besonders dort entzünden, wo Sappho „die leere Wut / Der unversöhnten Wünsche“ („vano / d'impiacato desio furor“, vv. 59–60) als Lebensbilanz der stummen Götterwelt entgegenschleudert.

Fraglich ist, ob der Aganoor die Hoffnung auf eine postume Versöhnung mit der Welt geblieben ist, wie sie Charles Baudelaires Gedicht *Lesbos* (1850)<sup>15</sup> für die tote Sappho in Aussicht stellt. Wenn somit die Suche nach einem *alter ego* durch Vorlagen bestärkt in Sappho ihren Gegenstand findet, so indiziert die Identifikation mit der antiken Dichterin einerseits die Abkehr der Aganoor von der Gegenwart, andererseits die Zentrierung ihrer Vorlieben für Erhabenes, tragisch Anmutendes und ewig Wiederkehrendes (vgl. Nova Primavera, 61) auf eine klassisch-antike Epoche, der das literarische Ottocento sein bewunderndes Tribut zollte. Bereits der Titel der ersten Gedichtsammlung, *Leggenda eterna*, legt das Assoziieren dieser Prädilektionen nah.

## 2.

Die *Leggenda eterna* versammelt 96 Gedichte aus der Zeit vor der Jahrhundertwende, die in drei Abteilungen gegliedert sind: 1. *Leggenda eterna*, 2. *Intermezzo*, 3. *Risveglio*. Die Anlage dieses *canzoniere* zeigt auch zahlenkompositorisch einen Formwillen: aus je 19 Gedichten bestehen die ersten beiden Abschnitte, aus 3 x 19, nämlich 57, der dritte. Dem Ganzen steht ein Eröffnungsgedicht voran.

Mit dem Sammeltitle wird auf das verwiesen, was die affektive Seite des Menschen am stärksten berührt und so alt ist wie seine Geschichte; die Liebe. Liebe zwischen Leidenschaft und Ernüchterung<sup>16</sup> bildet den thematischen Kern. Bezeichnenderweise handeln die ersten drei *canti* von *amore*, *dubbio*, *odio*, einem Wechselbad der Gefühle, das in der Folge Anlaß zu immer neuen Fragen ist. Um diese thematische Mitte sind in lockerer Abwechslung angelegt: Kosmos- und Naturerfahrungen (Zyklus der Jahreszeiten, des Wechsels von Tag und Nacht, Landschaftsimpressionen), Meditationen über die Vergänglichkeit, wehmütige Kindheitserinnerungen, Geschichts- und Gesellschaftsbetrachtungen.

Während die *Leggenda eterna* vor allem die Widersprüchlichkeit der Liebesleidenschaft skizziert und mit der resignativen Frage endet, welchen Wert das überall zu beobachtende Fest des Lebens für das lyrische Ich noch habe, wird mit dem *Intermezzo* der Blick auf Natur und Landschaft gelenkt. Dem Leser ist mithin eine weniger emotionsgeladene Atempause gegönnt, bevor er im *Risveglio* – Wiedererwachen – betitelten dritten Teil mit Traum und Wirklichkeit, Ich und Welt als dominanten Themen konfrontiert wird. Besonders hier artikuliert sich das Krisenbewußtsein der Aganoor hinsichtlich ihrer Gefühlswelt und, da sie aus dieser kreativ schöpft, auch hinsichtlich ihrer poetischen Ideale.

Es ist kein Zufall, wenn der Begriff der „parola“, des Wortes, die gesamte *Leggenda eterna* verklammert. Im *Canto dell'amore* wird gleich eingangs die Frage aufgeworfen, ob ein einziges Wort der Zuneigung mehr Gewicht haben könne als ein ganzes Gedicht, und die Frage wird vollauf bejaht. Das rechte Wort stiftet die harmonische Einheit zwischen Himmel, Erde und Subjekt. Allerdings handelt es sich um Worte der direkten Kommunikation. Das Leben ist der Kunst überlegen.

Im Gegensatz dazu steht die Aussage des Gedichts *O Parole*... am Ende der Sammlung. Hier wird die evokative Macht der Wörter betont. Sie verleihen allen Seelenregungen Ausdruck, dienen Dante zum Entwurf seiner „cerchie infernali“ ebenso wie für sein „infinito Paradiso“. Zwar sind Wörter nie die Sache an sich – „stelle non siete, o fiori“ –, aber als Bezeichnendes vermitteln sie das Wesentliche des Bezeichneten: „ma dei fior, de le stelle, / tutti gl'incensi e tutti gli splendori / noi vi sentiamo effondere“. Erst durch die Vermittlung der Wörter entfaltet die Realität ihre charakteristische Wirkung:

... possenti  
maghe! da voi, solo da voi ci viene  
la dolcezza o l'amaro, il buio o il sole;  
voi la forza del monde e la bellezza,  
voi la fiamma, voi l'anima, o parole! (*O Parole*, 191–192)

Hier ist von Wortmagie die Rede, von der Souveränität der „parola poetica“. Sie vertieft die Antinomie Leben-Kunst, die zu überwinden sich die Aganoor auf ihr Programm gesetzt hatte. So in dem Sonett *Noi vogliamo* (79), das man als das poetische Manifest der Dichterin bezeichnen kann. Es spricht im Namen einer ganzen Generation die folgenden Zielvorstellungen aus:

1. Natürlichkeit / Ungezwungenheit des Dichtens (wie ein Vogel singt),
2. Spontaneität des Dichtens (unmittelbarer Ausdruck von Freude und/oder Trauer),
3. Angemessenheit der rhetorischen Mittel (blumige oder karge Sprache),
4. Erkenntnisgewinn aus kleinen Dingen der Natur,
5. Bewußtsein, Teil der in steter Bewegung begriffenen Allnatur zu sein.

Aus diesen Voraussetzungen läßt sich folgende Zielvorstellung ableiten: Im Vertrauen auf seine natürliche Sensibilität sucht der Dichter zur Essenz der Dinge vorzudringen, um mögliche Korrespondenzen oder Analogien zwischen sich und allem Seienden zu entdecken. Zu leisten und zu gewährleisten hat diese Bewegung das dichterische Wort bzw. der Traum („sogno“ ist auch hier Schlüsselbegriff), dem der Dichter, um Worte ringend, nachfolgt. Soweit die Theorie. Wieviel davon konnte Vittoria Aganoor selbst praktisch einlösen?

Auf der Ebene der Liebeslyrik ist sie rasch ihres Traumes verlustig gegangen. Der ihr enteilende Geliebte „ai miei pensieri ruba un sogno“ (*Stotte le stelle*, 31), und bald versagen sich ihr auch die Worte (vgl. *E non saperlo dir*, 138-139).

Zu spät erkennt sie, auf der Suche nach dem Glück blind für die wirklichen Gegebenheiten gewesen zu sein und begreift sich nun, dem Schweigen ihres Herzens ausgeliefert, als dem Tode nah:

- O accanita

*ricercatrice! Il vano  
amor, le battaglie, le lagrime  
erano, ahimè! la vita;  
ma questo silenzio del core  
(...) ... è forse  
(poc'anzi pensavo) la morte?*

Ihre patriotische Lyrik fällt deshalb so gering ins Gewicht, weil sie sich auf eine Verherrlichung der glorreichen Vergangenheit einerseits, eine Ausgrenzung der irgeleiteten Gegenwart andererseits beschränkt. Dies ist in dem Gedicht *I cavalli di San Marco* (124) der Fall, wo die Dichterin die verstorbenen Helden der glorreichen Serenissima beweint, während die Zeitgenossen der Gegenwart als träge Schläfer gebrandmarkt werden.

Den drängenden Sozialproblemen ihrer Zeitgenossen, einst Kernanliegen der veristischen Literatur Italiens, hat die Dichterin kaum mehr als den Aufruf: „Amatevi, o fratelli!“ (*Pasqua di Resurrezione*, 143) oder die Ermunterung: „coraggio“ (*Canto d'Aprile*, 57) mit auf den Weg zu geben.

Sozialer Fortschritt scheint ihr, wenn überhaupt, nur über den Weg der inneren Läuterung des Einzelnen bzw. in dessen Bereitschaft gegeben, zu „più larghe correnti / di pensiero (...) più libere coscienze“ (*Dalla terrazza*, 70) vorzustoßen. Die Rückzugslinie in die Unverbindlichkeit ist auch hier in die Feststellung mit-

eingeschrieben, „che vano, che improvvido è tutto“ (69). In das Bild vom Auf-der-Stelle-Treten, vom Schlaf der Menschheit paßt denn auch, daß der Mensch böse („vile“, *A un colibri inbalsamato*, 24) bzw. ein aus Schlamm und Lügen, „di fango e menzogna“ (*La vecchia anima sogna*, 35) zusammengefügtes Wesen ist.

Was bleibt also von der natürlichen Spontaneität, der kreativen Freiheit, der Solidarität, die im Manifest gefordert sind? Schaut man ins Werk der Aganoor, so bleibt die Beschäftigung mit Natur an und für sich, mit Dichtung als Agentur des schönen Scheins. Entsprechend fallen die Erkenntnismomente aus. Naturschöne Bilder erregen den Schauer des Erhabenen wie in *Schizzo* (48): der Mond geht auf, eine weite Heidelandschaft erglimmt, ein Hund bellt das magische Himmelsrund an. Höchst selten wird Natur von der Seite gezeigt, in der das *survival of the fittest* gilt (*Val di Sella*, 54), und die Tatsache, daß ein Adler einen kleinen Vogel schlägt, löst dann Erschrecken aus. Nachhaltiger wirkt die Erkenntnis, daß die Natur am Schicksal des Menschen uninteressiert ist und verschlossen schweigt (vgl. *Notturmo*: „Muta ed immobile la Notte ascolta“, 66), denn sie mündet in die Vision von Natur als Wüste, als „quel gran deserto cui sovrasta il sole“ (*Paesaggio estivo*, 55).

Somit verdichten sich die Indizien, daß Vittoria Aganoor der Natur das Sublime nicht entnommen, sondern daß sie sehr selektiv hingeschaut, der Natur das Sublime geradezu aufgenötigt hat. Da ihre Poetik aber der Natur als Inspirationsquelle verpflichtet ist, werden Ideal und Wirklichkeit mithin einer Zerreißprobe ausgesetzt.

Was ist hier Ideal, was Wirklichkeit? Zur näheren Bestimmung empfiehlt es sich, zunächst von dem Gegensatzpaar Innenwelt (Traum) - Außenwelt (Realität) auszugehen. Dabei fällt auf, daß Vittoria Aganoor den Traum mit gewichtigen Konzepten ontologischer und teleologischer Wesensschau befrachtet, die wiederum so allgemein gehalten sind, daß ihre Entschlüsselung zwangsläufig schwerfallen muß. Weiche Rätsel werden in den geheimnisvollen Höhen („altezze arcane“) gelöst, in die uns der Traum über „aspri / innumeri gradi“ aufsteigen läßt? Was soll geschehen, daß wir uns vom Irrtum lösen und die „essenza nostra“ läutern? (*Dalla Terrazza*, 70) In diesen wie in vielen anderen Fällen bleibt uns die Dichterin die Antwort schuldig bzw. bleibt sie selbst bei der Interrogation<sup>17</sup> stehen. Sobald sie sich zur Affirmation aufrafft, entweicht das Konzept in die Irrealität. Ich hätte gerne - „avrei voluto“ - heißt es dann, bei unverändert hoch angesetzten Wunschvorstellungen: Das große Geheimnis („il gran mistero“) hätte sie gerne zu fassen bekommen, um es aus den Höhen auf die Erde zu zerren; die Flügel gespreizt, um vom „picciol mondo“ auffliegend, das Unendliche zu umklammern („stringer l'infinito“, *E non saperlo dir*, 139). Aber sie träumt eben nur, eine Art Prometheus oder Albatros zu sein. Erfahren und erlitten wird nur die bedrückende Enge ihres Daseins, in der sie dem „desiderio folle di vita“ (*Sogno*, 168) als Alptraum begegnet. Gedankenkonzept und Lebensgefühl - *pensiero* und *cuor* - stehen zueinander in Widerspruch, und die Jugend, die die Dichterin darauf verwendet hat, „in inseguir con ansia / mai paga la fuggente ala dei canti, / l'ala dei sogni“ (*Agonia*, 150) - in angstvoller, sich nie löhrender Unruhe die flüchtige Schwinge der Gesänge, die Schwinge der Träume zu verfolgen), diese Jugend kehrt nicht zurück. Sie verhiß einst kraftvolle Inbe-

sitznahme der Welt – „*Tutto il mondo è mio!*“ (*Nel Bosco*, 155). Ihr Entschwinden verwandelt den Globus in schweigende Wüste. „Laggiù, nel gran deserto, l'ultimo ecco è scomparso.“ (*Agonia*, 150) Die entzauberte Welt, das *waste land* der Aganoor, ist eine Welt ohne Poesie, in der das Wort des Dichters seine Vormachtstellung eingebüßt hat. Im Untergang der visionären Ideale öffnet sich der Blick auf eine dreigeteilte Landschaft: In der Tiefe lauert der alles verschlingende Abgrund, in der Mitte ist Wüste, oben ist die unendliche Weite, die eigentliche Residenz des Wortfürsten. In dem Maße, wie sich ihr die Kreativität zu entziehen beginnt, türmen sich die steilen Klippen des Wortes („le scogliere altissime del verbo“) immer höher auf und versperren die Schwelle zur Unendlichkeit („il varco sublime“). In die Wüste zurückverwiesen, lockt der Abgrund, in den sich die Dichterin gleich einem Wassertropfen – nicht ohne eine gewisse Todessehnsucht – stürzen sieht („meglio come una goccia / cader nel fondo, perdersi, sparire!...“, *Tentazione*, 156).

Die mit Ideal und Wirklichkeit bezeichneten Konzepte lassen sich jetzt genauer darstellen. Das Aganoorsche Dichtungsideal geht von einem Naturbegriff aus, worin die Welt, auf eine empfindsame Seele treffend, einen Mittler verbindlicher Wahrheiten findet. Die Natur bzw. die Dinge selbst sollen nicht nur die Wirkung, sondern auch den Wahrheitsgehalt der Worte verbürgen (*Nel vecchio parco*, 46). Dieses Ideal weicht im Laufe der Zeit einer Realitätserfahrung, in der sich der sinnstiftende und sprechende Zusammenhalt von Natur und Mensch, von Kosmos und Dichtung aufgelöst hat:

Vecchie piante, acqua corrente  
che volete voi da me?  
La parola onnipossente  
nel mio core non più è. (*Ancora nel vecchio parco*, 173)

Dichten als ein Entbergen des allmächtigen Wortes aus dem empfindsamen Herzen. So lautet das poetologische Credo der mittleren Schaffensphase, dessen Tauglichkeit sich allerdings nicht auf Dauer retten ließ. Es fällt nicht schwer, den Nachweis zu führen, daß der Glaube an das Wort als Medium aufrichtiger Kommunikation von Vittoria Aganoor schon recht früh in Zweifel gezogen worden ist (vgl. *Dialogo*, 169). Sie dachte dabei jedoch vorrangig an die Ambiguität im Bereich alltäglicher Kommunikation. Die Dichtung erschien ihr wie das Liebesgeständnis (vgl. *Il canto dell'amore*, 9) das Ausdrucksmedium zu sein, wo sich die Widersprüchlichkeit von Sagen und Meinen durch Vermittlung der „parola onnipossente“ aufheben läßt. In ihr sollten sich Wahrnehmung, Sinn und Gefühl – *aisthesis*, *telos*, und *pathos* – zu einem harmonischen, den Kosmos verklammernden Ganzen verbinden.

Mit der progressiven Zersetzung der Gefühlswelt (hier sei noch einmal an den Dreischritt *amore-dubbio-odio* erinnert) gerät auch die Sinnhaftigkeit der Welt ins Wanken und es bleibt nur noch die Wahrnehmung, freilich unter gleichsam zynisch verkehrten Vorzeichen. Was einst unter der Voraussetzung der Allharmonie und dem Regnum des allmächtigen Wortes wahr, schön und gut erschien, kann nach dem Zerfall dieser Einheit nur noch als irrealer Behauptung Fortbestand haben. Daß dies tatsächlich so ist, gesteht die Dichterin über-

raschenderweise im Einleitungsgedicht zur *Leggenda eterna*. Der Traum lügt, alles ist vergeblich – „il sogno mente; / tutto è invano!“ Und in verzweifelterm Trotz gibt sie ihrem Pegasus die Sporen, „e sprono e sprono e sprono il mio cavallo disperatamente.“ (*Mail*, 6)

Dieses „disperatamente“ aber steht bereits dem Befund der existentiellen Leere nah, der von Sappho in die „ultima mia / parola disperata senza pianto“ (411) gefaßt wird. Andererseits gibt es etwa gleichzeitig auch das Bild von der Dichtungsgöttin als einer omnipräsenten, alles enträtselnden, tröstenden Erscheinung, die wie der Frühling immer wieder die Welt regiert (vgl. *Poesis*, 174f.). Im Ergebnis zeigt sich somit, daß die Aganoor den ernüchternden Wirklichkeitserfahrungen ihr poetisches Dennoch entgegengesetzt, auch wenn sie dafür mit dem Gefühl existentieller Klaustrophobie bezahlt (wiederholt eilt sie ans Fenster<sup>18</sup>, drängt es sie ins Freie<sup>19</sup>), oder wenn sie eingestehen muß, daß der Existenz nur Sekunden der Erfüllung abzugewinnen sind, das Vitalkontinuum mit-hin einer Fragmentierung oder Atomisierung ausgeliefert ist:

è sicuro solo l'istante, l'ora fugge (...)  
No! meglio l'istante spensierato,  
il sogno, anche se breve, il fantasma, (...)  
(*Pioggia d'autunno*, 60)

### 3.

An die Poetik romantischen Träumens in, mit und von der Natur knüpft die Sammlung der *Nuove Liriche* (1908) inhaltlich an. Nicht wenige Gedichte, die bereits im Titel auf Jahreszeiten, Morgen- und Abendstimmungen oder bevorzugte atmosphärische Verhältnisse Bezug nehmen, erinnern an die *Leggenda eterna*. Während dort aber eine mitunter fiebrige Korrespondenz zwischen Gefühlswelt, Kosmos und Natur gesucht und zur Darstellung gebracht wird, fehlt hier dieser Nexus, bleibt vom leidenschaftlichen poetischen Gestus mehr die *maniera*. Beschaulichkeit und ein Schwärmen um des Schwärmens willen herrschen vor. Schon der wenig einfallsreiche Titel – *Nuove Liriche* – verweist, statt auf Dichtung unter der Dominanz eines Leitgedankens, auf das Versammeln von Gedichten, die man bisher nicht kannte. Das Versiegen der Fähnrisse dramatischer Liebesleidenschaft als Inspirationsquelle mag auch dadurch beschleunigt worden sein, daß die bürgerliche Existenz Vittoria Aganoors mit der Verehelichung 1901 und der Übersiedlung nach Perugia in die umbrische Provinz eine ruhige Mitte gefunden hatte. Dichtung als Ausdruck erwartungsvoller Passion hätte lediglich aus der Erinnerung gestaltet werden können. Sie tritt daher in den Hintergrund. Fast zwangsläufig gewinnt stattdessen die Auseinandersetzung mit poetologischen Fragestellungen an Raum. Hier stehen die Figur des Dichters und seine Mittlerfunktion zwischen Ich, Natur und – verstärkt nun – Gesellschaft im Zentrum. Der Verlauf der Erörterung findet im Plädoyer für die Außenseiterrolle des Dichters einerseits, im Leiden an dieser Existenzform andererseits seine Polarisierung.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Gegenüberstellung des erfahrenen Dichters, „maestro“ genannt, mit dem jungen „poeta“, dem die Aganoor ihre Züge aufprägt. Während jener zu einer lebensklugen Distanz bei der Betrachtung der am Rand des Abgrunds erblühenden Blumen rät – („i fior sull'orlo degli abissi / van guardati da lunge e non da presso“, *Gli stornelli del maestro*, 208), findet dieser am Gegenteil Gefallen: „sui baratri (...) / io cerco i fiori.“ (*Gli stornelli del poeta*, 209) Im Frieden der Hütte den Sturm des Herzens, des „folle cuore“ (208) zu vergessen, mahnt jener, was dieser offen zurückweist: „Non la segreta / pace dei casolari e non l'ingrato / ozio, ma il rischio e i turbini il poeta // ama;“ (209–210) Und statt beschaulicher Konformität reizt den modernen Dichter die kämpferische Provokation: „per inseguire / un sogno, un'orma, un suon che lo innamora, / affrontare egli sa gli scherni e l'ire // del volgo, (...). (210) Einig sind sich beide nur in formaler Hinsicht. Den „stornelli“ des Meisters, ein Gedichtstyp, der, wie die Metrik lehrt, zu den Lyrikformen „a carattere popolare“<sup>20</sup> zählt, antworten nicht, wie in früheren Schaffensphasen üblich, klassizistische *canti*, sondern ebenfalls die „stornelli del poeta“. Die Lyrik der Aganoor ist nach der Jahrhundertwende formal gesehen volksnäher.

Was als ichzentrierte *Querelle des Anciens et des Modernes* der Dichterin einen kreativen Schub zu vermitteln schien, wird in der Folge rasch zu einem inneren Widerspruch, der lähmend wirkt. Naturnachahmung – lautet der mit dem Unterton des Selbstzweifels vorgetragene Aufruf wider den sterilen Geist: „Risorgi, o mio spirito; imita / il fior (...) La vita / è bella;“ (*Dopo la pioggia*, 276)

Schönheit – bellezza – soll Ausgangs- wie Zielpunkt der Dichtung sein. Aber es bleibt bei ihrer Beschworung. Dichten wird zunehmend vom Wunsch zu dichten verdrängt, statt Herausforderung doch Beschaulichkeit gesucht:

dipingere vorrei scene di placida  
bellezza, isole d'ombra e di riposo;

Zur Drosselung des beschleunigten Lebensgefühls soll überraschend undifferenziert nunmehr alles – „tutto“ – dienen, was in das Konzept der Wortmagie zu passen verspricht, ein Konzept, das auf Wörtern, die die Menschen nicht wissen („le parole che non sanno gli uomini“), aufbaut:

tutto che placa l'affannosa e rapida  
vita, chiamando l'anima a raccolta,  
con parole che non sanno gli uomini,  
ma che attenta l'umana anima ascolta. (252)

In dieser mystischen Kommunikation von Seele und Welt sprechen Schatten, Geheimnis, Sterne und Wind (le tenebre, il mister, le stelle, il vento, 253) wie umgekehrt die Natur nach dem Verbleib des toten Dichters fragt, den sie als Ekstatiker und Unendlichkeitsträumer kennengelernt und in ihre Geheimsprache, „l'occulto nostro linguaggio“, initiiert hat (*In Morte d'un poeta*, 277). In dieser Spannung brechen poetologisches Ideal (sogno) und Wirklichkeit („scuole, sistemi, archetipi, dommi“, *Quando?* 249) endgültig auseinander. Während die Natur, die „santa, onnipossente, unica scuola“ (249) als das Faszinosum fort-

besteht, das keine Wortmagie je erreicht („quali mai parole d'uomini / hanno gli incanti d'una tua parola?“; 249), sieht sich die Dichterin mit der Vergeblichkeit ihres Schaffens konfrontiert, worin das ästhetische Krisenbewußtsein seine Aufgipfelung erfährt:

O lunghe ore vissute  
inutilmente e faticosamente  
sopra annerite pagine, il pensiero  
in fiamme il polso rapido, il respiro  
costretto; (249)

Die daraus abgeleitete Erkenntnis, sie darf als das Geständnis der Epoche des „fine del secolo“ gelten, lautet: „Come è stanco / il pensiero!“ (249) Die geistige Ermattung mündet in die Zuflucht zum Schlaf, dem einzig verbliebenen „Consolatore“ für ein Herz, „ove morta è la speranza e insieme il desiderio.“ (*Il Consolatore*, 304) Somit ergibt sich: Zwischen Natur (onnipossente scuola) und Welt steht die „parola onnipossente“ des Dichters im Dienste des schönen Scheins, der *bellezza*, des *sogno*. In dem Maße, wie die Idealvorstellungen der Dichterin, besonders der Traum leidenschaftlicher Glücksgeborgenheit, Schaden nehmen, büßt das Wort seine evokative Kraft, seine revelatorische Semantik ein, geht harmonie- und sinnstiftende Kreativität in Sterilität und Selbstzerstörung über.

Zwischen Widerstand und Resignation hin- und hergeworfen, kämpft die Dichterin im letzten Werkteil auf zweifache Weise um ihr kreatives Vermögen. Sie übt sich in:

1. Selbstimitation (die alten Themen werden beibehalten bzw. neu kombiniert<sup>21</sup>),
2. Selbstbescheidung (die Schönheit besteht auch dann noch, wenn sie sich der sprachlichen Erfassung entzieht).<sup>22</sup>

Gut ein Jahrzehnt ist sie dieser Gratwanderung gewachsen. An ihrem Ende steht Sappho oder die verzweifelte Klage, weder im Leben noch in der Kunst die erhoffte Erfüllung gefunden zu haben. Wie lassen sich all diese Befunde innerhalb der Poetiken des „fine del secolo“ integrieren, und wo ist der Standort der Aganoorschen Lyrik? Dies soll unsere letzte Frage sein.

#### 4.

Den literaturhistorischen Bezugshintergrund gibt die Lyrik der italienischen Romantik, allen voran Leopardi, ab. Kosmos, Natur, Landschaft, träumendes Ich in ihren Wechselbeziehungen bedingen das poetische Schaffen. Allerdings mit einer entscheidenden Leitdifferenz. Während das Unendlichkeitsträumen Leopardis in kontemplativer Einsamkeit ästhetisch ausgekostet wird, das Ich mit sich selbst kommuniziert, zielt die Lyrik der Aganoor auf Kommunikation mit dem Du. Innerhalb der Dichtung, indem sie gleichsam obsessiv mit Belebtem wie Unbelebtem Zwiesprache hält, wovon sie sich, außerhalb der Dichtung, vertiefte menschliche Kommunikation erhofft. Vittoria Aganoor möchte nicht nur poetisch mitteilen, sondern teilen, Anteil nehmen und haben, das Leben durch Dichtung steigern. Ihr Dichtungsbezug wie ihr Realitätsbezug sind leidenschafts-

durchdrungen. In der Konfrontation mit den Fehlleistungen und Grenzen kommunikativen Austauschs reiner, weil liebender Seelen, kühlt sich ihre Passion erstmals ab. Davon handelt die *Leggenda eterna*. Das Dichten der Aganoor vollzieht sich im Hinblick auf ihr romantisches Erbe bald in der Aura des „dubbio“, des Zweifels. Die Differenz zur Romantik liegt aber nicht nur im Affektiven. Sie hat tiefere Wurzeln. Leopardis Einsamkeitspathos erfährt seinen vollen Sinn erst vor dem Hintergrund des ungeeinten Italiens, das – man denke an Ugo Foscolo – dem Rückzug aus der Gemeinschaft Vorschub leistet. Vittoria Aganoor hingegen wächst im geeinten Italien auf. „Per l'Italia“ lautete der Auftrag. Wie hat sie sich dieser Aufforderung stellen können?

Die Antwort heißt: mit Vorbehalten. Mitmenschliche Solidarität, christlich geprägtes Gemeinschaftsdenken, Appelle an das rationale Perfektible im Menschen sind die eine Seite. Bestürzung über die Trägheit des Vulgus, über die mit Industrialisierung und Mechanisierung einsetzende Sinnentleerung die andere. In diesem Zwiespalt möchte sie zur Orientierung auf die heroische Vergangenheit als Leitbild für die Gegenwart aufmerksam machen, und sie tut das mit Gedichten von klassizistischer Formstrenge eines Carducci. Damit steht sie, was die Form betrifft, dem italienischen Parnass<sup>23</sup> nah, und ist auch inhaltlich nicht auf der Höhe ihrer Zeit. Es bedarf einer gegenwartsbezogenen Ausrichtung ihrer Poetik. Diese findet sie ansatzweise in Pascolis „poesia delle piccole cose“<sup>24</sup>, im unvoreingenommenen Betrachten der Dinge wie durch die Augen eines Kindes (Pascolis „fanciullo“), wobei – hier hätte die Forschung noch ein Betätigungsfeld – dieses Kind die Sensibilität einer Frau hat. An den kleinen Dingen, ob es Tiere, Pflanzen oder Gegenstände sind, wird bei Pascoli exemplifiziert, daß Poesie überall, auch im kleinen und sogar in einfacher sprachlicher Wiedergabe, im „parlare domesticamente“<sup>25</sup> zutage treten kann. Das steht ähnlich formuliert auch im Manifest der Aganoor. Sie gehört damit – theoretisch – zur zweiten Welle der nachromantischen Lyrik, die unter dem Stichwort „poetica del rifugio nell'irrazionale“<sup>26</sup> zusammengefaßt wird. Mit dem Irrationalen ist eine von Zahlen, Fakten, Statistiken – sprich: wissenschaftlichem Anspruch – freie Sinnwelt gemeint, die von den Dichtern verschiedener Stilrichtungen der Szientifizierung der Welt, des Menschen und der Kunst im Zeitalter des Positivismus entgegengesetzt wird. Wenn mit Pascolis „piccole cose“ der Anspruch vertreten wird, daß man keine Wissenschaftskonzepte zum Verstehen der Dinge nötig hat, so trifft dies für die „piccole cose“ der Aganoor insofern nicht zu, als sie bei ihr vornehmlich dekorative Funktion haben. Ihr Blick nach außen dient der Gefühlsregung, erst in zweiter Linie der Erkenntnis. Das mag erklären, warum sie zu den neuen Verfahren des Dichtens mittels Objektbezug oder Analogie<sup>27</sup> auf Distanz blieb. Korrespondenzen wie Mikrokosmos – Makrokosmos, Naturzyklen – Lebenszyklen haben eindeutig Vorrang vor frei assoziierenden Verknüpfungen.

Gerade die Tatsache, daß das Wort Emotionen auflösen soll, verhindert, daß es eine neue Wirkung durch Kontext, Assoziation, sprachliches Formenspiel oder ungewöhnliche grammatikalische Funktionalisierung entfaltet, wie dies in den neuesten Dichtungsstilen nach der Jahrhundertwende<sup>28</sup> der Fall war. Wenn sich die Dichterin zur Apologie auf das Wort genötigt sieht, das sich ihren poetischen Intentionen entzieht, so bedeutet das auch, daß die Realität in zahllose

Fragmente zerspringt. Vittoria Aganoor hätte Futuristin sein müssen, um daraus poetisch Nutzen zu ziehen. Am Ende ihrer Dichterlaufbahn steht sie der „poetica del sentirsi morire“<sup>29</sup> der Crepuscolari noch am nächsten. Ihre Hauptvertreter zwischen 1900 und 1915 sind Guido Gozzano, Marino Moretti und Sergio Corazzini, bei dem man auch von der Poetik des kränkelnden Knaben, des „fanciullo malato“, spricht. Hier steht der Begriff der „stanchezza“<sup>30</sup>, der existentiellen Erschöpfung, im Mittelpunkt. Und gerade dieser Ohnmacht hatte sich die Aganoor mit ihrer Dichtung entgegenzustellen versucht. Ihr Scheitern ist über sie selbst hinaus Ausdruck des ästhetischen Krisenbewußtseins, dem es leichter fällt zu sagen, was es nicht mehr sein kann, als was es ist. Etwas ist im Werden, was bei Vittoria Aganoor soviel heißt wie: „Domani!“

So lautet der Titel ihres letzten Gedichts, in dem das Morgen als ewige Sphinx in eine Zukunft blickt, die zu verheißen scheint: „tutto è possibile“.

<sup>1</sup> Benedetto Croce, *Alinda Bonacci – Vittoria Aganoor – Enrichetta Capecehatro* (1910). In: Ders., *La Letteratura della Nuova Italia*, vol. II, Bari, Laterza, <sup>3</sup>1948, 366–390. Zu V. A. dort 377–384.

<sup>2</sup> T. S. Eliot faßt unter „minor poetry“ jene Lyrik zusammen, „that we only read in anthologies“. Vgl. *What is Minor Poetry?* (1944) In: Ders., *On Poetry and the Poets*, London, Faber & Faber, 1957, 39–52, 39.

<sup>3</sup> Luciano Anceschi, *Le Poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1972, 15.

<sup>4</sup> Franco Mancini, *La Poesia di Vittoria Aganoor*, Firenze, Le Monnier, 1959, 9.

<sup>5</sup> Ebd., 7. „L'opera di Vittoria Aganoor si muove certamente entro i limiti di un ritardato romanticismo, quale è quello che si respirava nella provincia italiana dopo il caotico decennio 1860–1870.“

<sup>6</sup> Ebd., 5.

<sup>7</sup> *Poesie Complete di Vittoria Aganoor*, Luigi Grilli (Hg.), Firenze, Le Monnier, 1912. Alle Zitate nach dieser Ausgabe.

<sup>8</sup> Es handelt sich um die dritte Auflage der Ausgabe von 1912.

<sup>9</sup> Vgl. die Einleitung zur in Anm. 7 genannten Gesamtausgabe, S. XIII.

<sup>10</sup> Vgl. L. Anceschi, *Le Poetiche del Novecento...*, a.a.O., 63, 175.

<sup>11</sup> Vgl. Mario Allegri, *Venezia e il Veneto*, „T'avanza, t'avanza, / divino straniero“: *letteratura e progresso per Giacomo Zanella*. In: *Letteratura italiana*, Alberto Asor Rosa (Hg.), *Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, 295–301, 300.

<sup>12</sup> Der Begriff der „percossa anima“ (Trionfo, 152) steht bereits in der Nähe zur negativen Lebensbilanz der Sappho.

<sup>13</sup> Ugo Foscolo, *A Saffo (Versi dell'adolescenza, 1794)*. In: Ders., *Tragedie e Poesie Minori*, Guido Bézzola (Hg.), Firenze, Le Monnier, 1961, 243–245.

<sup>14</sup> Giacomo Leopardi, *Ultimo canto di Saffo (1822)*. In: Ders., *Canti*, Carlo Muscetta u. Giuseppe Savoca (Hg.), Torino, Einaudi, 1968, 49–52.

<sup>15</sup> V. A. ist mit der Lyrik Charles Baudelaires vertraut gewesen, wie ihr Gedicht *Leggendo Baudelaire* aus dem Jahr 1909 belegt.

<sup>16</sup> Vgl. F. Mancini, a.a.O., 11, „l'Aganoor senti drammaticamente l'amore“.

<sup>17</sup> Das den Romantikern eigene Unbehagen an formaler metrischer Begrenzung betrachtet F. Mancini als Ursache für „il frequente ricorrere della ripetizione enfatica, dell'interrogazione, del punto esclamativo“ in der Lyrik der Aganoor. (a.a.O., 39).

<sup>18</sup> Vgl. *Sotto la mia finestra*. In: *Poesie complete*, a.a.O., 114; oder *Notturno*, ebd., 65.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., 59, *Pioggia d'Autunno*: „Corriamo ai prati, ai colli, all'aperto, all'aperto!“ (60)

<sup>20</sup> Vgl. W. Th. Elwert, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1979, 148f.



- <sup>21</sup> Aufschlußreich sind hier die Gedichte die bereits im Titel die thematische Wiederaufnahme signalisieren: *Natale* und *Ancora il Natale* oder *Nel vecchio parco* und *Ancora nel vecchio parco*.
- <sup>22</sup> Vgl. ebd., *Quando?*
- <sup>23</sup> Zur Stellung Vittoria Aganoors zum italienischen Parnass vgl. F. Mancini, a.a.O., 8. „Più vicina, forse, di quanto si è creduto, allo Zanella per l'amore dell'espressione chiara e tuttavia immune da quella preziosità e fredda nitidezza parnassiana, che tanto piacque al suo vecchio maestro.“ Vgl. auch Diego Valeri, *Il Simbolismo francese. Da Nerval a De Régnier*, Padova, Liviana Editrice, 1954, 14 (Carducci u. Zanella). Und L. Anceschi, a.a.O., 24–32.
- <sup>24</sup> Vgl. L. Anceschi, a.a.O., 65–74 u. 218–219.
- <sup>25</sup> Das Konzept des „parlare domesticamente“ geht auf Vittorio Betteloni zurück. Vgl. ebd., 57 u. 218.
- <sup>26</sup> Vgl. ebd., 36ff. u. 213ff.
- <sup>27</sup> Zu ‚Analogia‘ und ‚oggettività‘ vgl. ebd., 225.
- <sup>28</sup> Vgl. ebd., 223–224.
- <sup>29</sup> Ebd., 123–126.
- <sup>30</sup> Ebd., 222.