

**Autobiographische Erinnerung und kollektives Gedächtnis in
I piccoli maestri von Luigi Meneghello**

Hausarbeit zur Erlangung des Akademischen Grades
einer Magistra Artium

vorgelegt dem Fachbereich der Romanischen Philologie
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

von Laura Peters
aus Darmstadt

Mainz, Mai 2007

Referent: Prof. Dr. Klaus Ley
Koreferent: Prof. Dr. Eberhardt Geisler

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit in allen Teilen selbständig gefertigt und keine anderen als die in der Arbeit angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (einschließlich elektronischer Quellen) entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Quelle deutlich gekennzeichnet.

Darmstadt, den 10.5.07

*Or se mi mostra la mia carta il vero,
non è lontano il porto...*

Sì, se leggo bene i segnali sto per arrivare, è quasi in vista l'approdo. Non è stato un viaggio per mare, ma piuttosto come seguire a ritroso l'andamento di un fiume, meandri, acque pive, silenziose tra due fasce di folta vegetazione, un ingorgo di rami, sterpaglie, rovi. In certi momenti mi è parso di risalire una specie di Gange, come a Benares, in una luce livida (alba); sulla sponda di qua, a sinistra, roghi sparuti, fumi... e lontano lontano sull'altra sponda, appena visibile oltre la sterminata calotta del fiume, il paese evanescente dove aleggiano (nebbioline) i fantasmi scorporati delle cose e delle persone che hanno lasciato questa vita, forse anche di quelle che non sono mai nate...

Bah, ci sarà qualcuno ad aspettarmi? Gente che si rallegrerà del mio ritorno, belle e sagge donne, amici... Qualcuno a chi possono interessare, forse, piacere, le cose che ho raccolte per strada, portate a casa e ostinatamente ripulite?

Luigi Meneghello

Inhaltsverzeichnis

I. EINLEITUNG	1
II. KOLLEKTIVES GEDÄCHTNIS, AUTOBIOGRAPHISCHE ERINNERUNG UND DAS LITERARISCHE WERK	4
1. Kollektives Gedächtnis und literarische Verarbeitung	4
2. Die autobiographische Erinnerung: Zur Interpretation des Selbst im autobiographisch inspirierten Werk	10
III. TEXTANALYSE: ZUR KONFIGURATION VON AUTOBIOGRAPHISCHER ERINNERUNG UND KOLLEKTIVEM GEDÄCHTNIS IN <i>I PICCOLI MAESTRI</i>	18
1. Die Memoria-Konzeption Luigi Meneghellos	18
2. Ein Ausflug auf die Hochebene von Asiago – Erinnerungsorte als Pforte zur Vergangenheit	27
3. Erzähltheoretische Analyse von <i>I piccoli maestri</i>	29
3.1. Meneghello zwischen damals und heute: der doppelte Ich-Erzähler	29
3.2. „Wir“-Erfahrung und Gemeinschaftsgefühl: die kleinen Meister im Spannungsfeld zwischen faschistischem Italien und italienischer Volkskultur	41
3.3. Stimmenvielfalt und sprachliche Varietät in <i>I piccoli maestri</i>	50
4. Intertextualität	59
4.1. Das Gedächtnis des literarischen Textes – Intertextualität als Gedächtniskonzept der Literaturwissenschaft	59
4.2. Intertextualität in <i>I piccoli maestri</i>	63
4.2.1. <i>Le donzelle con le anfore</i> , oder warum die Realität die Literatur imitiert	64
4.2.2. <i>Smettere di essere un burattino</i> , Pinocchio als Prototyp des Antihelden	73
4.2.3. <i>Salve Duce liberator</i> , intertextuelle Parodie der faschistischen Propaganda	77
4.2.4. <i>Quel disgraziato del popolo italiano</i> – über eine schwierige Beziehung zur italienischen Volkskultur	78
5. Textvarianten von <i>I Piccoli Maestri</i>	81
IV. <i>I PICCOLI MAESTRI</i> IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT	86
1. Resistenzliteratur und präfigurierende Bilder des Partisanenkampfes	86
2. Die Rezeption von <i>I piccoli maestri</i> : Überlegungen zu Literaturkritik und Refigurationsprozessen	91
V. FAZIT	95
VI. LITERATURVERZEICHNIS	101
1. Werke und Aufsätze von Luigi Meneghello	101
2. Rezensionen zu <i>I piccoli maestri</i>	101
3. Sekundärliteratur zu Luigi Meneghello	102
4. Sonstige Primär und Sekundärliteratur	105
5. Internetquellen	110
VI. ANHANG	I
1. Interview mit Luigi Meneghello	I

I. EINLEITUNG

Meneghello in ogni opera attinge a quello che Dante chiamava il libro della memoria e se ne fa in qualche modo lui pure scriba.¹

In der zeitgenössischen italienischen Literatur gibt es wohl keinen anderen Autor, der in seiner Arbeit so intensiv aus autobiographischer Quelle schöpft wie Luigi Meneghello. Während seine Frühwerke (zum Beispiel *Libera nos a Malo*, *I piccoli maestri*, *Pomo Pero* oder *I Fiori Italiani*) den italienischen Wurzeln und den Jahren im Heimatdorf Malo nachspüren, beschäftigen sich die späteren Werke (so etwa *La materia di Reading* oder *Il Dispatrio*) mit den Migrationserfahrungen in England. Es entsteht der Eindruck, als ob jedes Werk sich einem bedeutenden Lebensabschnitt des Autors widmet – der Leser sieht sich mit einer Art „autobiografia a puntate“² konfrontiert. Und so lässt sich die Intensität, mit der Luigi Meneghello in seinen Werken immer wieder in die Vergangenheit schweift und seine Erfahrungen literarisch bearbeitet, als ein zentrales Element seines Schaffens identifizieren, was sich wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk zieht. Wie Pier Vincenzo Mengaldo in seiner Einleitung zu den *Opere* Meneghellos verdeutlicht, drängt sich die Frage nach der Gestalt der Beziehung zwischen autobiographischer Erinnerung und literarischem Werk förmlich auf:

Ciò che viene da chiedersi, soprattutto, è come mai Meneghello senta questo impellente bisogno di tappare tutti i buchi della propria biografia, di ricucire ogni strappo, di eliminare ogni non-detto.³

Es stellt sich also die Frage, wie dieser Einzelgänger, der sich in keine literarische Strömung einordnen lassen will, seine ganz persönliche ‚*Recherche du temps perdu*‘ ausgestaltet. Worum geht es ihm bei der literarischen Rekonstruktion der Vergangenheit, und wie gestaltet sich die Beziehung zwischen außerliterarischer Realität und literarischem Text?

Im Hinblick auf die Beziehung zwischen Erinnerung und Literatur stellt der Roman *I piccoli maestri* im Gesamtwerk Meneghellos einen besonders interessanten Fall dar. Thema des Werkes sind die Erfahrungen, die Luigi Meneghello in den Jahren von 1943-1945 als Mitglied der italienischen Resistenza im Bergland in der Nähe seiner

¹ Corti, Maria (1986): XII.

² Pellegrini, Ernestina (2002): 114.

³ Mengaldo, Pier Vincenzo (1997): XXI.

Heimatstadt Vicenza sammelte. Der Befreiungskrieg ist für das Verständnis Italiens ausschlaggebend, da es „als politisches und geistiges Gebilde aus der Résistance hervorgegangen“⁴ ist. Bis heute wird die Resistenza gerne als Wurzel des demokratischen Staates und der freiheitlichen Traditionen Italiens dargestellt wird. Luigi Meneghello versucht in seinem Werk die private Geschichte in der nationalen aufgehen zu lassen,⁵ und somit treten seine autobiographischen Erinnerungen an die Zeit des Befreiungskrieges in Relation zu den Bildern der Resistenza, die im kollektiven Gedächtnis der Nation verankert sind.

Forschungsziel dieser Arbeit ist es eben diese Beziehung zwischen individuellem und kollektivem Resistenzabild zu analysieren und somit die Inszenierung von autobiographischer Erinnerung und kollektivem Gedächtnis in *I piccoli maestri* zu untersuchen. Durch einen zielgerichteten Zugriff auf methodologische Ansätze der literarischen Erinnerungsforschung soll aufgedeckt werden, in welcher Weise und mit welchen literarischen Mitteln Meneghello seine autobiographischen Erfahrungen in die des kollektiven Gedächtnisses einschreibt und wie sich kollektives Gedächtnis und individuelle Erinnerung im Werk wechselseitig bedingen und die narrative Identitätskonstitution beeinflussen. Es geht also darum, aufzuzeigen, wie das Universum der Resistenza nicht nur als Phänomen der autobiographischen Erinnerung, sondern auch als programmatisches Idealbild des kollektiven Gedächtnisses Eingang in den Roman Meneghellos gefunden hat. Die Vorgehensweise der Untersuchung lässt sich daher wie folgt charakterisieren:

In einem ersten, vorangestellten Teil werden die Konzepte des kollektiven Gedächtnisses und der autobiographischen Erinnerung erschlossen. Eine Präsentation bedeutender Ansätze der Erinnerungsforschung ermöglicht die wissenschaftliche Kontextualisierung des Untersuchungsgegenstandes. Somit bietet der erste Teil der Arbeit einen Fundus an theoretischen Konzepten, die im Folgenden der Textanalyse dienlich sind. Als grundlegende Denkfigur für die Analyse von autobiographischer Erinnerung und kollektivem Gedächtnis in *I piccoli maestri* soll das Mimesismodell des französischen Philosophen Paul Ricoeur dienen. Es ermöglicht, den Zusammenhang zwischen Literatur, individueller Erfahrung und kollektivem Gedächtnis zu erschließen und dient daher als Grundlage für die leitenden Fragestellungen der Arbeit, die am Ende des theoretischen Teils formuliert werden.

⁴ Hinterhäuser, Hans (1956): 9.

⁵ Vgl. Buschmann, Albrecht (1994): 117.

Auf der Grundlage dieser Fragestellungen wird im Hauptteil der Arbeit die Mimesis von Erinnerung und Gedächtnis im literarischen Werk erarbeitet. Auf der Basis von fünf zentralen Analysekategorien wird nach den narrativen Strukturen des Erinnerns und ihren sprachlichen Repräsentationsmitteln im Werk gefragt und somit die Inszenierung von autobiographischer Erinnerung und kollektivem Gedächtnis analysiert.

In einem weiteren Schritt entfernt sich die Arbeit dann von der Textanalyse und wendet sich der literaturgeschichtlichen Verortung des Werkes und seiner Rezeption durch die literarische Presse zu. Somit wird der Bogen von der literarischen Analyse zu gesellschaftlichen und kulturellen Aspekten von Erinnerung und Gedächtnis gespannt.

Wie die Präsentation der Vorgehensweise zeigt, gilt es, im Rahmen dieser Arbeit zahlreichen Aspekten zeitgleich Rechnung zu tragen. Die Frage nach autobiographischer Erinnerung und kollektivem Gedächtnis bedarf einer theoretischen Reflexion, unter der jedoch die Beschäftigung mit dem Text und seiner Sinnkonstitution nicht leiden darf. Denn wie der Literaturwissenschaftler Mario Lavagetto verdeutlicht, birgt die Beschäftigung mit literaturwissenschaftlichen Theorien die Gefahr, sich zu weit vom Text zu entfernen und ihm ein externes theoretisches Gebilde aufzuzwingen:

La lettura di un testo e la sua interpretazione sono un esercizio che non può consistere nell'invenzione o nel reperimento di qualcosa di esterno, ma nell'ascolto paziente, nella ricerca e nella provvisoria epifanizzazione di qualcosa che è al centro dell'opera e ne costituisce un nucleo vitale [...],⁶

Ganz in diesem Sinne soll in der folgenden Arbeit der Hauptakzent auf das ‚geduldige Zuhören‘ („l'ascolto paziente“) und das vorsichtige Nachvollziehen des Textsinnes gelegt werden. Der Primärtext soll stets im Vordergrund stehen. Eine sinnvolle Verbindung von Theorie und Textanalyse und ein häufiger Fokuswechsel auf den stets gleich bleibenden Themenkomplex soll dazu dienen, die Interrelationen und das „Aufeinanderangewiesensein“ der einzelnen Teilaspekte von autobiographischer Erinnerung und kollektivem Gedächtnis zu beleuchten. Doch zunächst gilt es, sich dem theoretischen Fundament der Untersuchung zuzuwenden.

⁶ Lavagetto, Mario (2005): 69.

II. KOLLEKTIVES GEDÄCHTNIS, AUTOBIOGRAPHISCHE ERINNERUNG UND DAS LITERARISCHE WERK

1. Kollektives Gedächtnis und literarische Verarbeitung

Seit jeher dient die Schrift dem Menschen Erfahrungen und Ereignisse festzuhalten und sie über die Grenzen der individuellen Erinnerung und der mündlichen Erzähltradition hinaus zu konservieren. So fungierte die Schrift bereits in frühester Zeit als „*tecnica materiale per preservare la memoria dell’esperienza*“⁷. Im Laufe der Geschichte und insbesondere mit der Erfindung des Buchdrucks gewann sie gegenüber anderen Gedächtnismedien der mnemonischen Tradition wie dem Bild (*imagines*), den Gedächtnisorten (*loci*) oder auch dem Körper als Gedächtnisspeicher zunehmend an Einfluss.⁸

Die Funktion von Schrift als Medium der Erinnerung wurde dabei durch das Entstehen der Historiographie, durch die Weiterentwicklung der Reproduktionsmechanismen von Schrift (man denke zum Beispiel an den Buchdruck und die modernen digitalen Medien) sowie durch das Entstehen komplexer literarischer Werke und die Herausbildung von Nationalliteraturen in vielerlei Hinsicht erweitert. Die anfängliche Gedächtnisstütze entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte zu einer Gedächtniskunst mit eigenem Bildfundus und vielschichtigen Zeichensystemen, deren Entschlüsselung zum kulturstiftenden Mechanismus avancierte, da sie die Überlieferung identitätsstiftender Gedächtnisinhalte und deren Rekomposition ermöglichte. So überrascht nicht, dass die letzten zwei Jahrzehnte, die in den Kulturwissenschaften im Zeichen der Gedächtnisforschung standen, zahlreiche Reflexionen zur vielschichtigen Beziehung zwischen Schrift und Erinnerungen hervorgebracht haben. Man bemüht sich aufzuzeigen, welche Rolle Literatur in gesellschaftlichen Prozessen und speziell im Herausbilden von Identität und kollektivem Gedächtnis spielt und versucht darzustellen, inwiefern das Phänomen Literatur aus den Erscheinungen einer Kultur speist, wie es seinerseits auf dieselbige einwirkt und das Selbstverständnis ihrer Angehörigen beeinflusst und diskutiert in diesem Zusammenhang die Bedeutung von Literatur als Medium kollektiver Erinnerungen und Identitäten.⁹

Das Zusammengehörigkeitsgefühl einer kulturellen Gemeinschaft und die Entstehung kollektiver Identität kann nur durch die Erinnerung an Vergangenes

⁷ Meneghello, Luigi (2003b): 65.

⁸ Yates, Frances A. (1990): 7.

⁹ Vgl. Erll, Astrid/Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (2003): iii.

gewährleistet werden. Da kollektive Normen und Werte wie auch ein Gemeinsinn nicht vererbbar sind, müssen sie durch den Prozess des Erinnerns immer wieder von Neuem regeneriert werden. Erst eine gemeinsame Vergangenheitsauslegung führt somit zum Entstehen eines überindividuellen, kollektiven Gedächtnisses, das wiederum die gruppenspezifischen Identitätsmuster und das Selbstverständnis der Gemeinschaft prägt.¹⁰ Die genetische Nicht-Vererbbarkeit von kulturellen Normen führt dazu, dass Vergessen und Erinnern als kulturstiftender Mechanismus, ja als Überlebensstrategie einer Kultur fungieren. Kultur ließe sich also in dieser Perspektive definieren als „nicht vererbbares Gedächtnis eines Kollektivs, das vermittels eines überindividuellen Speicher- und Transformationsmechanismus in Kraft tritt“¹¹. Die Praxis des gemeinsamen Erinnerns wird folglich als Ausgangspunkt der Entstehung von kollektiver Identität verstanden, womit Theorien des kollektiven Gedächtnisses zugleich stets Theorien kollektiver Identität sind.

Wenn an dieser Stelle von gemeinsamem Erinnern und kollektivem Gedächtnis gesprochen wird, so muss präzisiert werden, dass das Gedächtnis als psychologisches Vermögen „sich an vergangene Erlebnisse mehr oder minder bewusst erinnern zu können“¹² natürlich radikal einzeln ist. Es ist unmöglich die Erinnerungen des Einen identisch in das Gedächtnis des Anderen zu überführen.¹³ Dennoch konnte wissenschaftlich nachgewiesen werden, dass die individuelle Erinnerung häufig aus den Erzählungen anderer schöpft und dass Individuen dazu tendieren ihre persönlichen Erinnerungen im Kontext kollektiver Erzählungen zu verankern, wie sie im öffentlichen Diskurs, z.B. in Form von Gedenkfeiern vorkommen.¹⁴ Individuelle Erinnerungen und kollektives Gedächtnis entstehen folglich in einer gleichzeitigen und wechselseitig verschränkten Konstitution, wodurch sie nicht immer deutlich von einander zu trennen sind. Das kollektive Gedächtnis ist demnach kein homogenes oder objektivierbares Konstrukt, es verfügt vielmehr über den Status eines operativen Begriffs, der sich aus einer Zusammenführung zahlreicher individueller Erinnerungen ableitet. Erst wenn eine Gruppe von Personen sich mit einer kollektiv geteilten Vergangenheitsauslegung identifiziert kann man von einem kollektiven Gedächtnis sprechen.

Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses ist natürlich sehr hilfreich, um das Entstehen von Kultur, kulturellen Gemeinschaften und von kollektiven Identitäten zu

¹⁰ Neumann, Birgit (2003): 49.

¹¹ Lachmann (1993): XVII.

¹² Weinert, F. E. (1974): 35.

¹³ Vgl. Ricoeur, Paul (1998): 75.

¹⁴ Vgl. Kotre, John (1995): 124ff und Ricoeur, Paul (1998): 78.

verstehen. Und so ist die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Formen von geteilter Vergangenheitsauslegung in den letzten Jahrzehnten geradezu zu einem neuen „Paradigma der Kulturwissenschaft geworden“¹⁵. Wissenschaftler verschiedenster Disziplinen setzen sich mit dem Thema auseinander und fügen dem aktuellen Erkenntnisstand aus der jeweiligen Perspektive ihres Faches neue Aspekte hinzu. Dabei findet der von Maurice Halbwachs 1920 kreierte Begriff des kollektiven Gedächtnisses unterschiedliche Ausformungen.¹⁶ So ist bei Pierre Nora von den „lieux de mémoire“¹⁷ die Rede, während Hobsbawm die „invented traditions“¹⁸ zum Thema seiner Reflexionen macht, und Jan und Aleida Assman ein „kulturelles“ und ein „kommunikatives Gedächtnis“¹⁹ unterscheiden. Mit diesen begrifflichen Spielarten sind selbstverständlich auch unterschiedliche konzeptionelle Schwerpunkte verbunden. Doch vereinen alle Theorien einige gemeinsame Grundannahmen, die für unser Verständnis von Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses als Prämissen gelten können. Es wird allgemein davon ausgegangen, dass kollektive Erinnerungen keine objektiven Abbilder vergangener Realitäten sind, sondern durch einen Selektionsmechanismus entstehen, bei dem eine Vergangenheitsversion kreierte wird, die den Bedürfnissen der gemeinsamen Identitätsschaffung dient und somit zweckgebunden ist.²⁰ Jede Kultur verfügt über eine Art Selbstbeschreibungsmodell, in dem sie die individuellen Charakteristika, das Kulturwesentliche, also seine Gruppenidentität, herausbildet. Nur Elemente, die für dieses Kulturwesentliche und für das Fortschreiten der Kultur bedeutsam sind werden überliefert, der Rest der Geschichte wird ausgegrenzt. Somit ist nicht nur das Erinnern, sondern auch das Vergessen eine Strategie, die die kulturelle Identität eines Kollektivs sichert.²¹

Dabei darf nicht vernachlässigt werden, dass das kollektive Gedächtnis innerhalb einer Gesellschaft kein homogenes Konstrukt darstellt. Vielmehr konkurrieren in der modernen gesellschaftlichen Multikulturalität, die hier nicht nur als Zusammenleben verschiedener Ethnien, sondern vielmehr als Phänomen einer innergesellschaftlichen Hybridisierung zu verstehen ist, eine Vielfalt von Erinnerungskollektiven. So kann es in der Erinnerung an Vergangenes zu

¹⁵ Assmann, Jan (2000): 11.

¹⁶ Zum Paradigma des kollektiven Gedächtnisses bei Maurice Halbwachs vergleiche Echterhoff, Gerald / Saar, Martin (2002): 13-35.

¹⁷ Vgl. Nora, Pierre (1984): XVII-XLII.

¹⁸ Vgl. Holtorff, Cornelius (2007).

¹⁹ Vgl. Komorowski, Dariusz (2002): 73.

²⁰ Vgl. Neumann, Birgit (2003): 50.

²¹ Vgl. Lachmann, Renate (1993): XIX.

divergierenden Vergangenheitsauslegungen und zu Konflikten um die Deutungshoheit kommen. In diesem Zusammenhang prägte Michel Foucault den Begriff der „contre-mémoire“²², die eine Erinnerungsversion zum Ausdruck bringt, welche die Homogenisierungstendenzen der offiziellen Mehrheit in Frage stellt und die Berücksichtigung der eigenen Vergangenheitsbezüge innerhalb der Gesellschaft fordert. Solche Gegengedächtnisse sind häufig Produkt von Erinnerungsminderheiten, können jedoch auch entstehen, wenn die Diskrepanz zwischen institutionalisiertem Gedächtnis und ausgegrenzten Fakten zu groß wird, sodass die Erinnerungsversion der Mehrheit der Bevölkerung nicht mehr mit jener der offiziellen Institutionen übereinstimmt. In solchen Fällen bietet die „contre-mémoire“ eine Möglichkeit, die Nationalgeschichte neu zu interpretieren, Fälschungen aufzudecken und Lücken zu füllen.²³

Die Beschäftigung mit dem kollektiven Gedächtnis wirft also auch die Frage auf, welche institutionellen Mechanismen es prägen und durch welche Medien das kollektive Gedächtnis übermittelt wird. Zentrales Thema der verschiedenen Gedächtnistheorien sind daher die Medien der kulturellen Gedächtnisbildung. Neben Denkmälern und Erinnerungsorten, Riten und mündlicher Tradition, Gemälden und Photographien fungieren insbesondere Texte als nicht-personale Träger des Gedächtnisses.²⁴ In diesem Zusammenhang behandeln viele der oben genannten kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien literarische Texte global unter der Kategorie Schrift, in der auch philosophische, historische oder religiöse Texte behandelt werden. Dieses Vorgehen wird dem Leistungsvermögen von Literatur als einem „sehr komplexen Repräsentations- und Reflexionsmedium kultureller Prozesse“²⁵ jedoch nicht gerecht. Es scheint eindeutig, dass die Literatur als Gedächtnismedium sich von nicht literarischen Texten deutlich unterscheidet: Die Polyvalenz und Multifunktionalität literarischer Texte sowie ihr breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten führen dazu, dass die Aussagen eines literarischen Werkes stets durch den Prozess der Interpretation rekonstruiert werden müssen. Dazu trägt insbesondere die poetische Funktion literarischer Sprache bei²⁶, die das *wie* des Gesagten gegenüber dem *was*, also dem Inhalt der Aussage, in den Mittelpunkt rückt. Literarische Texte können nicht einfach als Erinnerungsquellen gelesen werden, da jede Lektüre die Entschlüsselung der Zeichenvalenzen der erzählten Ereignisse erfordert und

²² Foucault, Michel (1987): 85.

²³ Vgl. Lachmann, Renate (1993): XXVI.

²⁴ Vgl. Burke, Peter (1991): 292.

²⁵ Neumann, Birgit (2003): 60.

²⁶ Vgl. Jakobson (1960): 25.

keine direkte oder gar objektive Beziehung zwischen außerliterarischer Welt und literarischer Aussage besteht. Die Beziehung zwischen literarischem Text und außerliterarischen Ereignissen ist folglich sehr komplex. Es gilt sich zu fragen, inwiefern Literatur durch die außerliterarische Realität beeinflusst wird, welche Rolle literarischen Texten bei der Repräsentation und Konstruktion von Erinnerungen zukommt und in welcher Form sie wiederum auf das kollektive Gedächtnis und die kollektive Identität einer Kultur einwirken.

In diesem Zusammenhang hat Paul Ricoeur eine Theorie entwickelt, die das Verhältnis zwischen Zeit, Gedächtnis und Erzählung untersucht. Seine theoretische Konzeption bietet für diese Arbeit adäquate Begrifflichkeiten, da sie sich der kulturellen Kontextualisierung des Textes widmet, ohne dabei die Spezifika literarischer Werke zu vernachlässigen. Ausgehend von der Tempus- und Mimesiskonzeption Platons und St. Augustinus entwickelt Ricoeur ein Modell, das die Mimesis der Zeit und der Erinnerung im Text untersucht und dabei eine klare Trennung zwischen der Mimesis der Erinnerung im literarischen und historischen Werk vornimmt.²⁷

Paul Ricoeur beschreibt den Kreislauf der Beeinflussung zwischen Text, außerliterarischer Wirklichkeit, Gedächtnis und narrativer Identität in einem Modell mit drei Phasen, das in dieser Arbeit als grundlegende Denkfigur dienen soll. Sein Kreis der Mimesis verfügt über die Phasen Präfiguration, Konfiguration und Refiguration. Die erste Phase der Präfiguration, auch als Mimesis I bezeichnet, bringt zum Ausdruck, dass literarische Texte historisch und kulturell geprägt sind, denn jede

[...] composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action: de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel.²⁸

Die literarische Fabelkomposition ist also durch den kulturellen Kontext und die außerliterarische Wirklichkeit, in der sie entsteht, präformiert, wobei sie unter anderem durch bereits existierende Versionen und Konzepte von Erinnerung und Identität beeinflusst wird (sei es, weil sie sich zu ihnen bekennt oder sich von ihnen abgrenzt). Ricoeur zeigt folglich, wie hochgradig selektiv sich literarische Texte gegenüber dem

²⁷ In dem dreibändigen Werk *Temps et récit* vernachlässigt Ricoeur den Begriff der Erinnerung, korrigiert seine Überlegungen aber anschließend in *Das Rätsel der Vergangenheit*: „Tatsächlich meine ich, daß das Problem des Gedächtnisses ein Problem darstellt, welches von den Philosophen weitestgehend vernachlässigt worden ist, angefangen bei mir selbst. Ich setzte nämlich Zeit und Erzählung direkt miteinander in Beziehung und vernachlässigte so die Vermittlungsfunktion des Gedächtnisses zwischen der gelebten Zeit und den narrativen Konfigurationen.“ (Ricoeur, Paul (1998): 72.) In diesem Sinne soll in dieser Arbeit der vernachlässigte Aspekt des Gedächtnisses in das Denkmodell Ricoeurs nachträglich miteinbezogen werden.

²⁸ Ricoeur, Paul (1983): 108.

breiten Erinnerungsmaterial bestehender Gedächtnisordnungen verhalten. Durch die Auswahl der behandelten Ereignisse wie auch durch die Bewertung derselben können sie konstitutive Erfahrungen großer Erinnerungsgemeinschaften zum Ausdruck bringen oder aber auch Aspekte an die Oberfläche tragen, die bis dato marginalisiert, vergessen oder gar tabuisiert waren.²⁹

In der zweiten Ebene seines Modells (Konfiguration bzw. Mimesis II) betritt Ricoeur „le royaume du comme si“³⁰, also die fiktionale Welt des Literarischen. Er verdeutlicht, dass literarische Texte niemals die reine Abbildung von extratextueller Realität sein können: Wenn ein Autor Aspekte der Realität in das literarische Werk aufnimmt, beginnt ein produktiver poetischer Prozess der Welterzeugung. Er fügt verschiedene Einzelelemente zusammen („synthèse de l’hétérogène“³¹) und bringt sie zu einem Gesamtbild, wobei formale und sprachliche Besonderheiten „als eigenständige Bedeutungsträger fungieren“³². Um der literarischen Inszenierung von Erinnerung auf den Grund zu gehen, greift Ricoeur auf zahlreiche Kategorien der erzähltheoretischen Analyse (wie zum Beispiel die Dichotomie von Erzählzeit und erzählter Zeit, die Tempora des Verbs oder die narrative Stimme und den Standpunkt der Erzählung³³) zurück und analysiert konkrete literarische Werke. Die Analysekategorien, die Ricoeur für die Stufe der Mimesis II entwickelt, bieten hierbei, wie im folgenden gezeigt werden soll, einen interessanten Anhaltspunkt für die Textanalyse von *I piccoli maestri*.

Die letzte Phase des Modells verdeutlicht, inwiefern das literarische Werk auf die extratextuelle Wirklichkeit zurückzuwirken vermag. Dieser Prozess der Rückwirkung, den Ricoeur als Refiguration (Mimesis III) bezeichnet, verdeutlicht, dass literarische Werke die Vergangenheitsversionen und Selbstbilder ihres Leserkreises beeinflussen können. In diesem Zusammenhang ist auch die Herausbildung literarischer Traditions- und Kanonbildung und ihre Relation zur offiziellen Gedenkordnung von großem Interesse.³⁴

Das Kreismodell der Mimesis lässt sich auf verschiedene Textsorten anwenden. Ricoeur unterscheidet jedoch präzise zwischen der Mimesis von literarischen und historischen Texten. Das zentrale Unterscheidungskriterium zwischen literarischem und historischem Werk sieht er im Bezug zur außersprachlichen Welt begründet. Einzig der

²⁹ Neumann, Birgit (2003): 65.

³⁰ Ricoeur, Paul (1983): 108.

³¹ Ricoeur, Paul (1983): 10.

³² Nünning, Ansgar (2001): 579.

³³ Vgl. Ricoeur, Paul (1984): 115-188.

³⁴ Vgl. Nünning, Ansgar/Erll, Astrid (2003): 14f.

historische Text verfüge über die ‚Ambition‘ einen ‚récit vrai‘³⁵ zu gestalten, der ‚récit de fiction‘³⁶ kümmere sich nicht um den Wahrheitsbezug der dargestellten Ereignisse. Im Bezug auf ein autobiographisch inspiriertes Werk wie *I piccoli maestri* ist die Frage nach dem Wahrheitsbezug und nach der Einordnung in die Kategorien ‚récit historique‘ und ‚récit de fiction‘ nicht eindeutig. Daher gilt es nun der Frage nach dem Wirklichkeitsbezug im autobiographischen Werk nachzugehen.

2. Die autobiographische Erinnerung: Zur Interpretation des Selbst im autobiographisch inspirierten Werk

Die Betrachtung des Verhältnisses zwischen außerliterarischer Realität und literarischem Werk führt unweigerlich zur Frage, inwiefern sich im schriftstellerischen Prozess das Erinnern prä-narrativer Fakten und die erfinderische Kreation einer neuen Welt miteinander verflechten.

Gerade bei autobiographisch inspirierten Werken spielt die Beziehung zwischen reeller Erfahrung und literarischer Verarbeitung eine bedeutende Rolle. Da autobiographische Literatur reale und individuell erlebte Lebenssituationen bearbeitet, stellt sich die Frage nach dem Echtheitsanspruch der verschriftlichten Erinnerungen und nach der Beziehung zwischen Wahrheit und dichterischer Inszenierung mit besonderer Vehemenz. Verfolgt man die Geschichte der Autobiographie, so wird man in der Tat gewahr, dass gerade der Bezug zur außerliterarischen Realität und zur Erfahrungswelt des Autors häufig dazu führt, dass das Genre der Autobiographie herabgewürdigt wird. Man wirft der Autobiographie in aristotelischer Tradition vor, sie verfüge über geringe künstlerische Ausdruckskraft, da sie die Realität nachbilde und somit weder über einen exemplarischen Wert verfüge noch einen kreativen Akt beinhalte.³⁷ Diese Missbilligung setzt sich, wie die Literaturwissenschaftler Jacques Lecarme und Eliane Lecarme-Tabone beschreiben, bis in die zeitgenössische Literaturkritik fort:

Les autobiographies se multiplient à l'évidence, mais elles sont repoussées par la critique en tant qu'autobiographies et sauvées de justesse en tant que virtualités de romans. Tel écrivain aura beau protester de sa démarche véridique, son récit autobiographique sera toujours classé comme un roman dans les bibliographies et dans les chronologies les plus sérieuses ! Comme si un texte de grande valeur littéraire ne pouvait être qu'un roman, l'autobiographie se définissant comme le degré le plus bas de la teneur littéraire, celui du reportage ou du témoignage sans apprêts.³⁸

³⁵ Ricoeur, Paul (1984): 12.

³⁶ Ricoeur, Paul (1984): 12.

³⁷ Vgl. Gasparini, Phillippe (2004): 9f.

³⁸ Lecarme, Jacques/Lecarme-Tabone, Eliane (1999): 7.

Doch welche Kriterien können zur Unterscheidung eines „*récit autobiographique*“ und eines „roman“ herangezogen werden? Begründet sich der geringe künstlerische Wert vieler Autobiographien (man denke an die Unmengen von Autobiographien des letzten Jahrzehnts, die das Leben zahlreicher Medienstars zum Inhalt haben) wirklich in ihrer Authentizität? Versuche, die Autobiographie von anderen literarischen Genres abzugrenzen, scheinen oft zum Scheitern verurteilt, da autobiographisch inspirierte Texte eine Art Grenzfall darstellen und insbesondere im Hinblick auf den Vergangenheitsbezug sowohl Aspekte des literarischen als auch des historischen Textes aufweisen.

Trotz des Reichtums an Forschungsliteratur lassen sich keine eindeutigen Kriterien zur Unterscheidung zwischen Autobiographie, autobiographischem Roman und der Sammelkategorie autobiographisch inspiriertes bzw. autobiographisches Werk ausmachen.³⁹ Der französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune zeigt in seinem *pacte autobiographique*, dass die Grundvoraussetzung für ein autobiographisches Werk die Übereinstimmung von Autor, Erzähler und Protagonist ist, wobei der Text klassischerweise in Ich-Erzählerhaltung ausgestaltet ist, sodass eindeutig zu Tage tritt, dass der Autor die Erinnerungen seines Lebens retrospektiv verarbeitet.⁴⁰ Solche pragmatisch-linguistischen Kriterien bieten hilfreiche Kategorien für die Klassifizierung klassischer Autobiographien. Sie vernachlässigen jedoch, wie Lejeune in späteren Werken selbst kritisiert hat, Phänomene der zeitgenössischen Literatur (wie etwa Werke, die autobiographische Erinnerungen in dritter Person verarbeiten oder Fälle von Autofiktionen).⁴¹ Außerdem basieren sie auf der Annahme, dass der Aspekt der Echtheitsfrage und jener des literarischen Werts stets miteinander verknüpft sind.

Tout au long du pacte j'ai fait comme si l'étiquette roman [...] était synonyme de fiction, par opposition à « non-fiction », « référence réelle ». Or « roman » a aussi d'autres fonctions : il désigne la littérature, l'écriture littéraire, par opposition à la platitude du document, au degré zéro du témoignage. Les deux directions de signification sont souvent liées, mais pas toujours. Le mot roman n'est donc pas plus univoque que le mot « autobiographie ». A quoi s'ajoutent dans les deux cas, des phénomènes de valeur : péjorative (roman = invention pure et simple ; autobiographie = platitude du vécu non transformé) ou méliorative (roman = plaisir d'un récit bien écrit et bien conduit ; autobiographie = authenticité et profondeur du vécu) D'où bien des ambiguïtés.⁴²

³⁹ Vgl. Lecarme, Jacques/Lecarme-Tabone, Eliane (1999): 22.

⁴⁰ Vgl. Lejeune, Philippe (1975): 15.

⁴¹ Vgl. Lejeune, Philippe (1986): 16.

⁴² Lejeune, Philippe (1986): 20.

Kann man jedoch wirklich davon ausgehen, dass einzig der Roman eine „écriture littéraire“ enthält, während die Autobiographie als Dokument zu sehen ist? Müsste man dann jeden prosaischen Text mit literarischem Wert, der autobiographisches Material bearbeitet, als Roman bezeichnen? Eine solche Definition entspräche dem von Jacques Lecarme und Eliane Lecarme-Tabone beschriebenen Phänomen, wonach in der Mentalität der meisten Literaturkritiker „un texte de grande valeur littéraire“ nur ein Roman, und eben keine Autobiographie sein könne. Es erscheint nicht sinnvoll, den Aspekt der Authentizität in Opposition zu jenem des literarischen Wertes zu stellen.

Wie das Konzept der Präfiguration von Paul Ricoeur aufzeigt, wird jedes literarische Werk durch kulturelle, zeitliche und symbolische Faktoren der Lebensumwelt des Autors beeinflusst. Somit finden literarische Werke stets ihren Ursprung in der Lebenswelt des Schriftstellers. Die Tatsache, ob und inwieweit die erzählten Fakten persönlichen Lebenserfahrungen entspringen oder nicht, ist folglich nicht unbedingt ausschlaggebend für den literarischen Wert eines Werkes, sondern vielmehr die Art und Weise, wie es dem Autor gelingt, die Ereignisse seiner persönlichen Erfahrungswelt mittels des Prozesses der Konfiguration auf die Ebene des Literarischen zu übertragen. Fiktivität ist kein Garant von literarischer Qualität, und ebenso wenig sollte man für Authentizität das Gegenteil annehmen. Doch dass auch die Autobiographie nie eine reine Nachahmung der Realität ist, liegt schon allein in der Tatsache begründet, dass die Struktur literarischer Werke eine Imitation der außerliterarischen Welt nur bedingt erlaubt. Wie bereits erläutert, beruht die literarische Fabelkomposition stets auf einer Synthese des Heterogenen und somit auf einer Erschaffung neuer Sinnzusammenhänge.

Dieses Phänomen beschreibt auch De Bruyn in seinem Werk *Das erzählte Ich: über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*. Er charakterisiert den autobiographischen Schaffensprozess wie folgt:

Denn aus Geschehnissen oder Zuständen einen erzählenden Text zu machen, heißt nicht nur die Realität so weit es geht, Wort werden zu lassen, sondern auch, sie zu reduzieren und in eine Ordnung zu bringen, die sie von Natur aus nicht hat. Auch wenn man das eigne Erleben nicht, wie im Roman, durch Erfindung bereichert, reduziert oder verfremdet, es wird neu und anders, eben erzählbar, gemacht. Das Zu Erzählende wird vom Erzähler sozusagen gebändigt, er zwingt es in eine Form, die es vorher nicht hatte; er bestimmt Anfang und Ende, bringt Details, wie das Wetter, die Landschaft oder die Zeitgeschichte, in von ihm gewünschte Zusammenhänge, so daß sie nicht für sich stehen, sondern eine Bedeutung annehmen, und er legt die Schwerpunkte fest.⁴³

⁴³ De Bruyn, Günter (1995): 67.

Autobiographien enthalten also ebenso wie andere literarische Werke einen kreativen Schaffensprozess, der die außerliterarische Realität auf die Ebene der Dichtung überträgt und somit kein getreues Abbild des vergangenen Geschehens geben kann. Des Weiteren vereint sie mit fiktionalen Werken, dass sie im Gegensatz zum historischen Text keine Ambitionen zeigen, eine historische Objektivität zu erfassen.⁴⁴ Da sie sich ausschließlich auf die Erinnerung eines Individuums beziehen, sind sie erklärtermaßen subjektiv und können in diesem Erfahrungshorizont durchaus auch Material ohne jeglichen Wahrheitsbezug wie zum Beispiel Träume, Phantasien oder Halluzinationen des Autors verarbeiten.

Vor diesem Hintergrund soll im Rahmen dieser Arbeit eine Definition von Autobiographie adaptiert werden, die berücksichtigt, dass Autobiographien sowohl Eigenschaften des fiktionalen als auch des historischen Textes enthalten. Um die spezifischen Merkmale des Wirklichkeitsbezugs von autobiographischen Texten zu verstehen, muss der Fokus der Analyse auf den Aspekt der Autothematizierung gerichtet werden. Eine Autobiographie ist ein Text, indem der Autor die Intention hat, seine Lebenserfahrungen sowie seine individuelle Gedanken- und Gefühlswelt zum Ausdruck zu bringen, ihnen eine Bedeutung zu geben und ihnen eine sinnstiftende Ordnung zu verleihen, die sie von Natur aus nicht haben.⁴⁵ Doch welche Bedeutung hat der Versuch, die eigene Lebensgeschichte zu erzählen für den Autor? Welche Erkenntnismöglichkeiten bietet das autobiographische Werk dem Leser? Goethe formuliert die Aufgabe der Autobiographie in *Dichtung und Wahrheit* wie folgt:

Denn dies scheint die Hauptaufgabe der [Auto-] Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter und Schriftsteller ist, wieder nach außen abspiegelt.⁴⁶

⁴⁴ Natürlich gilt die Synthese des Heterogenen auch für den historischen Text: Kein Text ist ‚objektiv‘, wie schon der Historiker Jacques LeGoff illustriert hat (Vgl. LeGoff, Jacques (1988): 22.), doch bemüht sich der historische Text um eine wissenschaftliche Annäherung an eine möglichst objektive bzw. neutrale Vergangenheitsversion, während dem autobiographischen Text an einer solchen Wissenschaftlichkeit nicht gelegen ist.

⁴⁵ Als Leitlinie dient folgende Definition aus dem Dictionnaire universel des littératures von 1876, in dem die Autobiographie definiert wird als : œuvre littéraire, roman, poème, traité philosophique, dont l’auteur a eu l’intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d’exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments. (zitiert nach Lejeune, Phillippe (1986): 18.)

⁴⁶ Goethe, Johann Wolfgang (2004): 11.

Die Konstitution des Selbst entsteht folglich stets in Relation zu seiner Umwelt. Versteht man die Identitätsentwürfe des einzelnen Menschen im Kontext einer kollektiven Identität, so wird die Verflechtung kollektiver und individueller Bedeutungszusammenhänge zum unkündbaren Bestandteil der Autobiographie und es treten zahlreiche Gemeinsamkeiten der persönlichen und der kollektiven Identität zu Tage. Dies verdeutlicht auch Paul Ricoeur. Er argumentiert, dass sowohl die kollektive als auch die individuelle Identität entstehen, indem sie artikulatorischen Ausdruck finden. Identität wird seiner Auffassung nach in dem Maße real, indem sie narrativ zum Ausdruck gebracht wird.⁴⁷ Paul Ricoeur beschreibt das Konzept der narrativen Identität wie folgt:

Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : qui a fait telle action ? qui en est l'agent, l'auteur ? [...] La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question « qui ? » comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le qui de l'action. L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative. [...] La notion d'identité narrative montre encore sa fécondité en ceci qu'elle s'applique aussi bien à la communauté que à l'individu. On peut parler de l'ipseité d'une communauté, comme on vient de parler de celle d'un sujet individuel : individu et communauté se constituent dans leur identité en recevant tels récits qui deviennent pour l'un comme pour l'autre leur histoire effective.⁴⁸

Sowohl die kollektive als auch die individuelle Identität basieren folglich auf der narrativen Artikulation von Lebensgeschichten, von Erinnerungen an vergangene Taten und Erlebnisse. Diese bilden schließlich den Grundstein eines jeden Selbstbildes, sei es kollektiv oder individuell. Das Erzählen der eigenen Lebensgeschichte ist in diesem Zusammenhang ein konfigurierender Akt, bei dem sich das schreibende Ich selbst erschafft und von seinem Zustand in der Mimesis I über den Prozess der Konfiguration hin verändert. Durch die erzählerische Artikulation seiner Selbst schafft das Individuum sich eine veränderte Identität, die in der Mimesis III zum Ausdruck kommt:

Le soi-même peut ainsi être dit refiguré par l'application réflexive des configurations narratives. A la différence de l'identité abstraite du même, l'identité narrative, constitutive de l'ipseité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie, selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. [...] Le soi de la connaissance est le fruit d'une vie examinée, selon le mot de Socrate dans l'apologie. Or une vie examinée est, pour une large part, une vie épurée, clarifiée par les effets cathartiques des récits tant historiques que fictifs

⁴⁷ Vgl. Haas, Stefanie (2002): 81.

⁴⁸ Ricoeur, Paul (1985): 442f.

véhiculés par notre culture. L'ipséité est ainsi celle d'un soi instruit par les oeuvres de la culture qu'il s'est appliquées à lui-même.⁴⁹

Das Aufschreiben der eigenen Lebensgeschichte hat also eine kathartische Funktion, es führt zu einem Selbstverständnis und einer Selbsterkenntnis. Indem der Autor seine Identität zu Papier bringt, entwickelt sie sich vor seinen Augen. Er wird vom „scripteur“ zum „lecteur“ seiner Geschichte und seiner Identität. Dieser Prozess der Mimesis verläuft, wie bereits in Kapitel 2.1. beschrieben, spiralenförmig: Der Punkt der Mimesis III wird über den Prozess der Perzeption bzw. der Lektüre der narrativen Identität zum Ausgangspunkt (Mimesis I) für neue Reflexionen. Ganz in diesem Sinne bezeichnet Ricoeur die Literatur „als ein weiträumiges Laboratorium für Gedankenexperimente“⁵⁰ innerhalb dessen die Identität in ihrer Entwicklung dargestellt werden kann. Ein Vergleich zur psychoanalytischen Durcharbeitung (*perlaboration*⁵¹), wie Ricoeur ihn vornimmt, liegt nahe. Die Betrachtungen Ricoeurs verdeutlichen, dass das Verschriftliche der individuellen Lebensgeschichte im Spannungsfeld von Fiktion und Authentizität entsteht. Die narrative Identität ist kein stabiles Faktum, da das Leben eines Jeden genug Material für ganz unterschiedliche Erzählungen gibt. Die Interpretation, die man seinem Lebensweg gibt, ist abhängig von der Art und Weise, wie man ihn narrativ artikuliert. Während das fiktionale Element der Erzählung ermöglicht, sich stets von Neuem zu erschaffen und somit gestattet, die eigene Lebensgeschichte unter verschiedenen Gesichtspunkten neu zu interpretieren, bietet der authentische bzw. historische Aspekt die Möglichkeit, sich der eigenen Geschichte mit Präzision zu nähern und ihr auf den Grund zu gehen. Die narrative Identität entsteht förmlich aus einer wechselseitigen Befruchtung von realen Elementen und imaginativen sowie interpretatorischen Vorgängen:

D'abord l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille [...] il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. A cet égard, on pourrait dire que, dans l'échange des rôles entre l'histoire et la fiction, la composante historique du récit sur soi-même tire celui-ci du côté d'une chronique soumise aux mêmes vérifications documentaires que toute autre narration historique, tandis que la composante fictionnelle le tire du côté des variations imaginatives qui déstabilisent l'identité narrative. [...] Une recherche systématique sur l'autobiographie et l'autoportrait vérifierait sans aucun doute cette instabilité principielle de l'identité narrative.⁵²

⁴⁹ Ricoeur, Paul (1985): 444.

⁵⁰ Ricoeur, Paul (1996): 182.

⁵¹ Ricoeur, Paul (1985): 444.

⁵² Ricoeur, Paul (1985): 446.

Ricoeur verdeutlicht in diesem Zitat, dass die Besonderheit des autobiographischen Werks in der Vermischung von dokumentarischem Element und fiktionaler Komponente besteht. Dabei gibt es ohne Zweifel Autobiographien, in denen die realitätsgetreue Bearbeitung der Vergangenheit überwiegt, während in anderen der Hang zur Autofiktion, zum sich selbst neu erfinden, mehr in den Vordergrund tritt.

Für die literarische Analyse ist die fiktionale Komponente des autobiographischen Werks von großem Interesse. Solch autobiographische Werke bedürfen, wie der vergleichende Literaturwissenschaftler Phillippe Gasparini aufzeigt, einer „double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique“⁵³ und überraschen oft durch einen faszinierenden Reichtum an rhetorischen Verfahren.

Die literarischen Selektions- und Konfigurationsmechanismen, die aus einer Vielzahl von realen Fakten und möglichen Geschichten des Partisanenkriegs die Erzählung *I piccoli maestri* und mit ihr eine konkrete narrative Identität (kollektiver wie auch individueller Art) entstehen lassen, sollen im Folgenden genauer untersucht werden. In Anlehnung an das Modell Ricoeurs lassen sich für die Analyse des Werkes *I piccoli maestri* drei zentrale Fragestellungen formulieren:

- Zum Ersten gilt es zu analysieren, auf welche Weise sich die Konfiguration der Erinnerung im untersuchten Werk vollzieht und wie Selbstbilder und Vergangenheitsversionen sowie Erinnerungs- und Identitätskonzepte durch ästhetische Formen, sprachliche Aspekte und narrative Realisierungen inszeniert werden. Dieser Frage, die das Hauptuntersuchungsziel der Arbeit darstellt, soll auf der Basis einer philologischen Analyse des Werkes nachgegangen werden. Fünf zentrale Analysekatgorien sollen den Zugriff zum Text ermöglichen. Um das Verständnis der Erinnerungsstrukturen im literarischen Werk zu erleichtern, wird zunächst anhand der metaliterarischen Überlegungen Luigi Meneghellos seine Memoria-Konzeption erarbeitet. Anschließend wendet sich die Textanalyse dem Phänomen Erinnerungsorte zu, um dann in einem nächsten Schritt in einer erzähltheoretische Analyse des Werkes die narrativen Strukturen des Erinnerns, wie etwa den Standpunkt der Erzählung, die Beziehung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, die Tempora der Verben und die sprachlichen-stilistischen Aspekte des Erzählens zu beleuchten. Daraufhin soll die Bedeutung von Intertextualität als Gedächtnis des literarischen Textes untersucht werden, um die Analyse der

⁵³ Gasparini, Phillippe (2004): 14.

Konfiguration schließlich mit einem Vergleich der verschiedenen Textvarianten von *I piccoli maestri* abzuschließen.

- Als zweiter Aspekt der Untersuchung gilt es sich zu fragen, inwiefern die historische Realität der behandelten Kriegsjahre 1943-1945 und die Gedächtnisversionen, die in der italienischen Gesellschaft über diesen Zeitraum existieren, das Werk *I piccoli maestri* präfiguriert haben. Eine literaturgeschichtliche Einordnung des Romans in den Kontext der ‚Resistenzaliteratur‘ soll illustrieren, in welcher Beziehung das Bild, das Meneghello von der Resistenza zeichnet, zum kollektiven Bild der Resistenza steht.
- Zu guter Letzt stellt sich die Frage nach dem Einfluss des literarischen Werkes auf die Entstehung und Veränderung von Vergangenheitsversionen und Selbstbildern. Diese Frage kann für ein einzelnes literarisches Werk und ohne empirische Untersuchungen nur schwer beantwortet werden. Im Falle der *piccoli maestri* bietet sich dennoch die interessante Möglichkeit, einen Blick auf die Reaktionen zu werfen, die das Werk in der literarischen sowie in der Tagespresse hervorgerufen hat und somit aufzuzeigen, welches Echo es im gesellschaftlichen Kontext hervorgerufen hat.

III. TEXTANALYSE: ZUR KONFIGURATION VON AUTOBIOGRAPHISCHER ERINNERUNG UND KOLLEKTIVEM GEDÄCHTNIS IN *I PICCOLI MAESTRI*

1. Die Memoria-Konzeption Luigi Meneghellos

Meneghello gehört zu jenen Schriftstellern, die das eigene Werk und die schriftstellerische Aktivität mit bemerkenswerter Konstanz und enormem Scharfsinn hinterfragen.⁵⁴ Im Bezug auf die Thematik Vergangenheit und Erinnerung ist dies sehr hilfreich, da Meneghellos metaliterarische Überlegungen aufschlussreiche Informationen für das Verständnis von *I piccoli maestri* enthalten. So bringt er in seinem Essay *L'esperienza e la scrittura* zur Sprache, welcher Art die Beziehung zwischen autobiographischer Erfahrung und literarischem Schaffen in seinem Werk ist:

L'esperienza è flusso, attorno a noi tutto scorre, siamo immersi in un fiume, c'è il fluire del tempo e il fluire della vita biologica e quello della vita sociale, la società cambia attorno a noi, con ritmi che a volte paiono perfino più rapidi dei ritmi biologici... Scrivendo si sottrae qualcosa a questo flusso, è come attingere acqua da un fiume con una scodella, e sembra di aver preservato almeno qualcosa del senso delle nostre esperienze.⁵⁵

In Anlehnung an die Konzeption des *Panta rhei*, des ewigen Fließens des Lebens, scheint Meneghello in diesem Zitat die Essenz seiner Beziehung zur Schriftstellerei zusammenzufassen. Sie entspricht einem tiefen Wunsch, den Sinn der erlebten Erfahrungen zu bewahren, etwas aus dem unerbittlichen Fluss der Zeit zu retten und im Universum der Literatur lebendig zu erhalten. Besonders wichtig erscheint, dass es dem Autor dabei nicht um historische Aufzeichnungen, eine Art Chronik seines Lebens, sondern um ein Festhalten des Sinnes, ja vielleicht auch um eine Sinnsuche geht.

Denn an anderer Stelle schreibt Meneghello:

Scrivere è una funzione del capire⁵⁶

Und so kann man davon ausgehen, dass das Bedürfnis die eigenen Lebenserfahrungen literarisch zu verarbeiten und sie damit zu verewigen, mit einem Wunsch nach Verstehen einhergeht. Diese Rückkehr in die Vergangenheit, um schließlich den Sinn, die Essenz des eigenen Lebens zu erfassen, mag an psychoanalytische Vorgehensweisen erinnern, in denen die Rückkehr in die eigene Geschichte Zentrum eines jeden Heilungs- und Verstehensprozesses ist. So fragte auch der bekannte Linguist und

⁵⁴ Vgl. Patrizi, Giorgio (1994): 63.

⁵⁵ Meneghello, Luigi (2003b): 65.

⁵⁶ Meneghello, Luigi (1986): 268.

langjährige Freund Meneghellos, Giulio Lepschy, in einem Interview mit Luigi Meneghello nach dem Einfluss der freudianischen Methode auf sein literarisches Schaffen:

Sembra che nei tuoi libri tu rifletta su te stesso, e su come il passato è fermato nella memoria. Sembra che tu “ripeta” (in senso freudiano) colle parole certe esperienze. Questo processo è mediato da altri libri? Ci sono delle letture che sono state importanti per la scrittura dei tuoi libri?⁵⁷

Und Meneghello antwortete auf diese Frage:

[...] certamente a rifletterci,, in ciò che scrivo c’è di mezzo questa faccenda della ripetizione delle esperienze: è una formula, questa suggerita dalla domanda, che mi piace e mi soddisfa. Ciò che ho fatto (scrivendo) è stato sempre di voler **rivivere**⁵⁸ con le parole qualcosa per cui ero passato, qualche esperienza, di **rifare** quasi una determinata esperienza, spesso una piccola esperienza, cosucce, una frase, uno sguardo: e capisco che questo processo si può interpretare quasi come un esercizio psicanalitico, rivivere un’esperienza per **esorcizzarla, svelenirsi** [...]⁵⁹

Dieses Zitat belegt, dass der Wunsch nach dem Wiedererleben vergangener Erfahrungen („rivivere/rifare“), um diese auszutreiben („esorcizzarla“), sich zu befreien und zu entgiften („svelenirsi“) eine wichtige Konstante in der literarischen Tätigkeit Meneghellos ist. Damit ist die Aufarbeitung der Vergangenheit eine zentrale Funktion des Schreibens. Im Falle der *piccoli maestri* scheint dieser Aspekt eine besondere Bedeutung zu erhalten. So schreibt der Autor in dem Aufsatz „*Quanto sale*“, anlässlich der Tagung *Anti-Eroi, prospettive e retrospettive sui “piccoli maestri”*:

Scrivere, ho detto in qualche parte, è una funzione del capire. E quest’ultima liberazione è avvenuta soltanto vent’anni più tardi. Di questo non mi ero mai accorto, l’ho inteso adesso, ripensandoci per questa occasione. Più volte nelle pagine da cui ho citato si dice che in questo episodio del 1945 “cercavo il senso“ della nostra esperienza di partigiani, e lo cercavo invano. Credo fosse perché mi sembrava insopportabile **non aver combinato qualcosa di un po’ più importante nella guerra civile: non trovavo**” il senso” perché non volevo trovarlo, era un senso che mi pareva misero, quasi indegno. Di questo ho poi smesso in seguito a cruciarmi, anzi **il mio punto di vista si è quasi capovolto: dando luogo in cambio a spunti forse un po’ esagerati di orgoglio etico-politico**. Se ne vedono tracce in alcuni paragrafi di quella “Nota introduttiva” del 1976, che infatti ho riscritto in toni più tranquilli per la nuova edizione. Spero di aver compiuto così l’ultimo atto di revisione di questi pezzetti del mio passato. Perché oggi, finalmente, **mi sento tranquillo. Non mi dolgo affatto** di non essere stato un po’ più bravo in guerra. Oggi so che **il “senso” della nostra esperienza non è qualcosa di separato, ma è l’esperienza stessa: purché ovviamente, si riesca ad esprimerla, a comunicarla.**⁶⁰

⁵⁷ Meneghello, Luigi (2003c): 121.

⁵⁸ Hervorhebungen durch Fettdruck innerhalb der Zitate stets vom Verfasser dieser Arbeit.

⁵⁹ Meneghello, Luigi (2003c): 121.

⁶⁰ Meneghello, Luigi (2003d): 133ff.

Der Prozess des Schreibens entsteht bei Meneghello folglich in einer kontinuierlichen Revision des Erinnerungsmaterials, bis diese „pezzeti del passato“ schließlich geordnet und in einen Sinnzusammenhang gebracht sind. Erst durch den langwierigen Prozess des Schreibens und beharrlichen Überarbeitens der Erinnerungen gelingt es ihm einen Sinn in der Bürgerkriegserfahrung zu finden und somit eine innere Ruhe zu erlangen („Perché oggi, finalmente, mi sento tranquillo.“) Das Gefühl nicht genügt zu haben, kein guter Soldat gewesen zu sein, wie auch das Schuldgefühl überhaupt überlebt zu haben, sind zentrale Themen der *piccoli maestri*. Indem der Autor sie literarisch verarbeitet, gelingt es ihm, wie obiges Zitat belegt, sich von seiner Gewissensnot und seinem Schmerz zu befreien („Non mi dolgo affatto“). In der literarischen Aufarbeitung der eigenen Erfahrungen scheint sich ein Begehren nach Katharsis zu verbergen. In diesem Zusammenhang ist für unser Verständnis von Meneghellos Memoria Konzeption von besonderer Bedeutung, dass der Sinn der Erfahrungen für Meneghello darin liegt, Zeugnis abzulegen, einen Ausdruck für das Erlebte zu finden („esprimerla“) und der Mitwelt etwas zu kommunizieren („comunicarla“). Es handelt sich also nicht ausschließlich um ein individualistisches Suchen nach den Tiefen der eigenen Erinnerung, sondern um den Wunsch die eigenen Erfahrungen und ihren ethisch-historischen Gehalt für die Nachwelt zu erhalten.⁶¹

Wenn wir uns also mit Mengaldo nach dem „come mai“, dem ‚Warum‘ der literarischen Verarbeitung von Vergangenheit fragen, so kann man sagen, dass der Prozess des Schreibens bei Meneghello als Sinnsuche fungiert, die mit einem starken Bedürfnis nach Kommunikation der eigenen Erfahrungen verbunden ist. Doch in welcher Form liegen diese Erinnerungen, von denen der Autor sich befreien oder gar entgiften will vor? Wie konzipiert Meneghello die Erinnerung? Ein Ausblick auf bedeutende Erinnerungskonzeptionen des 20. Jahrhunderts mag helfen seine Memoria Konzeption besser zu verstehen.

In der Lehre von Freud steht die Suche nach unterdrückten Gedächtnisinhalten, die durch freie Assoziation, Suggestion und die Traumdeutung aufgedeckt und vom Bereich des Unterbewussten in jenen des Bewussten überführt werden sollen zu Beginn eines jeden therapeutischen Heilungsprozesses.⁶² Dabei geht man davon aus, dass jedes Erlebnis im "memorial container" des Menschen unverändert gespeichert wird und somit unterdrückte Erinnerungen durch die Methoden der Psychoanalyse, in ihrem

⁶¹ Vgl. Vitali, Gabrio (1999): 129

⁶² Vgl. Pervin, Lawrence A. (2000): 138.

Originalzustand wieder abgerufen werden können.⁶³ Eine derartige Suche nach verschütteten Gedächtnisinhalten findet sich in der Weltliteratur exemplarisch in *à la Recherche du temps perdu* von Marcel Proust. Für Prousts Erzähler Marcel sind nur jene Erinnerungen authentisch, die den emotionalen und sinnlichen Gehalt der Originalerfahrung wiederherstellen. Die einmal gemachte Erfahrung, lagert bei Proust bis zu ihrer Erinnerung durch das gegenwärtige Ich unberührt im Unterbewusstsein und wird diesem erst durch eine sinnliche Erfahrung (wie sie sich zum Beispiel in der berühmten Madeleine Episode manifestiert) wieder zugänglich. Der Erinnerungsprozess, ist in diesem Fall meist kein bewusst geleiteter, sondern wird vielmehr unkontrolliert durch gewisse Sinneswahrnehmungen oder Erinnerungsanreize initiiert und präsentiert sich daher als „*mémoire involontaire*“. Die schriftstellerische Aktivität hält die Stationen dieser Suche fest und bemüht sich durch das Ordnen der einzelnen Episoden eine sinnstiftende Kontinuität in das autobiographische Material zu bringen.⁶⁴

Wenn auch bei Luigi Meneghello die Suche nach Kontinuität der eigenen Lebenserfahrungen ein bedeutender Faktor des Werkes ist, so besteht hingegen der Sinn des Erzählens, nicht in der Suche nach vergessenen oder gar unterdrückten Erinnerungen.⁶⁵ Ganz im Gegenteil ist die Erinnerung an die Kriegserfahrungen unglaublich lebendig geblieben und scheint sich förmlich in das Gedächtnis eingegraben zu haben. In dem Interview, das zum Anlass dieser Arbeit mit dem Autor durchgeführt wurde, berichtet er:

Soprattutto mi sono accorto che c'era uno strano fenomeno. **I dettagli si erano incisi nella mia memoria, nel mio cuore si potrebbe quasi dire, nel mio animo.** Si erano incisi i dettagli della nostra storia, e a mano a mano che cercavo di verificare: “Aspetta dov'è quel punto lì? È vero che è alto 500 metri”, queste cose; Andavo in compagnia di mia moglie a controllare un po' tutto quello che c'era stato e risultava che i dettagli si erano incisi nella memoria benissimo. Erano vivi. Miracolosamente vivi. **Questo è il fenomeno di fondo di quello che riguarda la memoria, i ricordi relativi alla guerra in me.** Che sono restati vivi molto a lungo e io li ho ripresi in mano, li ho dato forma scritta e perciò permanente in qualche modo. Più permanente che non nel giro dei ricordi che hai in testa della tua vita, no? Questo è accaduto quando ero un uomo di quarant'anni che racconta la storia di se stesso a vent'anni e però si accorge che questa storia è vivida come se fosse successa ieri. Non era mai morta.⁶⁶

Ziel ist folglich nicht, Vergessenes an das Licht des Tages zu bringen, sondern Bekanntes zu ordnen, ihm Sinn zu geben und Zeugnis abzulegen. Dabei ist die präzise

⁶³ Hilbers, Antonis (2000): 57.

⁶⁴ Vgl. Grimm, Jürgen/Zimmermann, Margarete (1999): 294.

⁶⁵ Vgl. Bramanti, Vanni (1983): 32.

⁶⁶ Anhang: I, II.

Erinnerung an die überprüfbareren Fakten und Erlebnisse des 2. Weltkrieges konstant vorhanden (man denke zum Beispiel an die „500 metri“ eines Berges). Veränderung erfährt hingegen die Interpretation, die der Autor den Fakten zuordnet und die durch das Verfahren des Schreibens beeinflusst wird. Dies zeigt sich auch in der Entwicklung der Selbstwahrnehmung von Meneghello: Anfänglich starke Selbstzweifel weichen zum Ende des schriftstellerischen Prozesses, wie bereits erwähnt, einem ethisch-politischen Stolz („spunti forse un po' esagerati di orgoglio etico-politico“) und einer inneren Ruhe. Dieser Wandel spiegelt sich auch in den sukzessiven Textüberarbeitungen, wie an späterer Stelle zu zeigen sein wird.

Die Vorstellung, dass sich die Erinnerungen unseres Lebens, oder zumindest die Interpretation, die wir ihnen zuordnen im Laufe der Zeit verändern, wird in der Tat von modernen wissenschaftlichen Erkenntnissen bestätigt. In den 70er Jahren fand die Hirnmedizin heraus, dass der Hippocampus, das zentrale Organ für das autobiographische Langzeitgedächtnis eine fortlaufende Gedächtnisrevision bewirkt. Es erscheint, so als ob das eigene Gedächtnis unsere Lebensgeschichte permanent umschreibt. Somit werden Erinnerungen durch einen aktiven Prozess des Gehirns rekonstruiert und nicht einfach wiedererlangt. Bei diesem Prozess werden die alten Informationen mit unserem aktuellen Wissensstand verknüpft und somit neu interpretiert. Aus biologischer Sicht heißt das, dass sich das neuronale Netz im Gehirn ständig neu formiert.⁶⁷ In dieser Sichtweise beginnt sich die oft scharf gezogene Grenze zwischen der Authentizität der erinnerten Fakten und der Autofiktion aufzulösen, da sich die ursprünglichen Erfahrungen, also die erinnerte Realität mit Informationen und Assoziationen vermischen, die erst zu einem späteren Zeitpunkt einfließen. Jeder, der über Erinnerungen nachdenkt, wird feststellen müssen, dass Erinnerungen häufig lückenhaft sind. Wie oft sagen Augenzeugen eines Unfalls Verschiedenartiges aus und wie oft erinnern sich die Mitglieder einer Familie an einen konkreten Vorfall der gemeinsamen Vergangenheit auf ganz unterschiedliche Weise. Wie oft muss man bei einer Überprüfung der Erinnerung feststellen, dass das Gedächtnis in der Zwischenzeit aktiv gewesen ist und die Vergangenheit nach seinen Bedürfnissen (sei es reduzierend oder hinzufügend) geformt hat.⁶⁸

Das menschliche Gedächtnis scheint also über eine passive, speichernde und eine aktive, interpretierende Kapazität zu verfügen.

⁶⁷ Vgl. Kotre, John (2001): 60.

⁶⁸ Vgl. De Bruyn, Günter (1995): 39.

Bereits in den antiken Gedächtnismetaphern unterschied man zwischen einem passiven, archivierenden und einem aktiven Teilbereich des Gedächtnisses. Eine solche Konzeption tritt zum Beispiel in der Bibliotheksmetapher, wie sie Aleida Assmann am Beispiel von Edmund Spensers *Fairie Queene* (1596) erläutert. Die Bibliothek steht in diesem Werk für das Gedächtnis und die Zweidimensionalität desselbigen wird durch die zwei Diener, die in der Bibliothek arbeiten repräsentiert. Der erste Diener Eumenestes, ist alt und gebrechlich: Er sitzt in Mitten der alten Schriftrollen und Bücher und liest und blättert. Er verkörpert das passive Gedächtnis, „den Speicher, den unendlichen Vorrat der angesammelten Daten“⁶⁹. Der zweite Diener Anamnestes ist jung und energisch, er sucht aus der Vielfalt der Bücher die passenden heraus, kann auch verloren geglaubte oder verstellte Bücher wieder ausfindig machen. Somit verkörpert er den aktiven Prozess des Erinnerns, „die Energie des Auffindens und Hervorholens, die den Daten aus ihrer latenten Präsenz zur Manifestation verhilft.“⁷⁰

Die modernen Vorstellungen über das menschliche Erinnerungsvermögen schwächen die Bedeutung der Speichermetaphorik ab, da nicht mehr davon ausgegangen wird, das menschliche Gedächtnis speichere alles, gleich einer Bibliothek, ab. Man geht davon aus, dass Erinnerungen durchaus verloren gehen können. Im Gegenzug werden der Komponente des aktiven Gedächtnisses weitere Elemente hinzugefügt. Der moderne ‚Anamnestes‘ würde die Bücher der Erinnerungen nicht einfach nur suchen und aus dem Regal holen, er müsste sie interpretieren, indem er sie wie disparate Elemente zusammensetzt und nach den aktuellen Bedürfnissen kürzt oder erweitert.

Dieses Phänomen der Rekonstruktionsarbeit des Gedächtnisses beleuchtet der amerikanische Psychoanalytiker John Kotre, der sich in seinen Forschungsarbeiten mit dem von Erik H. Erikson entwickelten Konzept der „Generativität“ beschäftigt und erforscht, wie Menschen mit der eigenen Biographie umgehen und welcher Mechanismen sie sich bedienen, um ihrem Leben einen determinierten Sinn zu geben.⁷¹ Um das menschliche Gedächtnis anschaulich zu erklären, bedient sich auch John Kotre anschaulicher Metaphern. Er unterscheidet zwischen zwei Instanzen des Gedächtnisses: Auf der einen Seite spricht er von dem Gedächtnis als einem Archivwächter, der die Erinnerungen in einem möglichst authentischen Zustand zu bewahren sucht und sie in Nachforschungen auf ihre Zuverlässigkeit prüft. Er repräsentiert in gewisser Weise das

⁶⁹ Assmann, Aleida (1991):17.

⁷⁰ Assmann, Aleida (1991):17.

⁷¹ Vgl. Kotre, John (1995): 11-22.

Gewissen des Gedächtnisses und bemüht sich zwischen wahr und falsch, zwischen Realität und Phantasie zu unterscheiden. Der Archivwächter ist von großer Bedeutung für das Überleben des Menschen, da er garantiert, dass überlebensnotwendige Fakten und Kenntnisse bewahrt bleiben. Auf der anderen Seite verfügt unser Gedächtnis jedoch auch über eine Instanz, die die Realität interpretiert und somit eine neue Version der eigenen Geschichte schafft. Diese Instanz bezeichnet Kotre als den Mythenschöpfer, da er einen die Identität stiftenden Mythos konstruiert, der dazu dient das Selbst zu stabilisieren und ihm Überzeugungskraft zu verleihen.⁷² Erinnerung bedeutet immer auch Selektion, denn es ist unmöglich jedes Ereignis unseres Lebens zu bewahren und somit ist schon allein die Auswahl der Erinnerungen, das Verhältnis zwischen Vergessen und Erinnern, ein Prozess der Rekonstruktion. Die Ergebnisse der modernen Psychoanalyse lassen sich hervorragend mit jenen Paul Ricoeurs vereinen. Seine Überzeugung, dass es im autobiographischen Werk zu einem Wechselspiel zwischen dokumentarischem Element und kreativer, ja fiktionaler Interpretation komme, kann in Einklang mit dem Bild des Archivwächters und des Mythenschöpfers gebracht werden.

Betrachtet man nun das literarische Schaffen Meneghellos und seine metaliterarischen Reflexionen über die Verarbeitung von Erinnerung und Lebenserfahrung im literarischen Werk, so wird deutlich, dass Meneghellos Memoria Konzeption im Kontext moderner Erinnerungstheorien verortet werden kann. *I piccoli maestri* vereint sowohl Aspekte des Gedächtnisses als Archivwächter als auch solche des Mythenschöpfers.

Wie in dem Interview mit Meneghello deutlich wurde, führte der Autor genaue Nachforschungen durch, um die Authentizität seiner eigenen Erinnerungen zu überprüfen („Andavo in compagnia di mia moglie a controllare un po' tutto quello che c'era stato“⁷³). Dies zeigt sich nicht nur im Detailreichtum des Werkes, sondern wird auch in den Absichtserklärungen des Autors, er wolle absolute Wahrheitstreue zum Gestaltungsprinzip erheben, deutlich:

Mi ero imposto di tener fede a tutto, ogni singola data, le ore del giorno, i luoghi, le distanze, le parole, i gesti, i singoli spari.⁷⁴

Doch auch wenn Meneghello seine Erzählung dokumentarisch fundiert, werden die realitätsnahen Aspekte des Werkes stets durch die Kreation des Mythenschöpfers, oder

⁷² Kotre, John (1995): 146

⁷³ Anhang: II.

⁷⁴ Meneghello, Luigi (1986a): 267.

in diesem Falle besser des Mythenschreibers, geordnet. Der Exkurs in die psychologischen Theorien des 20. Jahrhunderts hat sich, wie man sieht, gelohnt. Ermöglicht er doch ein besseres Verständnis der Beziehung zwischen Wahrheitsbezug und fiktionalem Element im autobiographischen Werk.

Das Wechselspiel zwischen Archivwächter und Mythenschöpfer wird im Falle Meneghellos durch die große zeitliche Distanz zwischen dem Erleben und dem Akt des Erzählens verstärkt. So schreibt Maria Corti in ihrer Einleitung zu den *piccoli maestri*:

Non solo l'autore, ma anche la materia resistenziale, i cosiddetti "fatti reali della nostra guerra civile", distanziati nel tempo, sono soggetti al processo mirabile di selezione che la materia opera nell'insieme di vicende che è la vita; stupenda misura, si sa è il tempo nel tasso di sopravvivenza, quindi di valore delle esperienze. Se Montale diceva che compito della memoria è dimenticare, non si tratta di un paradosso se non formale. In effetti la memoria in modo salutare usa l'arma della dimenticanza per tutto ciò che nel conto dell'esistenza risulta supervacaneo.⁷⁵

Dieser Selektionsprozess („processo mirabile di selezione“), der das Überflüssige („supervacaneo“) vom Notwendigen trennt, indem er die ursprüngliche Erfahrung mit aktuellen Informationen und Assoziationen verbindet, ist ein zentraler Mechanismus der Identitätskonstitution. Indem Meneghello als erinnerndes Selbst seine Geschichte ausgestaltet, konstruiert er eine erinnerte Ich-Identität und sieht diese buchstäblich auf den Seiten vor sich.⁷⁶ Die schriftliche Verarbeitung von Erinnerung leistet folglich einen integrativen bzw. identitätsstiftenden Akt, indem sie zwischen der Gegenwart des erinnernden und der Vergangenheit des erinnerten Ich eine Beziehung herstellt.⁷⁷

Das literarische Schreiben kennzeichnet sich dabei insbesondere durch einen besonderen Reichtum an Assoziationen und aktuellen Informationen, die mit den vergangenen Wahrnehmungen verknüpft werden. Dabei tritt das *was* (also der Inhalt der Erinnerung) in den Hintergrund und macht dem *wie*, der sprachlich stilistischen Umsetzung und Inszenierung von Memoria Platz. Denn wenn der Archivwächter das *was*, also das faktische Moment von Erinnerung zum Ausdruck bringt, dann stellt der Mythenschöpfer das kreative Moment des *wie* dar, das jeden Schriftsteller kennzeichnet und einzigartig macht. Ganz in diesem Sinne schreibt auch Maria Corti, dass der wahre Schriftsteller in *I piccoli maestri* immer dann hervortritt, wenn er von der einfachen Tatsachenbeschreibung („cronaca“) abweicht und hinabsteigt zu den Wurzeln seiner Erfahrungen:

⁷⁵ Corti, Maria (1986): VI.

⁷⁶ Vgl. Kotre, John (1995): 149.

⁷⁷ Vgl. Rother, Michael (1982): 30.

[...] per fortuna il narratore vero, che c'è in Meneghello, è andato bene al di là della cronaca: e sceso dalla superficie delle cose alle loro radici sotterranee, ha fatto che qualcosa perduri e si prolunghi, qualcosa venga reciso; e così quel mondo della Resistenza tanto pieno di contraddizioni, un po' puritano, un po' casinista, sempre vivo, in cui l'eroico si mescolava al comico, il programma al casuale, le sorti del contadino a quelle del giovane studente fresco di letture crociate, quel mondo si è illuminato diventando il libro *I piccoli maestri*, con la sua carica di poesia e di ironia, l'oralità di un gruppo trasformata in scrittura di un artista.⁷⁸

Wenn man diesen Textausschnitt liest, ahnt man bereits, dass die persönliche und individuelle Komponente des Erinnerns als Verfahren zur Sinnfindung, wie sie bisher analysiert wurde, nur ein Teil der Memoria-Konzeption Meneghellos ist. Seine metaliterarischen Reflexionen belegen, dass die autobiographische Erinnerung für den Autor nur Ausgangspunkt für eine weitergehende gnoseologische Recherche ist. So schreibt Meneghello:

Autobiografico è invariabilmente per me il punto di partenza, ma il punto di arrivo non è autobiografico. [...] il mio interesse si basa sulla convinzione che qualunque frammento di esperienza, della nostra esperienza personale, per ordinaria che sia, contiene gli elementi costitutivi della realtà di cui fa parte: quasi lo schema essenziale, i semi del proprio significato, una specie di DNA del reale. Il lavoro che cerco di fare è di estrarlo e svolgerlo.⁷⁹

Die Beziehung zwischen Erleben und literarischer Inszenierung basiert also auf einer Suche nach Erkenntnis der DNA, der Essenz der Realität. So dient das Besondere der individuellen Erfahrungen in diesem Wechselspiel zwischen authentischen Fakten und narrativer Inszenierung als Spiegel des Universellen, man könnte gar mit Goethe sagen als Fundus für eine Recherche dessen „was die Welt im Innersten zusammen hält“⁸⁰.

Per conto mio, devo dire che se c'è una tema di fondo in tutto ciò che ho scritto, è il rapporto tra la parte che cambia e quella che non cambia nell'esperienza umana. Penso sia all'oggetto che all'oggetto dell'esperienza, e a ogni genere di esperienza, dall'arrabbiarsi al subire dei lutti, al lavoro, all'ozio e all'amore... C'è sempre un lato che cambia, cambiamo noi, soggetto dell'esperienza e cambia il contenuto dell'esperienza; ma c'è anche un lato che permane e non sembra esposto a cambiamento.⁸¹

Das Besondere an Meneghellos Memoria Konzeption ist also das vielschichtige Verhältnis zwischen dem Wunsch nach wahrheitsgetreuer Dokumentation der Vergangenheit („estrarre l'acqua da un fiume“) und literarischer Inszenierung dieser Fakten. Um es mit den Worten Kotes auszudrücken, wechseln sich die Position des

⁷⁸ Corti, Maria (1986)VII.

⁷⁹ Meneghello, Luigi (1990): 28f.

⁸⁰ Goethe, Wolfgang (1986): 13, V 382f.

⁸¹ Meneghello, Luigi (1990): 29.

Archiv- und jene des Mythenschöpfers ab. Die erlebten Erfahrungen sollen einerseits detailgetreu bewahrt und im Universum der Literatur lebendig erhalten werden, doch im selben Moment werden sie neu interpretiert, um ihnen einen Sinn zu entlocken und sie zur Reflexionsfläche für ewig Gleichbleibende der Menschheitsgeschichte zu stilisieren. Dabei spielt eine große Rolle, dass jeder literarische Text sich in ein Geflecht von anderen Texten einschreibt, auf die er sich direkt oder indirekt bezieht. Dieses Konzept der Intertextualität, dass an späterer Stelle erneut aufgegriffen werden soll, ist hier von Bedeutung, da es zeigt, dass die Informationen und Assoziationen, die dem Autor zur Verfügung stehen, um seine Vergangenheit zu rekonstruieren, nicht nur jene des persönlichen Erfahrungsschatzes, sondern vielmehr jene der menschlichen Kulturgeschichte sind, in der er seine individuellen Erfahrungen zu spiegeln vermag. Zusammenfassend lässt sich also konstatieren, dass sich in Meneghellos *Memoria* Konzeption ein Wunsch nach Konservierung von Ereignissen, nach Sinnsuche, nach Kommunikation und nach Erkenntnis von allgemeingültigen Prinzipien vereint. Im Folgenden wird nun zu untersuchen sein welcher literarischer Mittel sich der Autor bedient, um seine Erinnerungen an den Partisanenkampf im literarischen Werk zu inszenieren.

2. Ein Ausflug auf die Hochebene von Asiago – Erinnerungsorte als Pforte zur Vergangenheit

Der Roman *I piccoli maestri* beginnt mit einem Ausflug auf die Hochebene von Asiago. Sechs Monate nach Kriegsende kehrt der Protagonist an den Ort des Krieges zurück, um in Begleitung seiner Freundin Simonetta nach einem Gewehr und einem Buch⁸² zu suchen, die er während einem „rastrellamento“, einer militärischen ‚Säuberungsaktion‘ der Faschisten, in einer Felsspalte vergessen hatte.

20 Jahre später sollte ein weiterer Besuch des Asiago den befreienden Prozess des Schreibens in Gang setzen und somit Auslöser für das Entstehen der *Piccoli maestri* sein. Dieser Ort, der den kleinen Meister in seinem Bandenkrieg agieren sah, fungiert folglich als Verknüpfungselement zur Vergangenheit. Er öffnet die Pforte der Erinnerungen und befreit den Dichter für einen Augenblick von dem Gewicht des *nostos*, nicht nur zu verstehen als Sehnsucht nach einer verlorenen Heimat, sondern auch als Sehnsucht nach Vergangenen im weitesten Sinne.⁸³ Die Suche nach dem verlorenen Gewehr und dem Buch repräsentiert auf symbolische Weise die Suche nach

⁸² Es handelt sich um die *Empfindsame Reise* von Laurence Stern.

⁸³ Morbiato, Luciano (1994): 93.

dem vergangenen Partisanenkampf. Denn wie die folgende Analyse zeigen wird, verkörpert der Widerstand Meneghellos die intellektuelle Entwicklung eines jungen Mannes: Das Buch in der Tasche und das Gewehr in der Hand, kämpft Meneghello nicht nur militärisch gegen den Faschismus. Er führt einen eigenen Kampf, der dem Faschismus vor allem als Ausdruck eines kulturellen Fiaskos der westlichen Welt entgegentritt. Sein Krieg gleicht somit einer Sinnsuche, die die eigene Kultur hinterfragt und nach Antworten sucht – Antworten auf die Frage, ob und wie es nach dem Faschismus weitergehen kann. All diesen Aspekten des Partisanenkrieges wird die folgende Analyse noch ausreichend Rechnung tragen. An dieser Stelle ist es von Bedeutung, dass Meneghello bereits im ersten Kapitel seines Romans, in seiner Beschreibung der Rückkehr an den Erinnerungsort, alle zentralen Aspekte, die die Beziehung zwischen Zeit, Erinnerung und Narration kennzeichnen, darlegt. Fast so, als wolle er seinem Leser einen Interpretationsschlüssel an die Hand geben und ihn für die Probleme der autobiographischen Erinnerungsliteratur sensibilisieren.

Die Rückkehr in die Felsspalte, die dem Autor ein Versteck geboten und ihm das Leben gerettet hatte, löst Verwirrung aus. Ja, hier, genau an dieser Stelle hat der Protagonist den „momento più vivido della (sua) vita“⁸⁴ verbracht. „E con questo?“⁸⁵ fragt der junge Mann. Als wollte er sagen: „Welchen Sinn hat das alles jetzt noch?“ Welche Bedeutung haben die Erinnerungen überhaupt für uns menschliche Wesen, die dem Lauf der Zeit nicht entrinnen können? Ein Moment der Stille, Luigi und Simonetta verharren nachdenklich, eingequetscht in der Felsspalte:

Siamo incapsulati in questa nicchia, sotto il livello della crosta della terra, in un momento vivo ma privo di senso, che commemora un momento e un senso già morti. [...] Noi qui siamo fermi, eppure giriamo, siamo in questo istante del tempo, che pare fermo, ma in verità viaggia.⁸⁶

Ist die Vergangenheit ein toter Moment, dessen einstiger Sinn nicht mehr erschlossen werden kann? Es könnte so scheinen, denn der Text fährt fort:

Quello che è privato è privato, e quando è stato è stato. Tu non puoi pretendere di riviverlo, ricostruirlo: ti resta in mano una crisalide. Non sono vere forme queste, mi dicevo, questa è materia grezza. Se c'era una forma, era sparsa in tutta la nostra storia. Bisognerebbe raccontare tutta la storia, e allora il senso della faccenda, se c'è, forse verrebbe fuori;⁸⁷

⁸⁴ Meneghello, Luigi (1986): 6.

⁸⁵ Meneghello, Luigi (1986): 6.

⁸⁶ Meneghello, Luigi (1986): 6.

⁸⁷ Meneghello, Luigi (1986): 7.

Das Vergangene lässt sich nicht wiedererleben oder rekonstruieren, der Schmerz des privaten Verlusts ist unumgänglich. Doch mag der Fluss der Zeit auch unaufhaltbar sein, so hält der Dichter immerhin eine „crisalide“, einen Kokon in der Hand. Die Metapher der „crisalide“, die Meneghello dem gleichnamigen Gedicht von Montale entlehnt, verbildlicht seine Poetik der Erinnerung aufs Trefflichste. Bei Montale steht die „crisalide“ für ein nicht optimal realisiertes Leben, eine „vita non perfettamente realizzata“⁸⁸, und wie bereits festgestellt wurde, leidet auch Meneghello unter dem Gefühl im Partisanenkrieg nicht mehr realisiert zu haben. Doch er stellt dem Bild des nicht perfekt erfüllten Lebens jenes des Erzählens bei. Unscheinbar liegt dieser Mikrokosmos der Erinnerungen mit unzähligen Möglichkeiten zur Entfaltung in seiner Hand. Indem der Autor seine Erinnerungen in Worte fasst, vermag er das Gefühl der Unzulänglichkeit des eigenen Lebens zu überwinden. Er ermöglicht dem Kokon der Erinnerungen die befreiende Transformation, denn schließlich steht der Kokon metaphorisch gesehen ja auch für die zauberhafte Entwicklung von der Larve zum Schmetterling. Im Folgenden wird nun also zu zeigen sein wie sich diese Transformation der persönlichen Erinnerung narrativ vollzieht.

3. Erzähltheoretische Analyse von *I piccoli maestri*

3.1. Meneghello zwischen damals und heute: der doppelte Ich-Erzähler

Wie in der Großzahl von autobiographisch inspirierten Erzähltexten liegt auch in *I piccoli maestri* die Erzählform des autodiegetischen Ich-Erzählers vor, der ein Teil der erzählten Welt ist und diese in erster Person Singular darstellt. Das Besondere an der Ich-Erzählsituation ist folglich, dass die narrative Instanz zugleich Held und Erzähler der Geschichte ist. Folglich muss zwischen der Perspektive des erlebenden und des erzählenden Ichs unterschieden werden, die durchaus nicht immer identisch ist. Ganz in diesem Sinne schreibt Gérard Genette:

L'identité de « personne » ne doit pas masquer la différence de fonction et – ce qui nous importe particulièrement ici – d'information. Le narrateur en « sait » presque toujours plus que le héros, **même si le héros c'est lui**, et donc la focalisation sur le héros est pour le narrateur une restriction de champ [...] artificielle⁸⁹

In autobiographischen Erinnerungstexten wird diese Diskrepanz zwischen dem Wissen und der Identität der beiden Erzählperspektiven durch den Faktor der Zeit akzentuiert.

⁸⁸ Barbuto, Antonio (1973): unter dem Schlagwort Crisalide.

⁸⁹ Vgl. Genette, Gérard (1972): 210f.

Der Erzähler ist in gewisser Weise noch identisch mit dem Helden, aber er ist durch den Fluss der Zeit auch schon ein anderer geworden. Der Prozess des Erinnerns entsteht gerade durch das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Perspektiven des Ich-Erzählers. Nur da eine Erinnerungsinstanz im hier und jetzt der Erzählung existiert und sich aktiv zurückbesinnt, kann die Vergangenheit als erinnerte Vergangenheit und die Figur als erinnerte Figur erkannt werden.⁹⁰ Im Falle der *Piccoli Maestri* kommt es folglich zu einer Gegenüberstellung des Erlebens des jungen Partisanen und der rückblickenden Perspektive des reifen Mannes. Doch wie ist die Beziehung zwischen diesen beiden Instanzen ausgestaltet? Aus wessen Perspektive wird das Geschehen geschildert?

Man kann Erzähltexte, in denen die Figur des erzählenden Ichs dominiert, von jenen unterscheiden, in denen die Perspektive des erinnerten Ichs im Vordergrund steht. Insbesondere in der klassischen Erinnerungsliteratur begegnet man häufig literarischen Texten, die die Lebensgeschichte des Helden im Rückblick und eindeutig dominant aus der Perspektive der Erzählgegenwart schildern. Solche Erzählungen sind oft durch eine retrospektive Sinnstiftung geprägt, in der der Ich-Erzähler die Taten und Erlebnissen des vergangenen Ichs ordnet und strukturiert.⁹¹ In derartigen Erzählungen, in denen die Perspektive des erzählenden Ichs dominiert, liegt folglich eine größere Distanz zum Handlungsgeschehen der Vergangenheit vor. Der Akzent ist auf die Relevanz des Erzählten für den Moment des Erzählens gelegt. Durch die Verwendung klassischer Erzählformen der Erzähler- und Personenrede entsteht eine kohärente, in sich geschlossene Sicht von Zeit und Erinnerung. Es wird „von der Vergangenheit erzählt, die Geschichten beziehen sich auf eine vergangene Welt, an der Erzähler und Zuhörer gemeinsam teilhaben“⁹². Wird die Vergangenheit hingegen aus dem Wahrnehmungshorizont des erlebenden Ichs geschildert, scheint der Leser förmlich in die damaligen Ereignisse einzutauchen. Ein solches Wiedererleben der Erinnerung liegt dann vor, wenn der Ich-Erzähler als Figur des erinnerten Geschehens zur Fokalisierungsinstanz wird.⁹³ Da das erlebende/erinnerte Ich zum Zentrum der Wahrnehmung wird, entsteht eine unmittelbare Nähe zum erzählten Geschehen. Besonders deutlich wird dieses Phänomen in den Passagen unvermittelter Figurenrede, in denen die vermittelnde narrative Instanz „in einer Art Selbstvergessenheit“ in den

⁹⁰ Vgl. Basseler, Michael/Birke, Dorothee (2005): 134.

⁹¹ Vgl. Basseler, Michael/Birke, Dorothee (2005): 135.

⁹² Düsing, Wolfgang (1982): 19.

⁹³ Vgl. Basseler, Michael/Birke, Dorothee (2005): 135.

Hintergrund tritt und die Wahrnehmungsperspektive des erlebenden Ichs (oft in Form von erlebter Rede, inneren Monologen oder der Bewusstseinsstromtechnik) in den Vordergrund tritt. Solche Textpassagen sind meist durch ein Detailreichtum der Erzählung und eine Tendenz zum dramatischen Modus gekennzeichnet.⁹⁴ Der Akzent liegt bei einer derartigen Erzählsituation dann nicht mehr auf dem Moment der Erzählgegenwart, sondern auf dem intensiven Wiedererleben der Vergangenheit. Die Darstellung von Zeit und von Vergangenheit erscheint in dieser Form von Erinnerungsinszenierung häufig „als Ablauf lose verknüpfter, fragmentarischer Vorstellungen, die weniger über tatsächliche Vorgänge in der Vergangenheit, als über das Subjekt der Erinnerung aussagen“⁹⁵.

Selbstverständlich findet in den meisten modernen Erzähltexten ein Wechsel zwischen der Perspektive des erzählenden und jener des erlebenden Ichs statt. Es stellt sich folglich die Frage, wie der Autor den Wechsel zwischen der Perspektive des erinnernden und jener des erinnerten Ichs für seine Mimesis der Erinnerung nutzt. Welche Funktion übernimmt das Spiel zwischen Nähe und Distanz zum erzählten Geschehen im Gesamtwerk? Steht das Wiedererleben oder die retrospektive Betrachtung der Vergangenheit im Vordergrund?

In *I piccoli maestri* zieht sich der Wechsel zwischen erinnerndem/erzählendem Ich und erinnertem/erlebendem Ich wie eine subtile Verflechtung zweier Perspektiven auf den Bürgerkrieg durch den ganzen Roman. In großen Teilen der Erzählung dominiert die Perspektive eines erinnernden Ich-Erzählers, der jedoch im Hintergrund bleibt. Es handelt sich hierbei um Textpassagen, die in *narration ultérieure*⁹⁶, in späterer Erzählung, gehalten sind. Als Beispiel für diese Erzählposition können die ersten Sätze des Werkes gelten:

Io andai nella malga e la Simonetta mi venne dietro; dava sempre l'impressione di venir dietro, come una cucciola. Aveva i capelli un po' arruffati, era senza rossetto, ma bella e fresca. La guerra era finita da qualche settimana. Il malgaro ci diede del latte e lo bevemmo a turno.⁹⁷

Durch die Verwendung der Vergangenheitstempora („andai“, „venne“, „dava“, „aveva“...) werden die Erlebnisse in dieser Passage aus einer klar erinnernden Perspektive erzählt. Dabei wird der Erzähler in seiner realen und körperlichen Gestalt

⁹⁴ Vgl. Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2003): 50, 65.

⁹⁵ Düsing, Wolfgang (1982): 17.

⁹⁶ Genette, Gérard (1972): 232.

⁹⁷ Meneghello, Luigi (1986): 3.

im hier und jetzt jedoch kaum präsent. Vielmehr scheinen Leser und Erzähler gemeinsam auf die Ereignisse der Vergangenheit zurückzuschauen, wobei das Zentrum der Erzählung in der Vergangenheit liegt. Der Fokus ist jedoch weder auf die Perspektive des erinnernden Ichs noch auf diejenige des erinnerten Ichs gerichtet, sodass auf die Frage „Wer spricht?“ das erinnernde Ich antwortet, während auf die Frage „Wer sieht? oder „Wer erlebt?“ das erinnerte Ich zutrifft. Man könnte daher von einer Kopräsenz von erinnerndem und erinnertem Ich sprechen, wobei keine der beiden Instanzen in den Vordergrund tritt und somit eine relativ neutrale (weder durch die Perspektive des erlebenden noch durch jene des kommentierenden Ichs eingefärbte) Sicht auf die Dinge entsteht.

Betrachtet man das Gesamtwerk, so entsteht der Eindruck, dass diese Kopräsenz von erinnerndem und erinnertem Ich (in späterer und autodiegetischer Narration) das narrative Grundgerüst von *I Piccoli maestri* konstituiert. Wie folgendes Zitat belegt, beginnt das Werk nicht nur in jener Erzählhaltung, sondern endet auch in ihr:

Così accompagnammo a Padova l’ottava armata, e poi io e la Simonetta andammo a dormire, e loro li lasciammo lì in una piazza.⁹⁸

Weitere Beispiele für die *narration ultérieure* finden sich auch in den zahlreichen Passagen, in denen sich der Autor mit großer Detailtreue der Schilderung des Lebens im *Altipiano* widmet. So findet man in *I piccoli maestri* sehr genaue Beschreibungen der geographischen und klimatischen Begebenheiten des *Altipiano*, der Lebensbedingungen der Bergbevölkerung und natürlich auch der Voraussetzungen, unter denen die Partisanen lebten. Folgendes Zitat, in dem die Ankunft Meneghellos im *Altipiano* beschrieben wird, ist ein Beispiel für solch präzise geographische Beschreibungen:

I riguardi a occidente, Corno di Campo Bianco, Corno di Campo Verde; il parapetto a sud, Pòrtule, Zingarella, Zebio, Colombara, Fiara; dentro, il paese incantato, Bosco Secco, Kèserle, Mitterwald, Cima delle Saette, Boscodei Làresi, Scoglio del Cane; sul fianco, a oriente la cicatrice del Canal del Brenta; a nord l’alta cintura, la galassia di pietra, Cima Undici, Ortigara, Caldiera; Cima Isidoro; Castelloni di San Marco, confini ultimi al mondo.

L’accampamento del Castagna era sotto il Corno di Campo Bianco; da lì scende dritto a sud un solco piatto che si chiama Val Galmarara, il nostro vallo occidentale, C’erano modesti collegamenti con Asiago e gli altri paesi della conca, che è sempre Altipiano tecnicamente, la parte abitata graziosa, dell’Altipiano a mille metri di quota; mentre noi dentro ai monti eravamo assai più alti, tra i millecinque e i duemila per lo più. Ogni tanto dai paesi della conca ci arrivava una staffetta, un messaggio, un carretto.⁹⁹

⁹⁸ Meneghello, Luigi (1986): 261.

⁹⁹ Meneghello, Luigi (1986): 94.

Dieses narrative Grundgerüst wird in einem ständigen Wechselspiel durch Passagen aufgebrochen, in denen das wiedererlebende oder das erzählende Ich in den Vordergrund treten. Durch die zeitliche Distanz, die das das erzählende Ich von den beschriebenen Ereignissen trennt, fungiert es in gewisser Weise als ordnende Instanz. Es kommentiert und erklärt die Geschehnisse des Partisanenkriegs aus heutiger Sicht und scheint den Leser so durch die Welt der Erinnerungen zu führen. Die Ereignisse der Vergangenheit werden dabei stets durch den Filter des heutigen Wissens und der Kultur des Autors bereichert und reflektiert. Ganz in diesem Sinne schreibt auch Fernando Bandini:

L'io lontano è un io del tutto diverso da quello che oggi si assume il ruolo del testimone. Come un mutante che in un racconto di fantascienza rievocasse con nostalgia il proprio essere anteriore. O come Pinocchio diventato ragazzo, che guarda la sua forma di burattino adagiata flosciamente sulla sedia. Per questo la scrittura di memoria di Meneghello non assume mai i toni dell'elegia e del rimpianto.¹⁰⁰

Diese distanzierte Sicht auf die Vergangenheit findet ihren Gegenpol in den Passagen, in denen die Perspektive eines wiedererlebenden Ichs eingenommen wird. Wo sich der reife Mann zurückhält und der Gedanken- und Gefühlswelt des jungen Partisanen Raum lässt, entsteht stets eine Nähe zu den dramatischen Ereignissen des Bürgerkriegs. Der stete Wechsel zwischen den genannten Perspektiven des Erzählens ermöglicht es sowohl der Teilidentität des erinnernden als auch jener des erinnerten Ichs Rechnung zu tragen und ihre teils divergenten Wahrnehmungen zum Ausdruck zu bringen. Dabei entsteht die Ironie des Textes oft gerade durch den Wechsel der Erzählperspektive und durch die Gegenüberstellung der naiven Sicht des jungen Partisanen und des distanzierten und wissenden Blicks des reifen Gelehrten. Ganz in diesem Sinne schreibt auch der italienische Literaturwissenschaftler und Semiotiker Cesare Segre:

Nasce così l'umorismo di Meneghello: da una riesumata ingenuità maneggiata da sopravvenuto giudizio.¹⁰¹

Doch wie genau dieses Wechselspiel zwischen den verschiedenen Perspektiven des Ich-Erzählers ausgestaltet ist und wie sich die Ironie im Text manifestiert, gilt es nun, anhand der erzähltheoretischen Analyse einzelner Textpassagen zu untersuchen. Zu einem besonders dichten Alternieren der verschiedenen Erzählperspektiven kommt es in der ersten rebellischen Aktion der kleinen Meister.

¹⁰⁰ Bandini, Fernando (1994): 132.

¹⁰¹ Segre, Cesare (1991): 66.

Nach wochenlanger Untätigkeit und ermüdenden Geländeübungen entschließt sich die Gruppe, militärisch aktiv zu werden. Doch die Suche nach einem Angriffsziel erweist sich als mühsam. In guter demokratischer Tradition finden sich die jungen Akademiker zu einer Diskussionsrunde zusammen, um über das „genere di azione“¹⁰², die Art und Weise des militärischen Vorgehens, zu entscheiden. Die Idee, etwas in die Luft zu sprengen, die zunächst von allen enthusiastisch aufgenommen wird, muss schließlich einem bescheideneren Vorgehen weichen. Denn die „coscienza civica sviluppatissima“¹⁰³ einiger Studenten mag, wie der Erzähler mit einem ironischen Augenzwinkern bemerkt, mögliche Zivilverluste nicht tolerieren. So entscheidet sich die kleine Truppe schließlich zu einer Aktion, die der Armut und dem Mangel an Nahrungsmitteln der Bergbevölkerung Erleichterung verschaffen soll und bricht eines Nachts auf, um in einer Großmolkerei Käse für das einfache Volk zu stehlen.

Volevamo agire, e avendo visto la povertà e la penuria in cui viveva la popolazione delle valli, una notte andammo in otto o dieci con un camion a rubare formaggio in una grossa latteria, per darlo al popolo.¹⁰⁴

Diese Textpassage ist in klassisch autodiegetischer und späterer („volevamo“, „viveva“, „andammo“) Ich-Erzähler Haltung verfasst, in der das erinnernde Ich die Erlebnisse der Vergangenheit schildert. Auch der fortlaufende Haupthandlungsstrang des Käseraubs (Einbruch in die Großmolkerei, ein fröhliches Fressgelage, Transport des Käses und das anschließende Verteilen der Käseleiber) ist, wie folgendes Zitat belegt, in autodiegetischer späterer Erzählhaltung ausgestaltet:

Entrammo in quattro[...] andammo ad aprire agli altri [...] e comincio il saturnale[...] si evolvse in un trasporto dei formaggi[...], andammo in giro a regalare formaggi al popolo dell'Agordino[...]¹⁰⁵

Doch parallel zum Haupthandlungsstrang, also zur Ebene der Ereignisse, die erinnert werden, verläuft eine zweite Ebene der Erzählung, in welcher der Erzähler das Erlebte im Spiegel seiner literarischen Kultur reflektiert. Diese Form der Reflektion durchbricht das erzählte Geschehen in einem ständigen Wechselspiel und entlockt ihm neue Bedeutungen. So wird der Episode des Käseraubs, die rein inhaltlich und auf der Ebene des Haupthandlungsstranges neutral dargestellt ist, erst durch den Filter des aktuellen

¹⁰² Meneghello, Luigi (1986): 58.

¹⁰³ Meneghello, Luigi (1986): 59.

¹⁰⁴ Meneghello, Luigi (1986): 60.

¹⁰⁵ Meneghello, Luigi (1986): 61.

Wissens des Autors eine paradoxe, ironische und teils fantastische Ebene hinzugefügt. Betrachten wir zum Beispiel folgenden Erzählerkommentar :

Credo che fossero così le situazioni in cui si cacciava Bakunin: lui probabilmente si divertiva.¹⁰⁶

Der knappe Vergleich mit der tragischen Figur des russischen Anarchisten Michail Alexandrowitsch Bakunin, den Meneghello als kurzes Erzählerkommentar im Präsens darbietet, fungiert wie ein Interpretationsschlüssel für die folgenden Ereignisse. Noch bevor der Einbruch in die Molkerei beschrieben wird, erhält der aufmerksame Leser somit die Möglichkeit, die Tragik der gesamten Situation zu erfassen. Und so steht Bakunin als Sinnbild des erfolglosen idealistischen Kampfes um das Wohl der Menschheit zu Beginn einer Reihe recht erfolgloser Aktionen der kleinen Meister.¹⁰⁷ Auch im Folgenden verflechten sich Erzählung und Reflektion:

Una porta dava nella immensa provincia dei formaggi. Dormivano tutti nei letti a strati sovrapposti, come cristiani. I corridoi erano stretti e bui, i formaggi stipati come in un gran dormitorio, nelle catacombe. **Mi viene in mente** che se i primi cristiani avessero avuto questa grazia di dio nelle loro catacombe, forse non avrebbero mai sentito il bisogno di emergere alla luce del sole, e quassù saremmo ancora pagani, e diremmo vigliacco Marte, puttana Minerva, mentre loro là sotto sarebbero certamente rimasti santi – e avrebbero gradualmente perduta la vista.¹⁰⁸

Dieses Bild der runden Parmesankäse, die in langen Reihen auf den Regalbrettern liegen und in diesen Zeiten der Armut und des Hungers förmlich ein Sinnbild von Überfluss und Reichtum darstellen, verleitet den Schriftsteller zu einer fast spielerischen Assoziation mit literarischen Vorlagen und kulturellen Traditionen. An dieser Stelle zeigt sich wie so oft Meneghellos einzigartige Fähigkeit, Ereignisse des Partisanenlebens so gekonnt mit Assoziationen und literarischen Vorlagen zu verknüpfen, dass sie in einem ganz neuen Licht erscheinen und vom Leser in ihrer Intensität nachempfunden werden können. Der überraschende Bezug zu den Katakomben der Urchristen und das absurde Bild blinder und heiliger Unterweltbewohner, die in ihren Gewölben ‚herumtapsen‘, frappiert den Leser unweigerlich und führt in Zusammenhang mit den obszönen „vigliacco Marte, puttana Minerva“ zu einer Komik, der man sich kaum entziehen kann. Bei einer weiteren Betrachtung fällt jedoch auf, dass das scheinbar willkürliche Assoziationsspiel ein

¹⁰⁶ Meneghello, Luigi (1986): 61.

¹⁰⁷ Vgl. Dooren, Wim van (1985): 9.

¹⁰⁸ Meneghello, Luigi (1986): 61.

zentrales Problem der politischen Aktivität in sich birgt. Gewisse Parallelen zwischen dem Zustand der Urchristen und jenem der Partisanen lassen sich kaum abstreiten: politische Verfolgung, Flucht (in die Abgeschiedenheit der Berge bzw. in die Katakomben des römischen Imperiums) und der Kampf für Ideale: Die Situationen bieten durchaus Möglichkeiten zum Vergleich. Darüber hinaus wirft Meneghello indirekt die Frage nach den Möglichkeiten und Gefahren des ideologischen Kampfes auf. Wer sich der Welt entzieht und im Rückzug das Heil sucht, hat die Möglichkeit, seinen Idealen in ihrer Reinform treu zu bleiben („loro là sotto sarebbero certamente rimasti santi“). Wer hingegen die Konfrontation mit der Realität sucht und sich um die Durchsetzung seiner Ideale bemüht, läuft Gefahr, sich von ihnen zu entfernen und Fehler zu begehen, sodass aus einer idealen „Eva“ der christlichen Katakomben in der Realität, zumindest metaphorisch gesprochen, durchaus einmal eine „puttana Eva“ werden kann. Und hier lässt sich wieder ein deutlicher Bezug zur Szene des Käseraubs ziehen, denn wenn die Ideale und Vorstellungen der kleinen Meister, ihre Überzeugung, etwas gegen das faschistische Regime tun zu müssen, in ihrer Reinform ein Streben nach dem Wahren und Guten bezeugen, so ist hingegen die reale Umsetzung, zum Beispiel in Form des Käseraubs, von den Möglichkeiten und Begebenheiten der Situation begrenzt. Somit nimmt Meneghellos Vergleich, dem Schuldgefühl nicht genügt zu haben, seine Schärfe. Denn er zeigt im historischen Bild auf, dass die Perfektion in der Auseinandersetzung mit der Welt nicht existiert. Diese Assoziation, die den Leser von der Perspektive des erinnerten Ichs zu jener des erinnernden und reflektierenden Ichs hinführt, dient also nicht einzig der Parodie. Indem das erzählende Ich erneut in Form eines Erzählerkommentars „Mi viene in mente che“ interveniert, bietet es vielmehr einen Interpretationsschlüssel der Episode und ordnet seine Erinnerungen auf sehr subtile Weise.

Nachdem der Erzählerkommentar den Leser von der Großmolkerei in die Katakomben des alten Roms führte, nähert sich Meneghello im nächsten Absatz der Perspektive des erinnerten Ichs an:

L'abbondanza ci travolse; d'improvviso non solo c'era materia d'azione, ce n'era troppa. Mi sentivo quasi affondato in un grande mare dei Sargassi; mi pareva che i grossi formaggi **trasportati con forza, branditi sopra le teste, palleggiati, mi ondeggiassero attorno ora più alti dei miei occhi, ora più bassi, come relitti di un naufragio in un mare mosso.** Agimmo forse per mezz'ora.

Alla fine avevamo caricato una quindicina di quintali di belle forme, tonde, sode, odorose; ripartimmo nella notte, guidati dal nostro commissario che sapeva la strada: Io

ero di dietro tra i formaggi: vedevo passare, a rovescio, **rettifili, curve, siepi, incroci, paesi deserti**; non riconoscevo nulla. Era una strana sciarada.¹⁰⁹

Der unterirdische Schatz an prallen, duftenden und runden Käseleibern, diese „grazia di dio“, die sich dem erlebenden Ich wie durch ein Wunder offenbart, übt eine starke Faszination aus. Ein solcher Überfluss an Nahrungsmitteln musste dem ausgehungerten Protagonisten geradezu fantastisch, fast unreal erscheinen. Und so gleicht diese Textpassage einem fast surrealen Besuch des Schlaraffenlands. Käse tanzen an den Augen des Betrachters vorbei, alles ist in Bewegung wie ein hoch aufschäumendes Meer. Die Hauptfigur scheint fast zu Ertrinken im Überfluss. Man fühlt sich an spätmittelalterliche Schlaraffenlandvorlagen erinnert, an die „montagna tutta di formaggio parmigiano grattugiato“¹¹⁰ eines Boccaccio oder an „die Felsen aus hartem Käse“[...] die „Alphöhen und Berge“, die „sich zusammen mit den Hügeln“ bei Teofilo Folengo „im Kreis (drehen)“ und „voller Leichtsinns“ um den Erzähler herumtanzen, sodass von ihnen „Mitgerissen“ wird sein „Gehirn“¹¹¹.

Durch die Fokalisierung auf das erinnerte Ich nähert sich der Leser stark an die Empfindungen des Protagonisten und dessen Eindrücke, Gefühls- und Gedankenwelten an. Durch die Verben „mi pareva“ und „vedevo“ scheint man ganz in die Perspektive des erinnerten Ichs einzutauchen, die Welt durch seine Augen zu erleben. Vergleicht man diesen Textabschnitt mit den oben zitierten Erzählerkommentaren, so wird deutlich, dass es an dieser Stelle nicht um ein Kommentieren der Vergangenheit, sondern um ein intensives Wiedererleben derselben geht. Dazu trägt nicht nur die interne Fokalisierung auf die Perspektive der Hauptfigur, sondern auch das fragmentarische Aneinanderreihen von Satzelementen („formaggi trasportati con forza, branditi sopra le teste, palleggiati, mi ondeggiassero attorno ora più alti dei miei occhi, ora più bassi, come relitti di un naufragio in un mare mosso“) und die stakkatoartige Aufzählung von Sinneseindrücken („vedevo passare, a rovescio, rettifili, curve, siepi, incroci, paesi deserti“) bei, wie man sie auch häufig in der Gedankenstromtechnik findet, die ja bekanntermaßen den unkontrollierten Fluss von Gedanken und Sinneseindrücken nachahmt. Dieses Wiedererleben ermöglicht dem Leser ganz, in die Vergangenheit einzutauchen und sich mit den Erlebnissen des Protagonisten zu identifizieren. Doch bereits im nächsten Absatz dominiert erneut die Perspektive des erzählenden Ichs, das den Ausgang der Episode des Käseraubs kommentiert.

¹⁰⁹ Meneghello (1986): 61f.

¹¹⁰ Boccaccio, Giovanni (1952): 539.

¹¹¹ Folengo, Teofilo: Caos del Triperuno, zitiert nach: Martin, Müller (1986): 54.

Intendevamo, **come ho detto**, non di tenercelo noi, il formaggio, solo di assaggiarlo, e poi distribuirlo. Questa parte del piano la mettemmo ugualmente in atto. Andammo in giro a regalare formaggi al popolo dell'Agordino, in nome del popolo italiano. Come quest'ultimo apprezzasse il gesto, **non saprei**; ma anche il popolo dell'Agordino aveva un po' il dente levato, non per l'origine dei formaggi, ma per le possibili conseguenze. Non dicevano di no ai nostri formaggi, ma non parevano disposti a mangiarli. La denutrizione è una strana consigliera. Noi pretendevamo che gli inaugurassero subito, e in qualche cosa glieli tagliammo noi stessi, **un po' teatralmente**, con le baionette, porgendo cordialmente le fette. Con le baionette in pugno, spettinati e stravolti, non sembravamo gente da prendere sottogambe; gli adulti si mettevano a staccare bocconi, mentre i bambini approfittavano per ingozzarsi in fretta, e presto s'intasavano, e diventavano paonazzi.¹¹²

Das Verteilen der Käse unter der Bevölkerung wird mit einer deutlichen Distanz geschildert. Es kommt zu einer starken Erzählerpräsenz, die in einer großen Zahl an Erzählerkommentaren ihren Ausdruck findet („come ho detto“, „non saprei“). Dabei bewertet das erinnernde Ich die erzählenden Fakten durch ironische Ausdrücke wie „un po' teatralmente“. Der Ausgang des Käseraubs wird dann auch mit dem Satz „Insomma questa nostra operazione non andò bene“ abschließend zusammengefasst. Bedenkt man, dass die literarische Verarbeitung von Erinnerung in den Werken Meneghellos einem identitätsstiftenden Prozess dient, der Kontinuität und Sinn in die Ereignisse des Bürgerkriegs bringt, so entsteht der Eindruck, dass die starke Erzählerpräsenz dazu dient, den Misserfolg des Käseraubs aus der aktuellen Perspektive des impliziten Autors heraus zu interpretieren. Die Analyse der Memoria-Konzeption Meneghellos hat gezeigt, dass Selbstzweifel und ein gespaltenes Verhältnis zu den eigenen kriegerischen Fähigkeiten ein zentrales Element des Werkes sind. Die ironische Darstellung des Käseraubs, die diesen als Misserfolgserlebnis stilisiert, liest sich in diesem Zusammenhang als Ausdruck eben jener Zweifel. Doch auf das lakonische „Insomma questa nostra operazione non andò bene“ folgt ein kleiner Absatz, der die Episode in ein neues Licht rückt und in gewisser Weise relativiert.

[...] quando poi una bella mattina le truppe del terzo Reich in assetto di rastrellamento si presentarono agli sbocchi delle valli e cominciarono ordinatamente a visitare le case, poi a bruciarle per ricordo (non cercavano i formaggi, cercavano noi), i montanari per prudenza scacciarono di casa i formaggi (bastava una spintarella), con un po' di rimpianto **spero**. In quella parte dell'Italia le valli hanno lunghi pendii erbosi, molto inclinati. **Mi è stato detto** che si vedevano i formaggi rotolare verso il fondovalle, saltando le masiere, a un certo punto pareva che da ogni casa venissero giù formaggi, forse i tedeschi credettero a una nuova forma di resistenza popolare, e il loro cuore di guerrieri vacillò per un attimo.¹¹³

¹¹² Meneghello, Luigi (1986): 62.

¹¹³ Meneghello, Luigi (1986): 62f.

In dem Bild der Käseleiber, die die Hänge des Asiago hinunterrollen und die Herzen der deutschen Krieger zum Schlagen bringen, mischt sich die eigene Hilflosigkeit mit einem absurd-komischen Element. Nachdem deutlich aufgezeigt wurde, dass der Käseraub für das Volk des Agordino keine nennbare Verbesserung bringen konnte und dass er somit eigentlich ein Misserfolg auf ganzer Linie war, bringt Meneghello unter dem Deckmantel des „mi è stato detto“ einen möglichen Erfolg an. Immerhin, so die Hoffnung, habe der Käse die „kriegerischen Herzen“ der Deutschen für einen Moment höher schlagen lassen. Diese absurde Vorstellung der deutschen Truppen, die vor dem rollenden Käse zurückschrecken, drückt exemplarisch die Absurdität des Partisanenkampfes *tout court* aus. Die Übermacht der Deutschen ermöglichte keine andere Kriegsform als die eines Widerstands, der in kleinen Aktionen seinen Ausdruck fand. Es war nicht möglich, einen wirklichen Krieg, einen Frontalzusammenstoß, zu organisieren:

né il terreno, né il nostro numero consentivano altra guerra di montagna, in questa parte del Veneto, che di fare le bande e poi essere sterminati. [...] Noi non lo capivamo allora che era uno schema sotto, e semmai prendevamo per sottinteso che era inevitabile esporsi a questa sorta di suicidio.¹¹⁴

Das Heldentum der kleinen Meister und der vielen anderen Partisanen liegt eben gerade darin begründet, diese Unmöglichkeit eines gleichberechtigten Kampfes in ihrer tödlichen Konsequenz zu akzeptieren und sich den deutschen Besatzern entgegenzustellen, auch wenn dieser Widerstand einem Selbstmord gleichkam. Durch die Dominanz der Perspektive eines ironischen und distanzierten erinnernden Ichs kommt es in dieser Passage zu einem vollständigen Pathosverzicht. Würde Meneghello an dieser Stelle die Perspektive des wiedererlebenden Ichs einnehmen, so riskierte er, dass der Schmerz und die Enttäuschung, aber auch der jugendliche Enthusiasmus (wie im Falle der tanzenden Käse) den Blick auf die vergangenen Ereignisse einfärbte.

Dieses Wechselspiel zwischen verschiedenen Perspektiven des Erzählens steht in engem Verhältnis zu den verwendeten Erzähltempora. *Passato remoto* und *imperfetto* dominieren in den narrativen Passagen, während *presente* und *passato prossimo* in den Abschnitten des Erzählerkommentars überwiegen.¹¹⁵ Interessant ist die Verwendung der Erzähltempora in jenen narrativen Passagen, in denen die Perspektive des wiedererlebenden Ichs dominiert. Hier wird der Fluss der Vergangenheitstempora

¹¹⁴ Meneghello, Luigi (1986): 112.

¹¹⁵ An dieser Stelle böte sich ein interessanter Bezug zu Weinrichs Unterscheidung zwischen den Tempora der besprochenen und jenen der erzählten Welt an. Vgl. Weinrich (1971): Kap. II und III.

insbesondere in Momenten von besonderer Intensität durch einen plötzlichen Präsensgebrauch unterbrochen, der eine maximale Nähe zum Handlungsgeschehen ausdrückt und meist nach kurzer Zeit wieder von den Tempora der Vergangenheit abgelöst wird. Dies geschieht zum Beispiel in einer der dramatischsten Szenen des Buches, als die Partisanengruppe in einer militärischen Säuberungsaktion zerschlagen wird und viele von Meneghellos Kameraden umkommen:

Si vedeva un'alba fredda, molto vasta, un po' rosa un po' verde. Si sentivano rombi di molti motori; risalivano al cerchio dell'orizzonte e lo facevano vibrare armoniosamente. **Spunta** il primo sole, e **riempie** un intervallo che non pare fatto di tempo. Poi tutto **avviene** a scatti, come scene staccate di un film; improvvisamente ci **sono** voci sul monte, molto vicino; [...] ecco l'ultimo momento allucinato di immobilità; le frasche dei nostri mughi frusciano, eccoci in piedi, ecco il primo sparo ammortizzato dalla divisa militare in cui **viene** deposto, per così dire a mano. Io e Dante diciamo: "Via, via!" [...] A raccontarla viene lenta; il ritmo vero era come le giostre, una gran'onda di energia ritmata, confusa. Si sentiva esclamare e frusciare da tutte le parti, anche gli spari parevano esclamazioni, del resto s'era messo a esplodere un po' tutto il paesaggio, i nostri stessi movimenti; si cadeva, si andava a finire, in piedi, in ginocchio, contro rocce o mughi[...]¹¹⁶

Drückt sich die zeitliche Distanz des erzählenden Ichs zu den vergangenen Ereignissen durch den Gebrauch der Tempora der Vergangenheit aus, so zeugt der Gebrauch der Tempora der Gegenwart an dieser Stelle von einem eindeutigen Wiedererleben. Von der Intensität der Erinnerung mitgerissen, nimmt Meneghello die Perspektive des vergangenen Ichs an und erzählt im Präsens. Die große zeitliche Distanz zwischen dem Akt des Erzählens und jenem des Erlebens trägt dazu bei, dass sich die Perspektive des Erzählers mit den Tempora der Vergangenheit verbindet, während jene des jungen Partisanen zu den Tempora des Präsens tendiert. „Il narratore osserva le vicende già avvenute e usa il tempo del passato, mentre il protagonista sta vivendo l'avvenimento e usa il tempo presente“¹¹⁷.

Fasst man die Ergebnisse der obigen Textanalyse zusammen, so wird deutlich, dass das Werk *I piccoli maestri* durch ein ständiges Alternieren zwischen der Perspektive des erzählenden, des erinnernden/erinnerten und des wiedererlebenden Ichs gekennzeichnet ist. Dieses Wechselspiel zwischen den verschiedenen Perspektiven des Ich-Erzählers trägt folglich dazu bei, dass die Erlebnisse des Partisanenkampfes in allen Facetten beleuchtet werden. Meneghello beschreibt seine Erfahrungen von Innen und von Außen,

¹¹⁶ Meneghello, Luigi (1986): 148-150.

¹¹⁷ Zangrandi, Silvia (1999): 87.

mit intensiver Teilnahme (indem er sie wiedererlebt), mit großer Distanz (indem er sie ordnet und kommentiert) und mit großer Detailtreue, (indem er sie in späterer Erzählung rekonstruiert). Dieses Vorgehen entspricht ermöglicht die Wirklichkeit des Lebens, in welches der Mensch hineingeboren wird, in ihrer Eigenart zu ergründen und entspricht somit Meneghellos Memoria-Konzeption und seinem Wunsch dem „DNA del reale“ auf den Grund zu gehen. Das Gleichgewicht zwischen dem Element des konservierenden Archivwächters und dem kreativen Akt des Mythenschöpfers drückt sich im Wechselspiel der Erzählperspektiven aus. Ermöglicht die Zurückhaltung des Ich-Erzählers in Passagen der neutralen Kopräsenz von erinnerndem und erinnertem Ich, dass der Text die Realität mit der Genauigkeit einer geographischen und historischen Studie dokumentiert, gestattet die Dominanz des erlebenden und des erzählenden Ichs der Vergangenheit, einen neuen Sinn zuzuordnen und sie mythenschöpferisch auszugestalten.

3.2. „Wir“-Erfahrung und Gemeinschaftsgefühl: die kleinen Meister im Spannungsfeld zwischen faschistischem Italien und italienischer Volkskultur

I'm one of you and being one of you
is being what I am and know.¹¹⁸

Die Ich-Erzählhaltung, die bisher analysiert wurde, ist jedoch nicht die einzige Form des Erzählens in *I piccoli maestri*. Eine bedeutende Rolle nimmt auch die Erzählung in der ersten Person Plural ein. Durch die Verwendung von *wir* überwindet Meneghello die Grenzen der individuellen Erinnerung und dringt in die Sphäre des Kollektiven ein. Die beschriebenen Erfahrungen beanspruchen somit Allgemeingültigkeit für das Kollektiv, als dessen Teil Meneghello sich definiert. Auf diese Weise schreibt er sich in die Geschichte eines Kollektivs ein und verwebt die Ebene der individuellen und der kollektiven Erfahrung.

Dieses Phänomen, das offensichtlich nicht nur in *I piccoli maestri*, sondern auch in anderen Werken Meneghellos zu Tage tritt, analysiert der Literaturwissenschaftler Luciano Morbiato wie folgt:

La narrazione in prima persona singolare è alternata, intersecata dalla prima persona plurale; questo noi non è tuttavia univoco, possiede valenze molteplici.¹¹⁹

In der Tat bezeichnet das *wir* in *I piccoli maestri* verschiedene Konstellationen.

¹¹⁸ Wallace Stevens zitiert nach Meneghello, Luigi (2006a): 334.

¹¹⁹ Morbiato, Luciano (1994): 34.

Zum Ersten findet sich sehr häufig die Kombination Erzähler plus ein weiterer Protagonist, der ihn als Zeuge und Nebenfigur begleitet. Dabei fällt auf, dass der Autor häufig die Wortstellung *io* plus den Namen einer anderen Figur wählt, wie folgende Zitate exemplarisch belegen:

Io e Lelio andavamo allo spaccio, [...] ¹²⁰
 Io e Lelio andammo alla biblioteca di Tarquinia [...] ¹²¹
 Io e Lelio ci mettemo in strada [...] ¹²²

Diese Form der Erzählhaltung findet sich über das ganze Buch verteilt und schließt unterschiedlichste Figuren ein. Seit der Antike sind der Literatur solche Zweigespanne bekannt: Theseus und Herakles, Achilles und Patrokles, Orest und Pyllades – drei Freundespaare mögen genügen, um zu veranschaulichen, welche bedeutende Rolle die Freundschaft, die auch Abenteuer und Kriege übersteht, seit jeher in der Weltliteratur spielt.¹²³ In *I piccoli maestri* entwickelt sich der Werdegang des Protagonisten stets im Dialog mit einem Gegenüber, das als Spiegel, Freund und manches Mal auch als Lehrmeister fungiert. Dabei dient die Figur des Freundes häufig, um die innere Motivation und die Gedankenprozesse des Protagonisten im Dialog mit dem Freund zu veranschaulichen. Wenn die Verwendung der 1. Person Plural, die sich nur auf zwei Personen bezieht, natürlich noch keine kollektive Dimension bezeichnet, verdeutlicht sie doch, dass die Erinnerungen des Ich-Erzählers an den Bürgerkrieg meist geteilte Erfahrungen sind, in denen das Andere eine bedeutende Funktion hat und die individuelle Dimension stets in Beziehung zum Gegenüber definiert wird.

Hier wird deutlich, wie sich die Identität als Selbigkeit in der Gegenüberstellung mit dem Anderen entwickelt. Die Frage nach dem ‚wer bin ich‘, entsteht nicht nur als Narration eines Individuums, sie wird auch durch die narrative Reaktion des Gegenübers beeinflusst. Die Rückkoppelung an ein Gegenüber ist somit bedeutender Bestandteil der Identitätskonstitution.

Im Falle Meneghellos vollzieht sich die intellektuelle Entwicklung im freundschaftlichen Verbund, wobei Freundschaft für ihn nur in einem kleinen Kreis von Menschen möglich ist, die das Wertesystem der faschistischen Gesellschaft ablehnen. Die zweite Konstellation, in der der Autor sich eines gemeinschaftlichen Plurals bedient, um seine Erfahrungen auszudrücken, bezeichnet eben einen solchen Kreis von

¹²⁰ Meneghello, Luigi (1986): 13.

¹²¹ Meneghello, Luigi (1986): 20.

¹²² Meneghello, Luigi (1986): 22.

¹²³ Vgl. Daemmrich, Horst S. / Daemmrich, Ingrid G (1995): 168.

engen Freunden, die durch ihre politische Gesinnung miteinander verbunden sind. Es handelt sich um die Partisanengruppe, der das Buch seinen Namen verdankt: *I piccoli maestri*. Diese zwölf jungen Männer, die von der charismatischen Figur Antonio Giuriolos angeführt werden, sind ein treibendes Element des Werkes. Das Zugehörigkeitsgefühl zu dieser kleinen Gruppe von Studenten, ihren Idealen und ihrer gemeinsamen Suche nach einem neuen Italien, ist sehr stark ausgeprägt. Das erzählte Ich identifiziert sich mit der Gruppe und scheint in zahlreichen Passagen ganz in dem *wir* der Gemeinschaft aufzugehen. Die Persönlichkeitsentwicklung des jungen Mannes und seine Zugehörigkeit zu den kleinen Meistern bewirken sich gegenseitig. In gewisser Weise bildet sich sein Charakter im Spiegelbild der Gruppe und ihrer gemeinsamen ethischen Vorstellungen heraus, sodass es manchmal beinahe unmöglich erscheint, die persönlichen Überzeugungen und Charaktereigenschaften Meneghellos und jene der kleinen Meister auseinander zu halten:

Il gruppo e il reparto erano meno omogenei (e meno simili a me) di ciò che può sembrare dal mio libro, benché ci influenzassimo senz'altro a vicenda, e certe idee cruciali si percepissero come idee di tutti. Ad ogni modo non c'è dubbio che parecchie caratteristiche che attribuisco ai miei compagni erano piuttosto mie che loro: in questo si potrebbe perfino dire che i piccoli maestri li ho inventato io. Però (e ci tengo a sottolineare questo) li ho inventati nel 1944, non nel 1963: non in sede letteraria ma sul campo per così dire.¹²⁴

Die *caratteristiche* der kleinen Meister und jene Meneghellos gehen folglich bereits in den Jahren des Krieges eine Symbiose ein und es entsteht der Eindruck, dass sich die Individualidentität im Zugehörigkeitsgefühl zu den kleinen Meistern entwickelt. Hier zeigt sich, wie eng individuelle und kollektive Identität miteinander verflochten sind. Meneghello definiert sich als Teil des Kollektivs der kleinen Meister, und so verschmelzen aus seinem Gesichtspunkt die persönliche und kollektive Gesinnung. Es ist zu einem gewissen Moment fast unmöglich zu unterscheiden, welche *caratteristiche* individuell sind und welche von der Gruppe geteilt werden. Denn ähnlich wie das kollektive Gedächtnis existiert auch die kollektive Identität nicht als objektivierbare Größe, sondern entsteht vielmehr in der individuellen Interpretation eines Zusammengehörigkeitsgefühls, das die individuelle Identität als Teil einer kollektiven versteht.

Meneghellos Partisanentum und seine ethische Distanzierung von den faschistischen Massenideologien entfalten sich im sicheren Raum einer elitären Gemeinschaft. Das *wir* der kleinen Meister steht in den Augen des jungen Partisanen für

¹²⁴ Meneghello, Luigi (2003d): 151.

den Widerstand gegen all das, was das offizielle, faschistische Italien ausmacht. Dabei fungiert Antonio Giuriolo als Leitfigur und Meister, der die intellektuelle Entwicklung des jungen Mannes anleitet und ihn versichert. Die Bedeutung Giuriolos für das geistige Fortschreiten der Gruppe wird in folgender Passage deutlich, in der Meneghello während des Militärdienstes einem befreundeten Soldat von seinem Lehrmeister berichtet.

“L’Italia vera” dicevo a Lelio nelle secche del nostro esilio militare, è rinchiusa nell’animo degli oppositori totali, come Antonio Giuriolo. È uno di Vicenza, avrà trent’anni; è professore, ma non fa scuola perché non ha voluto prendere la tessera.

“Credevo che non ce ne fossero più” diceva Lelio.

“C’è lui, “ dicevo io. “ e si può dire che noi siamo i suoi discepoli” [...]

“E quanti ce n’è di questi discepoli?”

“Saremo una dozzina.”

“Come quelli di G. Cristo.”

“Quelli erano gli apostoli.”

Approfitavo per dargli una breve bibliografia sull’argomento: Omodeo, Renan, la critica storica. Lelio era colpito: “Come le sai queste cose, tu?”

“Da Giuriolo s’impara quello che si dovrebbe imparare a scuola.”

C’entravano gli apostoli con l’Italia? C’entravano moltissimo. Che cos’è una patria se non un ambiente culturale? Cio’è conoscere e capire le cose.¹²⁵

Indem Meneghello den Begriff des Heimatlandes („patria“) mit dem eines Kulturraumes („ambiente culturale“) in Verbindung bringt, verdeutlicht er die Beziehung zwischen Identität und nationaler Zugehörigkeit. Nur auf der Basis einer gemeinsamen Kultur, also auf gemeinschaftlich geteilten Erinnerungen, kann eine kollektive Identität aufgebaut werden. In dem Moment als das faschistische Italien zusammenbricht, entsteht für die jungen Männer ein Vakuum der Sinnkonstitution. Die Partisanengruppe steht in diesem Zusammenhang für die Entwicklung einer neuen kollektiven Identität, die sich in Form einer Gegenversion zum faschistischen Nationalbewusstsein und Menschenbild abgrenzt. In einem Moment der historischen Sinnkrise, in dem das Konzept der Nation als sinnstiftender Gemeinschaft versagt, tritt für Meneghello das *wir* der kleinen Meister als Stellvertreter ein und wird so zum Ausgangspunkt einer neuen Identität. Meneghello bezeichnet die Partisanengruppe als „la nostra bella scuola“, und in der Tat entwickeln Antonio Giuriolo und seine „discepoli“ im Sinne einer antiken Skola – als Gemeinschaft von Denkern – Konzeptionen für ein zukünftiges Italien und verkörpern somit ein neues Nationalbewusstsein, das auf der Basis humanistischer Bildungsideale und demokratischer Vorstellungen versucht, den Dingen auf den Grund zu gehen („Cio’è

¹²⁵ Meneghello, Luigi (1986): 31.

conoscere e capire le cose“). Der Antifaschismus der kleinen Meister ist in der Tat in vielerlei Hinsicht eher kultureller als militärischer Art. Die Gruppe, die sich aus jungen Studenten verschiedener Fakultäten zusammensetzt, ist von dem Wunsch geeint, sich der faschistischen Kultur, ihrer Schul- und Studienzeit zu widersetzen. Es geht darum all das bisher Gelernte, die Scheinwahrheiten und Scheinsicherheiten der faschistischen Kultur in Frage zu stellen und sich eine neue, autonome Weltanschauung zu erarbeiten. Der Fall des faschistischen Regimes kennzeichnet für die jungen Männer eine Sinnkrise, die all das bisher Geglaubte in Frage stellt und die soziale Sicherheit der Vorkriegsjahre aufrüttelt. So liest man in *I piccoli maestri*

Bisogna pensare che il crollo del fascismo (che ebbe luogo tra il '40 e il '42: dopo di allora era già crollato) era sembrato anche il crollo delle nostre bravure di bravi scolari e studenti, il crollo della nostra mente. Ora si vedeva chiaro quanto è ingannevole fidarsi delle proprie forze, credersi sicuri. Penso onestamente che ogni italiano che abbia un po' di sensibilità debba aver provato qualcosa di simile. Non si poteva dare la colpa al fascismo dei nostri disastri personali: era troppo comodo; e dunque pareva ingenuo credere che rimosso il fascismo tutto andrebbe a posto.¹²⁶

Die Befreiung von den bisherigen Dogmatismen bietet somit nicht nur eine unerwartete Freiheit, sondern auch eine ganz neue Verantwortung für die eigenen Entscheidungen. Plötzlich brechen Fragen in das Leben der jungen Studenten ein, mit denen sie bisher noch nie konfrontiert waren, und so ist der Krieg der kleinen Meister eben nicht nur ein Kampf gegen das verhasste Regime, sondern auch eine vehemente Suche nach neuen Werten, nach einer neuen Identität und letzten Endes nach einem neuen, besseren Italien. Dieser Kampf begnügt sich nicht damit den Faschismus zu beseitigen. Es ist ein Kampf gegen den Faschismus als einer tragischen Deformation der westlichen Kultur. Ihr Krieg gleicht somit einer kulturellen Sinnsuche, die sich in einem impulsiven Fragenstellen entlädt:

Che cos'è l'Italia? che cos'è la coscienza? che cos'è la società? Dalla guerra ci aspettavamo queste e mille altre risposte, che la guerra, disgraziata, non può dare. Tutto pareva che fosse quasi un nodo, e questi nodi venivano al pettine. Che cos'è il coraggio? e la serietà, e la morte stessa? Non è più finita: che cos'è l'amore? che cos'è la donna? Stupidaggini: non si può chiedere alla guerra che cos'è la donna; almeno quelle due o tre volte che gliel'ho chiesto non mi ha risposto niente.¹²⁷

Bei der Suche nach Antworten auf alle diese Fragen eröffnen in erster Linie Lektüren und Diskussionen neue Horizonte. Plötzlich tritt eine ganz neue und unbekanntere Kultur

¹²⁶ Meneghello, Luigi (1986): 115f.

¹²⁷ Meneghello, Luigi (1986): 116.

in das Leben der jungen Männer. Stellt man sich die kleinen Meister bildlich vor, so erscheint vor dem inneren Auge eine Gruppe junger gebildeter Männer, das Gewehr in der Hand und die avantgardistische Lektüre in der Jackentasche. *I piccoli maestri* ist in diesem Sinne kein klassischer Kriegsroman, sondern vielmehr ein Bildungsroman, der die intellektuelle Entwicklung einer Gruppe junger Männer in der Konfrontation mit der Lebensrealität und den geistigen Mächten ihrer Epoche darstellt. Im Vergleich zur Darstellung zahlreicher Lektüren, Diskussionen und geistiger Entwicklungsprozesse stehen die Kampfhandlungen deutlich im Hintergrund. Es genügt sich vor Augen zu führen, wie viele Klassiker der Weltliteratur sich der Ich-Erzähler im Laufe seiner Kriegszeit zu Gemüte führt, um sich eine Vorstellung davon zu machen, wie ausschlaggebend die intellektuelle Komponente im Partisanenkrieg Meneghellos ist. Folgende Zitate sind nur eine magere Auswahl der Lektüren des kleinen Meisters, doch mögen die Namen der Autoren einen kleinen Einblick in die Breite seines Lesestoffs bieten:

Avevamo un dantino, e leggevamo dei pezzi, specie il Purgatorio. [...] la situazione generale somigliava alla nostra.¹²⁸

Io leggevo Seneca, il *De Ira* mi pare.¹²⁹

Avevo un libretto nella tasca della giacca e visi che c'era luce sufficiente per leggere. Era il *Viaggio Sentimentale*, da una parte inglese dall'altra italiano.¹³⁰

Neben der Literatur bietet auch die antifaschistische Linke großartige Identifikationsfiguren. So schöpfen die kleinen Meister die ideologische Basis ihres Widerstandes nicht nur aus der unerschöpflichen Quelle der europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, sie finden ihr Fundament auch in dem Vorbild zahlreicher Figuren von politischer Größe:

[...] Eravamo catecumeni, apprendisti italiani: In fondo era proprio per questo che eravamo in giro per le montagne; facevamo i fuorilegge per Rosselli, Salvemini, Godetti, Gramsci; per Toni Giuriolo.¹³¹

Doch auch wenn die kleinen Meister sich in der Weltliteratur und in zahlreichen politischen Schriften ihre Vorbilder suchen, verfügen sie über keinerlei allumfassende Doktrin, die ihren Kampf ideologisch unterfüttern und rechtfertigen könnte. Die Tatsache, dass sie ihre Handlungen immer wieder hinterfragen und jede Aktion mühsam

¹²⁸ Meneghello (1986): 11.

¹²⁹ Meneghello (1986): 18.

¹³⁰ Meneghello (1986): 151.

¹³¹ Meneghello, Luigi (1986): 93.

rechtfertigen müssen, führt dazu, dass sie eine ganz eigene, sozusagen gruppenspezifische Kriegsethik entwickeln:

Possedevamo una nostra tecnica, non ci sentivamo più apprendisti, ma maestri in proprio, gelosamente indipendenti da ogni scuola, rigorosi, esigenti. I comunisti sparavano di più e guastavano con mano più pesante; ma noi avevamo più vivo il senso delle conseguenze dei guasti e degli spari. In certi momenti ci pareva di sparare poco, e guastare male; eravamo inclini ad accusarci di inefficienza, ma adesso mi è chiaro che la nostra scrupolosità non era priva di pregio anche nel confronto coi comunisti. Loro avevano comandanti e commissari già sposati a una dottrina generale sull'uomo, e la società, e la guerra in generale [...] Noi non avevamo niente: dovevamo giustificarci ogni più modesta esplosione, ogni più piccola morte. Arcigni nei concetti di fondo, garbati e quasi soavi nella fattispecie, non prendevamo nemmeno in considerazione l'idea di fucilare qualcuno villanamente. [...] un gruppo di artigiani-artisti, dalla produzione severamente limitata, e con un forte senso di autonomia professionale e personale.¹³²

“Non prendevamo nemmeno in considerazione l'idea di fucilare qualcuno villanamente.” Dieser so schlicht formulierte Satz beeindruckt. Eine Kriegsführung, die jede Tat bedacht durchführt und ethisch zu rechtfertigen sucht, erscheint im Kontext des Zweiten Weltkriegs, indem so viele Menschen ihr Leben für hochtrabende Doktrinen lassen mussten, wie ein wunderbares Kleinod. Dieser Textpassage, die als *hommage* an die anti-konformistische Kriegsethik der kleinen Meister zu lesen ist, kommt im Gesamtwerk eine besondere Rolle zu. Sie orientiert sich intertextuell, wie der Autor selbst aufzeigt, an einem Essay des Engländers Horace Walpole über die Straßenbanditen des damaligen Englands.¹³³ Diese „highwaymen“, diese „petit-mâtres“, die über einen ganz eigenen Stil und eine wahre Wohlerzogenheit im Ausrauben der Reisenden verfügen, inspirierten Meneghello zu dem Titel *I piccoli maestri*.

Wohlerzogene Banditen – ein schönes Bild, um diese kleine Gruppe von Studenten zu charakterisieren. Denn in ihm mischt sich das übliche Understatement Meneghellos – „(I am) just a fucking bandit!“¹³⁴ – mit einem gewissen Stolz. Es ist der Stolz in einem Land, in dem ein schuldfreies bürgerliches Leben nicht mehr möglich war, die Option der Rebellion, des Banditentums, gewählt zu haben:

Branchi di stracioni; bande. Banditi: Certo siamo ancora la cosa più decante che è restata in Italia; non lo hanno sempre pensato gli stranieri che questo è un paese di banditi?¹³⁵

¹³² Meneghello, Luigi (1986): 200f.

¹³³ Meneghello, Luigi (2003d): 139.

¹³⁴ Meneghello, Luigi (1986): 261.

¹³⁵ Meneghello, Luigi (1986): 260.

In diesem Zitat kommt nun auch das Bild Italiens als „paese di banditi“ zur Sprache. Bedenkt man, dass die Gemeinschaft der kleinen Meister als Surrogat für eine funktionsunfähig gewordene Nationalidentität dient, so stellt sich die Frage in welcher Beziehung das *wir* der Partisanengruppe zum *wir* der nationalen Zugehörigkeit steht und welches Italienbild der Autor zeichnet. Es lässt sich konstatieren, dass das Italienbild und die Darstellung des italienischen Volkes nie als homogenes Konstrukt erscheinen. Vielmehr entsteht das Bild Italiens, das Meneghello in *I piccoli maestri* entwirft, aus einer Gegenüberstellung des offiziellen faschistischen Italiens einerseits und der italienischen Volkskultur andererseits. Der Faschismus repräsentiert in diesem Zusammenhang die Indoktrinierung des jungen Mannes und figuriert daher als negativer Pol. Wann immer die Notion eines *wir* im Zusammenhang mit dem Faschismus rekurriert, verkörpert sie die schmerzhaftige Zugehörigkeit zu einer Generation, die den Faschismus in jeder Phase ihres Alltagslebens erdulden musste. Ein Beispiel für ein solch nationales *wir* findet sich zu Beginn des zweiten Kapitels. Hier beschreibt Meneghello seine ersten Erfahrungen in der italienischen Armee:

le cose che facevamo erano insensate, avevamo attorno i tubetti con nasello, le molle a spirale, i bottoni zigrinati, le Cinque parti, le otto parti, e tutto il resto; fin da piccolissimi avevamo preso a dichiarare queste cose, e ora continuavamo. [...], „Vedi“ dicevo a Lelio. „è l'ultimo assurdo della vita italiana. Se non ha senso è perché la vita italiana non ha senso. Altrimenti questa sarebbe soltanto la naia.“¹³⁶

In dieser narrativen Passage bezieht sich die Verwendung der 1. Person Plural auf eine nicht genau bestimmbare Gemeinschaft. Das *noi* benennt, sehr weit gefasst, die Generation junger Männer, die gemeinsam mit dem Autor die Erfahrung der Armee und der faschistischen Erziehung geteilt haben. Diese Erfahrung ist in erster Linie von Absurdität und totaler Sinnlosigkeit gekennzeichnet. Wann immer der Autor sich zwangsweise in einer Situation befindet, in der er sich dem Zugriff des faschistischen Staates auf sein Privatleben nicht erwehren kann, erlebt er solche Gefühle der Ablehnung gegenüber seiner Heimat. Der verabsolutierende Satz „la vita italiana non ha senso“ bezieht sich folglich auf den faschistischen italienischen Staat, der sich große Teile des italienischen Lebens einverleibt. In Opposition zu diesem allmächtigen Staat erscheint, neben der intellektuellen Welt und den zahlreichen Lektüren, die italienische Volkskultur. Denn als die kleinen Meister sich von dem faschistischen Italien und seinen rhetorisch verbrämten Konzepten von Nation und italienischem

¹³⁶ Meneghello, Luigi (1986): 10.

Volksbewusstsein abwenden, entdecken sie ein real existierendes Volk, von dessen Existenz sie bisher nichts wussten. Dieses Volk, das so ganz anders ist als jenes der „*resoconti ufficiali e canonici*“¹³⁷, schildert Meneghello wie folgt:

Noi abbiamo avuto un rapporto privilegiato non solo con la povertà degli italiani che per un po' abbiamo anche condiviso, ma con altre realtà del nostro paese (sulle quali qualcuno ha poi cercato di posare il solito coperchio di idee ricevute, e di insipienza), un'Italia caotica, giovanile, vitale, un paese vispo, generoso, un po' casinista. Sotto questo profilo i Piccoli maestri si possono considerare una sorta di "Spia d'Italia".¹³⁸

Dieses chaotische, jugendliche, arme und zugleich vitale Italien fungiert folglich als Antinomie zur faschistischen Rhetorik und dem nationalistischen Trugbild eines patriotischen Heimatlandes. Die Armut und die Lebensrealität der einfachen Bevölkerung öffnen den jungen Studenten die Augen für eine italienische Realität, die ihnen bis dato unbekannt war.

Si sentiva che questa gente, su pei monti, e anche nelle pianure, aveva sempre a che fare con le durezze elementari della vita, e pareva che al confronto noi fossimo dei ragazzini viziati che si mettevano nei guai, e poi andavamo a farci assistere da loro: e loro ci assistevano.¹³⁹

Più tardi quando mi trovai solo con Nello gli dissi: "Dev'essere questa la cultura dei popolani. Sono meglio di noi."¹⁴⁰

Doch auch wenn die italienische Volkskultur eine enorme Faszination ausübt, verdeutlicht der Ausdruck „Sono meglio di noi“, dass kein konstantes Zugehörigkeitsgefühl aufkommt. Die Distanz zwischen dem Leben der Bauern und jenem der Studenten ist zu groß, als dass eine vollständige Identifikation möglich wäre.

Betrachtet man die verschiedenen Konstellationen der Verwendung der 1. Person Plural, so wird deutlich, dass sich die Erinnerung an die Kriegsjahre in der Dialektik zwischen einem sehr starken Gemeinschaftsgefühl einerseits und einer Abbeziehungweise Ausgrenzung andererseits entwickelt. Während die nationale Zugehörigkeit häufig im Zusammenhang mit negativen Erfahrungen der faschistischen Zeit steht, drückt das *wir* der kleinen Meister und die fruchtbare Beziehung zur italienischen Volkskultur das positive Gefühl eines *To be one of you* aus. Dem Register einer "appartenenza"¹⁴¹, wird

¹³⁷ Meneghello, Luigi (2003d): 138

¹³⁸ Meneghello, Luigi (2003d): 139.

¹³⁹ Menghello, Luigi (1986) 165.

¹⁴⁰ Meneghello, Luigi (1986): 81.

¹⁴¹ Pellegrini, Ernestina (2002): 40

das Moment einer „rivoluzionaria contrapposizione normativa“¹⁴² gegenübergestellt. Die Identitätskonstitution Meneghellos erfolgt im Spannungsfeld zwischen der faschistischen Massenideologie, der italienischen Volkskultur und einer breiten europäischen Literaturtradition. Die intellektuelle Entwicklung ist hierbei stets von der Hoffnung geprägt, dass eines Tages ein neues Italien und ein nationales Zugehörigkeitsgefühl entstehen mögen, die ihres Namens würdig wären:

Studiavamo letteralmente per l'Italia per l'inesistente classe dirigente che doveva emergere dopo la guerra. Doveva.¹⁴³

Das Spannungsfeld von italienischer Volkskultur, faschistischer Gedankenwelt und europäischer Literaturtradition findet auch in sprachlich-stilistischer Weise seinen Niederschlag. Diese sprachlichen Unterschiede sind so auffällig, dass die Literaturwissenschaftlerin Ernestina Pellegrini sagt, man müsse sich als Leser Meneghellos ‚trainieren‘, um zu lernen, zwischen einer „lingua dell'io“ und einer „lingua del ‚noi-voi“ zu unterscheiden.¹⁴⁴ Die lingua del ‚noi-voi‘ findet insbesondere in zahlreichen Dialogen Ausdruck, in denen Sprecher der verschiedensten sozialen Schichten zu Wort kommen. Diese Dialoge sollen im Folgenden analysiert werden.

3.3. Stimmenvielfalt und sprachliche Varietät in *I piccoli maestri*

Neben den klassischen narrativen Elementen, die bisher untersucht wurden, befindet sich in *I piccoli maestri* eine beachtliche Anzahl von Dialogen. So vermischen sich die Sprache und der stilistische Ausdruck des Autors mit verschiedensten Registern und Stilebenen des Italienischen. Um es mit Bachtin zu sagen, dominiert in diesem Werk die soziale Stimmenvielfalt. Der literarische Stil des Autors mischt sich mit verschiedenen Stilelementen, die aus Volksliedern, dem Militärjargon und dem Reichtum der verschiedenen Register der italienischen Sprache entlehnt sind.¹⁴⁵ Dabei lassen sich nicht nur der Sprachstil des Erzählers und jener der Protagonisten unterscheiden, vielmehr vermischen sich auch innerhalb der narrativen Passagen verschiedene Stilebenen, die von der Intentionalität des Autors abhängen.¹⁴⁶ Die Bandbreite der sozialen Stimmen transformiert sich folglich in eine „individuelle Stimmenvielfalt“¹⁴⁷

¹⁴² Pellegrini, Ernestina (2002): 40.

¹⁴³ Meneghello, Luigi (1986): 243.

¹⁴⁴ Pellegrini, Ernestina (1999): 67.

¹⁴⁵ Vgl. Corti, Maria (1986): XIII.

¹⁴⁶ Vgl. Bachtin, Michail (1969): 107-131 und Segre, Cesare (1991): 3-26.

¹⁴⁷ Bachtin, Michail (1979): 157.

des Autors, in dessen Stil heterogene Elemente miteinander verschmelzen. Ganz in diesem Sinne schreibt Cesare Segre über das Phänomen der Stimmenvielfalt:

L'orchestra che il narratore dirige è composta di una sola voce infinite volte rifratta: la sua.¹⁴⁸

Setzt sich das Orchester, das der Autor zur Komposition seines literarischen Werkes dirigiert, wie im Falle von *I piccoli maestri* aus Stimmen zusammen, die in ihrer Vielfalt die Gesamtheit der Gesellschaft verkörpern, entsteht ein Werk choralen Charakters, das in seiner Vielschichtigkeit ein Bild der beschriebenen Gesellschaft zeichnet. So scheint Meneghello durch das Verweben verschiedener Stilebenen und Sprachniveaus seinen Wunsch nach wahrheitsgetreuer Dokumentation der italienischen Gesellschaft der letzten Kriegsjahre zu realisieren. Er zeichnet ein solch umfassendes Gesellschaftsbild, dass Maria Corti sich dazu veranlasst fühlt, sein Werk als eine „sorta di operette morali“¹⁴⁹ zu bezeichnen und der venezianische Historiker Mario Isnenghi über *I piccoli maestri* schreibt es sei :

proprio un ritratto-autoritratto dell'italiano come ‚pianeta-uomo‘ e della collettività in quanto nazione – con le sue classi sociali, “le componenti sommerse” della società italiana, le sue tradizioni e i traversi generazionali di cultura.¹⁵⁰

Bei diesem Versuch, das Italien der Kriegsjahre einzufangen, registriert Meneghello aufmerksam die sprachliche Identität der verschiedenen Schichten, deren Bild er zeichnet. So vermischen sich in *I piccoli maestri* literarische Hochsprache, gesprochene Sprache, dialektale Elemente und fremdsprachige Einsprenkelungen. Wichtigstes Element ist hierbei das *italiano parlato*, das gesprochene Italienisch.¹⁵¹ Der Versuch, den *ritmo* des *parlato* zu imitieren, entspricht dem Wunsch nach wahrheitsgetreuer Darstellung. So sagte der Autor in dem Interview, das im Rahmen dieser Arbeit durchgeführt wurde, er habe sich bemüht die Sprache, die er im Bürgerkrieg gehört hatte, zu imitieren:

uso una lingua parlata, la lingua dell'uso, la lingua in cui si parlava davvero, [...] ho parlato non come parlavo io, ma come sentivo che parlavano tutti allora.¹⁵²

¹⁴⁸ Segre, Cesare (1991): 5.

¹⁴⁹ Corti, Maria (1986): XIII.

¹⁵⁰ Isnenghi, Mario (1986): 92.

¹⁵¹ Auf die linguistischen Kennzeichen des gesprochenen Italienisch kann in dieser Arbeit nur vereinzelt eingegangen werden. Für eine fundierte Analyse des Phänomens des gesprochenen Italienisch in *I piccoli maestri* vgl. Silvia Zangrandi (1999): 83-91 und Lepschy, Giulio (1983): 57ff.

¹⁵² Anhang: II.

Doch die Wahl des gesprochenen Italienisch fungiert auch als Contraposition zur offiziellen Hochkultur und Hochsprache, die von dem Autor als unecht und oberflächlich empfunden wird. Meneghello erklärt die Bedeutung des gesprochenen Italienisch für sein Werk wie folgt:

Io stesso ho usato l'italiano parlato con intenti letterari nel secondo libro che ho scritto, *I piccoli maestri*, che ha per argomento i fatti della Resistenza. Lì ho voluto [...] scrivere l'intero libro in italiano parlato, non come esperimento linguistico, ma usando la lingua come parte del mio argomento, cioè come un aspetto importante della polemica contro la retorica, la pomposità, la convenzionalità, lasciatemelo dire della nostra cultura ufficiale. [...] tentavo di riprodurre il ritmo del parlato, e cioè scrivere il mio racconto come se lo stessi raccontando a voce.¹⁵³

Die Verwendung der gesprochenen Sprache erfolgt demnach ganz bewusst als Teil der Autorstrategie. Sie dient zum einen der wahrheitsgetreuen Nachbildung der geschilderten Realität und fungiert zugleich, um sich von einer offiziellen Kultur zu distanzieren, die von Meneghello als pompös und rhetorisch empfunden wird. Indem die Volkssprache in Contraposition zur literarischen Hochsprache gesetzt wird, stellt Meneghello häufig traditionelle Wertvorstellungen ironisch in Frage. Dabei ist der Wechsel zwischen verschiedenen sprachlichen Registern meist mit der Opposition unterschiedlicher Weltbilder verknüpft.¹⁵⁴ Ein Beispiel für ein solch ironisches Gegenüberstellen von Kultur- und Hochsprache einerseits und naiver Unwissenheit und ungebildeter Umgangssprache andererseits findet sich in folgendem Dialog zwischen Meneghello und einem einfachen Bauernmädchen namens Gina:

Tu sei studente, no? Mi disse. Io dissi di sì e lei volle sapere se ero alle **tèniche**.

Le dissi che ero all'università.

“**Mària-vergola**,” disse la Gina.

“Non s'impara niente,” dissi.

“**Allora** si vede che non studi.”

“Per studiare studio,” dissi. “Ma non imparo niente.”

“**Allora** si vede che sei uno **zuccone**” disse la Gina. Poi mi domandò se studiavo **da vocato**.

Io feci segno di no, e lei disse: “Da cosa studi **tu, allora**?”

“Filosofia,” dissi. Lei mi domandò cosa si fa quando si è **studiato da filosofia**, e io le dissi che si prende **la laura**. Lei voleva sapere che mestiere si fa, e io le dissi che volendo si può insegnare la filosofia agli altri, ma di solito quelli che la fanno non la insegnano mentre quelli che la insegnano non la fanno.

“E cosa fanno **allora** quelli che la fanno?”

“Se la tengono in mente”, dissi.

“**E poi**?”

“**E poi** pensano e tutto quello che pensano è filosofia.”

“**E poi**?”

¹⁵³ Meneghello, Luigi (2003c): 116.

¹⁵⁴ Vgl. Marengo, Franco (1983): 62.

“**E poi** muoiono.“
 Poi lei ci salutò e ripartì [...] ¹⁵⁵

In diesem Dialog manifestieren sich zahlreiche Elemente der gesprochenen Sprache. Nicht nur die kurze und knappe Satzstruktur und die gehäufte Verwendung von „poi“ und „allora“ weisen auf gesprochene Sprache hin. Auch der Umgang mit den Präpositionen bereitet Gina einige Probleme. So fragt sie unbeholfen „**da** cosa studi“ und spricht von einem Philosophieabsolventen als einem „studiato **da** filosofia“.

Auf lexikalischer Ebene bezeugen umgangssprachliche Ausdrücke wie „zuccone“ oder der dialektale Begriff „Mària-vergola“ eine Imitation des *italiano parlato*. Dabei tritt ein klarer Kontrast zwischen der sprachlichen Kompetenz Meneghellos und Ginas zu Tage. Ausdrücke, die ganz selbstverständlich zur Welt des jungen Studenten gehören, erfahren im Munde des ungebildeten Bauernmädchens erstaunliche Verwandlungen. Da wird ein „avvocato“ zu „da vocato“ und die „facoltà tecniche“ verwandeln sich unbeholfen in „téniche“. Diese Ausdrücke werden nicht in direkter Rede formuliert, sondern sind in Form der indirekten Rede in den narrativen Fluss des Erzählers eingebettet, der die sprachliche Kompetenz der jungen Frau imitierend wiedergibt. Schließlich passt sich auch der Protagonist an den Sprachstil des Mädchens an und erklärt ihr, am Ende eines Philosophiestudiums erhalte man „la laura“. Dies verdeutlicht, wie sich ganz im Sinne von Bachtins Theorie heterogene Stilelemente der Redevielfalt der Protagonisten gegenseitig beeinflussen und die Homogenität des Erzählstils aufbrechen.

Auch inhaltlich könnte die Opposition zwischen der Lebenswelt des Bauernmädchens und des Studenten kaum eklatanter zu Tage treten. Die Bildung Meneghellos lässt die Unwissenheit Ginas kontrastiv hervortreten, während ihr dynamischer Pragmatismus den Nutzen seines universitären Wissens ganz unbedarft in Frage stellt. Im Spiegel der Unwissenheit Ginas scheint Meneghellos Kultiviertheit zur Unkenntlichkeit verzerrt und erneut wird deutlich wie sich die Identität in der Gegenüberstellung mit dem Anderen entwickelt.

Im Laufe des Buches treffen in prägnanten Dialogen immer wieder konträre Weltanschauungen aufeinander, die die kulturellen Gegensätze und die Vielschichtigkeit und Komplexität der italienischen Gesellschaft spiegeln. Man möge nur an das Treffen zwischen dem *capo* einer kommunistischen Partisanenfraktion und Antonio Giuriolo, dem gebildeten und zurückhaltenden Bandenchef der kleinen

¹⁵⁵ Meneghello, Luigi (1986): 179.

Meister, denken. Allein die Begrüßungsformel der beiden genügt, um die unüberwindbare kulturelle Kluft, die sich zwischen ihnen auftut, zu kennzeichnen. Ruft der eine enthusiastisch „Morte al fascismo!“, wobei er seine linke Faust in den Himmel reckt, antwortet Giuriolo „un po’ imbarazzato [...] „Piacere Giuriolo“ und reicht seinem Gegenüber höflich die Hand.¹⁵⁶ Eine ähnliche Komik entwickelt sich bei einem zufälligen Treffen Meneghellos mit dem Partisanen Simeone. Dieser tragisch-komische Schlagabtausch, zwischen dem unbedarften Simeone und dem engagierten Studenten findet schließlich seinen Höhepunkt darin, dass Meneghello Simeone das Gedicht *la charogne* von Baudelaire nacherzählt, woraufhin dieser sich mit dem Satz „Ostia [...] ho fatto tardi“¹⁵⁷ schnellstens entfernt.

Stärker noch lässt sich diese Übereinstimmung von Sprache und Weltanschauung in der Verwendung dialektaler Elemente konstatieren. Zwar ist der Anteil des Dialekts im Vergleich zu anderen Werken Meneghellos eher gering. Dennoch mischen sich in den Diskurs vieler Dialoge einzelne dialektale Wörter, wie zum Beispiel die Verben: „sémo“¹⁵⁸, „spetémo“¹⁵⁹, „védemo“¹⁶⁰ oder auch Wörter wie „bàgolo“¹⁶¹, das bereits genannte „Mària Vergola“ oder „scaricavòltole“¹⁶².

So wird das Gesellschaftsbild durch das sprachliche Lokalkolorit der einzelnen Sprecher abgerundet. Neben dem vicentinischen Dialekt Meneghellos und den Varianten des Altopiano sind auch andere Dialekte vertreten. Die Ausdrücke „spetémo“¹⁶³ und „védemo“¹⁶⁴ werden zum Beispiel zwei Dialektsprechern aus Padova in den Mund gelegt. Es ist bereits sehr viel über die Verwendung und Funktion des Dialekts in den Werken Meneghellos geschrieben worden, weswegen an dieser Stelle, und insbesondere in Bezug auf einen Roman, in dem der Dialekt nur eine sekundäre Rolle spielt nicht viel hinzugefügt werden soll. Doch da die *questione della lingua* in den Werken Meneghellos eine zentrale Rolle spielt und auf sehr originelle Weise behandelt wird, vermögen Meneghellos Überlegungen zum Dialekt die Funktion von Sprache im Werk *I piccoli maestri* zu erhellen. Für Meneghello unterscheiden sich die italienische Sprache und ihre Dialekte nicht nur auf Grund linguistischer oder

¹⁵⁶ Meneghello, Luigi (1986): 68.

¹⁵⁷ Meneghello, Luigi (1986): 108.

¹⁵⁸ Meneghello, Luigi (1986): 55.

¹⁵⁹ Meneghello, Luigi (1986): 51.

¹⁶⁰ Meneghello, Luigi (1986): 51.

¹⁶¹ Meneghello, Luigi (1986): 29.

¹⁶² Meneghello, Luigi (1986): 11.

¹⁶³ Meneghello, Luigi (1986): 51.

¹⁶⁴ Meneghello, Luigi (1986): 51.

soziologischer Differenzen. Man könnte sagen, dass er ähnlich wie Bachtin¹⁶⁵ davon ausgeht, zwei Sprachen seien zugleich zwei Weltanschauungen, wodurch sich die Grenze zwischen Volkskultur und offizieller Kultur stellenweise mit der Grenze zwischen den beiden Sprachen deckt. Die dialektale Sprache verfügt in den Augen Meneghellos über einen direkteren Bezug zur außersprachlichen Welt als die italienische Hochsprache. In *Libera nos a Malo* schreibt er:

La parola del dialetto è *sempre* incavicchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua. Questo vale soprattutto per i nomi delle cose.¹⁶⁶

Dieses Verhältnis des Dialekts zur außersprachlichen Realität erklärt Meneghello treffend anhand der Dichotomie des Wortes *Vogel* in der italienischen Hochsprache und im Dialekt. Er verdeutlicht, dass und warum ein hochitalienischer *uccellino* durchaus nicht das Selbe ist wie ein *oseleto*:

L'uccellino in quanto creatura della lingua scritta aveva una specie di monopolio delle attività ufficiali degli uccelli [...] andava a ficcarsi in tutte le manifestazioni riconosciute della cultura, dettati, componimenti, libri di lettura, nei quali ultimi gli piaceva farsi fare il ritratto "sui rami del melo" o in volta per l'aria. Era un vero e proprio operatore culturale, indaffaratissimo, con appariscenti funzioni di rappresentanza, dir bene del Creato, fare le riverenze al Signore, avvertire la gente era arrivata la buona stagione[...]¹⁶⁷

Al confronto l'oseleto è un scalzacane. Non sa niente, non sa le poesie a memoria, non entra nei dettati, nei libri, nei pensierini... Non pare che abbia alcuna funzione, non interessa alle persone istruite: Eppure tutti sanno che ha una qualità che all'altro manca: è vivo, ed è proprio lui che presta all'altro una sembianza di vita.¹⁶⁸

Diese Darstellung der Unterschiede zwischen Dialekt und Hochsprache verdeutlicht, dass aus der Perspektive eines Dialektsprechers, der die Hochsprache erst in der Schule erlernt, die dialektalen Wörter über einen viel direkteren Bezug zur Realität verfügen, als die der Hochsprache. Das Hochitalienische scheint in den Augen des kleinen Jungens keine Bezeichnungsmöglichkeiten für die ‚Dinge‘ des alltäglichen Lebens zu bieten, sondern funktioniert vielmehr autonom in einer sprachlichen Welt der Schule, der bürgerlichen Bildung und auf Grund der zeitlichen Einflüsse auch der faschistischen Kultur. Die Lexeme der Hochsprache sind, da sie sich nicht auf die Lebensumwelt des Schülers beziehen, in gewisser Weise selbstbezogen, oder besser gesagt sie beziehen

¹⁶⁵ Vgl. Bachtin, Michail (1969): 7.

¹⁶⁶ Meneghello, Luigi (2006a): 41.

¹⁶⁷ Meneghello, Luigi (2003d): 101.

¹⁶⁸ Meneghello, Luigi (2003a): 30.

sich stets autoreferentiell auf das Sprachsystem, dessen Teil sie sind. Ein *uccellino* verfügt außerhalb der verschriftlichten Sprache über keinerlei reale Bedeutung, er steht zu keiner Beziehung zu dem kleinen Spatz im Hof, den die Kinder in ihren nachmittäglichen Spielereien verfolgen. Ähnlich wie Italo Svevo argumentiert Meneghello, dass die Hochsprache für den Dialektsprecher über einen geringeren Bezug zur Wahrheit verfügt als der Dialekt.¹⁶⁹ Während Svevo konstatiert “Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo!”¹⁷⁰ schreibt Meneghello „quando si tocca il tema del vero e del falso tende sempre a esserci un’associazione coi fatti linguistici.”¹⁷¹

Diese Beziehung zwischen sprachlichem Medium und Wahrhaftigkeit der Aussage mag auf den ersten Blick gewagt erscheinen. Folgendes Zitat aus *I piccoli maestri* verdeutlicht jedoch treffend, welcher Gestalt die Beziehung zwischen Wahrheit und Sprache bei Meneghello ist:

Volevo anche informarmi un po’ sul loro ethos, ma naturalmente c’è lo svantaggio che in dialetto un termine così è sconosciuto. Non si può domandare: “Ciò che ethos gavio voialtri?” Non è che manchi una parola per caso, per una svista dei nostri progenitori che hanno fabbricato il dialetto. Tu puoi voltarlo e girarlo, quel concetto lì, volendolo dire in dialetto, non troverai mai un modo di dirlo che non significhi qualcosa di tutto diverso, anzi mi viene in mente che la deficienza non sta nel dialetto ma proprio nell’ethos, che è una gran bella parola per fare dei discorsi profondi, ma cosa voglia dire di profondo non si sa, e forse la sua funzione è proprio questa, di non dir niente ma in modo profondo. Ce ne sono tante altre di questo tipo; la più frequente, all’università, presso studenti e professori, era istanze. Adesso che ci penso anche istanze in fondo vuol dire ethos, cioè niente.¹⁷²

Die Tatsache, dass gewisse Begriffe wie etwa *ethos* oder *istanze* im Dialekt nicht existieren, macht den Dialekt ungeeignet, um rhetorische Diskurse zu führen. Stets mit der außersprachlichen Welt verbunden, entfernt der Dialekt sich nicht in die Sphären des Abstrakten. In diesem Sinne fungiert er, (wie auch in ähnlicher Weise das gesprochene Italienisch, das stark mit der Lebensrealität der Sprecher verbunden ist) als Element der Antirhetorik. Der Gebrauch des Dialekts und der gesprochenen Sprache repräsentiert einen Gegenentwurf zu einer Literatursprache, die von dem Autor als weltfremd (fernab von der *verità*) empfunden wird.

Der Dialekt kennzeichnet im Bezug zur Hochsprache einen Raum der Anarchie: Von der Zwangsjacke der sprachlichen Konventionen und Vorschriften der Hochsprache befreit, kann Meneghello in der Konfrontation verschiedener

¹⁶⁹ Vgl. Lepschy, Anna Laura (1983): 227.

¹⁷⁰ Svevo, Italo (1996): 290.

¹⁷¹ Meneghello, Luigi (2003c): 90.

¹⁷² Meneghello (1986): 82.

Sprachelemente einen erfrischend neuen Stil entwickeln. Seine aktive Vielsprachigkeit, die Fähigkeit, die eigene Sprache aus der Perspektive anderer Sprachsysteme zu betrachten, verleiht ihm eine ungewöhnliche Freiheit im Umgang mit der Sprache.¹⁷³ Die Besonderheiten und Nuancen des Dialekts, der gesprochenen Sprache sowie auch der literarischen Sprache (und auch der fremdsprachigen Elemente¹⁷⁴) werden hierbei für ein Sprachspiel im Geiste Rabelais verwendet.¹⁷⁵ Die wechselseitige Erhellung der Sprachen artet oft in eine Farce aus. Das komische Moment, das durch die teils auf die Spitze getriebene Gegenüberstellung verschiedener Sprachregister und Weltanschauungen entsteht, kostet Meneghello ganz aus.¹⁷⁶ Das ganze Werk ist voller Parodien, und das Lachen ein zentrales Element der Sinnkonstitution. Das literarische Lachen und die Komik verkörpern eine „ästhetische Einstellung zur Wirklichkeit“¹⁷⁷, die die Realität künstlerisch erschließt ohne sie je zu kategorisieren. Lachen und semantische Offenheit gehen in diesem Kontext Hand in Hand. Bachtin erklärt die Ästhetik des Lachens in seinen Überlegungen zu Literatur, Lachkultur und Karneval wie folgt:

Das Lachen baut sich gleichsam seine Gegenwelt gegen die offizielle Welt, seine Gegenkirche gegen die offizielle Kirche, seinen Gegenstaat gegen den offiziellen Staat.¹⁷⁸ [...] die entscheidende Ausprägung erhält das [...] Lachen in der Stellung des Autors. Diese Position schließt jede einseitige dogmatische Ernsthaftigkeit aus, lässt nicht zu, daß sich ein einzelner Standpunkt, ein einzelner Pol des Lebens und Denkens absolut setzt. Der einseitige Ernst (des Lebens wie des Denkens), das einseitige Pathos, geht voll und ganz auf die Helden über. Der Autor jedoch, der alle Helden im großen Dialog aufeinander stoßen läßt, läßt diesen Dialog offen, setzt keinen Schlusspunkt.¹⁷⁹

Ganz in diesem Sinne lässt Meneghello in *I piccoli maestri* den Dialog offen. Er konfrontiert das Dorfmädchen und den Studenten, den Kommunisten und den Intellektuellen, den Faschisten und den einfachen Partisanen. Seine Vergangenheitsinterpretation ist keine klar formulierte Wahrheit, sie ist vielmehr die Version eines Zweifels, eines Infragestellens von Scheinwahrheiten. Die eigene Bildung, kommunistische Parolen, das faschistische Gedankengut, die einfachen

¹⁷³ Vgl. Thüne, Eva-Maria (1999): 34.

¹⁷⁴ In *I piccoli maestri* befinden sich vor allen Dingen zahlreiche Einflüsse des Englischen. Insbesondere als sich einige englische Kriegsgefangene der Partisanengruppe anschließen, mehren sich englische Ausdrücke wie zum Beispiel *tough*, vom Autor als *taf* transkribiert oder auch *weather glorious*.

¹⁷⁵ Vgl. Bachtin, Michail (1969): 11.

¹⁷⁶ Vgl. Segre, Cesare (2005): 97.

¹⁷⁷ Bachtin, Michail (1969): 66.

¹⁷⁸ Bachtin, Michail (1969): 32.

¹⁷⁹ Bachtin, Michail (1969): 68.

Bauernweisheiten der Bergbevölkerung, nichts kann vor dem allgemeinen Dilemma des der Unsicherheit und des Zweifels bestehen.

Wenn ein Universitätsprofessor, der alltäglich mit abstrakten Termini und Konzeptionen hantiert, schreibt, ein abstrakter Begriff wie Ethos habe eigentlich nur eine Funktion, nämlich die nichts zu sagen, und das auf wunderschöne Weise, so kann man das sicherlich nicht als stupide Plattitüde deuten. Ein solches Statement ist nicht wortwörtlich zu nehmen, sondern vielmehr Ausdruck einer Poetik, die auf der Suche nach dem Kern der erlebten Erfahrungen die eigenen Überzeugungen und Vorstellungen immer wieder kritisch und ironisch hinterfragt.

Der Wechsel zwischen verschiedenen Sprachregistern und Stilebenen hat folglich verschiedene funktionelle Ausprägungen. Indem die gesprochene Sprache und der Dialekt der italienischen Sprache gegenübergestellt werden, entsteht das Bild einer Gesellschaft, in der die rurale und die urbane Kultur durch eine tiefe Kluft voneinander getrennt sind. Die Sprache wird somit zum Spiegel einer landwirtschaftlich geprägten Gesellschaft, in der die Lebensbedingungen und der Wissensstand der einfachen Landbevölkerung und der gebildeten Stadtbewohner eklatant auseinander driften. Sie dient folglich der realitätsgetreuen Darstellung der Menschen und Lebensbedingungen, mit denen Meneghello während des Bürgerkrieges in Kontakt war.

Des Weiteren dient die sprachliche Vielfalt als Element der Antirhetorik und der Polyvalenz. Indem Meneghello die verschiedenen Varietäten der Sprache und die mit ihnen verknüpften Weltanschauungen konfrontiert, kommt es zu einer dialogischen Offenheit, die keine eindeutige Sicht der Dinge erlaubt.

Fasst man die Ergebnisse der Erzählanalyse zusammen, so wird deutlich, dass sich das Werk *I piccoli maestri* aus erzähltheoretischer Sicht im Spannungsfeld zahlreicher Polaritäten konstituiert: Die jugendlich unbedarfte Sicht des Partisanen wird der Perspektive des reifen Erzählers gegenübergestellt, das kollektive *wir* der kleinen Meister entwickelt sich im Spannungsfeld zwischen italienischer Volkskultur, intellektueller Sinnsuche und der verhassten Massenideologie des Faschismus – all diese gegensätzlichen Elemente finden in einem ständigen Wechsel zwischen verschiedenen Sprach- und Stilniveaus ihren Ausdruck.

Diese erzähltheoretische Vielfalt führt zu einer Vielschichtigkeit und Tiefe der Inszenierungen der Erinnerungen. Meneghello beschreibt seine Erfahrungen von Innen und von Außen, Mal mit intensiver Teilnahme und einer aufmerksamen

Beobachtungsgabe für die Wahrnehmungen und Empfindungen der Vergangenheit, Mal mit großer Distanz und einem alles überblickenden sinnstiftenden Blick auf die Gesamtzusammenhänge und dann wieder mit der Detailtreue eines Forschers, der die historischen und geographischen Besonderheiten des Partisanenkampfes registriert und sich aus dem Diskurs ansonsten gänzlich heraus hält.

Wie die Analyse des Weiteren zeigen konnte, ist der Einsatz des ästhetischen Lachens dabei stets präsent. Die Ironie entsteht häufig gerade durch die Gegenüberstellung verschiedener Weltansichten und ist Teil der Inszenierung seiner Erinnerungen. Sie ermöglicht eine Offenheit des Diskurses, die verhindert, dass ein konkreter Blickpunkt auf die Vergangenheit oder eine konkrete Vergangenheitsversion dominiert.

4. Intertextualität

4.1. Das Gedächtnis des literarischen Textes – Intertextualität als Gedächtniskonzept der Literaturwissenschaft

Das Konzept der Intertextualität, das seit den siebziger Jahren zentrale Bedeutung für die Literaturwissenschaft hat, beruht auf der Auffassung, dass Texte nicht in einem literarischen bzw. kulturellen Vakuum entstehen, sondern immer auf die ihnen vorausgegangene literarische Tradition verweisen.¹⁸⁰ Somit findet man in jedem literarischen Text Einflüsse von anderen Werken. Im weitesten Sinne bezeichnet das Phänomen der Intertextualität folglich alle Beziehungen des literarischen Textes mit anderen literarischen und außerliterarischen Texten.¹⁸¹ Die Kulturwissenschaftlerin, Psychoanalytikerin und Literaturtheoretikerin Julia Kristeva, die ausgehend von den Überlegungen des Strukturalisten Bachtin den Begriff der Intertextualität zu einer Zentralkategorie der Textwissenschaft gemacht hat, geht davon aus, dass jeder Text ein Mosaik von Zitaten' sei. Sie schreibt:

tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.¹⁸²

Somit überlagern sich im Raum eines Textes mehrere Aussagen, die aus anderen Texten stammen und miteinander interferieren.

Man definiert Intertextualität also als

¹⁸⁰ Vgl. Ickert, Klaus/Schick, Ursula (1986): 85.

¹⁸¹ Scheiding, Oliver (2005): 53.

¹⁸² Kristeva, Julia (1969): 146.

insieme di relazioni che il singolo testo intrattiene con altri testi dello stesso autore o di autori e modelli letterari precedenti o coevi.¹⁸³

Die Intertextualitätsforschung deckt folglich die Relationen eines Werkes zu anderen Werken auf, systematisiert und erklärt sie. Dabei kann es sich um direkte Zitate oder versteckte Hinweise handeln. Man findet Formen von Intertextualität in der Imitation von Erzählmustern, dem Spiel mit literarischen Genres und literarischen Figuren.

Der Versuch, die verschiedenen Beziehungen, die zwischen literarischen Texten existieren, aufzudecken, hat zu einer Fülle an Fachliteratur geführt und eine terminologische Mannigfaltigkeit hervorgebracht, die irritierende Dimensionen annimmt. Vom Subtext über den Hypo-, Hyper-, Ana-, Para-, Inter-, Trans-, Geno- bis hin zum Metatext, die Polyvalenz des Begriffes erscheint irreduzibel¹⁸⁴, sodass Cesare Segre sogar von einer „pericolosa polisemia“¹⁸⁵ des Begriffes der Intertextualität spricht.

Mag die Zahl an divergierenden Unterbegriffen, die die vielgestaltigen Möglichkeiten beschreiben, wie verschiedene Texte sich aufeinander beziehen können, auch groß sein, so ist die Kernaussage der Intertextualitätskonzeption sehr prägnant. Intertextualität bezeichnet nicht nur das Studium der Inspirationsquellen und literarischen Einflüsse konkreter literarischer Werke. Sie bezeichnet vielmehr ein neues Literaturverständnis, das den einzelnen Text als Teil eines Netzwerkes sieht, dessen Elemente sich gegenseitig beeinflussen. Der literarische Text entwickelt sich folglich im Dialog mit fremden Texten und ist ohne diese nicht zu verstehen. Ganz in diesem Sinne definiert Laurent Jenny die Intertextualität als:

Un phénomène qui, loin d'être une particularité du livre, un effet d'écho, une interférence sans conséquence, définit la condition même de la lisibilité littéraire. Hors de l'intertextualité, l'œuvre serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue. De fait, on ne saisit le sens et la structure d'une œuvre littéraire que dans son rapport à des archétypes, eux-mêmes abstraits de longues séries de textes dont ils sont en quelque sorte l'invariant. [...] Vis-à-vis des modèles archétypiques, l'œuvre littéraire entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression. Et pour une large part, c'est ce rapport qui la définit.¹⁸⁶

¹⁸³ De Mauro, Tullio (2000): 1268.

¹⁸⁴ Vgl. Lachmann, Renate (1990): 55, 56.

¹⁸⁵ Segre, Cesare (1982): 15.

¹⁸⁶ Jenny, Laurent (1976): 257.

Die Intertextualität ist folglich eine allgemeine Kondition der literarischen Schrift, die in der Dialogizität zu anderen Texten entsteht. Kein Schriftsteller kann sich dieser Dialogizität entziehen. Selbst wenn behauptet wird, ein Werk verfüge über keinerlei gemeinsame Merkmale zu den bereits existierenden Texten eines kulturellen Kontextes, positioniert es sich gerade durch diese Geste der Abwendung unweigerlich in Relation zur vorangegangenen Literatur. Setzt man das Konzept der Intertextualität in Bezug zum Gedächtnis, so wird deutlich, dass die intertextuellen Beziehungen als eine Art Gedächtnis des literarischen Werkes fungieren. Indem der literarische Text sich auf seine Vorläufertexte bezieht, erinnert er sich an ihre ästhetische Form und ihre inhaltliche Aussage und positioniert sich somit im Netzwerk des kulturellen und literarischen Gedächtnisses.¹⁸⁷ Geht man davon aus, dass kollektive Identität und Kultur durch die Artikulation eines gemeinsamen Gedächtnisses entstehen, und dass der Text als bedeutendstes Medium dieses Gedächtnisses fungiert, so kann man ableiten, dass Kultur und kollektive Identität in der Verwobenheit von Texten entstehen. Ganz in diesem Sinne beschreibt Renate Lachmann die Beziehung zwischen Gedächtnis und literarischer Intertextualität wie folgt:

Wenn die Literatur im Folgenden unter dem Blickwinkel des Gedächtnisses betrachtet wird, erscheint sie als mnemonische Kunst par excellence, indem sie das Gedächtnis für eine Kultur stiftet; das Gedächtnis einer Kultur aufzeichnet; Gedächtnishandlung ist; sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entwirft in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden.¹⁸⁸

Der kulturelle Gedächtnisraum lässt sich folglich als Netzwerk von Texten definieren, in den sich neue Texte auf der Basis ihrer intertextuellen Beziehungen einschreiben. Das Gedächtnis der Literatur beruht folglich auf dem Wiederholen und Erinnern vergangener Texte innerhalb des neuen Werkes.¹⁸⁹ Eine solche Partizipation geschieht in Form von „Transformation“, es kommt also nie zu einer blanken Wiederholung, einer „*redite pure*“¹⁹⁰ bekannten Textmaterials. Vielmehr formt die intertextuelle Arbeit ihre Vorläufertexte um und setzt sie in einen neuen Kontext.

Dabei entwickelt sich die Intertextualität oft zwischen den Parametern der Identifikation und der Distanzierung. Die Identifikation mit einem bestimmten Corpus an Vorläufertexten ist in diesem Zusammenhang als Zugehörigkeit zu einem kulturellen

¹⁸⁷ Vgl. Scheiding, Oliver (2005): 64.

¹⁸⁸ Lachmann, Renate (1990): 36.

¹⁸⁹ Scheiding, Oliver (2005): 65.

¹⁹⁰ Jenny, Laurent: (1976): 279.

Gedächtnisraum zu deuten, während die Distanzierung von demselbigen als Ablehnung zu interpretieren ist. Der einzelne Gedächtnisraum ist hierbei natürlich nicht als objektives Faktum zu verstehen, sondern wird vielmehr kontinuierlich von den Mitgliedern des Kulturraums definiert. Die Parameter der Identifikation und der Distanzierung zum Vorläufertext und die textuellen Ausprägungen derselbigen analysiert Laurent Jenny treffend. Er unterscheidet eine „vocation critique, ludique et exploratoire“¹⁹¹. Der intertextuelle Bezug kann sich gegenüber seinem Vortext kritisch oder gar ablehnend verhalten, indem er ihn zum Beispiel parodiert (vocation critique). Er kann den Inhalt und Stil eines Textes jedoch auch aufnehmen, ihn erweitern und somit den semantischen und ästhetischen Gehalt eines Textes erforschen (vocation exploratoire). Der Vorgängertext dient in diesem Falle als Inspirationsquelle, seine Aussage wird im neuen Werk reaktiviert. Eine solche „réactivation du sens“ geschieht häufig mit Texten, die von dem Autor als Vorbild und Identifikationsmuster empfunden werden. Oft hat das intertextuelle Verfahren auch spielerische Züge (vocation ludique).

Ein solch spielerisches Element, das den intertextuellen Bezug um seiner selbst willen zum zentralen Moment des literarischen Schaffens erhebt, kommt insbesondere in der Poetik der Moderne und Postmoderne zum Ausdruck. Benennt das Konzept der Intertextualität eine allgemeine Kondition der Literatur, die folglich jedem literarischen Werk inhärent ist, so markiert hingegen der poststrukturalistische Intertextualitätsbegriff eine gewollte Zergliederung von Text durch einen bewussten und exzessiven Umgang mit intertextuellen Bezügen.¹⁹² Die Intertextualität als Spiel unendlicher Textbeziehungen ermöglicht einen offenen Prozess der Sinnvervielfachung und Polyvalenz. Denn jeder intertextuelle Bezug verweist auf einen weiteren möglichen Bezug und so immer weiter fort. So wird die Intertextualität im modernen und postmodernen Roman zum Universum einer unbegrenzten Semiose¹⁹³, eines „regressus ad infinitum“¹⁹⁴. Aus diesem Grund machen sich zahlreiche Autoren die Intertextualität als Strategie zur Öffnung ihrer Texte zu Nutze.

Wenn im Folgenden die Bedeutung der Intertextualität in *I piccoli maestri* untersucht werden soll, so gilt es folglich zu analysieren, welcher Art der Bezug zu den Vorläufertexten ist. Die Leitfragen, die sich aus den theoretischen Überlegungen ergeben sind folglich: Bedient sich Meneghello der Intertextualität zur Schaffung einer

¹⁹¹ Jenny, Laurent (1976): 281.

¹⁹² Vgl. Scheiding, Oliver (2005): 60.

¹⁹³ Zum Konzept der unbegrenzten Semiose vergleiche Eco, Umberto (1979): 44.

¹⁹⁴ Scheiding, Oliver (2005): 56.

Polyvalenz und Offenheit des Textes? In welche Texttraditionen schreibt er sich ein? Und welcher intertextueller Strategien bedient er sich, um die Identifikation mit dem literarischen Vorbild oder die Distanzierung von ihm zum Ausdruck zu bringen?

4.2. Intertextualität in *I piccoli maestri*

Wie bereits die Analyse der Stimmenvielfalt gezeigt hat, treffen in *I piccoli Maestri* verschiedenste sprachliche Elemente aufeinander. Meneghello verwebt narrative Passagen collagenartig mit realen Sprachdokumenten und literarischen Verweisen. Volks- und Kriegslieder, Sprachfetzen militärischen und bürokratischen Jargons, Anspielungen auf literarische Vorlagen verbinden sich mit direkten Zitaten literarischer Werke und philosophischer Traktate.

Der Fundus an Textverweisen, aus dem Meneghello schöpft, ist sehr reich und vielfältig. Das Spektrum reicht von Texten der Antike und der biblischen Tradition, über englische Traktate des 18. Jahrhunderts bis hin zur modernen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Dabei sind nicht nur die großen Namen der Weltliteratur wie Dante, Manzoni, Leopardi, Rimbaud, Baudelaire, Kafka oder Pasternak, die griechische Mythologie, die Bibel und philosophische Texte vertreten, auch weniger prestigeträchtige Werke, wie etwa die Abenteuerromane Jack Londons oder die Kinderbücher Collodis und Salgaris, finden in *I piccoli maestri* einen Platz. Im Rahmen dieser Arbeit ist es nicht möglich all diese intertextuellen Verweise erschöpfend zu behandeln. Zahlreiche Vorlagen, zahlreiche Autoren müssen zwangsläufig unbeachtet bleiben.

In Hinsicht auf die Frage nach Erinnerung und Gedächtnis sollen vor allem jene Werke betrachtet werden, die die Bedeutung der Intertextualität für die Inszenierung von Erinnerung und Gedächtnis verdeutlichen. Wie bereits in Kapitel III.3.2 deutlich wurde, entwickelt sich die Identität des jungen Mannes und seiner Kameraden im Spannungsfeld von drei zentralen kulturellen Einflüssen. Bei der Analyse der intertextuellen Bezüge des Werkes springt dem Leser förmlich ins Auge, dass all diese bedeutenden Einflüsse intertextuell vertreten sind. Es erscheint daher sinnvoll, sie in der folgenden Analyse getrennt voneinander zu betrachten, um eventuelle Unterschiede im Umgang mit dem intertextuellen Material aufzuzeigen und dem funktionellen Aspekt der Intertextualität Rechnung zu tragen.

4.2.1. *Le donzelle con le anfore*, oder warum die Realität die Literatur imitiert

Meneghellos literarisches Schaffen schöpft Inspiration aus dem reichen Fundus der Weltliteratur. Bereits Giulio Lepschy konstatiert, dass sich in Meneghellos Texten “ricche vene sotterranee degli stilemi di autori particolarmente amati” finden und auch Cesare Segre stellt in Meneghellos Werken “reminiscenze di autori prediletti” fest. Dabei spielen insbesondere lyrische Texte eine bedeutende Rolle. Der Italianist Diego Zancani schreibt zu diesem Thema treffend:

In parte, come abbiamo visto, i testi più importanti sono testi poetici, e questi spesso hanno a che fare con il problema del tempo e della memoria, tema evidentemente essenziale nell’elaborazione narrativa di Meneghello. Anche i grandi prosatori che abbiamo menzionato come Hugo, Mann, Kafka trattano certamente di problemi storici e dei rapporti degli individui con la storia, con la memoria o con l’angoscia individuale. [...]¹⁹⁵

Wie dieses Zitat belegt, inspiriert sich Meneghello in seiner persönlichen Konfrontation mit dem Thema der Erinnerung und der Zeit bei zahlreichen Autoren und schöpft mit großer Freiheit aus dem Fundus an Werken der Weltliteratur, die ihm kongenial sind. Das Thema der Vergänglichkeit des Lebens, der Zeit und der Erinnerung gehört zu den wichtigsten Themen der Weltliteratur. Es wird besonders in der Moderne, einem Zeitalter „für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist“ und „für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist“¹⁹⁶ zu einer Frage, die sich im Rahmen einer allgemeinen Sinnsuche mit besonderer Vehemenz stellt.

Von besonderem Einfluss auf *I piccoli maestri* und auf Meneghellos Memoria-Konzeption ist der Dichter Eugenio Montale, der das *male di vivere* der Moderne wie wohl kein anderer italienischer Dichter verkörpert. In der Tat lassen sich sowohl thematisch als auch stilistisch zahlreiche Parallelen zwischen dem ligurischen Dichter und Meneghello konstatieren. Sowohl bei Meneghello als auch bei Montale ist die Beziehung zwischen dinglicher Realität und Sprache von großer Bedeutung. Während für Meneghello die Beziehung zwischen der Sprache und der Welt, die Beziehung der *parole* zu den *cose* ausschlaggebend ist, bezeugt Montale, er bedürfe immer eines Bezugs zu realen „oggetti“¹⁹⁷. Dabei ist die schriftstellerische Darstellung der Realität bei beiden Autoren von einer lexikalischen Genauigkeit bestimmt, die insbesondere im

¹⁹⁵ Zancani, Diego (2006) 81.

¹⁹⁶ Lukács, Georg (1971): 47.

¹⁹⁷ Vgl. Zancani, Diego (1983): 110.

Bereich der Flora und Fauna der Landschaften, die sie beschreiben kaum präziser sein könnte. Sowohl Montale als auch Meneghello tendieren jedoch dazu in gewissen Passagen die naturalistischen Landschaftsbeschreibungen zu durchbrechen und mit surrealen und halluzinatorischen Elementen zu bereichern.¹⁹⁸ Dabei wird der Wahrheitsbezug ihrer Werke von beiden Autoren mit vergleichbarer Prägnanz formuliert. Schreibt Montale „Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla“¹⁹⁹, formuliert Meneghello „non prendevo nemmeno in considerazione la possibilità di adoperare altra materia che la verità stessa delle cose“²⁰⁰. Vielleicht ist es diese authentische Sicht auf die Wirklichkeit, die die Schrift der beiden Autoren auch stilistisch annähert: trocken, ironisch und antirhetorisch benennen sie ganz unverblümt ihre Sicht der ‚oggetti‘, die die Welt ausmachen. Montale bietet keine Sicherheiten oder klaren Aussagen, er weiß nicht zu sagen, was wir sind oder welchen Sinn die menschliche Existenz hat. Ihm bleibt nur zu sagen, was wir nicht sind, was wir nicht wollen („ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo“²⁰¹).

Diese Authentizität und Ehrlichkeit ist, wie Silvio Ramat erläutert, wohl auch einer der Hauptgründe für Meneghellos jugendliche Begeisterung für den ligurischen Dichter.

È che Montale viene ricevuto da Meneghello come un paradigma essenziale di autenticità rappresentativa: insomma come una voce che abbia trovato le parole giuste per lui e per i coetanei. Parole e formule così adeguate da trasferirsi non di rado in quella dimensione proverbiale che solitamente spetta agli antichi o ai semi-antichi: dopo Omero e Virgilio a Petrarca, Leopardi, Manzoni e più che a qualsiasi altro, a Dante.²⁰²

Montale ist folglich Vorbild und Identifikationsfigur. Für Meneghello ist er der Dichter par excellence, der die Visionen und Erfahrungen einer ganzen Generation zum Ausdruck bringt. Dies nähert ihn an die ganz großen Klassiker an, die in ihrer Kunst das Weltbild ihrer Zeit einfangen und verewigen und die dabei Leid und Freud der Menschen so treffend in Worte gießen, dass ein belesener Mensch so manches Mal kaum umhin kann sich in zentralen Lebenslagen an die eine oder andere prägnante Zeile eines geliebten Autors zu erinnern.

Die Anlehnungen an Montale, die meist aus den *Ossi di Seppia* stammen, durchziehen das Werk *I piccoli maestri* tatsächlich mit einer solch großen Natürlichkeit, als hätten sich die Worte des ligurischen Dichters ganz spontan und selbstverständlich

¹⁹⁸ Vgl. Longoni, Anna/Lavezzi, Gianfranca (2005): 123 und Mengaldo, Pier Vincenzo (1997): XII.

¹⁹⁹ In einem Brief an Glauco Camion, „Aut, Aut“, Nr. 67 (1962) zitiert nach Zancani, Diego (1983): 110.

²⁰⁰ Meneghello, Luigi (1986): 267.

²⁰¹ Montale, Eugenio (2004): 29.

²⁰² Ramat, Silvio (2003): 51.

eingefügt. Sie sind so gut in den prosaischen Textfluss integriert, dass sie für das ungeschulte Auge oft kaum mehr zu erkennen sind. Dies wird auch durch die Tatsache verstärkt, dass Meneghello Montales Gedichten eine ganze Reihe an Einzelwörtern und Gegenständen entlehnt, die sich perfekt in seinen Diskurs eingliedern. Die bereits genannte „crisalide“ ist nur ein Beispiel von vielen, man findet in *I piccoli maestri* die „coturnici“²⁰³ des Gedichtes *A mia madre*²⁰⁴ wieder oder das Verb „sfibrarsi“²⁰⁵ aus *Non rifugiarti nell'ombra*²⁰⁶.

Leichter zu erkennen sind natürlich Passagen, in denen Meneghello ganze Syntagmen oder Satzglieder übernimmt und der Bezug zum zitierten Text deutlich hervortritt. So zitiert er zum Beispiel an einer Stelle das gesamte Gedicht *Valmorbia, discorrevano il tuo fondo*²⁰⁷ und ein weiteres sehr schönes Beispiel für ein bei Montale entlehntes Syntagma findet sich auf S. 64 der *piccoli maestri*. Dort liest man „Dove andavano le donzelle con le anfore“, was eine eindeutige Anlehnung an die Eingangszeilen des ersten Gedichtes der *Sarcofaghi* ist: „Dove se ne vanno le ricciute donzelle / che recano le colme anfore sulle spalle.“²⁰⁸ Dieser Verweis auf Montale geschieht in einem Kontext, in dem sich die Erzählung des Partisanenkrieges von der realen Beschreibung entfernt und surreale Kennzeichen trägt. Der Rhythmus des Erzählens verlangsamt sich und vor den Augen des Lesers erscheint ein kleines Dorf, das förmlich einer Traumwelt zu entspringen scheint. Dieses Dorf ist zugleich „un paese vero“ und „un paese della [...] immaginazione“ Es scheint einem „sogno“ zu entspringen, und wie so oft in Träumen präsentiert sich auch in diesem Dorf alles ein wenig schief, ein wenig „obliquo“, ein wenig „sfasato“. Der Erzähler kommentiert treffend: „Non avevo letto Kafka, era puro Kafka“²⁰⁹. Kafkaesk erscheint auch die Prozession von Mädchen, die mit aufrechtem Gang durch das Dorf schreiten. Amphoren mit Wasser auf ihren Schultern, erscheinen sie der Antike zu entspringen. „Avevano abitini stretti, rosa carico, zuppa stinto, che modellavano i corpi; erano veramente donzelle, ragazze irreali, poetiche.“²¹⁰ In den drei Tagen, die die Partisanen in dem Dorf Gena verbringen, scheint es als stehe die Zeit still. Menghello betrachtet dieses Dorf, dass die archetypischen Formen des menschlichen Lebens zu verkörpern scheint: Alte

²⁰³ Meneghello, Luigi (1986): 82 und 147.

²⁰⁴ Montale, Eugenio (2004): 211.

²⁰⁵ Meneghello, Luigi (2003): 221.

²⁰⁶ Montale, Eugenio (2004): 31.

²⁰⁷ Vgl. Montale, Eugenio(2004): 43 und Meneghello, Luigi (1986): 113.

²⁰⁸ Montale, Eugenio (2004): 21.

²⁰⁹ Meneghello, Luigi (1986): 64.

²¹⁰ Meneghello, Luigi (1986): 64.

Männer, die Holz hacken, Frauen mit kleinen Kindern im Arm und schließlich die schönen Mädchen mit den Wasserkrügen. Die Kontemplation dieses ganz einfachen Lebens, so zu sagen der Urformen des bäuerlichen Alltags, wie er sich schon seit Jahrhunderten in immer gleicher Weise vollzieht, lässt die Bedeutung der Kriegerlebnisse für einen Moment in Vergessenheit geraten.

„No, non era un paese, ma una plaga della mente, un aspetto del nostro smarrimento atteggiato in figure. Le figure dicevano: voi credete che la vita appartenga ai traffici, alle guerricchiole. Cosa importa quello che fate? Solo le immagini sono, il resto fluttua diviene. Saranno stupidaggini, ma a me pareva che la realtà si fosse tirata via il velo, e le sue forme immobili ci fissassero.“²¹¹

Einen Augenblick lang erscheint dem Autor der Blick auf die unveränderlichen Urformen, die Ideen des Lebens gegeben, als sei der Schleier, der den Blick auf die ‚Essenz des Lebens‘ stets verdeckt, weggezogen. Der Blick auf das stets Gleichbleibende, auf die Urformen des Lebens, die sich nie verändern, wird frei und der Autor verharrt in andächtiger Einkehr. Doch diese meditative Pause ist nicht von Dauer, es kommt zu einem plötzlichen Einschnitt, die Realität bricht erneut in das Leben der kleinen Meister ein. „Andammo via, e io a Gena non ci ho più messo piede.“²¹² Vergleicht man die Struktur dieser Textpassage mit jener des Gedichts von Montale, so treten deutliche Parallelen zu Tage. Auch bei Montale repräsentiert die bewundernde Betrachtung der „ricciute donzelle“ auf einem antiken Sarkophag einen Moment der Ruhe, Schönheit und des Glücks. Das lyrische Ich betrachtet die „levità di forme“, die Leichtigkeit der Formen und verharrt andachtsvoll vor der Zeitlosigkeit und Unvergänglichkeit dieser künstlerischen Gestalten. Die „donzelle ricciute“ sind „felici“, Kreaturen einer Natur, die als „madre non matrigna“ charakterisiert wird und die somit in Opposition steht zu einer feindlichen Natur, wie sie in Leopardis *Ginestra* „Madre di parto e di voler matrigna“²¹³ zum Ausdruck kommt. Doch das lyrische Ich kann in dieser gastfreundlichen Natur der „donzelle“ kein Asyl finden. Diese Welt die schläft („che dorme“), diese Welt der „immutata esistenza“ kann den einfachen Sterblichen nicht aufnehmen, „non c'è asilo per te, sei troppo morto“, und so muss das lyrische Ich weiterziehen „addio, infante ricciutelle“. Es darf nicht verweilen, denn sein Leben ist vom „giro delle stelle“, dem Vorbeiziehen der Stunden, der Tage, ja vom Laufe der Zeit bestimmt, dem er nicht entfliehen kann.²¹⁴

²¹¹ Meneghello, Luigi (1986): 64.

²¹² Meneghello, Luigi (1986): 64.

²¹³ Leopardi, Giacomo (1988): 246.

²¹⁴ Vgl. Valentini, Alvaro (1971): 57.

Der Verweis auf das Gedicht Montales unterstreicht und verstärkt folglich die Ausdrucksintention Meneghellos. Die Vorlage dient dazu den Horizont des neuen Textes zu vertiefen und durch den Wiederhall der Bedeutungsebene des lyrischen Textes zu erweitern. So entsteht eine Kommunikation mit dem literarischen Vorbild, die dessen Dichtung neugierig erkundet und seine Aussagekraft auf neue Kontexte erweitert. Die Intertextualität verfügt über eine „vocation exploratoire“, sie integriert den Vorläufertext und reaktiviert seinen Sinn. Während einem Telefongespräch mit dem Autor, das am 6.4.2007 geführt wurde, legte er Wert darauf hervorzuheben, dass er Montale bereits vor seinem Aufbruch in die Berge gelesen habe. Er betonte, dass der Dichter während der Kriegsjahre einen zentralen Einfluss auf seine Wahrnehmung und Interpretation der Kriegsvorgänge ausgeübt habe. Die Bezüge zu Montale sind folglich ein Teil der jugendlichen Wahrnehmung, und ein Spiegel der Gedanken des jungen Mannes. Meneghello hat manchmal fast den Eindruck, als ob er in der Realität der Kriegsjahre Elementen früher gelesener Texte begegne und so fragt er sich „chissà quale delle due imita l'altra?“²¹⁵ - die Literatur die Realität oder die Realität die Literatur. Der Eindruck, dass die Realität das literarische Modell imitiere, verdeutlicht die kreisförmige Beziehung zwischen Sprache und außersprachlicher Wirklichkeit, zwischen Text und Realität. A priori inspiriert sich der Text an der Wirklichkeit. Doch der Mensch nimmt die Realität durch den Filter seiner Kultur (also auch seiner Lektüren) wahr. Somit beeinflusst nicht nur die Realität die Literatur, sondern die Literatur beeinflusst gleichermaßen die Realität, oder zumindest die Wahrnehmung, die die Menschen von ihr haben. Und was ist Realität für den Menschen, wenn nicht Wahrnehmung? „Lo vedete che sono *i Miserabili* che imitano la vita?“ sagt Meneghello mit dem ihm üblichen Witz und verdeutlicht, dass die Intertextualität in seinen Texten nicht nur literarisches Prozedere, sondern vielmehr Ausdruck einer Haltung ist, für die Lebens- und Lese-erfahrung Hand in Hand gehen und unkündbare Kondition des menschlichen Lebens sind. Ganz in diesem Sinne definiert Giorgio Patrizi die Intertextualität Meneghellos wie folgt:

Ciò che interessa realmente allo scrittore è proprio l'intreccio intertestuale e la possibilità che ne deriva di riconoscere le tracce delle letture simili a quelle che l'esperienza ha depositato al fondo della vita quotidiana; cose che vivono assieme ai libri: questo è l'universo pragmatico ed utopico assieme in cui si muove Meneghello.

²¹⁵ Meneghello, Luigi (2003): 154.

Literatur interessiert Meneghello als Ausdruck von Wirklichkeit und als Möglichkeit Erfahrungen des Lebens einzufangen. Er hätte Montale wohl kein schöneres Kompliment machen können, als seinem Gedicht eben jene Universalität der Erfahrungsdichte zuzuerkennen, die dazu führt, dass ein Leser in der Realität einen Schatten des geliebten Werkes zu erkennen glaubt.

Neben der „vocation exploratoire“ findet man in *I piccoli maestri* häufig auch einen spielerischen Umgang mit den literarischen Vorlagen. Meneghellos intertextuelle Bezüge sind häufig schlicht und ergreifend äußerst „divertente“²¹⁶, das Lachen ist also auch im Umgang mit der Intertextualität ein bedeutendes ästhetisches Element. Denn insbesondere wenn der Autor sich auf klassische Vorlagen bezieht, geschieht dies häufig mit einem ironischen Augenzwinkern, dass die eigene Kultur und Belesenheit als Basis der Identität akzeptiert, jedoch nie zu wichtig nimmt. Der Umgang mit Dichtern des Literaturkanons, die der junge Gymnasiast in seiner Schulzeit zu großen Teilen auswendig lernen musste, ist oft spielerisch und parodisierend. So findet man zum Beispiel in folgendem Zitat Leopardis berühmtes *L'Infinito* in recht ungewöhnlichem Kontext wieder. „La siepe“, die in Leopardis Gedicht dem lyrischen Ich den Blick auf den Horizont versperrt, wird bei Meneghello mit einem Mal zu einem imposanten und äußerst begehrlchen Gesäß eines jungen Bauernmädchens, dass den Blick auf den Himmel unmöglich macht. Liest man bei Leopardi:

Sempre caro mi fu questo ermo colle, // E questa siepe, che da tanta parte // Dell'ultimo orizzonte lo sguardo esclude.²¹⁷

schreibt Meneghello:

C'erano poche stelle; e fra me e loro la grandiosa montagna nera del sedere, che escludeva lo sguardo da tanta parte del cielo.²¹⁸

Dieser spielerische Umgang mit den Klassikern der italienischen Literatur zeugt von einer tiefen Kenntnis der stilistischen und inhaltlichen Ausdrucksmöglichkeiten, die Autoren wie Leopardi oder auch Dante und andere dem modernen Autor bieten. Die Gegenüberstellung von literarischer Hochsprache und hehrer Ausdrucksintention des klassischen Textes mit trivialen Inhalten und moderner Sprache provozieren eine unvermeidbare Komik. Von einem solch unerwarteten Kontrast, und einer augenscheinlichen Entweihung des bekannten Traditionstextes überrascht, kann der

²¹⁶ Marengo, Franco (2003): 47.

²¹⁷ Leopardi, Giacomo (1988): 132.

²¹⁸ Meneghello, Luigi (1986): 178.

Leser sich eines Schmunzeln kaum erwehren. Die Autorstrategie spielt hierbei folglich mit dem Literaturkanon, der als Fundament einer bildungsbürgerlichen Erziehung dient und dem Großteil der Leser zugänglich ist. Der Umgang mit den Klassikern ist dabei stets respektvoll. Die Parodie trägt nie subversive Züge, sie stellt nicht den klassischen Text in Frage, sondern hinterfragt vielmehr eine kleinbürgerliche Kultur, die sich großer Autoren bedient, um die eigene Kultiviertheit zu zelebrieren.

Wirklich kritisch im Sinne einer „vocation critique“ wird Meneghello nur gegenüber Prototexten, die seinem Anspruch von Wahrhaftigkeit nicht entsprechen. Dann kann es schon ein Mal passieren, dass der Text, auf den er sich bezieht, mit Schärfe parodiert oder durch eine geschickte Kontextualisierung widerlegt wird. Ein Beispiel für eine solche intertextuelle Autorenkritik ist eine Parodie auf Giuseppe Ungaretti. Ungaretti zählt zu den Dichtern, „che sempre Meneghello ha detestato“²¹⁹. Diese Abneigung ist wohl insbesondere durch Ungarettis Begeisterung für den Faschismus motiviert und verschafft sich in zahlreichen intertextuellen Verweisen Ausdruck. Um nur ein Beispiel zu geben, ließe sich die parodisierende Verwandlung von dem Gedicht *I fiumi* und insbesondere von der dort thematisierten Verschmelzung des lyrischen Ichs mit dem Universum nennen. Aus den bekannten Versen „mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell’universo“²²⁰ entwickelt sich bei Meneghello ein provokatives „durante i turni uno si sentiva soldato, frate, fibra dell’universo e mona“²²¹. Das literarische Zitat, das sich auf die Kriegserfahrung Ungarettis am Flussufer des Isonzo bezieht, wird durch die Transposition in einen vulgären Kontext („mona“) entwertet und parodiert. Noch hinzu verdeutlicht Meneghello durch die geschickte Kontextualisierung, dass die von Ungaretti beschriebene Erfahrung in seinem Erleben des Krieges keine Entsprechung findet.²²²

Neben unzähligen italienischen Dichtern spielen in den Werken Meneghellos zahlreiche fremdsprachige Autoren eine bedeutende Rolle. Bezüge zur englischsprachigen (Laurence Stern, Yeats, Mark Twain, J.D. Salinger), wie auch zur französischen (Baudelaire, Rimbaud Stendhal, Hugo, Perec), spanischen (Quevedo, Cervantes, Borges) und deutschen Literatur (Heine, Mann, Kafka).²²³ Dabei ist auffällig, dass die Bezüge auf die nicht italienischen Autoren häufig direkt erfolgen und mit Nennung des

²¹⁹ Mengaldo, Pier Vincenzo (1997): XV.

²²⁰ Ungaretti, Giuseppe (1977): 44.

²²¹ Meneghello, Luigi (1986): 54.

²²² Vgl. Mengaldo, Pier Vincenzo (1997): XV.

²²³ Vgl. Zancani, Diego (2003): 82.

Autors gekennzeichnet werden. Wie in folgendem Zitat werden manches Mal sogar nur die Namen der Autoren genannt.

C'era l'antifascismo di Antonio; i poeti, Baudelaire e Rimbaud, alcuni altri: molte poesie singole e un gran mucchio di versi o emistichi;²²⁴

Es scheint fast so als genüge es den Namen eines Schriftstellers zu nennen, um sich in einem bestimmten kulturellen, ideologischen und natürlich auch ästhetischen Kontext zu verankern, der sozusagen als Basis und Ausgangspunkt der eigenen Überzeugungen und des literarischen Schaffens betrachtet wird. In der Tat lässt sich konstatieren, dass die Bezüge zu fremdsprachigen Autoren meist inspiratorischen Charakters sind. Werden die Werke ausländischer Autoren in Bezug zur erlebten Realität gesetzt, so dienen sie meist, um gewisse Aspekte der beschriebenen Lebenswirklichkeit zu bestätigen oder zu akzentuieren. Dies geschieht zum Beispiel in der bereits zitierten Passage der *donzelle con le anfore*, in der die Absurdität der Situation durch den Bezug auf Kafka verstärkt wird: „Noi occupammo questo paese obliquo; non avevo letto Kafka allora, era puro Kafka.“²²⁵ Dabei dient die ausländische Literatur schon allein auf Grund ihrer Andersartigkeit als Inspirationsquelle. So argumentiert Meneghello in Bau-Sète:

Una cosa detta in tedesco o in inglese, un po' meno in francese mi pareva ipso facto interessante.²²⁶

Es ist leicht nachzuvollziehen, dass die Begegnung mit fremden Kulturen und fremden Sprachen nach einer Zeit der Verherrlichung des Vaterlands und der Abschottung gegen Einflüsse von Außen eine starke Anziehungskraft ausübt. Unter anderem bedeutet die Konfrontation mit dem Fremden ja auch stets ein Infragestellen der eigenen kulturellen Muster und der überkommenen traditionellen Vorstellungen, mit denen man aufgewachsen ist. So schreibt auch Diego Zancani:

Ma che cosa significa tirare in ballo la letteratura straniera? Significa forse riferirsi al prodotto, all'esperienza intellettuale e culturale di essere alieni, o perlomeno diversi da noi, quello che alcuni psicanalisti chiamerebbero l'Altro, sempre con quella maiuscola scaramantica?²²⁷

In der Tat ist die Konfrontation verschiedener Sprachen und der ihnen innewohnenden Weltvorstellungen (wie bereits im Bezug auf die Stimmenvielfalt gezeigt werden konnte) eine der Hauptaktivitäten des Autors. Das Exil in den 50er Jahren und die Ehe,

²²⁴ Meneghello, Luigi (1986): 116.

²²⁵ Meneghello, Luigi (1986): 64.

²²⁶ Meneghello, Luigi (1997): 453.

²²⁷ Zancani, Diego (2003): 74.

mit der ungarischen Jüdin Katia Meneghello machen die interkulturelle Auseinandersetzung zu einer ganz selbstverständlichen Komponente seines Lebens, die sich auch in der literarischen Tätigkeit widerspiegelt. Ausgehend vom vertrauten Dialekt erkundet er die Nationalsprache und reflektiert diese schließlich im Anderen der fremden Sprach- und Weltkonzeption.²²⁸

Betrachtet man die bisher zusammengetragenen intertextuellen Einflüsse, so wird deutlich, dass die Intertextualität Meneghellos, dort wo sie als Identifikation mit Vorläufertexten fungiert, ein Zugehörigkeitsgefühl zu einer gewissen literarischen sowie kulturellen Gemeinschaft dokumentiert. Meneghello schreibt sich somit in die Tradition gewisser Werke ein, deren ästhetische Grundlinien und ‚Weltanschauung‘ er teilt. Ähnlich argumentiert auch Franco Marengo, der in folgendem Zitat Meneghellos Intertextualität als Ausdruck einer Verwurzelung innerhalb der Weltliteratur interpretiert:

Nella scrittura meneghelliana la coscienza intertestuale agisce in un senso più sottile e profondo, perché chiama in causa una specie di *Weltliteratur* come proprio inevitabile fondamento.²²⁹

Somit schreibt Meneghello sich in einen kulturellen Gedächtnisraum ein, und definiert seine Position in Übereinstimmung oder in Opposition zu gewissen literarischen oder kulturellen Tendenzen. Die reiche Intertextualität dient bei dem gelehrten Schriftsteller als Spiegel seiner Identität.²³⁰ Meneghello schreibt seine Vision Italiens und des Partisanenkriegs in eine literarische Tradition²³¹ ein, die Basis seiner eigenen Kultur und somit seiner Sicht auf die Welt ist. Er vollbringt nicht nur eine simple Darstellung der Kriegereignisse, sondern spiegelt seine persönliche Erfahrung im Fundus literarischer Vorlagen und in den Erfahrungen der Menschheitsgeschichte. Somit ist das Spiel mit der Intertextualität ein zentrales Element seiner Recherche des „DNA del reale“ und ermöglicht es dem Autor im Individuellen seiner Erinnerungen, die universellen Aspekte des Lebens, ja die archetypischen Urformen der menschlichen Existenz aufzuzeigen. Neben der Höhenkammliteratur dienen auch Texte der Volksliteratur als Spiegel der Urformen menschlichen Lebens. *Le avventure di*

²²⁸ Vgl. Zancani, Diego (2003): 81f.

²²⁹ Marengo, Franco (2003): 49.

²³⁰ Bedenkt man, dass gewisse Lektüren, die Vorlieben und Wahrnehmungen des jungen Ichs spiegeln und andere seine heutige Sicht auf die Vergangenheit zum Ausdruck bringen so zeigt sich, dass auch im Bezug auf die Intertextualität als Spiegel der Identität zwischen der Teilidentität des jungen Partisanen und jener des gealterten Schriftsteller unterschieden werden kann.

²³¹ Vgl. Meneghello, Luigi (1986): 226.

Pinocchio, ein Klassiker der italienischen Volksliteratur, spielt hierbei eine besondere Rolle, weshalb ihm ein eigenes Kapitel gewidmet werden soll.

4.2.2 *Smettere di essere un burattino, Pinocchio als Prototyp des Antihelden*

Mit großen Namen wie Collodis *Pinocchio*, Salgaris *Sandokan*²³² oder Jack Londons *Seewolf* ist die Präsenz der Kinder- und Abenteuerliteratur in *I piccoli maestri* nicht zu unterschätzen. Damit beruft sich Meneghello erneut auf einen literarischen Kanon, der fernab von jeder faschistischen Propaganda einen bedeutenden Einfluss auf das Leben seiner Generation hatte. Denn insbesondere die Lektüre *Pinocchio*s ist eine determinierende Konstante in der Kindheit eines jeden Italieners.²³³ Der tollpatschige, naive und ungehorsame hölzerne Bengel verkörpert ein gänzlich anderes Bild des Knaben, als es die faschistische Ideologie propagiert. Nichts an ihm gleicht dem heroischen, starken und drahtigen Jungpatrioten, wie ihn etwa faschistische Jugendorganisationen wie die „Figli della Lupa“ oder die „Ballila“ hervorbringen.²³⁴ *Pinocchio* ist der Prototyp des Antihelden: körperlich schwach, leichtgläubig und ungeschickt, stolpert er von einem Unglück ins Nächste und bricht zudem aus Verzweiflung über sein eigenes Ungeschick immer wieder in ein Meer von Tränen aus. Dennoch gibt er nie auf und verfolgt seine Suche nach ein wenig Glück mit dem Starrsinn und Durchhaltevermögen eines Don Quijote. Bemüht man sich um eine Interpretation der Bezüge auf *Pinocchio*, so wird man sogleich gewahr, dass die intertextuellen Verweise meist in Form von direkten Zitaten erfolgen.²³⁵ Diese Zitate scheinen förmlich in den Textfluss einzubrechen. Die beschriebene Realität verwandelt sich und gleicht sich an zentrale Szenen des Kinderbuches an. So wird ein Aufeinandertreffen mit zwei „carabinieri“, zu einer Begegnung mit zwei „giandarmi“²³⁶, und in gewissen Situationen hat der Erzähler déjà-vu Erlebnisse, in denen das eigene Empfinden mit jenem *Pinocchio*s zu verschmelzen scheint. Ein Transport der Partisanen innerhalb eines Kleinlastwagens gleicht mit einem Mal, der Reise *Pinocchio*s ins Spielzeugland²³⁷; die Pferdestärken transformieren sich in „un equipaggio di vispi ciuchini“²³⁸ und der Erzähler hat das Gefühl „di esserci già stato

²³² Vgl. Ramat, Silvio (2003): 67.

²³⁴ Vgl. Pavone, Claudio (2004): 210.

²³⁵ Nur ein Mal wird der Name *Pinocchio*s direkt genannt. Vgl. Meneghello, Luigi (1986): 59.

²³⁶ Meneghello, Luigi (1986): 59.

²³⁷ Übersetzung vergleiche Collodi, Carlo (1988): 106.

²³⁸ Meneghello, Luigi (1986): 65, vgl. Collodi, Carlo (2002): 184.

un'altra volta.²³⁹ Besonders frappierend ist der Einbruch des Intertexts in den Haupttext in folgender Passage, in der Meneghello nach einer Razzia verwundet in ein Bergdorf flieht und an eine Haustür klopft um Hilfe zu erbitten:

Poi la luna fa un lungo salto a pesce nel cielo, la sua luce color mandarino si decanta; sono in piedi e sto in piedi cammino sulla strada tra le case di Frizzòn, batto alla prima porta, la porta dell'alpino che è in Russia, dove so che c'è sua madre, chiamo. Ma questa donna aveva paura e non volle aprire. "Non conosco nessuno", gridò dalla camera di sopra. Avevano avuto tre rastrellamenti negli ultimi giorni a Frizzòn e questo riserbo era naturale, ma allora non lo sapevo e mi arrabbiai. "Speriamo che a suo figlio gli aprano in Russia", le gridai, e poi mi pentii. Mi avviai alla casa di fronte, dove stava la Rosina con suo padre.

"In questa casa non c'è nessuno. Sono tutti morti."

"Aprimi almeno tu!"

"Sono morta anch'io."

"Morta? E allora che cosa fai costì alla finestra?"

"Aspetto la bara che venga a portarmi via."

Invece la Rosina e suo padre mi apersero subito.²⁴⁰

Völlig unerwartet bricht in die realistische Schilderung der verzweifelten Obhutsuche der berühmte Dialog zwischen der blauen Fee und Pinocchio ein. Meneghellos Empfindung scheint für einen Moment mit der Pinocchios zu verschmelzen, das literarische Werk somit die Wahrnehmung der Realität einzufärben. Die Szene Pinocchios vor dem Haus der blauen Fee verkörpert das Urgefühl völliger Verlassenheit und Verzweiflung und die Gefahr des Todes modellhaft²⁴¹, die persönliche Empfindung Meneghellos findet somit im Archetyp ihren Ausdruck.

Dieses prägnante Vermischen von literarischem Vorbild und realitätsnaher Schilderung wahrer Ereignisse ist im Bezug auf die Fragestellung von Wahrhaftigkeit und Fiktionalität im autobiographischen Werk natürlich von außerordentlichem Interesse. Wie kann ein Autor, der sich der Realitätstreue verpflichtet, mit einem Mal mit den Worten Pinocchios sprechen? Das theoretische Problem der Authentizität des autobiographischen Textes, das im theoretischen Teil dieser Arbeit behandelt wurde, manifestiert sich im Phänomen der Intertextualität. Zwar verpflichtet sich Meneghello nur "la verità stessa delle cose"²⁴² zu verarbeiten, und es konnte ja auch gezeigt werden mit welcher Präzision er die Daten und Fakten der Vergangenheit dokumentiert, doch er interpretiert diese anschließend und nutzt die Intertextualität als literarisches Verfahren, um sie mythenschöpferisch auszugestalten. So macht er sich die Möglichkeiten der

²³⁹ Meneghello, Luigi (1986): 65.

²⁴⁰ Meneghello, Luigi (1986): 162, vgl. Collodi, Carlo (2002): 82.

²⁴¹ Manganelli, Giorgio (1977): 68.

²⁴² Meneghello, Luigi (1986): 267.

literarischen Schrift zu Nutze, um seine Version der Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Autenticità verso riferimento intertestuale

Un riferimento intertestuale a Pinocchio è quindi da vedere in funzione all'intenzione espressiva dell'autore e bisogna perciò chiedersi come mai avvenga un'identificazione tra Gigi e Pinocchio e quali siano le parallele tra le avventure del burattino e la guerra partigiana dei Piccoli Maestri su cui si basa il confronto.

Mi sembra che ci possa illuminare il manoscritto depositato a Reading, di cui Francesca Caputo riproduce delle parti nel suo commento al secondo volume delle *Opere* di Luigi Meneghello. Ci sono alcuni appunti che riguardano la figura di Pinocchio, si legge per esempio: „le avventure di un burattino“²⁴³ e poi sotto la rubrica „Temi“: Pinocchio – smettere di essere un burattino (Ci sono forse a caso; sbagliando s'impara. e non s'impara, ec.).²⁴⁴ Sembra dunque che un momento centrale dell'identificazione con la figura di Pinocchio sia la trasformazione dal burattino all'uomo. Trasformazione che avviene dopo un lungo processo di apprendistato, che attraversa numerosi momenti di sbagli e di sconfitta. È possibile paragonare le „avventure di un burattino“ a quelle dei PM? Direi di sì, anche i PM trascorrono un gran numero di avventure, e come Pinocchio non si trovano spesso all'altezza della situazione, cosicché a volte sembrano essere („forze a caso“) e und nicht die zielgerichtete Intervention der Protagonisten, der die Handlung vorantreibt.²⁴⁵ Das Treffen mit den Giandarmi endet zum Beispiel in einem Fiasko, als Meneghello im Dunklen ausrutscht und kopfüber in eine Grube fällt. Als er aus dieser Grube heraus das Wort an die Polizisten richtet: „Signor Giandarme [...] Lei vede che non siamo disonesti malandrini“²⁴⁶ (auch malandrini ein intertextueller Verweis auf Pinocchio), verkörpert er nicht gerade das Inbild eines Kriegshelden.

Dies ist nur eines von vielen Beispielen, die belegen, dass die Kriegsführung der kleinen Meister, wie bereits gezeigt wurde, ähnlich der Entwicklung Pinocchios, einer mühsamen Reise mit zahlreichen Niederschlägen gleicht. Die Entwicklung geht langsam voran und der rechte Weg zeichnet sich oft erst nach vielen Misserfolgen und nicht immer als logische Schlussfolgerung aus dem bereits Gelernten ab („sbagliando s'impara. e non s'impara, ec“). Die Identifikation mit Pinocchio drückt folglich das Grundgefühl aus nicht auf der Höhe des Partisanenkrieges gewesen zu sein. Diese

²⁴³ Auszüge aus Meneghellos Manuskripten in: Caputo, Francesca (1997): 724.

²⁴⁴ Auszüge aus Meneghellos Manuskripten in: Caputo, Francesca (1997): 725.

²⁴⁵ Zur Bedeutung des ‚Zufalls‘ (caso) in Pinocchio vergleiche auch Nasti, Emma (1969): 7.

²⁴⁶ Meneghello, Luigi (1986): 60.

Übereinstimmung zwischen den Abenteuern Pinocchios und jenen der kleinen Meistern findet auch auf lexikalischer Ebene einen interessanten Niederschlag. Der auf Pinocchio bezogene Satz „sbagliando s’impara. e non s’impara, ec“ findet bereits auf den ersten Seiten des Werkes ein Pendant als Meneghello seinen Partisanenkrieg als „una serie di sbagli“ bezeichnet. Interessant ist auch an dieser Stelle, dass die anfänglich ausgesprochene Selbstkritik im Laufe des Buches in mildere Töne umschlägt. So liest man auf Seite 101 eine deutlich positivere Darstellung des “sbagliare“:

Ecco com’è l’empirismo, pensavo. L’eroismo è più bello, ma ha un difetto, che non è veramente una forma della vita. L’empirismo è una serie di sbagli e più sbagli più senti che sei vivo.²⁴⁷

Diese Zeilen sind durchdrungen von einem positiven Gefühl: „essere vivo“ – lebendig sein, den Schwierigkeiten des Lebens trotzen und es immer wieder von Neuem probieren; diese Form der Lebendigkeit ist eine zentrale Charaktereigenschaft Pinocchios, die den kleinen Holzbengel auch so sympathisch macht. Keiner bricht mit so viel Enthusiasmus in neue Abenteuer auf, keiner verspricht mit so viel Inbrunst sich zu bessern und einen neuen Weg einzuschlagen wie Pinocchio. Wenn Meneghello sich also mit der Figur Pinocchios als einem Antihelden identifiziert, darf dies nicht als negatives Bild verstanden werden. Es ist Ausdruck einer Lebensform, die den Zufall als wichtige Komponente des Lebens hinnimmt und akzeptiert, nicht immer auf der Höhe der Ereignisse zu sein und den Sinn der eigenen Handlungen nicht immer im Voraus zu kennen. Der Prozess des Schreibens ermöglicht Meneghello sich mit seiner Vergangenheit auszusöhnen und in gewisser Weise auch zu verstehen, dass ein anderer, ein besserer Krieg gar nicht möglich war. Denn ist der Held der Moderne nicht eigentlich der Antiheld, jener der das Fehlen der Sinnimmanenz des Lebens akzeptiert und sich ohne die fälschliche Sicherheit von Doktrinen und Ideologien der Gefahr des Fehlens stellt?

Der intertextuelle Bezug zu Pinocchio verdeutlicht einen bedeutenden Aspekt des meneghellianischen Werkes; dort wo *I piccoli maestri* sich an literarischen Vorlagen inspiriert und deren Sinn erkundet, geschieht dies nie arbiträr. Die Intertextualität Meneghellos dient nicht der assoziativen Schaffung einer Vervielfältigung der Bedeutungen im Sinne der unendlichen Semiose, wie sie von vielen postmodernen Autoren konstruiert wird. Sie öffnet den Text zwar für eine Vielzahl an versteckten Bedeutungsebenen, fungiert hierbei aber meist als bedeutendes

²⁴⁷ Meneghello, Luigi (1986): 101.

Element der Sinnkonstitution, ja als Interpretationsschlüssel für die Aussageintention des Autors. So schreibt auch die Literaturwissenschaftlerin Silvia Zangrandi:

Attraverso i luoghi dove affiora un ‚prototesto‘, l’autore implicito costruisce una chiave di lettura che il fruitore sarà legittimato ad ipotizzare anche in luoghi narrativi diversi, ostacolando la produzione di schemi associativi i più vari, legati alle personali esperienze empiriche: ragione per cui si amplifica la predisposizione all’agnizione di citazioni mimetizzate.²⁴⁸

Wie dieses Zitat verdeutlicht, vertieft die Intertextualität bei Meneghello die Bedeutungsebene des Textes und dient als Interpretationsschlüssel. Daher bedarf sie stets einer aufmerksamen Dechiffrierung.

4.2.3. *Salve Duce liberator*, intertextuelle Parodie der faschistischen Propaganda

Neben den literarischen Verweisen findet man in *I piccoli Maestri* zahlreiche Bezüge zu Reimen und Liedern der faschistischen Propaganda. Der Autor fügt diese stets in einen Kontext ein, der den Pathos der Lieder parodiert und dabei verdeutlicht, dass sich die Protagonisten von dem faschistischen Gedankengut distanzieren. So machen sich die Partisanen häufig ein Spiel daraus, während langer Märsche durch die Berge mit voller Lautstärke hochtrabende Gesänge anzustimmen:

Dio ti manda all’Italia
Come manda la luce:
Duce! Duce! Duce!²⁴⁹

oder auch:

una maschia gioventù
con romana volontà:
comatterà!²⁵⁰

Die Parodie des faschistischen Liedes entsteht in diesem Falle dadurch, dass der pathetische Gesang aus seiner üblichen Umgebung entrissen und in einen entweihenden Kontext transponiert wird. Wie folgendes Zitat belegt, benutzen die jungen Männer diese Komik ganz bewusst, um auf humorvolle Weise den Faschismus und die bigotte Kultur zu kritisieren, in der sie aufgewachsen sind:

Risultò in seguito che sapevano praticamente tutti gli inni dell’Azione Cattolica e del Littorio, specie quelli delle organizzazioni femminili, dalle beniamine alle madri prolifiche,

²⁴⁸ Casagrande, Simona (1995): 215.

²⁴⁹ Meneghello, Luigi (1986): 72.

²⁵⁰ Meneghello, Luigi (1986): 72.

dalle figlie della lupa alle figlie di Maria. Era il loro modo, estroverso e umoristico, di criticare le cose tra le quali erano state allevati. In fondo era il loro *perché* La più bella di tutte era quella delle “mamme di domani” che diceva:

I nostri picciol cuor
picciol ma ardenti d'amor
come uccellini gorgheggianti
cantano: Salve Duce liberator!²⁵¹

Die zitierten Liedpassagen enthalten beispielhaft die zentralen Topoi der faschistischen Massenideologie: Verherrlichung des Duce als Gottgesandten, der Kampfgeist der heroischen romanischen Jugend, sowie die Rolle der Frau als liebende und aufopfernde Mutter und Ehegattin. Der parodische Verweis auf die faschistischen Lieder bietet eine Möglichkeit sich vom Faschismus und seinen Ideologien zu distanzieren. Er fungiert aber auch im Sinne der Plurivocität als eine von vielen Stimmen, die Meneghello dokumentiert.

Diese Funktion der Intertextualität ist im Vergleich zu der in Kapitel III.4.3 und III.4.2.2 beschriebenen Intertextualität einfacher zu entschlüsseln. Ging es im ersten Fall um eine Identifikation mit der literarischen Vorlage, die die Bedeutung des Prototextes als Interpretationsschlüssel für den neuen Text nutzte, ist der Leser im Falle der faschistischen Lieder mit einer bewussten Abgrenzung konfrontiert. Es handelt sich also um eine Intertextualität mit einer recht einfach konzipierten „vocation critique“. Eine solche Distanzierung erfolgt jedoch nicht nur gegenüber der faschistischen Gesinnung, sondern ganz allgemein gegenüber jeglichen Gemeinplätzen und Plattheiten von Massen- oder Volksideologien.

4.2.4. *Quel disgraziato del popolo italiano* – über eine schwierige Beziehung zur italienischen Volkskultur

In gewisser Parallele zu den faschistischen Hymnen können daher die patriotischen Volkslieder der Partisanen gesehen werden, die dem Autor auf Grund seiner Ablehnung jeglicher Rhetorik und Schönmalerei, sei sie nun faschistisch, kommunistisch oder ganz einfach unpolitisch, missfallen. So beschreibt er abschätzig ein Partisanenlied, das bei dem einfachen Volk großen Anklang findet:

Uno dei due aveva la chitarra, e si mise subito a comporre una canzone, parole e musica, per il reparto, la detestai immediatamente. Diceva fra l'altro:
È freddo il vento la notte è scura – ma il partigiano non ha paura; questo può passare, ma poi diceva anche: *pensa alla mamma, la fidanzata – la sola donna che egli abbia amata*; e questo assolutamente non va. Purtroppo ai popolani la

²⁵¹ Meneghello, Luigi (1986): 214.

canzone pareva molto fina. L'autore la cantava (era lentissima) e loro gli andavano dietro sforzandosi di imparare le parole, e dicevano negli intervalli: "Questa canzone ne farà della strada." Chissà che vada fino in Polonia, pensavo, così non la sentiamo più.²⁵²

Aus diesem Zitat geht deutlich hervor, dass die pathetischen Lieder der rechten, sowie der linken Fraktion durchaus Parallelen aufweisen. Nicht nur das Bild des harten Kämpfers (*una maschia gioventù/con romana volontà:/comatterà ma il partigiano non ha paura,*), sondern auch das Frauenbild und die Liebesideologie, (*picciol cuor/ ardenti d'amor, la sola donna che egli abbia amata*) die aus katholischer Quelle schöpfen, scheinen sich zu gleichen. Und so verspottet Meneghello jede Art von Plattheiten und plädiert zugleich für eine „wahre“ und antirhetorische Sicht der Dinge.

In diesem Kontext muss auch die Abneigung des Autors gegenüber jeder Form von ideologischer Verbrämung des Partisanenkampfes gesehen werden. Der Anspruch auf wahrheitsgetreue Schilderung der Ereignisse bedeutet für Meneghello, unter anderem das Bestreben nicht schönend und lobpreisend in den Diskurs einzugreifen. Wann immer seine literarische Arbeit um die Lebenswelt der ‚popolani‘ kreist, bemüht er sich ihre Lebensrealität frei von Idealisierungen oder Abwertungen zu beschreiben.²⁵³ Die intertextuelle Verarbeitung von dialektalen Gesängen und Reimen ist folglich Teil seines Versuchs der Kultur und dem Wertesystem des einfachen Volkes auf den Grund zu gehen. Seine Bildung und seine persönliche Geschichte führen dazu, dass er sich mit der Volkskultur jedoch nicht wirklich identifizieren kann. Übt sie auch eine große Faszination auf den Autor aus, so kann er doch nie Teil des einfachen Volkes werden, weil seine eigene Sicht der Welt sich grundlegend von jener des Volkes unterscheidet. Vielleicht ist gerade diese Mischung aus gleichzeitiger Bewunderung und Unverständnis die Wurzel für Meneghellos literarisches Interesse am italienischen Volk. Er ist beeindruckt vom Pragmatismus der Volkskultur, von der Entschlossenheit und der Solidarität, die er im Umgang mit der Bergbevölkerung erlebt und fühlt sich doch zugleich fremd. Diese Fremdheit manifestiert sich, wann immer Meneghello versucht, die Gastfreundlichkeit der Bevölkerung zu erwidern, indem er sie an seiner Welt und seinen Erkenntnissen teilhaben lässt. Das Unverständnis auf das er stößt, wenn er wie im bereits zitierten Beispiel versucht einem volkstümlichen Partisanen, ‚la charogne‘ näher zu bringen, ist nur eines von vielen Beispielen für eine grundlegende Inkompatibilität zwischen der Weltsicht des jungen Intellektuellen und dem

²⁵² Meneghello, Luigi (1986): 51.

²⁵³ Caputo, Francesca (1999): 45.

Pragmatismus seiner bäuerlichen Freunde. Mit gewisser Trauer muss er feststellen „che un intellettuale non avrà mai ragione sui topoi spirituali delle masse“²⁵⁴. Dieses Dilemma, das Meneghello in der kurzen Phrase “O buttar-via Montale, o buttar via-il popolo”²⁵⁵ zusammenfasst, entschied er zu Gunsten einer Universitätslaufbahn in England.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die drei zentralen Elemente der Intertextualität das Spannungsfeld aufbauen, in dem sich Meneghellos intellektuelle Entwicklung vollzieht. Während die europäische und auch amerikanische Literatur und auch zahlreiche systemfremde italienische Autoren der Vergangenheit und Gegenwart als Inspirationsquelle und kulturelle Matrize fungieren, distanziert sich Meneghello stark von jeder Form faschistischer Propaganda und von den vaterlandsverherrlichenden Lektüren, die seine Jugendzeit geprägt haben. Ambivalent bleibt die Beziehung zur italienischen Volkskultur, die Meneghello zum Einen bewundert, mit der er sich jedoch nicht gänzlich identifizieren kann. Die Intertextualität dient dazu seine Einstellung zu den zentralen kulturellen Strömungen seiner Zeit zu zeigen und sich im kulturellen Gedächtnisraum zu positionieren. Eine besondere Funktion kommt hierbei den literarischen Verweisen zu, die Meneghellos literarische Position verdeutlichen und somit indirekt seiner Poetik der Wahrhaftigkeit Ausdruck verleihen. Dies wird an dem Umgang mit den literarischen Vorlagen deutlich, der durch die Kategorien der „vocation critique, ludique und exploratoire“ von Laurent Jenny gekennzeichnet wurde. So kennt die Beziehung zum Vorläufertext bei Meneghello drei zentrale Ausprägungen: Mal ist sie in einem spielerischen Verfahren “oggetto di ironia”²⁵⁶, manches Mal drückt sie “disdegno al confronto con la realtà nuda che li falsifica”²⁵⁷ aus, aber vor allen Dingen ist sie gekennzeichnet von Bewunderung, von einem „senso di essere di fronte a illuminazioni aguzze che fulminano al meglio, come una volta per sempre, un’esperienza, un vero“.²⁵⁸

Wo die Intertextualität Übereinstimmung und Identifikation mit dem Vorläufertext zum Ausdruck bringt, fungiert dieser häufig als Interpretationsschlüssel des eigenen Werkes und muss als solcher mit Aufmerksamkeit hinterfragt werden. Hier gelingt es Meneghello immer wieder das individuelle Moment der persönlichen Erfahrung im

²⁵⁴ Corti, Maria (1986): XII.

²⁵⁵ Meneghello, Luigi (1997): 469.

²⁵⁶ Vgl. Mengaldo, Pier Vincenzo (1997): XV.

²⁵⁷ Vgl. Mengaldo, Pier Vincenzo (1997): XV.

²⁵⁸ Vgl. Mengaldo, Pier Vincenzo (1997): XV.

Archetyp des literarischen Textes zu spiegeln und somit von einer diachronen Ebene der Erinnerung auf eine panchrone Ebene der Menschheitsgeschichte zu transferieren. Die Intertextualität wird somit zum Ausdruck seiner „ricerca del DNA del reale“ und zu einer Möglichkeit dem ewig Gleichbleibenden der menschlichen Erfahrung auf den Grund zu gehen.

Das einzige Mittel die Essenz und den Sinn der menschlichen Erfahrung zu enträtseln und zum Ausdruck zu bringen, ist für Meneghello die Sprache und die Möglichkeit vergangene Erfahrungen in der Erzählung festzuhalten. Der Prozess des Schreibens, bei dem das vergangene Universum der Erinnerungen im literarischen Werk eine neue Daseinsform findet, kann daher nicht nur über die stilistische Arbeit Meneghellos, sondern auch über die Mimesis von Erinnerung und Gedächtnis Aufschluss geben.

5. Textvarianten von *I Piccoli Maestri*

Der künstlerische Prozess des Schreibens, bei dem die Fakten der Vergangenheit in die Fabelkomposition übergehen und die außersprachliche Realität in der Mimesis ihren Ausdruck findet, ist im Falle von *I piccoli maestri* in einem reichhaltigen Manuskript gut dokumentiert. So ist es möglich die literarische Verarbeitung des Erinnerungsmaterials anhand der Arbeitsweise des Autors zu beleuchten. Die aktuelle Version von *I piccoli maestri* entstand erst nach einem jahrzehntelangen Prozess des Überarbeitens. Erste Versuche das autobiographische Material zu verschriftlichen, erfolgten bereits in den 50er Jahren. Einige Zeilen in Versform, eine Kurzgeschichte in Englisch, Fragmente im Dialekt Vicenzas – die ersten Kompositionen, die zum Teil in großen Kisten bei Meneghello lagern und partiell in der Universität Reading verwahrt werden, zeugen von einer schmerzhaften und schwierigen Genese des Werkes. Der Autor beschreibt diese ersten Versuche sich seiner Vergangenheit schriftstellerisch anzunähern, wie folgt:

In tutti questi assaggi scrivevo con fatica e con l'animo contratto. Sentivo che c'era un territorio in cui non potevo ancora addentrarmi senza ribrezzo. Ogni tanto avevo il senso di toccare un punto pericoloso, quasi una breccia in un argine; e mi pareva che smuovendo sarebbe venuto giù un frotto di caotiche affezioni personali, civili e letterarie che mi avrebbe portato via.²⁵⁹

²⁵⁹ Meneghello, Luigi (1986): 267.

Erst nach 20 Jahren ist die nötige Distanz zu den „dolori della gioventù“²⁶⁰ gegeben und der Autor stellt bei einem Kurzaufenthalt auf der Hochebene des Altipiano fest, dass die rechte Zeit gekommen ist, um seine Erlebnisse in dieser bergigen Region Italiens aufzuschreiben. Sein erstes Werk *Libera nos a Malo* ist gerade erst bei Feltrinelli eingegangen, als er mit einem großen „senso di liberazione“²⁶¹ innerhalb eines Jahres *I piccoli maestri* verfasst. Im Laufe dieses Jahres überarbeitet Meneghello den Text immer wieder von Neuem, streicht und überschreibt ganze Passagen und ändert die Namen der Nebenfiguren mehrfach.²⁶² Wie die Literaturwissenschaftlerin und Expertin der Handschriften Francesca Caputo bildlich zum Ausdruck bringt besteht der *modus scribendi* des Autors in einem unaufhörlichen „scrivere, riscrivere, copiare, correggere e riorreggere fino a ‚schincare i pennini‘.“²⁶³ Es entsteht ein „mare di fogli“ aus dem sich die Endversion nur langsam herauskristallisiert.²⁶⁴ Ein Teil des Manuskript, der unter dem Kürzel [A] als Bestandteil des „Fondo Luigi Meneghello“ im Fondo Manoscritti dell’Università di Pavia lagert, und zu Zwecken dieser Arbeit eingesehen wurde, verdeutlicht, dass der Autor nach thematischen Blöcken vorgeht. Die unterschiedlichen Passagen des Werks haben noch keine Gesamtstruktur gefunden, durch Büroklammern zusammengehalten, trennt der Autor die einzelnen Episoden des Werks, die individuell nummeriert sind und ordnet sie erst nachfolgend.²⁶⁵ Ganze Absätze sind durchgestrichen, überschrieben, Passagen durch Fußnoten hinzugefügt. Die Analyse des Manuskripts verdeutlicht jedoch, dass der inhaltliche Aspekt der Episoden bereits recht früh fest steht, verändert wird einzig die sprachliche Form. Wie Maria Corti treffend konstatiert, hat jede Seite des Werks ein „purgatorio di rifacimenti“²⁶⁶ durchlaufen. Dieses beharrliche Überarbeiten des Textmaterials dient einem klar formulierten Ziel „(cercare) i mezzi stilistici per tenere a bada la commozione“²⁶⁷. In dem Interview mit Meneghello erklärte er, dass er durch seine Überarbeitung des Textes alle Elemente entfernen wollte, die einem „sfogo dei sentimenti“²⁶⁸, einem Gefühlsausbruch gleichkämen, er habe vermeiden wollen, dass

²⁶⁰ Meneghello, Luigi (1986): 268.

²⁶¹ Meneghello, Luigi (1986): 268.

²⁶² Vgl. Caputo, Francesca (1997): 725f.

²⁶³ Caputo, Francesca (1991): 57.

²⁶⁴ Eine ausführliche Beschreibung des Manuskripts und der überarbeiteten Daktyloskripte, die sich in Reading, Thiene und Pavia befinden, leistet Francesca Caputo im Anhang an das 1997 erschienene zweite Volumen der *Opere Meneghellos*. Vgl. Caputo (1997): 717- 876.

²⁶⁵ Vgl. Garavelli, Bianca (1985): 81.

²⁶⁶ Corti, Maria (1986): VIII.

²⁶⁷ Meneghello, Luigi (1986): 268.

²⁶⁸ Anhang: V.

sich die Erinnerung als Gefühl Ausdruck verschaffe, „la memoria come sentimento“²⁶⁹, damit er der Wahrheit und dem Kern der Vergangenheit auf den Grund gehen könne. Zuviel Gefühl verhindere meist den klaren Blick. Der trockene, ironische und anti-rhetorische Stil, entsteht folglich, da der Autor sich eiserne Zurückhaltung verordnet und seinen Emotionen nie freien Lauf lässt. Der mühsame Prozess, in dem der Autor den Text immer wieder überarbeitet, dient nie der stilistischen Ausschmückung. Im Gegenteil scheint das lange Überarbeiten der einzelnen Paragraphen vielmehr dazu zu dienen den Text und die erinnerten Ereignisse von sprachlichem Ballast zu befreien. Meneghello fügt selten Neues hinzu, meist entfernt er Überflüssiges und komprimiert die Bedeutungsdichte des Textes. Das Bemühen um sprachliche Klarheit und Wahrhaftigkeit drückt sich auch in den Notizen aus, die der Autor auf den Manuskripten vermerkt. Am Rande des maschinengeschriebenen Skripts [B] liest man in Handschrift „Tono un po falso: ripulire e scorciare un po“. Es wird deutlich, dass das langwierige Überarbeiten des Textes dem von Meneghello formulierten Wunsch nach Wahrhaftigkeit und sprachlicher Präzision entspricht.

Dieses Phänomen lässt sich noch deutlicher in der Überarbeitung der ersten Edition des Textes (1964) konstatieren. Zwölf Jahre nach Erscheinen der *piccoli maestri* erscheint eine zweite Auflage des Werkes. Diese zweite Textedition, ist nach den Überarbeitungen Meneghellos nun 50 Seiten kürzer als die Vorherige. Wie Francesca Caputo in ihrem aufwendigen Vergleich der beiden Auflagen nachweist, bestehen die Überarbeitungen Meneghellos hauptsächlich in Kürzungen des Textmaterials.²⁷⁰

Dabei setzen die Revisionen auf drei zentralen Ebenen an. Zum einen reduziert Meneghello die Position des Ich-Erzählers, indem er zahlreiche Formen von „pensavo“, „credevo“, „mi domandavo“ oder „come ho spiegato“, „come ho detto“ entfernt. Eine anfängliche Dominanz des Ich-Erzählers bietet nun folglich den Raum für das Wechselspiel der Erzählperspektiven, und die erzählerische Offenheit, die in Kapitel 4. dieser Arbeit beschrieben wurden. In diesem Kontext transformiert Meneghello auch zahlreiche Passagen indirekter Rede in die erlebte Rede, wodurch weiterhin die Präsenz des erzählenden Ichs abnimmt.²⁷¹

In einem zweiten Schritt wendet er sich der stilistischen Komponente des Werkes zu. Er entfernt sprachliche Ausschmückungen, wo immer sie die Klarheit des Stils zu bedrohen scheinen. So beseitigt er zahlreiche Alliterationen und Wortspiele,

²⁶⁹ Anhang V.

²⁷⁰ Caputo, Francesca (1997): 737f.

²⁷¹ Caputo, Francesca (1997): 737f.

und befreit den Text nachträglich von Dantismen, die ihm überflüssig erscheinen²⁷² oder auch von einigen unfreiwilligen Verweisen auf J. D. Salingers *The Catcher in the Rye*.²⁷³ Auch die Imitationen des gesprochenen Italienischs, die ihm an mancher Stelle übersteigert erscheinen, reduziert er.

Zu guter Letzt interveniert er auch auf der inhaltlichen Ebene. Er beseitigt und kürzt zahlreiche deskriptive Passagen (wie zum Beispiel Landschaftsbeschreibungen oder Charakterisierungen), stutzt dialogische Passagen und grenzt an vielen Stellen den argumentativen Fluss des Textes ein, indem er eine ganze Reihe an Kausal-, Relativ- und Konsekutivpräpositionen entfernt.²⁷⁴ Diese inhaltlichen Kürzungen verändern die Fabel jedoch nur geringfügig, alle zentralen Episoden des Partisanenkriegs bleiben erhalten. Geringe inhaltliche Veränderungen geschehen im gleichen Geist wie die Überarbeitungen der sprachlichen Form und dienen folglich der Schlichtheit des Textes. Meneghello erklärte im Interview:

[...] volevo togliere: in certi momenti ho tirato via gli scherzi, le esagerazioni, l'eccesso di tendenza a punire me stesso che mi era sempre vicino, ero sempre in pericolo di dare addosso a me stesso, di dire male di me. Per autodifesa, certo si capisce. Lo fai perché non lo dicano gli altri.²⁷⁵

Er fügt hinzu, dass ihm die entfernten Passagen „meno veri e meno belli“ erschienen seien. Er habe manche Elemente gar als „deformazioni della fantasia, deformazioni del ricordo perfino“ empfunden. Es geht dem Autor eindeutig um eine Zurückhaltung des Ichs, er empfindet die entfernten Passagen als Ausdruck eines persönlichen Stolzes eines „qua vorrei fare più bella figura, qua vorrei fare meno bella figura“. Dass er diesen persönlichen Gefühlen in seinem Werk keinen Raum bieten möchte, kann als Ausdruck seiner Memoria Konzeption interpretiert werden, die die Wahrhaftigkeit zum höchsten Prinzip erhebt und die wahrhaftige Schilderung seines ‚Universums des Partisanenkrieges‘ zur Maxime der schriftstellerischen Arbeit erkürt. Alle Elemente die eine solch wahrhaftige Darstellung beeinträchtigen könnten, werden in den Textüberarbeitungen aufgespürt und entfernt. Die besondere Aufmerksamkeit, die Meneghello dem sprachlichen Aspekt des Werkes schenkt, erklärt sich durch seine Vision von Sprache. Wie im Kapitel III./1.4. gezeigt werden konnte, ist für Meneghello der Zusammenhang zwischen Sprache und Wahrheit untrennbar. Es geht nicht nur

²⁷² Baranski, Zygmunt G. (1983): 104.

²⁷³ Meneghello, Luigi (2003d): 156.

²⁷⁴ Caputo, Francesca (1997): 737f..

²⁷⁵ Anhang: VI.

darum was gesagt wird, sondern wie und in welcher Sprachvarietät es gesagt wird. Nur durch die Wahl der richtigen Wörter im richtigen Kontext kann es gelingen sich der Realität anzunähern.

Meneghellos Überarbeitungen des Textes führen im Gesamtbild zu einer Verdichtung der Bedeutungsebene und zu einer Teils fast lyrischen Tiefe einzelner Passagen. Viel von der Ausdruckskraft des Werkes erhält in der Tat erst in der zweiten Auflage seine faszinierende Form. Im Bezug auf die Inszenierung der autobiographischen Erinnerungen verdeutlicht der Vergleich der Textvarianten, dass Meneghello sich immer weiter von einer sentimental gefärbten Darstellung der Erinnerungen und entfernt. Die Reduktion einzelner Passagen lässt einen trockenen, zurückhaltenden und diskreten Stile und eine gedrängte, schneidende und elliptische Schrift entstehen, die teils fragmentarisch anmutet²⁷⁶. Die Analyse des schriftstellerischen Prozesses ermöglicht somit zu verstehen wie subtil, intelligent und raffiniert die stilistische Arbeit des Autors ist.²⁷⁷ Dies ist wohl auch einer der zentralen Merkmale der *Piccoli maestri*, die es von zahlreichen anderen Werken der Resistenza Literatur unterscheiden. Doch wie das Werk sich im Gesamtkontext der ‚Resistenzaliteratur‘ verordnet, soll im folgenden Kapitel behandelt werden.

²⁷⁶ Cfr. Mengaldo, Pier Vincenzo: XII- XIII.

²⁷⁷ Vgl. Corti, Maria (1986): XI.

IV. *I PICCOLI MAESTRI* IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT

1. Resistenzliteratur und präfigurierende Bilder des Partisanenkampfes

Eine Einordnung des Werkes *I piccoli maestri* im breiten Spektrum von Romanen, die die Resistenza behandeln, zeigt, dass es sich durch zahlreiche Aspekte von den meisten Werken unterscheidet. Das Hauptunterscheidungsmerkmal ist dabei im zeitlichen Abstand des Erzählens verankert: Im Gegensatz zum Großteil der Resistenzliteratur entsteht Meneghellos Werk nicht in der Nachkriegszeit, sondern fast zwanzig Jahre nach Kriegsende, im Jahre 1964. Dadurch ist die Beziehung zum Erinnerungsmaterial zwangsläufig eine andere, als jene zahlreicher Autoren, die ihre Kriegserfahrungen direkt und mit großer emotionaler Betroffenheit verarbeiteten.

In der Nachkriegszeit ist in Italien eine geradezu explosionsartige kulturelle Aufarbeitung der Erfahrung des Faschismus und der Resistenza zu beobachten. „Ci sembrava che fosse impossibile parlare d’altro“²⁷⁸ argumentiert Natalia Ginzburg, die mit ihrem *Inverno in Abruzzo* eines der gelungensten Zeugnisse der Kriegszeit abgelegt hat, und verdeutlicht, dass die Literatur der Nachkriegszeit einem Bedürfnis entspringt, die existentielle Ausnahmesituation der Kriegszeit zu erzählen.²⁷⁹ Unter dem Namen Neorealismo, der keinem präzise formulierten ästhetischen oder ideologischen Programm entspringt, sondern vielmehr einem allgemeinen ‚Zeitgeist‘ entspricht, entstehen zahlreiche literarische Werke und insbesondere Filme, die die Kriegszeit mit genuin-antifaschistischem Blick darstellen.²⁸⁰

Diese Werke, die den Fokus auf die Lebensbedingungen des italienischen Volkes legen und in ihm ein Innbild ursprünglicher Humanität sehen, stehen in enger Verbindung zur mündlichen Erzähltradition.²⁸¹ So schreibt Italo Calvino:

Spesso patetico e insieme truculento, il racconto partigiano nasce da una tradizione orale (l’episodio vissuto e raccontato che fa poco a poco il giro di ogni vallata e di ogni formazione) e ha avuto come trascrittori un numero stragrande di giovani sparsi in tutta l’Italia, che talvolta non avevano velleità né astuzia letteraria, e a volte ne avevano fin troppo,²⁸²

²⁷⁸ Ginzburg, Natalia (1984): 7.

²⁷⁹ Vgl. Falaschi, Giovanni (1977): 33.

²⁸⁰ Vgl. Brunetta, Gian Piero (1993): 403.

²⁸¹ Vgl. Chicco Vitzizza, Elisabetta (1977): 140.

²⁸² Calvino, Italo (1980): 94.

Wie Calvino aufzeigt führen der gute Wille und der Wunsch bedeutende Ereignisse festzuhalten, nur in den wenigsten Fällen zu Kunstwerken, die die Zeit überdauern konnten.²⁸³ Zahlreiche Werke der Resistenzliteratur erscheinen aus heutiger Sicht emphatisch und sentimental und insbesondere die sehr gefühlvollen Darstellungen der Kriegsgeschehnisse, die sicherlich ehrlichen Empfindungen entspringen, muten für den heutigen Leser nicht selten melodramatisch an. Übertriebenes Pathos paart sich in den meisten Werken mit einer auffälligen Tendenz zur Schwarzweißmalerei. In einer gründlichen Analyse des Neorealismo deckt Maria Corti auf, dass die meisten Werke dieser kulturellen Strömung auf thematischer Ebene mit stark vereinfachenden Antithesen arbeiten, die den Partisanen jede erdenklich gute Eigenschaft zuordnen und die Faschisten undifferenziert als Personifikation von Grausamkeit darstellen. Die Opposition zwischen Faschismus und Widerstandsbewegung bedient sich auch oft ideologischer Gemeinplätze linker Ideologie, sodass die literarische Beschäftigung mit dem italienischen Volk häufig unter den politischen Visionen und Klischees der Autoren leidet.²⁸⁴ Wie Alberto Asor Rosa in folgendem Zitat aufzeigt, beeinflusst die ideologische Vision dabei die Wahrnehmung des Volkes und verhindert eine realistische Darstellung:

È da notare, innanzitutto, che il populismo della letteratura resistenziale appare mosso, più che da una frequentazione diretta degli strati popolari interessati al processo di rinnovamento, da un forte impulso moralistico ed ideologico: l'intellettuale va verso il popolo, ma il più delle volte, prima ancora di raggiungerlo concretamente e seriamente lo trasforma in mito, in immagine rovesciata di sé.²⁸⁵

Der Begriff des Mythos und der Mythologisierung, den Alberto Asor Rosa verwendet, um die Resistenzliteratur der Nachkriegsjahre zu kennzeichnen, trifft das gesamtgesellschaftliche Phänomen des Umgangs mit der Resistenz sehr gut. In der italienischen Nachkriegszeit existiert ein reger Austausch zwischen Literatur und Politik, der als Ausdruck des ideologischen Orientierungsbedarfs der Nation gedeutet werden kann. Der Befreiungskrieg gegen Mussolinis Regime und die deutschen Besatzer wird gerne als Ursprung der demokratischen Tradition und der freiheitlichen Werte der italienischen Republik betrachtet und daher im Lichte heroischer Verklärung dargestellt.²⁸⁶ Dies legt die Vermutung nahe, dass der Mythos der Resistenz, wie er nicht nur in neorealistischen Büchern und Filmen, sondern insbesondere in zahlreichen

²⁸³ Vgl. Thoma, Heinz/Wetzel, Hermann H. (1994): 354-357.

²⁸⁴ Vgl. Corti, Maria (1978): 63f.

²⁸⁵ Asor Rosa, Alberto (1965): 160f.

²⁸⁶ Jacobs, Jürgen (1990).

politischen Gedenkfeiern zelebriert wird, in gewisser Weise als eine Art Gründungsmythos der italienischen Republik fungiert. Bis heute mag das politische Selbstverständnis Italiens „auf den mit reichlich geschichtsklitternden Pathos versüßten Rekurs [...] auf den Befreiungskampf gegen die die deutschen Besatzer“²⁸⁷ nicht verzichten. Der Neorealismo ist wohl auch eher auf Grund seiner gesellschaftlichen und historischen Tragweite, denn auf Grund seiner literarischen Innovationskraft von Interesse²⁸⁸. Diese Überzeugung bringen auch viele anfänglich neorealistiche Autoren zum Ausdruck, die sich in den sechziger Jahren von ihren Werken der Nachkriegszeit distanzieren.²⁸⁹ Italo Calvino führt die geringe literarische Qualität zahlreicher Werke der Resistenzliteratur auf die zeitliche Nähe des Aussageakts zur Aussage zurück:

E ancora: per coloro che da giovani cominciarono a scrivere dopo un'esperienza di quelle con "tante cose da raccontare" (la guerra, in questo e in molti altri casi), il primo libro diventa subito un diaframma tra te e l'esperienza, taglia i fili che ti legano ai fatti, brucia il tesoro di memoria – quello che sarebbe diventato un tesoro se avessi avuto la pazienza di custodirlo, se non avessi avuto tanta fretta di spenderlo, di scialacquarlo, d'imporre una gerarchia arbitraria tra le immagini che avevi immagazzinato, di separare le privilegiate, presunte depositarie d'una emozione poetica, dalle altre, quelle che sembravano riguardarti troppo o troppo poco per poterle rappresentare, insomma d'istituire di prepotenza un'altra memoria, una memoria trasfigurata al posto della memoria globale coi suoi confini sfumati, con la sua infinita possibilità di recuperi... Di questa violenza che le hai fatto scrivendo, la memoria non si riavrà più [...]

Calvinos Gedankengang erweist sich im Bezug auf die Überlegungen zur Erinnerung als fruchtbar, da er verdeutlicht, dass eine große zeitliche Nähe zu dem Erinnerungsmaterial die Gefahr einer oberflächlichen Verarbeitung birgt, sodass der reiche Erinnerungsschatz in einer Art Strohfeuer ‚verbrannt‘ wird. Einmal schriftlich fixiert, ist der weite Erinnerungsschatz kanalisiert und entzieht sich nun einer freien Neuinterpretation. Die Besonderheit von *I piccoli maestri* im Bezug auf die Darstellung von Erinnerungen an die Kriegszeit ist in der Distanz des Erzählaktes zum Zeitpunkt des Erlebens begründet. Meneghello hat seine „pezzetti della memoria“ in den zwanzig Jahren seit Kriegsende immer wieder in die Hand genommen und abgewartet bis die Erinnerungen sich gesetzt hatten und ein emotionaler Abstand zu den Kriegserlebnissen entstanden war. Diese Distanz ermöglicht ihm, sich der Vergangenheit mit einer größeren Gelassenheit anzunähern: Die Wogen des Kampfes haben sich geglättet und die Notwendigkeit, eine ideologische Position zu beziehen, besteht nicht mehr. Die Zeit

²⁸⁷ Buschmann, Albrecht (1994): 111.

²⁸⁸ Vgl. Corti, Maria (1978): 65.

²⁸⁹ Vgl. Milanini, Claudio (1980): 205-248.

²⁹⁰ Calvino, Italo (2006): XXIV.

hat bewiesen, dass eine Unterscheidung zwischen guten und schlechten Menschen, oder ganz einfach zwischen *uomini e no*, der Realität nicht immer standhält. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch erklären, dass Meneghellos *I piccoli maestri* der Versuchung zur Schwarzweißmalerei oder zur Verherrlichung der eigenen Taten nicht erliegt. In diesem Werk gibt es keine Idealisierungen, Meneghello ist weit entfernt von einem politischen Engagement linker Schule. Sein Werk verfügt eindeutig über einen ethischen Appellcharakter, doch verbreitet er keine konkrete Weltanschauung. Durch die strukturelle Offenheit des Textes kann man den Roman als Aufruf an die kritische Vernunft verstehen. Meneghello nutzt die Schrift als Möglichkeit zur hermeneutischen Interpretation des menschlichen Daseins. Im Gegensatz zum Neorealismo begnügt er sich nicht damit die Realität aus sich heraus sprechen zu lassen, sondern deutet sie:

Mentre il Neorealismo aspirava a riprodurre la realtà come registrazione di eventi che parlano da sé, motivo per cui molti testi appaiono oggi a distanze astrali, Meneghello guarda la realtà un po' strabicamente, come ogni vero scrittore, le sovraimprime la propria visione mentale, cioè la interpreta con propri pensieri e proprio stile, rendendola così meno datata e contingente, più condita di sapori e capace di messaggio artistico ancora ben attuale, anzi più attuale che mai.²⁹¹

Da Meneghellos Schrift frei von ideologischen Verherrlichungen ist, gelingt es ihm auch die Menschen in ihrer Unterschiedlichkeit zu beschreiben. Mit Liebe fürs Detail und ohne dass es je zu einer Verherrlichung kommt, zeichnet er ein ausdrucksstarkes Bild der Bergbevölkerung.

Des Weiteren unterscheidet sich Meneghello auch auf sprachlicher Ebene deutlich von den Schriftstellern neorealistischer Prägung. Zwar findet in beiden Fällen eine Annäherung an die gesprochene Sprache statt, doch während die neorealistische Literatur durch einfachen Satzbau, beschränktes Vokabular und Absage an die literarische Hochsprache gekennzeichnet ist, besticht Meneghellos Stil durch den Reichtum an intertextuellen Verweisen und eine originelle Mischung von literarischer Hochsprache, gesprochener Sprache, dialektalen Elementen und fremdsprachigen Einsprenkelungen. Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Meneghellos *I piccoli maestri* im Gesamtbild der Partisanenliteratur einen interessanten Einzelfall darstellt, der – sofern ein Vergleich erwünscht ist – am ehesten den Werken Fenoglios und mit *Il sentiero dei nidi di ragno* von Italo Calvino nahe steht.

Auf der Basis der theoretischen Überlegungen zu kollektivem Gedächtnis und literarischem Werk stellt sich nun die Frage, inwiefern ein Werk wie *I piccoli maestri*

²⁹¹ Corti, Maria (1986): XIV.

durch die literarische Landschaft und die gesellschaftliche Situation, in der es entsteht, präfiguriert wird und inwieweit es wiederum seine Leser und das gesellschaftliche Bild der dargestellten Vergangenheit durch den Prozess der Refiguration beeinflusst. Was die Präfiguration der Darstellung des Partisanenkrieges betrifft, so ist die Andersartigkeit von *I piccoli maestri* im Vergleich zu den meisten Werke, die den Widerstand thematisieren, bewusst gesetzt. Meneghello kreiert willentlich eine Vergangenheitsversion, die den Mythos der Resistenza in Frage stellt. Zwar zeichnet er ein durchaus positives Bild des Widerstandes, aber er entfernt sich doch deutlich von der idealisierenden Rhetorik des Neorealismo. Der allgemein anerkannte Mythos der Resistenza präfiguriert das Werk folglich in antithetischer Weise. Dies wird von dem Autor auch deutlich zur Sprache gebracht. In dem 1976 verfassten Vorwort zur Neuauflage des Werks schreibt er, er habe sein Buch in dem Bewusstsein geschrieben, dass „le cose che esprimeva non consonavano con la mentalità del nostro establishment culturale“²⁹². Und er fügt hinzu:

I piccoli maestri è stato scritto con un esplicito proposito civile e culturale: volevo esprimere un modo di vedere la Resistenza assai diverso da quello divulgato, e cioè in chiave anti-retorica e anti-eroica. Sono convinto che solo così si può rendere piena giustizia agli aspetti più originali e più interessanti di ciò che è accaduto in quegli anni.²⁹³

Meneghello bedient sich also bewusst der literarischen Schrift und ihrer Möglichkeiten, um in Opposition zur offiziellen Geschichtsversion einer individuellen Vergangenheitsauslegung Ausdruck zu verleihen. Um es mit den Worten Heiner Boehnicks zu sagen: „Die burlesken kleinen Antihelden des Partisanenkampfes vergiften das Taufwasser der italienischen Nachkriegsdemokratie“²⁹⁴ und versetzen dabei zugleich der gesamten Literatur des Neorealismo einen deutlichen Seitenhieb.

Diese Ablehnung des offiziellen Mythos der Resistenza findet exemplarisch in der antithetischen Beziehung zu dem Roman *Uomini e no* von Elio Vittorini ihren Ausdruck. In dem bereits zitierten Essay *Quanto Sale* erklärt Meneghello das Buch sei ihm bereits bei Erscheinen als: „qualcosa di intrinsecamente falso [...] qualcosa di peggio di un libro mal riuscito“²⁹⁵ erschienen. „Non solo non esprimeva i caratteri che a me parevano quelli veri della Resistenza, ma ne faceva la caricatura.“²⁹⁶ Diese Feststellung verdeutlicht, dass *I piccoli maestri* als Gegenentwurf zu dem von Vittorini

²⁹² Meneghello, Luigi (1986): 266.

²⁹³ Meneghello, Luigi (1986): 265.

²⁹⁴ Boehnicke, Heiner (25.8. 1990).

²⁹⁵ Meneghello, Luigi (2003d): 135.

²⁹⁶ Meneghello, Luigi (2003d): 135.

und vom Neorealismo gezeichneten Bild der Resistenza geschrieben wurde. Meneghello argumentiert: “è in parte per questo che il mio libro è stato scritto come è stato scritto.”²⁹⁷ Tatsächlich scheint die Ablehnung gegen Vittorins Werk und gegen die „resoconti ufficiali e canonici“²⁹⁸ in Meneghello den Wunsch geweckt zu haben, die Resistenza anders, treffender, eben anti-rhetorisch zu erzählen.

Ob und wie weitgehend seine literarische Vergangenheitsversion in einem Prozess der Refiguration das kollektive Bild der Resistenza verändert, lässt sich nur schwer beurteilen. Die Rezensionen des Werkes, die im Folgenden ausgewertet werden, legen jedoch nahe, dass eine Auseinandersetzung mit dem Roman stattfindet, die sich als Rückwirkung eines literarischen Werkes auf das kollektive Gedächtnis – also als Refigurationsprozess – verstehen und interpretieren lässt.

2. Die Rezeption von *I piccoli maestri*: Überlegungen zu Literaturkritik und Refigurationsprozessen

Kaum ein Jahr nachdem *Libera nos a malo* in der literarischen Welt einen allgemeinen Begeisterungssturm ausgelöst hatte, ruft das Erscheinen von *I piccoli maestri* viele kritische Reaktionen hervor. Wertet man die zahlreichen Artikel aus, die 1964 nach Erscheinen des Werkes veröffentlicht wurden, so kristallisieren sich drei zentrale Positionen heraus. Zum Einen werden Stimmen laut, die die anti-heroische Sicht auf die Resistenza anprangern und die Funktion des Komischen in Meneghellos Werk nicht nachvollziehen können. So schreibt zum Beispiel Anna Banti polemisch: „Tutto si può fare, sta bene: anche raccontare la propria esperienza di partigiano col tono *moquer* di chi rammenta una villeggiatura malestrosa e scomoda, concedendosi il lusso di prendersi in giro“²⁹⁹. Und auch Luigi Baldacci kann die Komik der kleinen Meister nicht nachvollziehen und bezeichnet sie als “comicità dolente alla Ruzzante”³⁰⁰. In diesen Tenor stimmt unter anderem auch Claudio Savonuzzi ein, der dem Werk durchaus einige positive Aspekte abgewinnen kann, jedoch der Meinung ist, dass die Resistenza zu bedeutend sei, um sie zu erzählen ohne politische Position zu beziehen. Er glaubt, dass Geschichten über den Krieg “da destra o da sinistra”³⁰¹ erzählt werden

²⁹⁷ Meneghello, Luigi (2003d): 135.

²⁹⁸ Meneghello, Luigi (2003d): 138.

²⁹⁹ Banti, Anna (Juli 1964).

³⁰⁰ Baldacci, Luigi (19.4.1964).

³⁰¹ Savonuzzi, Claudio (5.5.1964).

müssten und dass sie „viste dal centro“³⁰² nicht funktionieren. Daher kommt er zu dem Schluss: „la materia è troppo importante, scotta troppo e così, ci si deve dichiarare delusi“³⁰³.

Eine zweite Position wird von einer Riege durchaus renommierter Literaturkritiker bestritten, die die literarische Qualität des Werkes anzweifeln. Einen Extremfall stellt in diesem Kontext der bekannte Literaturkritiker Carlo Bo dar, der *I piccoli maestri* förmlich zerreißt. Hatte er dem Erstwerk *Libera nos a Malo* durch seine lobende Kritik im *Corriere della Sera* zu verdientem Ansehen verholfen, kommt er nun zu dem Ergebnis, „che ben poco sia rimasto della prima, sottile e profonda speculazione della realtà con tanta passione“³⁰⁴. Das Werk enthalte zahlreiche Pausen und sei wohl das Ergebnis einer „semplice ricerca superficiale“³⁰⁵. Carlo Bo führt das ‚Misslingen‘ des Romans auf die Mechanismen des Literaturmarktes zurück. Der Verleger habe den Autor wahrscheinlich dazu bewegt, in der Welle seines ersten Erfolges und mit zu viel Eile das zweite Werk zu veröffentlichen. Und so fragt er sich warum Meneghello nicht ein bisschen mehr Zeit und Kraft gefunden habe, um sich dem Verleger zu widersetzen und mit der nötigen Zeit und Ruhe an dem neuen Projekt zu arbeiten. Diese Fehlinterpretation³⁰⁶ beeinflusst auch zahlreiche andere Kritiker, die Meneghello einen Mangel an Kreativität attestieren („carenze sul piano creativo“³⁰⁷) und denen es im Buch an Spannung („un libro cui manca la tensione“³⁰⁸) und Handlung fehlt.

Doch neben den tadelnden Stimmen gibt es bereits zu Erscheinen des Romans zahlreiche Literaturkritiker, die den Wert des Werkes erkennen und seine Neuartigkeit im Bezug auf die Verarbeitung der Resistenza zu schätzen wissen. Giulio Nascimbeni verteidigt den Roman gegenüber den zahlreichen Anfeindungen, indem er hervorhebt, dass die anti-rhetorische Sicht Meneghellos ein erfrischend neues und einzigartiges Bild der Resistenza zeichnet. Er argumentiert begeistert: “Il risultato è senz’altro eccezionale se si tiene conto che una materia come questa era sempre stata vista dai narratori in una rigida chiave o realistica o ideologica”³⁰⁹. Ähnlich begründet auch Galante Garrone sein positives Urteil Er erkennt die anti-rhetorische Sicht auf die Partisanenzeit an: “E il suo valore per noi sta prima di tutto in questa visione così volutamente spoglia di

³⁰² Savonuzzi, Claudio (5.5.1964).

³⁰³ Savonuzzi, Claudio (5.5.1964).

³⁰⁴ Bo, Carlo (12.4.1964).

³⁰⁵ Bo, Carlo (12.4.1964).

³⁰⁶ Es wurde im Kapitel II.3. deutlich, dass Meneghello gut 20 Jahre an seinem Werk gearbeitet hat und die Veröffentlichung somit durchaus nicht als übereilt angesehen werden kann.

³⁰⁷ s.p.: (1964).

³⁰⁸ Dallamano, Piero (18.4.1964).

³⁰⁹ Nascimbeni Giulio (1964).

retorica!³¹⁰. Zudem weiß er auch die Authentizität und Lebendigkeit des Werkes zu schätzen: „Una storia vera, precisa, esattissima, di un’esperienza realmente vissuta“³¹¹. Sehr treffend und scharfsinnig ist auch die Verteidigung des Werkes durch „den kleinen Meister“ Gigi Ghiotti, der die Problematik der Mythologisierung der Resistenza aufgreift und für eine Revision des überkommenen Vergangenheitsbildes plädiert: “Il fatto è che intorno alla Resistenza s’era andata formando in questi anni un’atmosfera da monumento nazionale, e Meneghello distrugge quest’alone con la forza dell’ironia“³¹².

Verfolgt man die gegensätzlichen Positionen im Hinblick auf das Werk *I piccoli maestri*, so wird deutlich, wie mittels der Bezugnahme auf das literarische Werk unterschiedliche Vergangenheitsauslegungen aufeinander stoßen. Freuen sich die Einen, dass die „atmosfera da monumento nazionale“ endlich aufgebrochen und eine antirhetorische und nicht ideologisierende Sicht auf die Resistenza ermöglicht wird, stoßen sich Andere eben genau an der Tatsache, dass mit einem „tono moquer“ die „importanza“ des Befreiungskrieges in Frage gestellt und am Mythos der Resistenza gerüttelt würde.³¹³ An dem Beispiel der *piccoli maestri* wird evident, dass das kollektive Gedächtnis in Interaktion zum literarischen Werk steht. Zunächst vom außerliterarischen Phänomen der Resistenza beeinflusst, wirkt es in der Phase der Refiguration auf die kollektive Wahrnehmung der nationalen Geschichte ein.³¹⁴ Ausgehend von der Lektüre des literarischen Werkes stoßen im öffentlichen Diskurs innerhalb der großen italienischen Tageszeitungen verschiedene Vergangenheitsversionen aufeinander.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Wahrnehmung der Vergangenheitsauslegung in *I piccoli maestri* im internationalen Kontext ganz anders ausfiel als in Italien. Eine Auswertung zahlreicher Artikel in deutscher und englischer Sprache zeigt³¹⁵, dass die ausländische Presse das Werk durchgehend positiv rezensiert und sich keineswegs an der anti-heroischen Sicht Meneghellos stört. Im Gegenteil findet man Gefallen daran, dass er „alle heroisierenden Töne, (sowie) die Errichtung

³¹⁰ Garrone, Galante (25.4.1964).

³¹¹ Garrone, Galante (25.4.1964).

³¹² Ghirotti, Gigi (Mai 1964).

³¹³ Die Position, dass das Werk von geringem literarischen Wert sei, soll an dieser Stelle vernachlässigt werden, da sie in Bezug auf die Wahrnehmung der Resistenza und die Vergangenheitsauslegung nicht von Belang ist.

³¹⁴ Es wäre an dieser Stelle sicherlich von Interesse die kommentierte Ausgabe des Romans für den Schulgebrauch zu untersuchen, die einen didaktischen Fragenkatalog enthält und von gewissen Passagen bereinigt wurde. Doch den Einfluss des schulischen Lektürekansons auf die Herausbildung des kollektiven Gedächtnis zu untersuchen ist ein breites Thema, das den Rahmen dieser Arbeit strapazieren könnte.

³¹⁵ Für genauere Informationen siehe: Literaturverzeichnis Kapitel 2. Rezensionen zu *I piccoli maestri*.

eines Heldendenkmals³¹⁶ und den „schal gewordenen Partisanenpathos“ vermeidet. Man weiß den „masterful use of irony and understatement“³¹⁷ und die „modesty“³¹⁸ des Werkes zu schätzen und stellt anerkennend seinen revolutionären Charakter heraus.³¹⁹ Es drängt sich die Vermutung auf, dass das Werturteil der ausländischen Journalisten so positiv ausfallen kann, da es außerhalb des Einflusskreises eines kollektiv getragenen heroisierenden Resistenzabildes getroffen wird.

Die Auswertung der Rezensionen lässt am praktischen Beispiel einige zentrale Merkmale des kollektiven Gedächtnisses erkennen. Es konstituiert sich in einer Interaktion zwischen verschiedenen Vergangenheitsauslegungen und existiert daher nicht als homogenes Konstrukt, sondern als dynamisches Wechselspiel zwischen divergenten Vergangenheitsdeutungen. Solche Interpretationen von Erinnerung können nur in Form von Narration zum Ausdruck gebracht werden. Das literarische Werk mit seinen komplexen Repräsentationsmechanismen bietet folglich eine fruchtbare Möglichkeit zur individuellen Vergangenheitsauslegung und so kann die Literaturkritik mitunter als Plattform für Diskussionen zum kollektiven Gedächtnis fungieren. Dieser Exkurs in die Beziehungen zwischen Gesellschaft und Literatur soll jedoch das Hauptziel dieser Arbeit - die philologische Analyse des Werkes *I piccoli maestri* - nicht in den Hintergrund drängen. Es geht vielmehr darum aufzuzeigen, dass die Inszenierung der individuellen Erinnerungen und der Interpretation der Resistenza nicht in einem luftleeren Raum entsteht, sondern tief im innergesellschaftlichen Diskurs verwurzelt ist. Erst wenn man Meneghellos literarische Ausgestaltung der Vergangenheit im Spannungsfeld konträrer innergesellschaftlicher Vergangenheitsauslegungen der Resistenza erfasst, kann man seiner stilistischen Inszenierung von individueller Erinnerung und kollektivem Gedächtnis gerecht werden.

³¹⁶ Jacobs, Jürgen (1990).

³¹⁷ Scott, John (1965).

³¹⁸ Lask, Thomas (1967).

³¹⁹ Vgl. Boehnicke, Heiner (25.8. 1990).

V. FAZIT

Ziel dieser Arbeit war es auf der Grundlage von Ricoeurs Mimesismodell der Beziehung zwischen autobiographischer Erinnerung und kollektivem Gedächtnis in *I piccoli maestri* nachzugehen. Im Rahmen der Untersuchung konnte gezeigt werden, dass das Moment des individuellen Erinnerns von jenem des kollektiven Gedächtnisses nicht trennbar ist. Die individuelle Identitätskonstitution als Akt der narrativen Artikulation von Erinnerung kann nur in Konfrontation mit einem Gegenüber und mit den kollektiv getragenen Bildern von Vergangenheit erfolgen.

Es wurde deutlich, dass Meneghello sich in *I piccoli maestri* bewusst der literarischen Schrift und ihrer Möglichkeiten bedient, um in Abgrenzung zur offiziellen Geschichtsversion einer individuellen Vergangenheitsauslegung Ausdruck zu verleihen, womit der Prozess des Schreibens zugleich einen Akt der Identitätskonstitution darstellt. In Opposition zu den heroisierenden Tönen des offiziellen Diskurses und zahlreicher *Resistenza Romane* inszeniert er sein Bild des Befreiungskrieges mit einer Selbstironie, ja fast Heiterkeit, die alles Pathetische wegwischt und überkommene Wertvorstellungen bedingungslos in Frage stellt.

Die Analyse der literarischen Konfiguration der Erinnerungen ließ deutlich hervortreten, dass Meneghello durch den ästhetischen Einsatz des literarischen Lachens eine Gegenversion gegen zu der offiziellen Vergangenheitsversion kreiert. Der implizite Autor schließt jegliche dogmatische Ernsthaftigkeit aus, indem er mit Polaritäten arbeitet und verschiedene Weltansichten miteinander konfrontiert. Auf der Ebene der Erzählperspektive wird der Teilidentität des erinnernden Ichs jene des erinnerten Ichs gegenübergestellt, und der Gemeinsinn der kleinen Meister mit dem *wir* der nationalen Zugehörigkeit konfrontiert – auch diese wiederum aufgespalten in die Ebene der faschistischen Massenideologie und der italienischen Volkskultur. Auf sprachlichem Niveau treffen hingegen verschiedenste Varietäten des Italienischen und fremdsprachige Entlehnungen aufeinander und bringen die Heterogenität des Diskurses zum Ausdruck. Auch die intertextuellen Bezüge tragen zur Pluralität der Sinnebenen bei. Meneghello integriert in seinem Roman intertextuelle Elemente heterogener Herkunft, die die verschiedenen kulturellen Einflüsse auf seine intellektuelle Entwicklung dokumentieren. Auf diese Weise schreibt er sich in den literarischen Gedächtnisraum ein, grenzt sich von gewissen Strömungen ab und verwurzelt die eigene Vision der Welt

in konkreten literarischen Vorlagen. Dieses Vermischen verschiedener textueller Elemente akzentuiert zugleich die Vielschichtigkeit des Romans.

So verhindert er, dass sich ein einzelner Standpunkt, ein einzelner Pol des Lebens und Denkens absolut setzt. Gegen die Plattitüde der offiziellen Vergangenheitszelebrierung setzt er die Pluralität des authentisch erlebten Partisanenkampfes. Seine Version der Vergangenheit lässt sich in diesem Kontext folglich nicht etwa deswegen als Gegengedächtnis begreifen, weil sie eine präzise formulierte, allgemeingültige Vergangenheitsdeutung propagieren würde, sondern weil sie das kollektiv getragene Resistenzabild in Frage stellt. Um es mit Montale zu sagen, vermag Meneghello zwar auszudrücken, was er und seine kleinen Meister nicht waren und was sie nicht wollten³²⁰ - er inszeniert jedoch keine allgemeingültige Vision oder Ideologie der Resistenza, sondern beschränkt sich auf die Darstellung seiner persönlichen Vergangenheit.

Wenn das literarische Lachen in diesem Sinne als zentrales Element der Schaffung einer Gegenwelt ausgemacht wurde, so ist es sinnvoll einen Moment bei seiner Bedeutung für die Inszenierung der Vergangenheit zu verharren. Wie die Analyse der Rezensionen von *I piccoli maestri* gezeigt hat, ist Meneghellos Humor im Umgang mit dem Befreiungskrieg, ihm mehrfach als Mangel an Ernsthaftigkeit angekreidet worden. Nichts läge Luigi Meneghello jedoch ferner, als sich über die tragischen Ereignisse des Krieges zu mokieren. Zwar ist er in Anbetracht der vielen Toten sehr diskret, doch aus einigen knappen Erzählerkommentaren kann der achtsame Leser erschließen, dass der Autor im Krieg Traumatisches erlebt und viele ihm sehr nahe stehende Freunde verloren hat. Er ist einer von wenigen Davongekommenen und sein Humor ist in diesem Zusammenhang als Versuch zu lesen mit der Absurdität und Tragik des Krieges umzugehen. Meneghello fürchtet die großen Gefühle, da er sie als Gefahr für sein literarisches Projekt betrachtet. Um Erzählen und Begreifen zu können, bedarf er einer gewissen Distanz zu den Ereignissen und zu den Emotionen, die diese in ihm hervorrufen könnten. Die Selbstironie ermöglicht diese Distanz und ist daher nicht nur als Grundstein der Schaffung eines Gegengedächtnisses, sondern auch als zentrale Strategie im Umgang mit der autobiographischen Erinnerung zu sehen.³²¹

Der feinfühlige Humor mit dem Meneghello seine Erinnerungen inszeniert, ist also in keinsten Weise Ausdruck von Gleichgültigkeit, Resignation oder Härte. Im Gegenteil ermöglicht er dem Autor sich selbst, wie auch die Freunde und Feinde mit

³²⁰ "Cio che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo" (Montale, Eugenio (2004): 29).

³²¹ Vgl. Pischedda, Bruno (1994): 191.

einem kritischen, ironischen, jedoch stets philanthropischen Blick zu betrachten. Denn wie Meneghello in dem Interview, dass im Rahmen dieser Arbeit durchgeführt wurde verdeutlicht, glaubt er nicht an eine Dichotomie von guten und schlechten Menschen, er legt den Fokus auf die ewig gleich bleibenden Strukturen des menschlichen Wesens und vermag so zu erkennen, dass sowohl Feinde wie auch Freunde „tutti figli della stessa umanità“³²² sind. Wenn Meneghello in seinem Krieg auch viele starke und bewundernswerte Männer und Frauen kennen gelernt hat, eins hat er nicht gesehen: wahre unbeirrbar, stets selbstsichere Helden, wie sie zunächst der Faschismus und später die patriotische Partisanenverehrung zeichneten. In seinem Roman gibt es weder das übliche Heldendenkmal an die Partisanen, noch die bekannten Feindbilder: Italiener, Deutsche, Russen, Engländer, alle erscheinen in seiner Darstellung gebeutelt von der Absurdität des Krieges, agieren dort, wo der Zufall sie hingeworfen hat und versuchen sich so gut sie können mit ihrem Schicksal zu arrangieren. Seine Komik entsteht als Reaktion auf die Absurdität des menschlichen Daseins, die ihm im Krieg begegnet. Es ist die Art von Humor über die Italo Calvino schreibt, sie entstehe in einer tragischen Konfrontation des sterblichen Wesens mit dem Universum, eine Konfrontation, „che si può esprimere solo con risolini o con sogghigni o con scoppi di riso convulso e nel miglior dei casi con risate a gola spiegata, risate a crepappelle, risate omeriche“³²³. Das Lachen wird so zum Ausdruck einer Lebenseinstellung, die den Mangel an Sinnimmanenz als Teil des menschlichen Lebens akzeptiert. Es ist somit zentraler Aspekt der Bürgerkriegserfahrung und von dieser nicht zu trennen.

Der Aspekt des Heldentums stellt eine bedeutende Komponente in Meneghellos Auseinandersetzung mit seinen Erinnerungen dar. Ausgehend von einem Gefühl der Minderwertigkeit, des Nicht-genügt-Habens begibt er sich auf die Suche nach seiner Vergangenheit und versucht durch den Akt der Narration die Grundlinien seines Lebens nachzuzeichnen. Diese identitäre Selbsterforschung erfolgt in einem Zwischenraum zwischen individueller Sinnsuche und Konfrontation mit kollektiven Identitäts- und Vergangenheitsbildern. Die Feststellung „non siamo mica stati buoni a fare la guerra“, entsteht in Opposition zu einem offiziell propagierten Bild des Kriegshelden, in dem Meneghello sich nicht wiederzuerkennen vermag. Wie geht man damit um, wenn das Bild, das die Gesellschaft von der eigenen Vergangenheit zeichnet, nicht mit der individuellen Erinnerung übereinstimmt – wenn einem die Freundin „atti di valore“³²⁴

³²² Anhang: VII.

³²³ Calvino, Italo zitiert nach Beccastrini, Stefano (1994): XI.

³²⁴ Meneghello, Luigi (1986): 8.

zuschreibt, wo man doch selbst das Gefühl hat, die eigene Kriegstaktik habe im Davonlaufen bestanden?

Meneghello sucht in einer präzisen und authentischen Darstellung der eigenen Erinnerungen den Sinn der vergangenen Erfahrungen aufzudecken und die Dissonanz zu dem kollektiven Partisanenbild aufzulösen.

Die Sprache fungiert in diesem Zusammenhang als Mittel zur Wahrheitsfindung und ist daher zentrales Element der Inszenierung von Erinnerung. In der Analyse der Textvarianten konnte illustriert werden, wie sich Meneghello durch minutiöse sprachliche Überarbeitungen an ein Ideal von wahrhaftiger Darstellung seiner Erinnerungen annähert.

Vergleicht man die Ergebnisse der Textanalyse mit der Memoria-Konzeption Meneghellos, so wird deutlich, dass der Wunsch des Autors nach detailgetreuer Darstellung seiner Erinnerungen realisiert wird und dass es ihm durch die ständige Verflechtung der Erzählperspektiven gelingt Zeugnis von einem Prozess der Identitätskonstitution abzulegen. Der Autor kehrt in den Passagen des Wiedererlebens gedanklich in die eigene Vergangenheit zurück und ordnet diese anschließend im Erzählkommentar und durch die geschickte Verwendung der Intertextualität. Ist der Diskurs in Hinsicht auf das kollektive Gedächtnis, also auf das Bild des Partisanenkampfes durch Heterogenität gekennzeichnet, kommt Meneghello auf der Ebene der individuellen Erinnerung zur Konstruktion einer homogenen Ich-Identität. Die Textanalyse konnte zeigen, wie die Bearbeitung der autobiographischen Erinnerungen zur Aussöhnung mit der eigenen Vergangenheit führt. Das Wechselspiel zwischen dem erinnernden und dem erinnerten Ich führt dazu, dass die Diskrepanz zwischen der Teilidentität des damals und des heute entschärft und eine Kontinuität in das Selbstbild gebracht wird. Die Textanalyse hat gezeigt, dass Meneghello sich im Konfigurationsprozess von der Ebene des Dokumentarischen entfernt und im Raum der Fiktion eine Plattform für die mythenschöpferische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit findet.

Die Intertextualität dient in diesem Kontext als Möglichkeit auf einen breiten Fundus an literarischen Deutungsmustern und Archetypen der menschlichen Erfahrung zurückzugreifen und somit den Schritt von der diachronen Ebene des zeitlichen Erfahrens auf die panchrone Ebene der Menschheitserfahrung zu vollziehen. Der Intertext wird somit zum Interpretationsschlüssel der Erinnerungen. Dem Autor hilft er die eigenen Erlebnisse zu ordnen, zu verstehen und als solche anzunehmen, dem Leser

ermöglicht er bei aufmerksamer Dechiffrierung in die Bedeutungstiefe des Textes vorzudringen. Meneghello verankert die eigenen Kriegserfahrungen in den tiefgründigen Gedichten Montales, er verwurzelt sein Bild des Antihelden in der literarischen Vorlage Pinocchios. So zeigt er auf, wie eng die Beziehung zwischen Literatur und außersprachlicher Welt ist und verdeutlicht, dass der Einfluss der zahlreichen Lektüren zum unverzichtbaren Bestandteil seiner Identität gehört.

Ähnlich mythenschöpferisch verfährt Meneghello auch, wenn er sich von der realitätsgetreuen Ebene des Erzählens entfernt und in zahlreichen poetischen, assoziativen oder gar surrealen Momenten des Erzählens, den Sinn der vergangenen Erlebnisse ausgestaltet. Am Beispiel der Episode des Käseraubes (und insbesondere in der Katakombenassoziation, sowie im Bild der Käseleiber, die die Hänge des Agordino hinunterrollen) konnte gezeigt werden, wie Meneghello sich die fiktionale Ausgestaltung der Erinnerungen zu Nutze macht um die eigene Vergangenheit zu deuten und seine Identität auszugestalten.

Als Gesamtbild entsteht durch den mythenschöpferischen Aspekt des Erzählens eine narrative Ich-Identität, die mit der eigenen Vergangenheit ausgesöhnt ist. Dies konnte nicht nur an den metaliterarischen Aussagen des Autors, sondern auch am Text festgemacht werden. Das Minderwertigkeitsgefühl, das im ersten Kapitel zum Ausdruck gebracht wird, weicht im Laufe des Textes der Überzeugung, dass Meneghello und die anderen Partisanen, wenn auch keine Helden im klassischen Sinne, so doch zumindest „la cosa la più decente che è restata in Italia“ waren.

Die Beschäftigung mit dem Werk *I piccoli maestri* hat also zeigen können, dass der Aspekt von Erinnerung und Gedächtnis den Stil und die Aussagekraft des Romans auf allen Ebenen beeinflusst. Meneghellos Versuch dem Vergessen zu wehren, die Daseinsflüchtigkeit aufzuhalten und seine essentiellen Erfahrungen für die Nachwelt festzuhalten, führt als roter Faden durch das ganze Werk.

Und wenn Meneghello sich fragt:

„Bah, ci sarà qualcuno ad aspettarmi? Gente che si rallegrì del mio ritorno, belle e sagge donne, amici... Qualcuno a chi possono interessare, forse, piacere, le cose che ho raccolte per strada, portate a casa e ostinatamente ripulite?“³²⁵,

so möchte man ihm antworten, dass seine Mühe sich gelohnt hat, dass es ihm gelungen ist die Essenz seiner Erinnerungen so authentisch einzufangen, dass sie noch Generationen später zu kommunizieren vermag. Nähert man sich dem Text in einer

³²⁵ Aufdruck auf dem Buchumschlag von Meneghello (2001).

hermeneutischen Spirale immer wieder an, stellt man fest, dass jede Seite, ja jeder Satz der *piccoli maestri* zahlreiche Bedeutungsschichten enthält. Meneghello behandelt allgemeingültige Probleme, die die intellektuelle und moralische Entwicklung junger Menschen und die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft betreffen. Der Roman *I piccoli maestri* gibt historische Erfahrungen weiter, doch er ermöglicht dem jungen Leser nicht nur an einem einzigartigen Moment der Geschichte teilzunehmen, er versetzt ihn auch in die Situation über seine eigene intellektuelle Entwicklung und über seine gesellschaftliche Verantwortung nachzudenken. So präsentiert sich *I piccoli maestri* für den jungen Leser als Bildungsroman im doppelten Sinne: Während er die Bildung einer ganz außergewöhnlichen Gruppe junger Männer darstellt, animiert er den Leser über seine eigene Bildung nachzudenken. Und dafür möchte man dem Autor Danke sagen.

VI. LITERATURVERZEICHNIS

1. Werke und Aufsätze von Luigi Meneghello

I piccoli maestri. Milano: Mondadori 1986.

“Nota”, in: *I piccoli maestri*. Milano: Mondadori 1986a, 264-269.

Che fate quel giovane. Bergamo: Moretti & Vitali 1990.

“Bau-Sète”, in: *Opere*, II, a cura di Francesca Caputo, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo. Milano: Rizzoli 1997, 383-560.

Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta. Volume III: Anni Ottanta. Milano: Rizzoli 2001.

“Per non sapere né leggere né scrivere”, in: *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*. Milano: Rizzoli 2003a, 17-62.

“L’esperienza e la scrittura”, in: *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*. Milano: Rizzoli 2003b, 63 - 73.

“Il tremaio”, in: *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*. Milano: Rizzoli 2003c, 87-126.

“Quanto sale”, in: *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*. Milano: Rizzoli 2003d, 127-157.

“Libera nos a Malo”, in: *Opere scelte*. Milano: Mondadori 2006a (= i Meridiani), 3-335.

2. Rezensionen zu *I piccoli maestri*

ASOR ROSA, Alberto: „Il 25 aprile dei piccoli maestri”, *L’Unità* (28.4.2002).

BALDACCI, Luigi: „Un memoriale adatto per un film di Ponticelli”, *Epoca* (19.4.1964).

BANTI, Anna: „Meneghello”. In: *Paragone*, XV, 174 (1964) 103-104.

BO, Carlo: „Il secondo libro”, *Corriere della Sera* (12.4.1964).

BOEHNICKE, Heiner: „Ein Picaro des Partisanenkampfes. Luigi Meneghellos Roman „Kleine Meister““, *Frankfurter Rundschau* (25.8.1990).

DALLAMANO, Piero: „Questa settimana: Abasino, Fonzi, Meneghello. Passerella di romanzi”, *Paese-Sera* (18.4.1964.)

GARRONE, Galante A.: „Il forte aiuto delle popolazioni fu l’arma decisiva per i partigiani” *La Stampa* (25.4.1964).

GHIROTTI, Gigi: „E’ vera la storia dei “piccoli maestri””, *Resistenza* (maggio 1964).

GIANNESI, Ferdinando: „Due romanzi italiani”, *La Stampa* (26.4.1964).

GOLINO, Enzo: „Ribelli gentili”, *Corriere d’informazione* (22./23.4.1964).

- GRAF, Hansjörg: „Tod in Venetien. Luigi Meneghellos „kleine Meister““, *Die Zeit* (5.10.1990).
- JACOBS, Jürgen: „Partisanen beim Käsediebstahl. Zeitgeschichte mit Ironie und Wehmut. Luigi Meneghellos Roman über den Widerstand in Italien um 1945“, *Kölner Stadtanzeiger* (9.11.1990).
- KURZKE, Hermann: „Keusche Partisanen. Eine italienische Ästhetik des Widerstands“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (11.8.1990).
- LASK, Thomas: „Education for One“, *The New York Times* (17.10.1967).
- NEIDEL, Heinz: „Treibholz im Chaos des Friedens. Luigi Meneghellos „Kleine Meister“ – Die gespenstischen Ereignisse im Italien des Jahres 1943“, *Nürnberger Nachrichten* (8.11.1990).
- NENCINI, Franco: „I piccoli maestri di Meneghello“, *Nazione Sera – Firenze* (18.4.1964).
- SAVONUZZI, Claudio: „Il Crociano in montagna“, *Il Resto del Carlino* (5.5.1964).
- SERGI, Pina: „I piccoli maestri di Luigi Meneghello. La Resistenza senza retorica“, *L'Unità* (28.2.1965).
- s.p.: „Troppa analisi in Meneghello per tenere in piedi una storia“, in:
- WEBER, Andreas: „2 Italiener. P.P. Pasolini u. L. Meneghello“, *Falter* (31.8.1990).

3. Sekundärliteratur zu Luigi Meneghello

- BANDINI, Fernando: „Contrappunto dell'io lontano (a proposito di Bau-sète!)“, in: Daniele, Antonio (Hrsg.): *Omaggio a Luigi Meneghello*. Cosenza: Centro Editoriale e Librario dell'Università degli Studi della Calabria, 1994.
- BARANSKI, Zygmunt G.: „Alle origini della narrativa di Meneghello: l'esempio dei dantismi“, in: Lepschy, Giulio (Hrsg.): *Su/Per Meneghello*. Milano: Edizioni di Comunità 1983, 97-108.
- BRAMANTI, Vanni: „L'„allora“ e l'„oggi“ di Luigi Meneghello“, in: Lepschy, Giulio (Hrsg.): *Su/Per Meneghello*. Milano: Edizioni di Comunità 1983, 27-35.
- BUSCHMANN, Albrecht: „Auf der Suche nach den jungen Jahren. Notizen zum Werk Luigi Meneghellos“, in: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, 18 (1994) 111-117.
- CAPUTO, Francesca: „Scrivere „Fino a schincare i pennini“. Le carte di Luigi Meneghello“, in: *Archivi degli scrittori. Le carte di alcuni autori del Novecento:*

- indagini e proposte, a cura di G. Lavezzi e A. Modena. Atti del Convegno Treviso 27-28 settembre 1991.* Treviso: Edizioni Premio Comisso 1991, 55- 62.
- CAPUTO, Francesca: „Note ai testi”, in: Meneghello, Luigi: *Opere*. II, a cura di Francesca Caputo, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo. Milano: Rizzoli 1997, 717-739.
- CAPUTO, Francesca: „I piccoli maestri. Varianti edizioni. 1964, 1976, 1986, 1990*”, in: Meneghello, Luigi: *Opere*. II, a cura di Francesca Caputo, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo. Milano: Rizzoli 1997, 813 – 876.
- CAPUTO, Francesca: „Gli ‘apporti popolari’ in *Libera nos a Malo* e *I piccoli maestri*”, in: Basso, Silvia/De Vita, Atonia (Hrsg.): *“Del terzo muraro nulla!” Luigi Meneghello tra ricerca linguistica ed esperienza politica.* Verona: Cierre Edizioni, 1999, 45-59.
- CASAGRANDE, Simona: „Intertestualità e metaletterarietà ne “I piccoli maestri” di Luigi Meneghello”, *Filologia antica e moderna* 8 (1995) 207-215.
- CORTI, Maria: “Introduzione ai Piccoli Maestri.” in: Meneghello, Luigi: *I piccoli maestri.* Milano: Mondadori 1986, V-XVIII.
- CORTI, Maria: “Sullo stile dei “piccoli maestri””, in: *Anti-Eroi. Prospettive e retrospettive sui “Piccoli maestri” di Luigi Meneghello.* Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore 1987, 97-103.
- GARAVELLI, Bianca: “Il Fondo Luigi Meneghello”, *Autografo. Quadrimestrale sulla Tradizione Manoscritta di Autori contemporanei. Università di Pavia.* II (1985) 75-85.
- ISNENGI, Mario: “L’ala trotskista dei badogliani”, in: *Anti-Eroi. Prospettive e retrospettive sui “Piccoli maestri” di Luigi Meneghello.* Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore 1987, 87-96.
- LEPSCHY, Anna Laura : “« Intanto mi gettano sulla testa Rigutini e Fornaciari. » Osservazioni di Svevo su lingua e il dialetto”, in: Lepschy, Giulio (Hrsg.): *Su/Per Meneghello.* Milano: Edizioni di Comunità 1983, 227-239.
- LEPSCHY, Giulio: “Dove si parla una lingua che non si scrive”, in: Lepschy, Giulio (Hrsg.): *Su/Per Meneghello.* Milano: Edizioni di Comunità 1983, 49-60.
- MARENCO, Franco: “Libro come mondo: il modernismo di *Libera nos a malo*”, in: in: Lepschy, Giulio (Hrsg.): *Su/Per Meneghello.* Milano: Edizioni di Comunità 1983, 61-72.

- MARENCO, Franco: „Intertestualità divertente“, in: *Per Liber nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello. Atti del convegno internazionale di studi “In un semplice ghiribizzo” (Malo, Museo Casabianca, 4-6- settembre 2003). A cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo*. Vicenza: Terra Ferma 2005, 45-50.
- MENGALDO, Pier Vincenzo: “Prefazione” in: Luigi Meneghello: *Opere, II A cura di Francesca Caputo*. Milano: Rizzoli 1997, VII – XXIV.
- MORANO, Rocco Mario: “I piccoli maestri e Fiori Italiani: Luigi Meneghello tra « Fraternalae acies » e « lezioni d’abisso »”, in: Daniele, Antonio (Hrsg.): *Omaggio a Meneghello*. Rende: Centro Editoriale e Librario Università della Calabria 1994, 91- 129.
- MORBIATO, Luciano: „La memoria ilare di Luigi Meneghello”, in: Daniele, Antonio (Hrsg.): *Omaggio a Meneghello*. Rende: Centro Editoriale e Librario Università della Calabria 1994, 33-48.
- PATRIZI, Giorgio: „Meneghello critico e autocritico”, in: Daniele, Antonio (Hrsg.): *Omaggio a Meneghello*. Rende: Centro Editoriale e Librario Università della Calabria 1994, 63-71.
- PELLEGRINI, Ernestina: *Luigi Meneghello*. Fiesole: Edizioni Cadmo 2002.
- PELLEGRINI, Ernestina: „La chimera del dialetto”, in: Basso, Silvia/De Vita, Antonia: *“Del terzo muraro nulla!” Luigi Meneghello tra ricerca linguistica ed esperienza politica*. Verona: Cierre Edizioni 1999, 61-99.
- PISCHEDDA, Bruno: „Narrazioni comiche anni ottanta: Eco, Benni Meneghello, Tadini, Busi”, in: *Calvino & il comico, a cura di Luca Clerici e Bruno Falcetto*. Milano: Marcos y Marcos 1994, 188-191.
- RAMAT, Silvio : „Luigi e la memoria dei poeti italiani”, in: *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello. Atti del convegno internazionale di studi “In un semplice ghiribizzo” (Malo, Museo Casabianca, 4-6- settembre 2003). A cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo*. Vicenza: Terra Ferma 2005, 51-70.
- SCOTT, John A.: „Luigi Meneghello or the dialectis of dialect” *Studi novecenteschi* XVII 40, (1990) 357-377.
- SEGRE, Cesare: „Libera nos a malo”, in: Lepschy, Giulio (Hrsg.): *Su/Per Meneghello*. Milano: Edizioni di Comunità 1983.

- SEGRE, Cesare: „Gli strati linguistici in *Libera nos a malo* di Meneghello”, in: Segre, Cesare: *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*. Torino: Einaudi 1991, 59-69.
- SEGRE, Cesare: “Prefazione”, in: Meneghello, Luigi: *Opere I, a cura di Francesca Caputo, prefazione di Cesare Segre*. Milano: Rizzoli 1993, VII- XXIV.
- SEGRE, Cesare: “Luigi Meneghello. *Libera nos a Malo: l’ora del dialetto.*” *Tempo di bilanci: la fine del Novecento*. Torino: Einaudi 2005, 91-98.
- THÜN, Eva-Maria: „The measure of English e la misura dell’italiano”, in: Basso, Silvia/De Vita, Antonia: “*Del terzo muraro nulla!*” *Luigi Meneghello tra ricerca linguistica ed esperienza politica*. Verona: Cierre Edizioni 1999, 25-44.
- VITALI, Gabrio: „Il rimpianto di non esserci stati. Omaggio a *I piccoli maestri*”, in: Basso, Silvia/De Vita, Antonia: “*Del terzo muraro nulla!*” *Luigi Meneghello tra ricerca linguistica ed esperienza politica*. Verona: Cierre Edizioni 1999, 120-131.
- ZANCANI, Diego: „Montale in Meneghello”, in: Lepschy, Giulio (Hrsg.): *Su/Per Meneghello*. Milano: Edizioni di Comunità 1983, 109–117.
- ZANCANI, Diego: „“Le flore di Malo” ovvero Meneghello e la citazione di autori stranieri”, in: *Per Liber nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello. Atti del convegno internazionale di studi “In un semplice ghiribizzo” (Malo, Museo Casabianca, 4-6- settembre 2003)*. A cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo. Vicenza : Terra Ferma 2005, 73-83.
- ZANGRANDI Silvia: “Mària Vèrgola che scaricavòltole! La Lingua di Luigi Meneghello in “I piccoli maestri””, *Bloc Notes*, 40 (1999) 83-91.

4. Sonstige Primär und Sekundärliteratur

- ASOR ROSA, Alberto: *Scrittori e popolo*. Roma: Samonà e Savelli 1965.
- ASSMAN, Aleida: „Zur Metaphorik der Erinnerung“, in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich(Hrsgs.) *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1991, 13-35.
- ASSMAN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerungen und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck ³2000.
- BACHTIN, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

- BACHTIN, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Carl Hanser Verlag 1969.
- BARBUTO, Antonio: *Le parole di Montale, glossario del lessico poetico*. Roma: Bulzoni 1973.
- BASSELER, Michael/BIRKE, Dorothee: „Mimesis des Erinnerns“, in: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hrsgs.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegungen und Anwendungsperspektiven*. Berlin / New York: Walter de Gruyter 2005, 123-147.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Decameron. Fioco. Ameto. Fiametta. A cura di Bianchi, Enrico/Salinari, Carlo/Spegno, Natalino*. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi Editore 1952. (= La letteratura italiana. Storia e testi. Vol 8).
- BECCASTRINI, Stefano: „Quant'è comico confrontarsi con l'universo“, in: *Calvino & il comico, a cura di Luca Clerici e Bruno Falchetto*. Milano: Marcos y Marcos 1994, IX-XI.
- BRUNETTA, Gian Piero: *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico. Volume terzo*. Roma: Editori Riuniti 1993.
- BURKE, Peter: „Geschichte als soziales Gedächtnis“, in: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hrsgs.) *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer 1991, 289-304.
- CALVINO, Italo(1949): „La letteratura italiana sulla resistenza“, in: Milanini, Claudio (Hrsg.): *Neorealismo. Poetiche e Polemiche*. Milano: Saggiatore 1980, 91-98.
- CALVINO, Italo: *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mondadori, 2003.
- CHICCO VITZIZZA, Elisabetta (Hrsg.): *Il neorealismo. Antifascismo e popolo nella letteratura degli anni Trenta agli anni Cinquanta*. Torino: Paravia 1977.
- COLLODI, Carlo: *Le avventure di Pinocchio*. Milano: Corriere della Sera (I grandi romanzi) 2002.
- COLLODI, Carlo: *Pinocchios Abenteuer. Illustriert von Roberto Innocenti. Deutsch von Hubert Bausch*. Aarau, Frankfurt am Main, Salzburg: Verlag Sauerländer.
- CORTI, Maria: *Il viaggio testuale: Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi 1978.
- DAEMMRICH, Horst S./DAEMMRICH, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen/Basel: Francke Verlag 1995.
- DE BRUYN, Günter: *Das erzählte Ich: über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995.

- DE MAURO, Tullio (Hrsg.)(2000): De Mauro. *Il dizionario della lingua italiana*. Torino: Paravia.
- DOOREN, Wim van: *Bakunin zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 1985.
- DÜSING, Wolfgang: *Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer*. München: Wilhelm Fink Verlag 1982.
- ECHTERHOFF, Gerald/SAAR, Martin: „Einleitung: Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses Maurice Halbwachs und die Folgen“, in: Echterhoff, Gerald/Saar, Martin: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2002, 13-35.
- ECO, Umberto: *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani, 1979.
- ERLL, Astrid/NÜNNING, Ansgar: „Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick“, in: Erll, Astrid/Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT, 2003, 3-27.
- ERLL, Astrid / GYMNIC, Marion / NÜNNING, Ansgar: „Einleitung: Literatur als Medium der Repräsentation und Konstruktion von Erinnerung und Identität“, in: Erll, Astrid/Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT, 2003, iii-ix.
- FALASCHI, Giovanni: *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*. Firenze/Messina: Casa editrice G. D’Anna 1977 (= Tangenti. Proposte e verifiche culturali 42).
- FELDER, Anna: *La maschera di Montale. Tesi di laurea presentata alla facoltà di Lettere dell’Università di Zurigo*. Bizzero SA Lugano Massagno: Arti Grafiche Gaggini 1986.
- FOUCAULT, Michel: “Nietzsche, die Genealogie, die Historie”, in: Foucault, Michel: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt am Main: Fischer 1987, 69-90.
- GASPARINI, Philippe : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Éditions du Seuil 2004.
- GENETTE, Gérard: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil 1972.
- GINZBURG, Natalia: „Prefazione“, in: FALASCHI, Giovanni (Hrsg.): *La letteratura partigiana in Italia. 1943-1945. Antologia*. Roma: Editori Riuniti, 1984, 7-9.

- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Phillip Reclam 1986.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 2004.
- GRIMM, Jürgen/ZIMMERMANN, Margarete: „Das Goldene Zeitalter des Bürgertums im Spiegel des Romans“, in: Grimm, Jürgen: *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler 41999.
- HAAS, Stefanie: *Kein Selbst ohne Geschichten. Wilhelm Schapps Geschichtenphilosophie und Paul Ricoeurs Überlegungen zur narrativen Identität*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2002.
- HINTERHÄUSER, Hans: *Italien zwischen Schwarz und Rot*. Stuttgart: Kohlhammer 1956.
- ICKERT, Klaus/SCHICK, Ursula (1986): *Das Geheimnis der Rose entschlüsselt. Zu Umberto Ecos Weltbestseller „Der Name der Rose“*. München: Wilhelm Heyne Verlag 1986.
- JAKOBSON, Roman : “Linguistics and poetics”, in: Jakobson, Roman: *Selected Writings*. La Hague-Paris-New York: (ohne Verlag) 1981, 18-51.
- JENNY, Laurent: "La stratégie de la forme" *Poétique* 27 (1976) 257-281.
- KOTRE, John: *Weißer Handschuhe. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichte schreibt*. München; Wien: Carl Hanser Verlag 1995.
- KOTRE, John: *Lebenslauf und Lebenskunst. Über den Umgang mit der eigenen Biographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.
- KRISTEVA, Julia: *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Éditions du Seuil 1969.
- LACHMANN, Renate : *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- LACHMANN, Renate: „Kultursemiotischer Prospekt“, in: Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hrsgs.): *Memoria. Vergessen und Erinnerung*. München: Fink, 1993 XVII-XXVII. (= Poetik und Hermeneutik; 15)
- LAVAGETTO, Mario: *Eutanasia della Critica*. Torino. Einaudi, 2005.
- LAVEZZI, Gianfranco/LONGONI, Anna : “Eugenio Montale”, in: Martignoni, Clelia/Segre, Cesare: *Leggere il mondo. Letteratura, testi, culture*. Milano: Mondadori 2005.
- LECARME, Jacques/LECARME-TABONE, Eliane: *L'autobiographie*. Paris : Collin 1999.
- LE GOFF, Jacques : *Histoire et mémoire*. Paris: Folio 1988.

- LEJEUNE, Philippe : *Moi aussi*. Paris: Éditions du Seuil 1986.
- LEJEUNE, Philippe : *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil 1975.
- LEOPARDI, Giacomo: *Canti. Operette morali*. Milano: Mondadori, 1988.
- LUKÁCS, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1971.
- MANGANELLI, Giorgio: *Pinocchio: un libro parallelo*. Torino: Einaudi 1977.
- MARTINEZ, Matias/SCHEFFEL, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck ⁵2003.
- MAY, Georges: *L'autobiographie*. Paris: Presses Universitaires de France 1979.
- MÜLLER, Martin: *Das Schlaraffenland. Der Traum von Faulheit und Müßiggang. Eine Text- Bild Dokumentation*. Wien: Edition Christian Brandstätter 1986.
- MONTALE, Eugenio: *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori 2004.
- NASTI, Emma: *Pinocchio libro per Adulti*. Firenze: Quaderni della Fondazione Nazionale Carlo Collodi 3, 1969.
- NÜNNING, Ansgar: "Semantisierung literarischer Formen", in: Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler ²2001, 579-580.
- NEUMANN, Birgit: „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten“, in: Erll, Astrid/Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003, 49-77.
- NORA, Pierre: „Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux“, in: Nora, Pierre : *Les Lieux de mémoire. I. La République*. Paris : Gallimard 1984, XVII-XLII.
- PAVONE, Claudio: "Il regime fascista", in: Cravetto; Enrico (Hrsg.): *LA STORIA. Vol. 13. L'età dei totalitarismi e la seconda guerra mondiale*. Novara: De Agostini 2004.
- PERVIN, Lawrence A.: *Persönlichkeitstheorien*. Basel/München: Ernst Reinhardt Verlag 2000⁴.
- RICOEUR, Paul: *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*. Göttingen: Wallstein Verlag 1998 (= Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge).
- RICOEUR, Paul: *Das Selbst als ein Anderer*. München : Fink 1996.
- RICOEUR, Paul: *Temps et Récit. 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil 1983.

- RICOEUR, Paul: *Temps et Récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Éditions du Seuil 1984.
- RICOEUR, Paul: *Temps et Récit. 3. Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil 1985.
- ROTHER, Michael: „Marcel Proust - Auf der Suche nach Identität“, in: Brockmeier, Peter/Wetzel, Hermann H. (Hrsg): *Französische Literatur in Einzeldarstellungen. Bd. 3: von Proust bis Robbe-Grillet*. Stuttgart: J.B. Metzler 1982, 7-69.
- SCHEIDING, Oliver: „Intertextualität“, in: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegungen und Anwendungsperspektiven*. Berlin: de Gruyter 2005, 53-72.
- SEGRE, Cesare: *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*. Palermo: Sellerio 1982.
- SVEVO, Italo: *La coscienza di Zeno*. Torino: Loescher 1996.
- THOMA, Heinz/WETZEL, Hermann, H.: „Die Zeit nach 1945.“ In: Kapp, Volker: *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994.
- UNGARETTI, Giuseppe: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie. A cura di Leone Piccioni*. Milano: Mondadori ⁸1977 (= I Merdiani).
- VALENTINI, Alvaro: *Lettura di Montale. "Ossi di Seppia"*. Roma: Bulzoni Editore 1971.
- VITTORINI, Elio: *Uomini e no*. Milano: Mondadori 1997.
- WEINRICH, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Kohlhammer ²1971.
- WEINERT, F. E.: „Gedächtnis“, in: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried: *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.3*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, 35-42.
- YATES, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Memnonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Weinheim: VCH Acta Humaniora 1990.

5. Internetquellen

- HILBERS, Antonis: *Erschriebenes Leben: fortgesetzte Erinnerung und Identitätssuche in der Literatur Michel de Castillos. Tanguy. Le crime des pères. Rue des Archives*. Berlin: Technische Universität. Dissertation 2000. Als Online Ressource konsultiert im Bibliotheksnetz der Universität Mainz < <http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:kobv:83-opus-1399> >.

HOLTORF, Cornelius: *The invention of traditions. Invented traditions in history.*

<<https://tspace.library.utoronto.ca/citd/holtorf/6.3.html>>

KOMOROWSKI, Dariusz: „Kurze Einführung in die Gedächtnisforschung von Aleida

Assmann“. In: *Orbis Linguarum* (22) 2002, 71-81. < [http://www.orbis-](http://www.orbis-linguarum.net/2003/22_03/bbb2komorowski.html)

[linguarum.net/2003/22_03/bbb2komorowski.html](http://www.orbis-linguarum.net/2003/22_03/bbb2komorowski.html) >

VI. ANHANG

1. Interview mit Luigi Meneghello

Ho impostato la mia tesi sulla tematica della memoria, per cui vorrei chiederLe in primo luogo: Com'è il rapporto tra memoria e scrittura ne I piccoli maestri?

Allora, a proposito della memoria mi vengono in mente delle piccole impressioni che guardiamo, guardiamo veloci. La prima cosa che salta agli occhi è questa: si tratta di un libro che ho scritto una ventina di anni quasi esatti dopo i fatti; quindi, ho lasciato sedimentare le cose. Di proposito, non che avevo fatto un piano. Mi è venuto fuori così. L'ho raccontato in qualche parte, e tu diligente come vedo che sei, l'avrai trovato. In principio ho aggiunto una specie di nota all'edizione in cui racconto questo... in cui racconto quanta fatica ho fatto, quanto ostica era la materia, quanto profonda dentro di me. Questo vuol dire che era legato al periodo della guerra, di questa guerra civile, era legato per me con la crisi della nostra vita; mia e della mia generazione. Essere stati giovani fascisti, piuttosto in vista poi, come ragazzi fascisti. Io, con l'università, per esempio, ero in vista davvero e, tutto d'un tratto è scoppiata la guerra, è sopravvenuta la crisi della nostra coscienza, di quello che eravamo, quando ci siamo accorti che cos'era veramente l'Italia, e l'intera costruzione nazionalistica sulla forza dell'Italia, la guerra, le virtù guerriere e tutto il resto il destino della patria tutte le altre balle fasciste, non entriamo in questo. E si era passati in un giro di mesi, forse di settimane, a mano a mano che capitavano i primi segni della realtà, miserevoli - della nostra preparazione civile e militare, a mano a mano che questo accadeva ti sentivi rovesciare nella testa. Non voglio insistere perché ti porto fuori tema qua, ma questa è la ragione per cui avevo tardato a parlare esplicitamente di queste cose. C'era un fondo e c'è sempre stato, si può ancora dire, un fondo di oscuro disagio intellettuale morale all'idea che c'era stata questa crisi. Meglio che non lo diciamo ai tedeschi questo perché dovrebbero avere anche loro il disagio morale. Non la tua generazione, ma qualcun'altra. Non importa. Da così lontano le cose si erano decantate. Decantate - Sai? capisci? Non c'è più il calore dei resoconti immediati, in cui deformi quello che hai, che ti è successo. Lo deformi, senza voler deformarlo per empito, per eccesso di passione, no? Ero poi all'estero, ero lontano. Mi pareva di guardare queste cose, questi fatti a quel periodo da una specola lontana, lontana, capisci. Soprattutto mi sono accorto che c'era uno strano fenomeno. I dettagli si erano incisi nella mia memoria, nel mio cuore si potrebbe quasi dire,

insomma, nel mio animo. Si erano incisi i dettagli della nostra storia, e a mano a mano che cercavo di verificare: “Aspetta dov’è quel punto lì? È vero che è alto 500 metri”, queste cose. Andavo in compagnia di mia moglie a controllare un po’ tutto quello che c’è stato e risultava che i dettagli si erano incisi nella memoria benissimo. Erano vivi. Miracolosamente vivi. Questo è il fenomeno di fondo di quello che riguarda la memoria, i ricordi relativi alla guerra in me... che sono restati vivi molto a lungo e io li ho ripresi in mano, gli ho dato forma scritta e perciò permanente in qualche modo. Più permanente che non nel giro dei ricordi della nostra vita che abbiamo in testa, no? Questo è accaduto quando ero un uomo di quarant’anni che racconta la storia di se stesso a vent’anni e però si accorge che questa storia è vivida come se fosse successa ieri. Non era mai morta. Così era stato per me anche con il primo libro, la storia della mia infanzia. Mi era restata così miracolosamente viva. È vero che la distanza, il fatto che era roba antica e nello stesso tempo vivida, capisci, aveva dato un certo vigore alle cose che ho scritto, le palle, insomma le cose che ho scritto sul mio paese. E così per la guerra civile. Il fenomeno di fondo è questo: a mano a mano che scrivevo mi sono accorto che c’era una componente di cui non mi rendevo conto prima, cioè un aspetto della nostra storia che mi commuoveva. Era straordinario. Ma guarda che cosa abbiamo, che cosa ho fatto. Ma guarda come mi sono trovato, in che punto della storia italiana mi sono trovato. Capisci questa cosa? Quindi una certa emozione, una certa emotività, commozione è meglio tenerla via, perché non volevo che si esprimesse nel mio libro e l’ho tenuta a bada sempre, sono riuscito a tenerla a bada, la commozione. Perché se no, se ti commuovi non controlli più quello che stai dicendo, pensando. Ma, una viva emozione sì. Ed era bello essere in Inghilterra in un mondo tutto lontano, tanto lontano da quello di allora e sentire viva questa roba e vedere che ti piaceva. Eri contento. Il che si andava a sovrapporre a quel senso di imbarazzo della crisi italiana, della coscienza italiana al momento in cui si è passati dal fascismo alla sconfitta e all’antifascismo. Hai capito? Le due cose si legavano. Ecco, queste sono le cose che interessano a me. Molto di più che il narratore doppio o triplo. [...]

Nel Suo secondo libro il peso del dialetto è molto minore di quanto non lo fosse in Libera nos a Malo. Come mai ha fatto questa scelta stilistica e che ruolo attribuisce al dialetto nei Piccoli maestri?

Guarda che per il dialetto toglierei, non darei troppo rilievo, proprio perché il rapporto con il dialetto - cioè la lingua parlata nostra che chiamiamo dialetto, è un’ usanza

italiana di chiamarlo dialetto - conta molto di più per altri libri miei. Perciò il tuo discorso sul dialetto dovrebbe rientrare nel fatto che uso una lingua parlata, la lingua dell'uso, la lingua in cui si parlava davvero, naturalmente con gli avvertimenti pare che abbia fatto molto bene Maria Corti quando dice che è un po' un senso collettivo quasi corale. Questo io l'ho fatto. Ho parlato non come parlavo io, ma come sentivo che parlavano tutti allora. Ma in ogni modo quando dico che la nostra è stata una Resistenza, una guerra civile combattuta in dialetto diciamo eravamo un gruppo di persone che parlavano questo italiano regionale, se parlavano italiano, altrimenti parlavano veneto. Quindi non mettere troppo a fuoco la roba sul dialetto...

E il rapporto con l'inglese

Il rapporto con l'inglese. Guarda di nuovo è un po' secondario. Se tu fai un accenno basta che sia un accenno al fatto che in altre cose mie invece è abbastanza vitale questo. Perché dopotutto ho vissuto più di mezzo secolo in Inghilterra ed è lì che ho pensato e scritto i miei libri.

Leggendo il Suo manoscritto ho notato che c'era un'annotazione dove Lei scrive: "l'inglese scomparirà completamente". Quindi l'inglese è anche scomparso un po' ...Come mai?

Si vede di sì. Mi insegni qualcosa su quello che ho scritto. Beh perché vivendo lassù ero assai immerso nell'inglese. Io poi con le mie preferenze personali di stare piuttosto appartato da ogni possibile gruppo a cui ufficialmente appartengo: l'università, sì mi mescolo, ma mica tanto. Mi tenevo sempre un po' sulle mie. Sono tra gli inglesi ma resto sempre molto italiano. Ho una moglie che non è neanche italiana. Abbiamo avuto sempre questo senso di restare un po' fuori dai gruppi e così. Vivendo però in Inghilterra, la mia vita, sia quella professionale in Università, sia quella ordinaria per organizzare la nostra vita, come faceva Katia soprattutto, ma anch'io partecipavo, i rapporti con la gente: tutto era inglese. E inoltre andavo arricchendomi di, andavo leggendo roba inglese. Molto spesso mi accorgevo di aver letto molto più in inglese che non italiano in un periodo di qualche mese. Mi capitava di guardare un agenda o di prendere in considerazione: "Cosa ho fatto nelle vacanze scorse?" E mi accorgevo che molto spesso era molto più inglese il nutrimento intellettuale. Allora in queste condizioni ti abitui a un'altra lingua che non solo ha un lessico, una grammatica, una

sintassi ma soprattutto una fraseologia diversa della nostra. E la fraseologia inglese a me sembrava spettacolosamente interessante. Perché ero nuovo, perché sono arrivato in Inghilterra da giovane adulto, non più ragazzo, però con lo spirito con cui un bambino impara la sua lingua. C'era qualcosa, un rinnovamento personale nel mio rapporto con l'inglese. Ci sono delle cose che qualche volta se ci si pensa proprio, magari hanno un buon equivalente in italiano, ma a me si presentavano come delle cose inglesi. Cioè mi veniva di dire una cosa in modo vivace perché avevo in orecchio come si sarebbe detto in inglese.

La prima stesura, una prima versione dei Piccoli Maestri è stata scritta anche in inglese.

Non esagerare. Lo so che l'abbiamo detto. Ma non è stata una cosa importante. Però significa che c'è stato un momento che ho pensato sono cose che potrei dire in inglese per distanziarmi ancora di più da quel mondo italiano e veneto in cui erano nate le cose che ho raccontato. E restano poche pagine. Non so neanche dove siano. Saranno a Pavia, forse. Piccole cose. Qualche episodio che poi è passato nel libro. Un episodio drammatico, tragico, tragico-comico quando fucilano un gruppo di partigiani vicini erano proprio vicini, fucilano due fratelli, partigiani anche loro, ma che avevano rubato. C'era questo moralismo, sai, interno un po', in certi reparti di essere severi con la gente che fa cose che non dovrebbe fare. Allora in quel' episodio a cui assistono amici miei, ragazzi, reclute nostri. Però ragazzi ben pensanti, piccoli borghesi, magari medi-borghesi, forse cattolici e tutto d'un tratto si trovano in mezzo a questa selvaggia. Ti ricordi quel'episodio?

Sì, sì... quello del Dio ladro.

Quello. Lascia che ti dica. Non so se l'ho detto da qualche parte. Ma è da ripetersi. È stato molto bello che questa dignitosissima persona che era Maria Corti: una veramente brava, e si può dire giustamente illustre studiosa delle nostre lettere, che bontà sua si è anche occupata di me quando a Bergamo ai margini della città si è messa a leggere quella roba lì. E tirava giù queste ostie, sai queste oche, queste bestemmie. E che sono cose che non si dovrebbero dire in società e mai davanti alle donne secondo la mia antichità. Ecco questo è il commento migliore che ti potrei dire.

Anche all'influenza dei classici, non darci troppo peso, sono argomenti tradizionali nel parlare delle mie cose. E sono argomenti giustissimi. Di recente in questo convegno,

che c'è stato qui a Malo nel 2003 si è studiato questo aspetto e pare che in certe pagine mie, in certe cose mie non c'è riga non c'è parola che non abbia una sofisticata per lo più sofisticata non diretta, la chiamano intertestualità mi pare di capire. E qualcuno degli esaminatori, delle persone che ne hanno parlato mi sembrava nel tono un po' irritato come se dicesse: "questo qui che non fa altro che citare le cose che si imparano al ginnasio o al liceo". Non è mica vero. Non ho mica fatto così. [...]

Ma per esempio, mi sembrava che l'influenza di certi classici, come per esempi,o Pinocchio sia abbastanza evidente.

È vero. Nei *piccoli maestri* c'è qualche deliberato richiamo a Pinocchio. Una volta quando nel Bellunese ci arrestano delle guardie e io lo scrivo in chiave "I Giandarmi", no? E poi soprattutto quando dopo il rastrellamento vado a battere la porta di qualcuno in una frazione di montagna sopra la cittadina di Enego, in un posto che si chiama Frizzo, batto e mi metto a parlare come se fossi Pinocchio. Non c'è nessuno qua? Siamo tutti morti. E poi aggiungo, dopo la citazione; (te lo ricordi vero?) dico ma invece la Rosina mi ha aperto. Però ho rivissuto la roba. Ce ne ancora un'altra. Hai ragione. Sì Pinocchio c'è. C'è ancora Pinocchio quando nel Bellunese, perciò nella prima parte del mio racconto dopo un rastrellamento è una parte che mi sembra di ricordare sia riuscita vicino alla realtà con un nerbo poetico... C'è un paese per esempio che si chiama Gena, che io ho visto come un paese magico. Sono stato a rivederlo. Mi hanno forzato a rivederlo amici bellunesi trenta o quaranta anni più tardi . È incredibile non c'è neanche il paese. Sono due tre case... Non importa: voglio dire. Quando andiamo per conseguenza di un rastrellamento e ci trasferiamo da un punto nel Bellunese ad un altro e ci portano con un camion e io guardo dietro il camion, sono lì dietro e osservo il paese. Mi sembra di essere in un trasporto di cui si parla in Pinocchio quando va al paese dei Balocchi i vispi ciucchini, e questo me l'hai fatto venire in mente tu. Effettivamente qualche cosa di vero c'è e questo si può usare.

Influenza dei classici sì c'è, sì c'è Montale, [...]

Mi interessava sapere qual è il rapporto tra il Suo umorismo, questa Sua ironia e la tragicità degli eventi che racconta.

Penso che sia un autodifesa. Per citare una frase che penso di aver scritto da qualche parte, è quel tenere a bada la commozione, l'emozione perché se no viene fuori un tipo di lavoro diverso, uno sfogo dei sentimenti, la memoria come sentimento, sai queste

cose... è invece l'approccio di tipo ironico qualche volta scherzoso, qualche volta in apparenza con sfumature quasi o in apparenza goliardiche. Così è sembrato qualche volta a qualcuno dei miei lettori: Non lo sono. O forse sì un pochino sono ricordi di un tempo in cui eravamo goliardici. Tu sai che, ti ricordi che ci sono due varianti. La seconda versione è tanto più asciutta da questo punto di vista della prima. Gli aspetti per esempio goliardici sono tolti quasi tutti. Ce n'era di più nel primo libro. Un po' di sfogo sai, di questi umori, c'era stato. E volevo togliere, in certi momenti ho tirato via gli scherzi, le esagerazioni, l'eccesso di tendenza a punire me stesso, che mi era sempre vicina, ero sempre in pericolo di dare addosso a me stesso, di dire male di me. Per autodifesa, certo si capisce. Lo fai perché non lo dicano gli altri.

Scusi, ma perché, per esempio, ha tolto certi aspetti rispetto alla prima versione - scherzi, qualche eccesso nella goliardia. Perché Le risultavano meno veri a rileggerli?

Si meno veri e meno belli. Era più banale cogliere quelle cose lì. Allora tanto vale prendere la letteratura goliardica se ti viene da dire. Ricordo benissimo in quell'occasione di aver sentito come deformazioni della fantasia queste cose. Erano deformazione del ricordo perfino, sulla scia di dire: Qua vorrei fare più bella figura, qua vorrei fare meno bella figura." Tutte queste cose qua. Segrete dentro di te che ti sforzano a cambiare e a citare... Lasciamo così, basta così.. Che altre domande hai ancora?

Una volta in un'intervista con Giulio Lepschy ha detto che né Freud, né Proust né Svevo hanno influenzato il modo in cui esperienza e memoria si affermano nei Suoi libri. Però dice anche che due di questi tre autori La hanno influenzata profondamente in altri modi. Quali dei tre autori e in che modo La ha influenzata?

Svevo e Freud. Proust è fuori dalle mie cose. Svevo per uno humour che non è italiano, che è magnifico, veramente magnifico. Non l'ho imparato da lui, ma mi è tanto piaciuto, è quasi un modello. Si vorrebbe poter pensare e scrivere come lui e penso alla *Coscienza di Zeno* naturalmente. Soprattutto, ma anche agli altri sai. E invece Freud perché è una esperienza che la mia generazione ha fatto, dico la mia generazione, non è la sola.. Ha fatto profondo nel modo di capire l'umanità e di capire come funziona la mente umana e l'animo umano. Non esisteva Freud nel quadro dell' educazione fascista. Assolutamente era ... E poi era così contrario allo spirito della fascismo. Quindi è dal momento che sono andato in Inghilterra che l'ho imparato a conoscere e mi sono

accorto abbastanza presto quanto sia importante e vitale quasi. Le cose sono andate poi cambiando. Sono passati tanti anni da quando io sono arrivato in Inghilterra e mi sono accorto che in fondo le suggestioni che vengono da Freud di carattere letterario, personale e filosofico si potrebbe dire tra la gente con cui parlavo, gli accademici inglesi era molto ricco; era l'esperienza di avere - di essersi nutriti delle cose di Freud era viva nella gente a tanti livelli in alcuni molto accurata e scientifica quasi, ma in altri più corrente in Italia non c'era questo. In Italia mancavano Marx, da una parte, e Freud dall'altra. Mancava tutto. Quando dico in Italia, intendo nel ventennio fascista fino alla fine della guerra, e anche un po' prima.

Nel Suo saggio Quanto Sale scrive che il libro Uomini e No è stato per Lei in un qualche senso un punto di partenza per la scrittura dei Piccoli Maestri. Dice che Le sembrava qualcosa d'intrinsecamente falso. Non solo non esprimeva i caratteri che Le parevano quelli veri della Resistenza, ma che ne faceva la caricatura. In questo contesto dice anche che in parte è anche per questo motivo che a suo tempo il libro I Piccoli Maestri è stato scritto come è stato scritto. A questo proposito vorrei chiederLe quali sono gli aspetti di Uomini e no che ha cercato di contrastare. E in che modo ha cercato di farlo.

Io disprezzo *Uomini e No*, ma è meglio che non lo dico troppo spesso. È qualche cosa che volevo evitare.

E quindi in qualche modo ha cercato di distinguersi da questo stile?

Sì, ma non accentuare questo troppo, cara, perché sono cose che facevo e non cose che dicevo; adesso mi metto contro. Mi sono accorto, quando ho dato questo resoconto tanti anni più tardi, che ciò che avevo fatto in realtà era di tenermi ben lontano dal tipo di... cos'è quella retorica? Io non ho neanche più letto *Uomini e No*, ma lo stesso titolo è retorico perché vuol dire distinguiamo tra i veri uomini e quelli che non lo sono. È una distinzione di tipo retorico. Non è vero che i nemici fossero non uomini. Lo erano nelle loro azioni, forse ci pareva allora a noi, ma per il resto eravamo tutti figli della stessa umanità, cosa vuoi? E poi non si può dire: noi eravamo gli uomini, macché. Inoltre il quadro del libro per quello che ricordo io e così deformato, è così retorico, no?

Ci sono due brani in I piccoli maestri e Uomini e no che mi sembrano molto simili. Gli ele faccio magari vedere?

Sì, certo. (*Meneghello legge il brano di Vittorini. Ndr.*) Ah, ma non è brutto veramente. Sono un po' solenni, insomma. (*Guarda il brano de i piccoli maestri. Ndr.*) E io invece mi riferisco al fatto che sono popolani. Mi dicevo: "ma guarda che bello: non sanno niente di Catullo e non sanno niente di San. Tommaso però alcune idee le hanno chiare."

Sì mentre da Vittorini sembra quasi che essere partigiano sia una cosa innata, che uno ha dentro, lo sente e non ha neanche bisogno di chiedersi il perché. Ma poi anche dal punto di vista lessicale ci sono alcune corrispondenze. Questo "come perché", per esempio...

Ah, ma che bello. Guarda che è elegante se fai questo paragone e puoi benissimo dire – a me non dispiacerebbe se tu dicessi: l'autore, uno dei due autori che è ancora vivo, Meneghello dice che non ha relazione il suo testo con quello di Vittorini, però riconosce che è interessante questo parallelismo. Hai ragione c'è un "come perché" che è identico. Però adesso te ne devo dire una. A Bergamo quella volta io ho fatto una parodia di Vittorini. Non so se lo conosci - Perché dovresti conoscerlo - è pubblicato in un libro che si chiama *Anti-eroi*.

Quanto sale.

Sì esatto. Mi pare che sia lì che parlo, commento come faccio sempre in *I piccoli maestri*. Racconto di questa ragazza, Simonetta, no è tutta vera quella roba là. Leggevamo: *Conversazione in Silicia*. E racconto che facciamo un dialogo, Simonetta ed io, no? E mi ricordavo che la frase chiave era "benedetta vaca". Hai capito, questo "come perché" vedrai che il "come" è frequentissimo in quella mia parodia: "Sono stanco. Come stanco? È stato lui. Come lui?" E questo come è qui a riprendere come un grammofono una delle parole chiave che ti sono state dette. E questo diventa un meccanismo, quasi un automatismo [...]. Però bisogna che tu dica che Meneghello a cui danno sui nervi alcuni degli automatismi stilistici, che gli sembrano collegati con poca tenuità del sentimento e qui esageravo. Ma insomma non andiamo fino in fondo. Madonna; stiamo facendo tutta una – basta va la [...]. Senti se tu non facessi una tesi scolastica, ma scrivessi qualche cosa per conto tuo, ti direi: "Perché non imposti una parte specifica di quello scrivi su questo confronto, che mi pare molto simpatico? E non avere lo scrupolo di parlare male di me." [...]

Thiene, Luglio 2006