

# Romanische Forschungen

Vierteljahresschrift  
für romanische Sprachen und Literaturen  
Herausgegeben von Wido Hempel  
105. Band, Heft 1/2 1993

Sonderdruck

Vittorio Klostermann Frankfurt am Main

Christof Weiland/Mainz

NOVELLISTIK UND GESCHICHTE:  
„LA STATUA DI SAN CARLO BORROMEO“ (1861)  
VON GIUSEPPE TORELLI

Die politische Einigung Italiens, die bekanntlich schon für Francesco Petrarca<sup>1</sup> ein wichtiges Anliegen gewesen ist, hat die Literatur des Jahrhunderts entscheidend mitgeprägt, in dessen Verlauf sie schließlich zustande kam: die des Ottocento. Die Novellistik, für die Belange einer publikumsbezogenen Literaturproduktion (Abhandlung aktueller Themen, rasche Verbreitung im Zeitschriften- und Zeitungswesen, potentiell große Leserschaft) hervorragend geeignet und spätestens ab den dreißiger Jahren entsprechend *en vogue*<sup>2</sup>, widmet sich ästhetisch sehr differenziert den Belangen der unificazione. Diese prägen beispielsweise die Darstellung des sozialen Konfliktverhältnisses zwischen *povera gente*, Aristokratie und katholischer Kirche (vgl. Caterina Percoto, *Un episodio dell'anno della fame*, 1838). Sie verleihen den Mahnungen an die Gesetzgeber, Rechtsvorteile Adelliger zugunsten von demokratischer Gerechtigkeit abzubauen, zusätzliche Sprengkraft (vgl. Francesco Dall'Ongaro, *Il pozzo d'amore*, 1861). Sie sind schließlich über gut zwei Jahrzehnte als realistischer Geschichtshintergrund gefragt wie z.B. in Giovanni Vergas Novelle *Libertà* (1882), einem veristischen Geschichtsprotokoll blutiger Auseinandersetzungen der Freischärler Garibaldis mit sizilianischen Aufständischen.

In viele um das Einigungsjahr 1861 entstandene oder zu diesem Zeitpunkt publizierte Novellen ist die Hoffnung eingeschrieben, neue, weil bessere Zeiten könnten anbrechen. Italien, von Fremdherrschaft und regionalen Partikularinteressen erst einmal befreit, sei als Nation sich selber zu finden in der Lage. Die Novellistik knüpft damit an ein Thema an, das der historische Roman – allen voran Alessandro Manzoni's *Promessi Sposi* – durchgesetzt hatte.

Giuseppe Torelli macht sich in *La Statua di San Carlo Borromeo*<sup>3</sup> den mit Manzoni ästhetisch legitimierten geschichtlich-sozialen Erwartungshorizont des Lesers zunutze, wenn er in dieser Novelle von einer historisch relevanten Persönlichkeit handelt bzw. auf die literarisch – gerade durch Manzoni – weit verbreitete Bekanntheit des Borromeo-Clans zu setzen scheint.

Carlo Borromeo ist nämlich ein wichtiger Protagonist der italienischen Sozialgeschichte des Seicento, der Kirchenreform in Zusammenhang mit dem Trienter Konzil, und sein Name findet sich sogar im Heiligenkalender auf der Seite des 4. November. Das den genannten Facetten gemeinsame Charakteristikum der historischen Persönlichkeit Carlo Borromeos ist in seinem Bemühen gegeben, soziale Gegensätze abzubauen. Dies war gleichermaßen zentrales Anliegen seines um etwa 25 Jahre jüngeren Cousins

<sup>1</sup> Vgl. Francesco Petrarca's Brief an Kaiser Karl IV., *Familiare*, X,1.

<sup>2</sup> Vgl. die Sammlungen *Cento novelle di autori moderni* (1838–1840) und *Il novelliere contemporaneo italiano e straniero* (1837–1838), die als erste Kompilationen der Gattung Novelle im 19. Jh. auch ein Reflex auf die Nachfrage des Publikums sind.

<sup>3</sup> Vgl. *Novelle italiane. L'Ottocento*, I. Bd., Gilberto Finzi (Hg.), Milano, Garzanti, 1985, S. 249–268. Alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

Federigo, der ihm im Mailänder Bischofsamt folgte und in Manzoni's historischem Roman (Kap. XXII–XXIII) als soziale Integrationsfigur in den Kreis literarischer Protagonisten höchster nationaler Dignität aufgenommen wird. Sein Name findet in der Novelle signifikanterweise ebenfalls Erwähnung. Was ihr Lebenswerk betrifft, so sind sich Carlo und Federigo in vielen Punkten bis zur Ununterscheidbarkeit ähnlich, so sehr hat der Jüngere das des Älteren fortzusetzen gewußt. So hat sich denn auch spätestens mit dem 17. Jahrhundert ein Borromeo-Mythos<sup>4</sup> herausgebildet, den Manzoni für die italienische Romantik neu entdeckt und belebt, und den Giuseppe Torelli aufgreift, indem er den Namen Borromeo gleichsam plakativ in den Titel einer Novelle einführt. Zu Carlo Borromeo stellt er dann jedoch – im Unterschied zu Manzoni's Federigo – ganz anders geartete Bezüge her.

Wie es der Titel der Novelle bereits ankündigt, ist San Carlo Borromeo nurmehr *in effigie* präsent: Er steht als – übrigens von Federigo in Auftrag gegebene – Statue (seit 1697) auf einem Platz in seinem Geburtsort Arona, am Lago Maggiore, eine Touristenattraktion von besonderem Reiz. So werden denn auch die Hauptfiguren unserer Geschichte, il signor Anselmo G\*\*\* (der Nachname besteht nur aus der Initiale) und la signora Maddalena G\*\*\*, eine Besichtigungsreise dorthin unternehmen, um, von einem „sentimento di meraviglia vertiginosa ed inquieta“ (259) angewandelt, das überlebensgroße Monument in Augenschein zu nehmen, das sich im übrigen wie folgt ausnimmt: Il colosso è situato sovra un piedestallo, e insieme toccano l'altezza di circa 31 metri. Vuolsi che le fattezze del santo siano in questa statua diligentemente ritratte: esso colla mano manca regge un immenso libro, il codice delle sue costituzioni sinodali, colla destra accenna voler benedire la sua città nativa; ed è vestito in clamide, rochetto e mozzetta cardinalizia. (259)

Die Statue steht an einer Stelle, die dem Auge des Besuchers einen besonders schönen, man könnte sagen ‚romantisierten‘ Ausblick auf das umgebende Alpenpanorama ermöglicht, auf „appendici a scatea, ridenti vigneti, folte selve di castagni, valli, colline, rive ingemmate di paeselli bianchi“ (260), die der Autor stilistisch gekonnt zu evozieren vermag und unter denen der Manzoni-Leser die Felsformation des „Resegone“ wiedererkennt, dessen Gezacktheit „lo fanno somigliare a una sega“, wie es gleich auf der ersten Seite der *Promessi Sposi* heißt.

Wenn die Novelle einerseits schon im Titel eine Appellstruktur erkennen läßt, die ihre Wirkung bei den Lesern Manzoni's nicht verfehlen konnte, so vollzieht der Text andererseits in dreifacher Hinsicht – figurentypologisch, chronotopisch, gattungsspezifisch – eine deutlich markierte Distanzierung vom Roman Manzoni's: Statt der „lebenden“ Romanfigur eines Mitglieds der Borromeo-Familie begegnet der Leser Torelli's der Statue; statt in historischer Perspektivierung ins Seicento zurückversetzt zu werden, findet (oder fand) er sich in der Jetztzeit wieder (die Geschichte spielt 1856); statt durch die Gattung Roman wird das ästhetische Erlebnis hier durch die der Novelle vermittelt. Alle drei Faktoren scheinen, 40 Jahre nach *Fermo e Lucia*, der Urversion der *Promessi Sposi*, 20 Jahre nach ihrer zweiten, toskaniserten Version und im Jahr der Einigung Italiens (1861), in dem auch die Novelle veröffentlicht wird, zusammengenommen zu besagen: Die Aura des historischen Romans ist zuende, so wie es Manzoni getan hat, läßt

<sup>4</sup> Einen ersten Eindruck in Bezug auf die historische Bedeutung der Familie Borromeo vermitteln die Ausführungen zu deren einzelnen Mitgliedern in der *Enciclopedia italiana*, Bd. VII, Roma 1930.

sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Blick auf die politische Zukunft Italiens nicht mehr schreiben. Und genau um einen literarischen Beitrag zur Erreichung dieses Ziels, das Zusammenwachsen einer im Entstehen begriffenen Nation, ist es Torelli zu tun und dazu erzählt er die folgende Geschichte, deren Inhalt zunächst kurz zusammengefaßt werden soll.

Die Novelle besteht aus zwei Szenen. Die erste spielt im königlichen Theater in Turin. Hier steht als Figur Maddalena im Mittelpunkt. Die zweite spielt an und, da man sie besteigen kann, auch in der Borromeo-Statue. Hier steht Anselmo im Vordergrund. Der ersten Szene folgt eine Überleitung zur zweiten, die ihrerseits in die für Novellen überaus bedeutsame Schlusszene mündet; die Kritik spricht von „pointiert herausgehobener Handlungsklimax“<sup>5</sup> bzw. von „effetto centrale“<sup>6</sup>. Im Theater ist Maddalena bemüht, sich als Dame von Welt zu geben. Kleidung, Gestik und soziale Interaktion erscheinen jedoch zu gewollt und werden von der anwesenden Damenwelt (des Adels und des Bürgertums) mißbilligend beäugt und ironisch kommentiert. Dies beeinträchtigt jedoch die Gefallsucht Maddalenas in keiner Weise. Im Gegenteil.

Auf den Geschmack großbürgerlicher Freizeitgestaltung gekommen, vermag sie es – dies ist Gegenstand der Überleitung bzw. der Novellenmitte –, Anselmo die Zustimmung zu jener Exkursion abzurufen, die zur Statue nach Arona führen wird. Maddalenas allgegenwärtiges Geltungsbedürfnis – sie wähnt sich dort, eben erst der Eisenbahn entstieg, gleich von einer Turiner Gräfin erkannt und gegrüßt – erfährt just in dem Moment eine empfindliche Abkühlung, als sie glaubt damit rechnen zu können, daß die Adelige sie vertraulich anspreche. Dies führt im Anschluß an Anselmos kühne Besteigung des Monuments zu Rängeleien der Eheleute darüber, wessen Grundsätze der schichtspezifischen Gliederung der Gesellschaft adäquater Rechnung trügen: die Anselmos, der sentiös wissen läßt, er sei, ohne je Standesunterschiede zu machen, „lo stesso con tutti, anche cogli inferiori a me“ (263), oder die Maddalenas, die solange von der Turiner Gräfin als „mia intima amica“ (262) gesprochen hatte, wie das öffentliche und deshalb besonders peinliche Geschnittenwerden noch ausstand.

Dann der Schluß: Zurück im Bahnhofsgebäude von Turin, wird die kleine Reisegruppe (insges. 5 Personen) von einem Zollbediensteten auf den Inhalt einer Schachtel angesprochen, in der sich – nach der unwahren Erklärung Maddalenas – Häubchen und Krügelchen (cuffie, colletti) befinden sollen. Ein heftiges Schütteln des Behältnisses seitens des Zollners verwandelt den tatsächlichen Inhalt, nämlich Gebäck (biscottini), in Krümel und Staub – „bricioli e polvere“ (267). Und so zerfiel das Vorhaben Anselmos ebenfalls zu Staub, heißt es dann im letzten Satz, „di conservare degli oggetti materiali che tenessero viva la memoria in casa G\*\*\* del viaggio alla statua di San Carlo Borromeo“ (268).

Was hat dieser Schluß mit dem Anfang und der Mitte der Novelle zu tun?

Auf den ersten Blick scheint die Novelle zwei Bedingungen zu mißachten, die seit Giovanni Boccaccio zu den unverzichtbaren Konstituenten der Gattung gehören: die „univocità della vicenda narrata“<sup>7</sup> die (Ein-)Stimmigkeit der erzählten Begebenheit, d.h. ihre lineare Hinführung zu einem „effetto centrale“, und die „conclusività“<sup>8</sup>, wodurch der Schluß auf den Anfang zurückverweisen soll.

<sup>5</sup> Vgl. Karl A. Blüher, *Die französische Novelle*, Tübingen 1985, S. 9.

<sup>6</sup> Vgl. Gilberto Finzi, „Introduzione“ zu *Novelle italiane, L'Ottocento, op. cit.*, S. XII.

<sup>7</sup> Ebend., S. XI.

Um die somit als verdeckt zu bezeichnende ästhetische Kohärenz der Novelle herauszupräparieren, sollen bei der nun folgenden Analyse folgende Aspekte des Textes berücksichtigt werden: 1. strukturelle, 2. narratologische, 3. poetologische, 4. rhetorisch-stilistische und 5. textstrategische Merkmale.

## 1. Zur Struktur der Novelle

Der Anfang spielt im Theater, mithin in einem Raum öffentlich organisierter Geselligkeit, wobei hier das Eigentliche, das ästhetische Genießen der Kunst, völlig gegenstandslos geworden ist. Es ist weder bekannt was, noch wie gespielt wird, dafür ist das Geschehen vor der Bühne und in den Pausen umso spannender, ja, angespannter, denn hier herrschen Neid und Mißgunst. Emblematisch wird dies an drei Operngläsern (cannocchiali) verdeutlicht, die, statt auf die Bühne, während eines ganzen Aktes auf Maddalena gerichtet sind. Das muß sie hinnehmen, „(i)mperoché né si sale in alto grado, né s'acquista fama, né si diventa di moda senza che il serpente della gelosia guizzi e fischia“ (255). Prominente Sozialstellung (alto grado), gesellschaftliche Wertschätzung (fama) und die Berechtigung zu öffentlichkeitsrelevantem Trendsetting (essere di moda) erweisen sich als eifersüchtig gehütete Bastionen aristokratischer Zivilisation. Getrieben von dem Wunsch gesellschaftlich zu reüssieren, übernimmt Maddalena Äußerlichkeiten der schichtspezifischen Semiotik des Adels (Kleidung, Gestik, soziale Interaktion), wobei sie das rechte Maß überschreitet. So erscheint sie z.B. ganz in Weiß gekleidet, eine große Feder auf der linken und „tre fiori d'un bel rosso artefatto a destra della testa“ (254), oder sie verweigert einem Cousin, weil aus der Provinz, zunächst den Besuch ihrer Loge.

Während Anselmo im Theater wohl nicht einmal anwesend ist, das soziale Ränkepiel folglich Maddalena allein betrifft, wird dieses im Verlauf der Besichtigung der Statue zu einem Konfliktpunkt zwischen ihr und ihm.

Maddalena wird, wie wir bereits wissen, von einer Turiner Gräfin öffentlich geschnitten, während Anselmo es bei deren männlichen Begleitern immerhin zu einer gewissen „famigliarità“ (264) bringt. Das veranlaßt Maddalena dazu, sein schichtspezifisch unterscheidungsloses Sozialverhalten im Lichte von „dottrine democratiche“ erscheinen zu lassen, die er wohl aus der Zeitung habe, bei Personen geringeren Standes jedenfalls in die Praxis umzusetzen vergesse.

Die Gegenüberstellung von sozialer Ausgrenzung einerseits und Fraternisierungsbemühen andererseits, die am Fuße der Statue so sehr zum Vorteil von Anselmo wie zum Nachteil von Maddalena ausfällt, wird in der Schlusszene nochmals durchgespielt. Diesmal ist er das Opfer, denn Anselmos Einwurf, er gehöre zu einer Abteilung des Ministeriums, hält den Zollangestellten nicht davon ab, seines Amtes zu walten und den Inhalt der Schachtel auf die ihm eigene Weise zu überprüfen. Wenn Anfang, Mitte und Schluß der Novelle auf den ersten Blick strukturell nur lose zusammenzuhängen scheinen, so tritt ihre Kohärenz bei der Einführung semantischer Differentiale wie etwa soziale Anerkennung/soziale Verweigerung oder Unterschiedlichkeit/Gleichheit sozialer Schichten unmittelbar zutage.

## 2. Narratologische Aspekte

Dem Sinn der Geschichte kann man sich auch über die Analyse der Erzählsituation annähern, die den Autor als Experten im Handhaben novellistischer Kunstgriffe aus-

weist. Ihm seien die Ereignisse selbst nur erzählt worden – „mi venne narrato“ (265) – heißt es einmal in bester boccaccesker Manier, und er befließt sich nun „di trasciverle“ (263). Dabei verhüllt er die Ausschnitthaftigkeit der erzählten Welt keineswegs, denn häufig eingestreute „ec.“, „fra le altre (cose)“ oder die Wendung „dobbiamo registrare“ (265) legen offen, daß im Interesse von novellistischer ‚brevità‘ Charakteristisches Vorrang hat vor weniger Bedeutsamem bzw. dessen Ausgestaltung der Phantasie des Lesers überlassen bleibt. Geht man von diesen Identitätsspuren seines Vorhandenseins aus, so erweist sich der Erzähler für den Leser als Virtuose unterschiedlichster Diskursgestaltungsverfahren. Er beschreibt (z.B. die Statue), er erzählt (z.B. Maddalenas Theaterbesuch), er zitiert, fast eine Seite lang, Figurenrede ohne die sonst übliche Dialogregie, er kommentiert (z.B. die Lehre, die es aus der Szene im Theater zu ziehen gilt). Er perspektiviert die Wahrnehmung des Lesers mittels:

- a) personale Erzählen (Wechsel der Erzählperspektive mit den Figuren)<sup>8</sup>
- b) Redevielfalt (nach Michail Bachtin u.a. das Durchsetzen der Erzählerrede mit sprachlichen Wendungen aus dem Stilrepertoire der Figuren)<sup>9</sup> und
- c) inszeniertem Sprechen im Kollektiv (ohne Dialogregie).<sup>10</sup> Er temporalisiert<sup>11</sup> das Geschehen bzw. die Erzählsituation durch
  - a) die Erzählerrede (Verben in Vergangenheitstempora – Erzähler ‚innen‘ bzw. intradiegetisch),
  - b) den Kommentar (Verben im Präsens des Besprechens – Erzähler ‚außen‘ bzw. extradiegetisch<sup>12</sup>),
  - c) Rekurs auf Sachverhalte, die sich auf eine Zeit nach dem Ende der erzählten Geschichte, „dopo il fatto“ (267), beziehen.

Der Einsatz dieser narrativen Stilmittel zeigt, daß Torelli ein für seine Zeit höchst moderner Autor ist, der die Eigengesetzlichkeit und Eigendynamik der erzählten Welt anerkennt, sie einmal allwissend dominiert, sich ein andermal gleichsam untertänig vor

<sup>8</sup> Ebd., S. XII.

<sup>9</sup> Vgl. Franz K. Stanzel, Von der auktorialen zur personalen Erzählsituation: das auktorial-personale Kontinuum, in: ders., Theorie des Erzählens, Göttingen 1985, S. 242 ff.

<sup>10</sup> Michail M. Bachtin, Die Redevielfalt im Roman, in: ders., Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt 1979, S. 192 ff.

<sup>11</sup> Die erste Szene der Novelle, die im Turiner Theater spielt, ist zweifach ausgestaltet. Einmal wird sie vom Erzähler beschrieben, sodann – gleichsam als Kleinstdrama – als reiner Dialog mehrerer Personen aufgezeichnet, die aufgrund der ausgesparten Dialogregie anonym bleiben und mithin die Instanz der öffentlichen Meinung vertreten. Hier ist es auch, wo Maddalena – ihr verborgen, dem Leser nicht – der schärfsten Kritik ausgesetzt ist.

<sup>12</sup> Vgl. Harald Weinrich, Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart 1964.

<sup>13</sup> Zu den narratologischen Begriffen *extra-/intradiegetico* vgl. Cesare Segre, Avvicinamento all'analisi del testo letterario, Torino 1985, S. 276 f. Segre bezeichnet in der Nachfolge G. Genettes mit ‚intradiegetico‘ „il racconto sviluppato da un narratore in secondo grado, appartenente al livello dell'azione“ und mit ‚extradiegetico‘ „il racconto sviluppato da un narratore in secondo grado appartenente a un livello narrativo diverso da quello dell'azione principale“, und er nennt als Beispiel „i personaggi della cornice, spesso a sua volta novellistica, che narrano novelle in molte raccolte classiche“.

ihr zurückzieht, indem er die Komplexität des Geschehens in die Pluralität der Figurenperspektiven einschreibt.

### 3. Immanente Poetik<sup>14</sup>

Interessant ist dabei, daß die Erzählsituation dazu genutzt wird, die dargestellte Welt poetologisch an Epik und Dramatik zu orientieren. Aus der Figurenperspektive stellt sich die Erlebniswelt als ein „spettacolo“ (261) dar, dem auch der Erzähler den Reiz von „commedia“ (262) zugesteht. Dies steht wiederum in Einklang mit dem Beginn der Novelle im Theater, läßt sogar die doppelte Ausgestaltung ein und derselben Szene (in erzählter und davon unabhängig in dialogisierter Form, d.h. als „je gegenwärtiges zwischenmenschliches Geschehen“, wie Peter Szondi<sup>15</sup> sagen würde) im Sinne ästhetischer Kohärenz sinnvoll erscheinen und setzt gleichzeitig poetologisch gesehen die Konzeption der Alltagswelt als potentieller Bühne frei, die nur einen Autor braucht, um in naturalistische bzw. veristische Literatur umgesetzt zu werden.

Daß Maddalena, Anselmo und die anderen in Torelli ihren Autor gefunden haben oder umgekehrt Torelli in ihnen seine Figuren, belegen Begriffe wie „i nostri protagonisti“ in Verbindung mit dem der „scena da romanzo“ (265), die vermuten lassen, daß Torelli den Bezug seiner Novelle zur Tradition der Epik (auch in der Nachfolge Manzonis) offenhält.

Andererseits spielt er gezielt auf die Novellistik in der Tradition Boccaccios an. So apostrophiert er seine Reisenden als „lieta comitiva“ (266), worin man nahezu mühelos Boccaccios „lieta brigata“ wiedererkennt. Wenn diese dann noch in einen „scoppio universale di risa“ (266) ausbricht, so ist es legitim, im Adjektiv „universale“ eine charakteristische Prägung Boccaccios zu vermuten, die im *Decameron* immer dann zu beobachten ist, wenn es um das Gemeinsame, Konsensfähige in der Beurteilung von Sachverhalten oder ganz allgemein bei menschlicher Reaktion geht. Daß dieser Schein nicht trügen muß, zeigt ein Blick in Niccolò Tommaseos „Dizionario della lingua italiana“ – 1858 begonnen –, wo der erste Beleg zur Verwendung von „universale“ auf Boccaccio (Dec. V, 10) verweist.

### 4. Stilistik der sprachlichen Ironisierung (Persiflage)

Wenn sich somit die Novelle für einen literarischen Realismus stark macht, der mit Boccaccio seinen Anfang nimmt, so schreibt Torelli dennoch keine mimetische oder referentielle Literatur. Er versteht sich vielmehr auf eine rhetorisch-stilistische Überhöhung der Realität zum Zweck ihrer Ironisierung. Zu den auffälligsten Verfahren gehören das Vermenschlichen von Dingen (die Rhetorik spricht von ‚Prosopopöie‘) – bei Torelli sind z.B. Ferngläser neugierig (*curiosità de' cannocchiali*, 255) – und es gehört weiterhin dazu das Zerlegen von Zusammengehörigem. Wenn Maddalena mit dem Kopf nickt, bewegt sich natürlich auch ihr schöner Turban. Diese Selbstverständlichkeit wird hier zerlegt: so ist hier von „un pittoresco dondolar del capo, e per conseguenza del turbante“ (255) die Rede. Auffällig sind weiterhin sprachliche Geziertheiten: statt der Nerven verliert man hier den „morale orizzonte“ (254), statt Bewegungsdrang verspürt man ein „ardimento ginnastico“ (261), statt eines Grußes entbietet man „dimostrazioni di reverenza“ (266–7).

Torelli hegt eine Schwäche für den kühnen Vergleich: auf der Spitze des Monuments – also 31 Meter über dem Boden, wie wir uns erinnern – fühlt sich Anselmo wie „un navigatore aereostata che si trova a due chilometri da terra“ (261). Wird der kühne Vergleich ins Mythologische gewendet, dann verwandelt sich ein Zöllner in einen „cercero municipale“ (267).

Weitere Stilfiguren sind (nur ein paar Beispiele):

– die Wortantithese (*indecorosa allusione* (di un) *signore decorato*, 256),  
 – hyperbolische Adjektivierung: das Kopfnicken Maddalenas wird, wie wir gesehen haben, als ein „pittresco dondolar del capo“ (255), ratloses Auf- und Abgehen Anselmos in seinem Wohnzimmer als von einem „passo risuonante e tragico“ (257) begleitet geschildert,

– semantische Steigerung: gelegentlich verwandeln sich die Mittagessen zu „banchetti“, die mit einem „dessert“, von „madama G\*\*\*“ (257) ausgewählt, enden.

Wenn diese Stilistik dazu dient, den Abstand zwischen *res et verba* zu verdeutlichen, dessen Agenten und Opfer die Protagonisten sind (etwas salopp könnte man sagen, daß ihre Sprache verrät, wie weit sie von der Realität ‚abgehoben‘ haben), so gibt es auch Momente der Selbstironisierung, die die Überfunktion des Stils in eine Art Sprachspiel umlenkt, das auch die Figuren, etwa im Sinne von Ernst Leisis *Paar und Sprache* oder Natalia Ginzburgs *Lessico familiare*, zu genießen verstehen. Zum Scherz nennt Maddalena Anselmos ratsuchenden Blick einen „giro [di] lanterne“ und der Erzähler kommentiert: „Le lanterne venivano ne' bei momenti adoperate in modo figurato e scherzoso invece d'occhi.“ (261)

Schließlich kann sogar der Autor der Versuchung nicht widerstehen, mit literarischen Konventionen zu spielen, und – er persifliert. Bei Boccaccio erreichen die Novellen in der Schlußphase ihren Höhepunkt bekanntlich entweder durch ein außergewöhnliches Ereignis (1), einen frappierenden Ausspruch (2) oder ein unerwartetes Umschlagen des Schicksals (3)<sup>16</sup>. Dabei sind *fortuna*, *destino*, *ventura* die Macht des Menschen transzendierende Gegebenheiten. An sie erinnert sich auch Torelli: allerdings als Vorlage zur Verfremdung. Für die Gebäckschachtel, so heißt es im Text, war im „libro del destino“ ein Schicksal ausersehen, das Anselmo, in Verkennung der möglichen „buona o triste ventura“ (265), nicht ahnen konnte.

Was ist von einer solchen Welt zu halten, in der mit fast allem gespielt wird, halb im Ernst, halb im Spaß, einmal spontan der Intuition des Augenblicks folgend, einmal stereotyp? Mit anderen Worten: Was bedeutet diese Novelle und welche Textstrategie liegt ihr zugrunde? Zur Beantwortung dieser Frage, so scheint es, hat Torelli einen Hinweis im Text hinterlassen.

##### 5. Aspekte der Textstrategie

Nicht zufällig läßt sich dieser Hinweis der Erwähnung eines *rhetorischen* Geschicks entnehmen, das Maddalena zum erfolgreichen Durchsetzen ihrer Ansprüche gegenüber Anselmo entwickelt hat. Die Strategie beruht auf einem (rhetorischen) Dreischritt: 1. vorschlagen (*proporre*), 2. angeblich widersprechen (*far finta di contraddire*), 3. sich mitziehen lassen (*lasciarsi trascinare*).

Auf unsere Novelle angewendet, besagt das: Hier ist von sozialer Gleichstellung die Rede in einem Italien, das es in Wirklichkeit politisch oder gesellschaftlich noch gar nicht gibt. Die Realität widerspricht der Fiktion, so wie Anselmo – angeblich mit allen

immer derselbe – vor der Zollbehörde doch noch seine Autorität als Ministerialangestellter ins Spiel zu bringen sucht. Demzufolge könnte (sollte) der Leser in der Zusammenschau von Realität und Fiktion zu Schlußfolgerungen gebracht werden wie: Man halte sich an seine demokratischen Grundsätze, oder: Man übertreibe nicht die Stilisierung, oder: Läßt sich mit Zeitgenossen wie Maddalena und Anselmo eine gemeinsame Nation verwirklichen?

So gesehen besitzt die Novelle eine Anschlussfähigkeit an die Novellistik vom Beginn bis zur Mitte des Ottocento, wo Themen wie *patria*, *Italia*, *tradizione* (man denke an F. Lomonaco, T. Grossi oder P. Giordani) dominant sind, wie auch an die Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte, die gesellschaftliche Dekadenzerscheinungen<sup>17</sup> – als solche könnte man den Lebensstil der Protagonisten auch bezeichnen –, ob nun veristisch oder ästhetizistisch, beschreibt. Daher ist es plausibel, daß Gilberto Finzi Torellis kleines Kunstwerk im Rahmen der *Novelle italiane* des Ottocento als Beleg für die literarische Bemühung um die Einheit Italiens „prima dell'unità“ veröffentlicht hat.

Freilich ist damit das hermeneutische Verfahren, das die Ausdeutung der Novelle zum Gegenstand hat, noch nicht abgeschlossen, denn zu berücksichtigen wäre weiterhin:

1. Der Kontext der Novelle. Sie ist Teil der Sammlung mit dem Titel „Paesaggi e profili“, die Torelli 1861 veröffentlichte. Wie wirkt sich die Sinnstruktur des Ganzen auf die Novelle aus?

2. Torellis sonstiges literarisches Schaffen. Texte wie „Soliloqui d'una mosca“ oder „Storia naturale della buffoneria“ scheinen seine satirischen Neigungen zu indizieren, denen aber eine moralisierende Absicht unterstellt werden darf. So bezeichnet Cesare Paoli, Herausgeber der *Scritti vari* (1871), die die genannten Texte enthalten, Giuseppe Torelli als einen „(a)cuto e paziente osservatore dei morali fenomeni che nell'uomo si succedono [...]“<sup>14</sup>

3. Biographische Fakten. Torelli war Freund des Marchese Massimo d'Azeglio (1798–1866), von 1849–52 Ministerpräsident des Königreichs Sardinien, als ihn Cavour in diesem Amt ablöste. Außer ein um die Einheit Italiens bemühter Politiker war D'Azeglio ein bekannter und geschätzter Schriftsteller und Maler. Torelli, der die Autobiographie seines Freundes herausbringen sollte, wird selbst 1860 Abgeordneter im Parlament zu Turin, der Stadt also, von der die Bewegung des Risorgimento neben Neapel am nachhaltigsten ausgeht und in der – wohl nicht zufällig – unsere Novelle spielt.

4. Torelli in der Kritik. In der *Vallardi-Literaturgeschichte* aus den 30er Jahren unseres Jahrhunderts (seither ist er in der Literaturhistoriographie in Vergessenheit geraten)

<sup>14</sup> Der Begriff wird hier im Sinne von Wolfgang Theile, *Immanente Poetik des Romans*, Darmstadt 1980, verwendet. „Immanenz“ in der Kunst besagt [...] das wirkungspoetische, auf Dialog und Wechselbeziehung angelegte Vorhandensein eines für menschliche Verhältnisse höchst differenziert und kompliziert planenden Geistes, dessen Besonderheit einmal, zum Zeitpunkt der Werkentstehung, darin bestanden hat, seine überlegene formgebende Kraft in historisch wirksame Kommunikationsmuster umzusetzen.“ (S. 3)

<sup>15</sup> Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*, Frankfurt 1965, S. 74.

<sup>16</sup> Vgl. Karl A. Blüher, *op. cit.*, S. 33.

<sup>17</sup> Tatsächlich wird Maddalena als von „inclinazioni alla vita dispendiosa e dissipata“ beherrschte Figur bezeichnet (S. 256).

wird Torellis Stil der Milieuschilderung (*descrizioni dei luoghi*) gelobt. Darin stehe er als Schriftsteller in der Nachfolge des Landschaftsmalers D'Azeglio.

Gerade die Freundschaft mit Massimo D'Azeglio ist geeignet, gleichsam mentalitätsfundiert die im weitesten Sinne sozialpolitische Interpretation der Novelle Torellis zu stützen. In seiner Autobiographie, *I miei ricordi* (begonnen 1863), betont nämlich Massimo D'Azeglio, er schildere sich und seine Zeitgenossen so ausführlich in der Hoffnung, zum „miglioramento della nuova generazione ed il progresso morale del popol nostro“ beizutragen. Und er fügt hinzu:

L'Europa, la società, le popolazioni, i governi, i capi delle nazioni, non vengono ora a fine di nulla; e sa il perché? perché individuo per individuo tutti si val poco. [...] E se l'individuo è dappoco, ignorante e tristo, non s'avrà nazione buona, e non riuscirà mai nulla di solido, d'ordinato e di grande.<sup>18</sup>

Die Intention, die D'Azeglio seinem politischen und literarischen Handeln unterstellt, deckt sich weitgehend mit der, die wir für die Novelle vermuten bzw. die ihr immanent ist. Sie läßt sich für Torelli auf die Formel: ‚Literatur im Dienst der Gesellschaft‘ oder ‚Novellistik und Geschichte‘ bringen.

Auch wenn naturgemäß letzte Fragen offenbleiben, an dieser Stelle läßt sich immerhin soviel versichern: Die Modernität der Borromeo-Novelle Giuseppe Torellis ist begründet in der Konzeption des Lebens als Theater (die wahre Bühne ist vor der Bühne), der intertextuellen Verknüpfung mit der Tradition der großen Prosaliteratur Italiens (Boccaccio, Manzoni) und schließlich in der immanenten Poetik, die die Novelle als Artefakt entlarvt.

Die Aussage des Textes über sich selbst hinaus ließe sich mithin in den Appell fassen: keine vergänglichen, zerstör- oder gar eßbaren Erinnerungswerte zu sammeln, sondern sich (im Sinne Carlo Borromeos etwa) am Überzeitlichen, an der Geschichte (hier: *unificazione*) verdient zu machen.

<sup>18</sup> Massimo D'Azeglio, *I miei ricordi*, Arturo Pompeati (Hg.), Torino, UTET, 1958, S. 443.

