

STRUMENTI
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

– 203 –

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlee, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Cecucci, Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), John Denton, Anna Dolfi, Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Fiorenzo Fantaccini (Università degli Studi di Firenze), Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann, Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea),

Michela Landi, Murathan Mungan (scrittore), Stefania Pavan, Peter Por (CNRS Parigi), Gaetano Prampolini, Paola Pugliatti, Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericana), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saraçgil, Rita Svandrik, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti, Letizia Vezzosi, Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, İstanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Beatrice Tóttössy (direttore), Arianna Antonielli (caporedattore), Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze, tel. +39.055.5056664-6616; fax. +39.055.2756605, email: <labo@lils.uni.fi.it>, web: <http://www.fupress.com/comitatocientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>

I titoli qui elencati sono stati proposti alla Fup dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Isosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, *Fiorenzo Fantaccini, altri canonici / canonici altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Sclarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Tóttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Tóttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Peri frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita - Peri frontiera del mondo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguro / La sombra del saguro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canonici letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lettere anticonformistiche della biofiction, dentro e fuori la metafictione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflessa. Lerbario di Luigi Meneghelo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Imnesti e ibridazione tra spazi culturali*, 2015 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 170)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from human eyes*»: *Madness and Poetry 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civaridi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)
- Silvano Boscherini, *Parole e cose*, a cura di Antonella Ciabatti, Innocenzo Mazzini, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghelo. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2: manuale per insegnanti in formazione*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi (a cura di), *La double séance: la musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie: biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, miscelo. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprioli, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macri. Schedatura e regesto di un fondo, con appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebori, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)

Le norme stabilite e infrante

Saggi italo-tedeschi
in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale

a cura di

Marco Meli

con i contributi di

S. Ballestracci, C. Burkhard, M. Cantello, M. Fancelli,
M. Fanfani, M.C. Papini, C. Rok, J. Seifert,
T. Spignoli, C. Wich-Reif

Firenze University Press
2018

Le norme stabilite e infrante : saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale / a cura di Marco Meli ; con i contributi di S. Ballestracci, C. Burkhard, M. Cantello, M. Fancelli, M. Fanfani, M.C. Papini, C. Rok, J. Seifert, T. Spignoli, C. Wich-Reif – Firenze : Firenze University Press, 2018. (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)

<http://digital.casalini.it/9788864537771>

ISBN (online) 978-88-6453-777-1

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.unifi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore) e Martina Romanelli (assistente redattore), con i tirocinanti Maria Vittoria Genovesi, Silke Kroh.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Immagine di copertina: © Animak | Dreamstime.com

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution – Non Commercial – No Derivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0: <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>>).

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

Indice

PREMESSA	7
IL VIAGGIO A BONN: 1992-2012 <i>di Maria Fancelli</i>	11
TRA NORMA E VARIAZIONE: ALLORA, ORA E POI IN VITE DE' PIÙ ECCELLENTI PITTORI SCULTORI E ARCHITETTORI DI GIORGIO VASARI. UN'ANALISI IN OTTICA CONTRASTIVA CON IL TEDESCO <i>di Sabrina Ballestracci</i>	21
GOETHE IM DEUTSCH-ITALIENISCHEN VERGLEICH: ERSTERER – LETZTERER / PRIMO – ULTIMO UND BEDEUTUNGSÄHNLICHE VERWEISFORMEN <i>di Claudia Wich-Reif</i>	41
LE NORME APORETICHE <i>di Massimo Fanfani</i>	57
NORM UND FORM: KOMMUNIKATIVE PRAKTIKEN UND PROBLEME IN STUDENTISCHEN E-MAILS – AM BEISPIEL DER ENTSCHULDIGUNG <i>di Jan Seifert</i>	69
LA POESIA CONCRETA E VISIVA TRA GERMANIA E ITALIA <i>di Teresa Spignoli</i>	89
DAS WIRKUNGSPOTENTIAL DER MONTAGE UNTERSUCHT ANHAND DER ANALOGIE DES FILMSCHNITTS ZUM LIDSCHLAG <i>di Cora Rok</i>	105

6 Le norme stabilite e infrante

“ANCHE UNA TRAGEDIA PUÒ DIVENTARE UNA FARSA”: PIRANDELLO E LA CREAZIONE DELLA REALTÀ <i>di Maria Carla Papini</i>	125
L’“USO MATTO DEL DIZIONARIO”: LINGUA E STILE NEI ROMANZI DI SERGIO ATZENI <i>di Michela Cantello</i>	137
NORMSETZUNG IN DER DEUTSCHEN UND ITALIENISCHEN KULTURPOLITIK <i>di Claudia Burkhard</i>	155
INDICE DEI NOMI	175
CONTRIBUTORS AND ABSTRACTS	181

Premessa

Il presente volume raccoglie la quasi totalità dei saggi presentati al convegno internazionale *Le norme stabilite e infrante: aspetti linguistici e letterari a confronto tra Italia e Germania* (Firenze, 27-28 settembre 2012), che ha visto partecipare numerosi docenti e studenti dell'Università di Firenze e dell'Università di Bonn. Questo incontro sanciva una ventennale collaborazione tra le due università, che Maria Fancelli – la promotrice per l'Università di Firenze del progetto didattico-culturale – ripercorre nel saggio di apertura. L'utopia di un'Europa unita, che nel 1992 festeggiava l'accordo raggiunto sulla moneta unica, non poteva riuscire soltanto sul piano economico e fattuale, ma doveva trovare una più alta penetrazione ideale a livello umanistico e culturale: questo fu il senso che Giuliano Amato e Helmut Kohl vollero dare all'accordo tra le due Università, che prevedeva l'istituzione di un corso integrato di Studi Italo-Tedeschi. Fancelli rievoca la prima fase, spesso difficile e laboriosa, della collaborazione e del colloquio tra le due sedi universitarie; un periodo fervido di idee, pieno di imprevisti ma anche denso di soddisfazioni, che ha visto consolidare sempre di più l'identità e l'importanza del Corso di Studi Italo-Tedeschi all'interno dell'ateneo fiorentino e nel panorama universitario nazionale. Con la riforma nazionale dei Corsi di Studio triennali e magistrali, a partire dal 2005, l'istituzione del Corso bilaterale di Studi Italo-Tedeschi come *curriculum* autonomo nel percorso triennale e magistrale ha reso definitivamente evidente il reciproco rapporto di internazionalizzazione delle due sedi universitarie, e ha rinsaldato sempre una collaborazione che si fonda anzitutto su un reciproco scambio di studenti e docenti e delle loro esperienze scientifiche e didattiche. L'obiettivo dell'incontro del 2012 era quello di istituire un momento, concreto e simbolico insieme, di "inaugurazione" di un anno accademico Italo-Tedesco all'Università di Firenze – da rinnovare quindi ogni anno -, obiettivo che può dirsi raggiunto, se si considera che altri incontri analoghi hanno avuto luogo a Firenze nel 2013, 2014 e 2016, e a Bonn nel 2015 e 2017.

I saggi che qui si presentano, pur molto diversi nella scelta del tema specifico (autori, periodi, motivi, generi letterari, ecc...) seguono però tutti un filo rosso evidente con due direttive ben precise: di approfondimento da un lato della dimensione letteraria o linguistica, e dall'altro di focalizzazione sulla realtà culturale e storico-geografica (anche in senso comparatistico) italiana e tedesca.

Sabrina Ballestracci e Claudia Wich-Reif affrontano in due contributi di carattere prettamente linguistico due autori fondamentali per le rispettive culture: Giorgio Vasari e Johann Wolfgang Goethe. I particolari fenomeni linguistici che prendono in considerazione vengono analizzati in un'ottica contrastiva, in funzione della loro resa nella lingua d'arrivo. Al di là delle complesse teorie traduttologiche, il loro interesse è rivolto soprattutto alle peculiarità e alle differenze che sono costitutive delle due lingue, indagate nei testi letterari sull'occorrenza di elementi apparentemente minimali – i connettivi “allora”, “ora” e “poi” in Vasari (Ballestracci) e la funzione deitica (“questo/quello”; “il primo/l'altro/l'ultimo” in Goethe (Wich-Reif). Che il linguaggio sia veramente un organismo pulsante di vita, sempre oscillante fra espressioni normative e performative, emerge con evidenza da questi studi, che gettano una luce innovativa su autori che normalmente vengono studiati e analizzati – a torto - soltanto sotto il profilo del contenuto delle idee e della loro incidenza filosofico-letteraria.

Il saggio di Massimo Fanfani affronta un problema ineludibile della riflessione sul linguaggio, sulle sue consuetudini e sulla tendenza, sviluppatasi nei secoli, di individuare delle norme a cui i parlanti devono attenersi. Distinguendo molto opportunamente tra norma interna e esterna, Fanfani dimostra da un lato l'artificialità di introdurre “norme aporetiche”, cioè di proporre e imporre strutture normative, che spesso sono introdotte per motivi politico-ideologici e proprio per questo generano disorientamento e incomprendimento nel parlante. Che il linguaggio sia dunque – laddove utilizzato a fini meramente funzionalistici – il sommo strumento per creare consenso è mostrato paradossalmente, ma anche in modo lampante, attraverso l'uso del plurale della parola “euro”, oppure in senso lessicale attraverso quelle espressioni ‘politically correct’, che sostituiscono vocaboli sentiti potenzialmente come negativi (ad. es. “non vedente” per “cieco”).

L'indagine linguistica di Jan Seifert si segnala per l'eccentricità e l'attualità dell'argomento: un corpus consistente di E-mail di studenti, spedite all'autore e concernenti scuse per i motivi più vari, vengono scientificamente catalogate e analizzate ai fini di un'indagine della loro intenzionalità comunicativa. Ciò fornisce l'estro per un'ironica ma illuminante disamina delle strutture linguistiche soggiacenti a tale tipologia di messaggio. La constatazione finale è anche un giudizio sul nostro comportamento attuale, spesso frettoloso: il fissarsi della forma verbale “sich entschuldigen” (scusarsi) al riflessivo – un processo che dura secoli – tende a permettere all'individuo la possibilità di ‘scusarsi’, senza che la ‘scusa’ venga concessa o addirittura senza che vengano date motivazioni effettive della richiesta di scusa.

Con il saggio di Teresa Spignoli si apre la sezione dei contributi di carattere più strettamente letterario e comparatistico. Le influenze sempre presenti tra la cultura tedesca e italiana vengono qui esemplarmente illustrate su alcuni autori delle neo-avanguardie dopo la seconda guerra mondiale. Poesia concreta e poesia visiva sono espressioni altamente innovative dell'attività artistica di quegli anni, che Spignoli ricostruisce con meticolosa esattezza su testi spesso di difficile accesso. Sullo sfondo delle prove di poesia concreta di Eugen Gomringer e delle riflessioni di Max Bense sull'estetica nell'epoca tecnologica, viene dimostrato che la discussione artistica italiana degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso si muove nell'alveo di una dinamica europea tra tradizione e innovazione, tra modernità e postmodernismo. La pluralità dei linguaggi e dei codici espressivi è parte integrante di questa riflessione: espressione verbale e immagine visiva si compenetrano o si contrappongono per mettere a nudo le aporie dell'uomo moderno.

Cora Rok si concentra nel suo saggio proprio su un codice comunicativo diverso, che è quello del linguaggio filmico. Il montaggio, che è tecnica molto usata anche in campo letterario soprattutto a partire dalle Avanguardie storiche, deve infatti la sua unicità e peculiarità alla prassi cinematografica. Rok presenta in modo convincente ed esaustivo lo sviluppo di questa tecnica, dagli esordi fino al cinema d'autore degli anni Sessanta del secolo scorso. La modalità del montaggio, il ritmo del 'taglio' dell'immagine, è messo qui in relazione – riprendendo studi già esistenti di psicologia della percezione – con il "battito delle ciglia" dell'individuo. La velocità del montaggio è dunque spia del maggiore o minore coinvolgimento dello spettatore nella vicenda narrata sullo schermo.

Di carattere comparatistico è il saggio di Maria Carla Papini, che prende in esame alcune opere di Luigi Pirandello. Il rapporto da sempre conflittuale tra realtà e arte, discusso in modo filosofico nel saggio sull'Umorismo, viene declinato in modo infinito negli innumerevoli personaggi dei drammi e dei racconti pirandelliani, sempre sospesi tra dubbio, sarcasmo e ironia, tra realtà e finzione letteraria. Il saggio mostra con convincente chiarezza come alla base di questa convinzione vi sia la concezione filosofica di Schopenhauer – forse conosciuta da Pirandello proprio durante il soggiorno giovanile all'Università di Bonn –, quella volontà e rappresentazione che in ultima analisi concorre a creare l'illusione dell'arte, ma anche quella della realtà che ci perviene dai nostri sensi.

Con il saggio di Michela Cantello siamo in ambito puramente intertestuale e interculturale. Lo stile dell'autore contemporaneo Sergio Atzeni viene indagato sulla base della pluralità di linguaggi che emergono nelle sue opere, dove l'elemento del *pastiche* e la tecnica del montaggio di testi altrui acquista particolare importanza. L'opera dello scrittore sardo si inserisce nel dibattito sempre vivo sul rapporto tra la letteratura 'italiana' codificata e quella regionale o dialettale, un campo in cui il problema

dell'istituzione della norma e della sua infrazione assume una prospettiva necessariamente prioritaria.

Il volume si chiude ancora con un contributo di carattere interculturale. Claudia Burkhard fornisce un quadro riassuntivo e preciso del modo di intendere la politica culturale in Germania e in Italia. Le differenze sono evidenti. Mentre in ambito tedesco vige una estrema varietà di pratiche attuative di indicazioni scaturite dalle realtà regionali e cittadine, spesso senza un coordinamento vincolante a livello del Governo centrale, è proprio quest'ultimo aspetto che è predominante in Italia, dove le leggi dello Stato prevedono espressamente la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale del nostro paese. Questi due diversi modi di intendere la prassi della politica culturale presentano entrambi pregi e difetti, ma possono costituire un fecondo campo di confronto, collaborazione e sinergie sempre crescenti.

Il bilancio dell'esperienza degli Studi Italo-Tedeschi, che Maria Fancelli stilava nel 2012, potrebbe essere qui arricchito elencando i successivi momenti di studio, di collaborazione scientifica e di scambio di studenti sempre più numerosi, che in questi anni hanno consolidato il rapporto tra l'Università di Firenze e l'Università di Bonn. Non è questo il luogo per rievocare questo cammino; nell'intenzione del curatore tuttavia il presente volume costituisce non solo la valida testimonianza di un momento fondativo importante, ma anche l'auspicio di un rinnovato impegno per la continuazione di uno scambio culturale così intenso e fecondo.

Marco Meli

Firenze, 24 giugno 2018

Maria
Fancelli

Il viaggio a Bonn: 1992-2012

I. Antefatti

Il cancelliere Helmut Kohl giunse a Peretola nel tardo pomeriggio del 17 settembre 1992, con un bireattore militare scortato da due aerei gemelli. Ricevuto dal Presidente Giuliano Amato e da tre ministri in carica, fu salutato dal picchetto d'onore dei Lancieri di Firenze e dalla banda dei paracadutisti della Folgore.

Kohl arrivava a Firenze al culmine del suo successo personale come riconosciuto padre dell'unità tedesca; dopo la caduta del muro, infatti, era stato proprio lui, con una decisione istintiva e fulminea, a volere la parità del marco e ad imprimere al processo di riunificazione della Germania un'accelerazione irreversibile. La sua stessa figura fisica, un metro e novanta di altezza e 130 chili di peso, accanto a quella esile del presidente italiano, che i vignettisti amavano rappresentare come Topolino ed Eugenio Scalfari chiamava il Dottor Sottile, doveva dare anche visivamente l'idea della differenza tra i due paesi.

L'incontro tra i due capi di governo avveniva in un momento di estrema difficoltà per l'Europa che, la domenica successiva, avrebbe affrontato il referendum sul Trattato di Maastricht in Francia; ma difficoltà soprattutto per l'Italia e per la lira che, sempre ai bordi del sistema monetario, era da poco uscita dallo SME e oscillava pericolosamente con il marco a 843.

Sul piano politico, la riunificazione tedesca sembrava marginalizzare l'Italia rispetto a una Germania che con l'unità aveva ritrovato una nuova centralità e forse avrebbe potuto anche pensare di fare a meno dell'Europa (o almeno di alcuni paesi). Ma il cancelliere Kohl era un convinto europeista come Adenauer e, anzi, aveva deciso di giocarsi tutto sulla costruzione della nuova Europa, a cominciare dal risultato dell'imminente referendum francese.

In ogni caso, se leggiamo oggi le cronache dell'incontro, si resta stupefatti dalle analogie tra la crisi di quegli anni e la crisi attuale: anche allora la Germania era la prima potenza economica e locomotiva d'Europa, anche allora l'Italia aveva un altissimo debito pubblico ed era stata investita in pieno da una violenta tempesta monetaria. Per di più, una classe politica al potere da trent'anni era stata spazzata via da Tangentopoli, con ciò precipitando il paese in una grave crisi etico-politica.

Giuliano Amato, il socialista uscito indenne dalla bufera che aveva travolto Craxi, era da soli due mesi presidente del Consiglio. L'ora dunque era davvero particolarmente grave sul versante italiano, scottanti i temi del colloquio – emergenza monetaria e stato dell'unione europea –, e assai alta l'attesa attorno all'arrivo dell'uomo più potente d'Europa.

Eppure, se leggiamo i resoconti di quella visita, si rimane sorpresi di non trovare risultati, come dire, adeguati all'attesa e alla gravità dei problemi in gioco. Né pare esserci stato neppure il clima di un incontro tecnico; forse perché Firenze accolse il cancelliere con uno sfolgorante tramonto e questi, appena arrivato, volle fare una passeggiata a piedi dalla Santissima Annunziata fino a Piazza Ognissanti, dove alloggiava all'Hotel Excelsior. Valdo Spini, testimone diretto dell'incontro e scelto come la migliore guida per Kohl, ci conferma il tono informale e il comportamento esuberante ed estroverso dello stesso, interessato a tutto e molto acclamato lungo l'improvvisato percorso. La prima sera incontro e cena a Palazzo Medici-Riccardi; il giorno successivo cena dal Latini, dal quale Kohl uscì, racconta ancora Spini (che ringrazio per la sua testimonianza), con un gran prosciutto sotto il braccio.

Il vertice vero e proprio ebbe luogo il venerdì 18 settembre a Palazzo Pitti; nel tempo relativamente breve ci fu anche la visita a Palazzo Vecchio attraverso il Corridoio Vasariano e gli Uffizi e in genere spazio e attenzione ai monumenti più celebri.

I resoconti di allora sembrano effettivamente confermare ciò che le cronache raccontano: un incontro senza risultati precisi, un brindisi all'Europa, l'auspicio di essere "presto tutti nello Sme", promesse verbali di aiuto da parte della Germania al paese amico.

A Palazzo Pitti, tuttavia, ci deve essere stato qualcosa di più e di non dichiarato ufficialmente: quasi certamente un impegno tedesco per il riallineamento della lira, se di lì a poco tempo essa rientrò effettivamente nel sistema, segnando una tappa importante sulla strada dell'unità monetaria.

Ma quel 18 settembre del 1992, a Palazzo Pitti, avvenne qualcos'altro ancora, qualcosa di diverso e di importante che ci interessa direttamente: se Kohl e Amato, infatti, parlarono necessariamente della peste valutaria che ammorbava l'Europa, alla fine, fronte ai macroscopici problemi che stavano loro di fronte, devono aver pensato che c'erano anche altri ostacoli al comune disegno europeo e, tra questi, l'insorgenza di pregiudizi nazionali; forse capirono che era necessario cambiare posizione e portarsi su un pia-

no più alto, sovra economico e sovra politico; che non bastava ragionare soltanto del disordine monetario, non solo dell'Europa delle valute e dei mercati, ma dell'Europa delle conoscenze, della conoscenza reciproca, della formazione e della cultura. Dalle parole del cancelliere e dal suo appassionato appello all'unità culturale europea durante la conferenza stampa, risulta chiarissimo lo spirito con il quale era venuto a Firenze e il senso più vero della sua visita, cinquantaquattro anni dopo quella di un altro capo di stato tedesco:

I giovani europei devono incontrarsi. Insieme potranno conoscersi sempre di più, si scopriranno simili, potranno confrontare le proprie differenze. E questo perché i tedeschi hanno ben chiaro che l'unità della Germania e quella dell'Europa sono due facce della stessa medaglia. Anzi sono lo stesso fiume che si muove verso il mare. E se nel suo percorso il fiume provoca inondazioni, produce danni, di certo continua a correre verso la sua foce. E la raggiunge.

Questo proposito si concretizza subito in un esplicito comunicato ufficiale, sottoscritto nelle rispettive lingue. Non saprei dire se questo spostamento dai temi reali a quelli ideali, da quelli economici a quelli culturali, possa essere considerato come un altro episodio di quello che Wolf Lepenies (*Kultur und Politik*, Hanser, München 2006, 366) chiama il secolare dissidio tra cultura e politica, ovvero una nuova manifestazione di quella tentazione idealista che noi germanisti ben conosciamo dall'età goethiana, quando i maggiori scrittori tedeschi pensarono di rispondere alla rivoluzione francese sul piano ideale, con un grande progetto di uno stato etico-estetico.

Forse è troppo scomodare i classici e tutta una tradizione che ha effettivamente tenuto distinta spesso la politica dalla cultura e spesso ha inteso la cultura come compensazione di una mancanza politica.

Di certo è che fu proprio così, nel clima anomalo e particolarissimo di quell'incontro tra un cancelliere euforico e un Presidente gravato di enormi responsabilità, davanti alla prima grande crisi dell'Unione, che si volle parlare di altro; che si volle un reinizio e un rilancio delle relazioni culturali tra Italia e Germania finalizzato alla formazione di una coscienza europea tra le nuove generazioni. Di certo da quell'incontro a Firenze partì un chiaro appello e un perentorio invito perché si facessero concreti progetti di collaborazione e si accelerasse l'interscambio accademico.

Così, nelle settimane successive all'incontro, la pressione a stringere rapporti e scambi culturali si fece molto forte. Forte fu la sollecitazione dell'Ambasciata italiana perché tra Firenze e Bonn si facesse davvero un progetto di ampio respiro che interpretasse la volontà dei due presidenti di portare l'intesa e la collaborazione sul piano dei contenuti di cultura. Ricordo con gratitudine gli ambasciatori Luigi Vittorio Ferraris e Umberto Vattani, nonché l'addetto culturale Bruno Mocci.

In dicembre, dopo frenetiche telefonate e scambio di fax, con i colleghi tedeschi e in particolare con Willi Hirdt, da parte italiana con il sostegno determinante del Preside Guido Clemente, del Rettore Paolo Blasi, di Giuseppe Bevilacqua e di tutti i colleghi germanisti, nonché degli italianisti Nicoletti e Tellini, presentammo ufficialmente al Ministero il nostro progetto pilota; la cui novità maggiore era rappresentata dall'introduzione parallela, nelle due università, di un Corso di Studi Italo-Tedeschi, che a sua volta prevedeva che in ogni disciplina del curriculum, si creasse una doppia competenza, sul versante tedesco e su quello italiano. Un progetto, allora, in tutto bilaterale.

Con l'Università di Bonn c'erano già saldi rapporti di amicizia e collaborazione ed era stato naturale orientarsi su Bonn; se non altro perché a Bonn insegnava dal 1973 un italianista che era stato lettore all'Università di Firenze e vi aveva lasciato molti segni, molti allievi ed amici: Willi Hirdt. Perché Bonn era ancora la roccaforte di una gloriosa tradizione romanicistica e una lunga serie di nomi importanti della ricerca filologica, linguistica e storico-artistica vi avevano fruttuosamente operato: Da Hermann Usener a Carl Justi, da Aby Warburg a Ernst Robert Curtius. Non a caso, nel 1886, il filologo romano Ernesto Monaci aveva mandato a Bonn il suo giovane allievo Luigi Pirandello perché vi perfezionasse gli studi sui dialetti di Girgenti. Sul versante germanistico basterà ricordare i nomi di Beda Allemann, coinziatore della edizione critica delle opere di Paul Celan (oggi opera a Bonn una importante Celan-Arbeitsstelle); di Benno von Wiese, iniziatore dell'edizione storico-critica delle opere di Schiller (continuata da Norbert Oellers), e anche di Harald Steinhagen, curatore (per una prima fase) dell'edizione delle opere di Gottfried Benn; e naturalmente molti colleghi studiosi della contemporaneità.

Ricordando questi eventi e ricostruendo questo ampio contesto non voglio enfatizzare il valore di un progetto legando ad una fase davvero storica dei rapporti italo-tedeschi, e neppure sminuirlo come qualcosa imposto da altri; voglio soltanto ricordare come il progetto è effettivamente nato, com'è andata la cosa, come fu possibile immaginarlo e realizzarlo. Quale fu il clima, e quale fu, anche, il ruolo del caso. Come cominciò veramente il mio, il nostro lungo viaggio per Bonn.

2. Bonn nei primi anni Novanta

La capitale della *Bundesrepublik* o della *Bonner Republik*, la piccola città sul Reno patria di Beethoven, voluta da Adenauer come capitale provvisoria, stava per cedere le insegne del potere alla capitale storica e culla del prussianesimo, Berlino. Si stava per spostare ad Est l'asse renano e un equilibrio di forze durato per vari decenni. Sembrava sfumarsi anche l'età d'oro delle relazioni politiche ed economiche tra Italia e Germania, andate in parallelo dal dopoguerra in poi, quando entrambe cercavano una sorta di compensazione a quella che è stata chiamata un'"identità nazionale debo-

le". Sembrava andare in crisi, insomma, l'idea comune di un'Europa come *Ersatz-Nation*, secondo la nota formula di Willy Brandt.

Lo spostamento a Berlino rischiava di oscurare anche quella *Urbanität* e quell'aura liberaldemocratica di buon governo che Bonn si era conquistata negli anni perfino agli occhi della sinistra.

Che cosa sarebbe diventata questa piccola città? Una città che per quarant'anni aveva ospitato il governo federale, si era adattata alle nuove istituzioni senza snaturare il suo profilo architettonico e urbanistico, fatta eccezione per un edificio che oggi possiamo considerare storicizzato, il cosiddetto "lange Eugen" dal nome del suo ispiratore, il Presidente del Parlamento Eugen Gerstenmeier. Aveva ospitato politici illustri e meno illustri, tutte le sedi diplomatiche, servizi segreti e, naturalmente, un esercito invisibile di spie attive fino alla caduta del muro. Tanto per fare un esempio a me noto dalle frequentazioni bonnensi, il figlio di Günter Guillaume, la celebre spia della Stasi infiltrata nella segreteria del cancelliere Brandt che nel 1974 aveva costretto lo stesso Brandt (il cancelliere della *Ostpolitik*) a dimettersi, frequentava il Heinrich-Hertz Gymnasium di Bonn e si trovava proprio nella classe dove insegnava una signora amica, dalla quale abbiamo il racconto vivo di quei fatti.

Bonn sarebbe stata ancora capitale fino al 1999, come era stato stabilito il 20 giugno 1991 allorché la decisione del Parlamento in favore di Berlino fu approvata con uno scarto di voti davvero minimo: 338 contro 320.

Anche per questo, dunque, per la particolarissima congiuntura in cui si veniva a trovare la città di Bonn, il nostro progetto poté essere sollecitato, approvato e realizzato in tempi relativamente brevi.

Lo sviluppo del progetto è noto e la sua cronologia è stata fatta più volte, per cui non starò qui a ripercorrere in maniera tabellare le diverse tappe. Dirò solo che questo scambio ha potuto attraversare venti anni solo grazie al lavoro di tutti i colleghi germanisti, italianisti e romanisti della nostra Facoltà e di quella di Bonn, alle rispettive tradizioni che si incrociavano per tanti versi.

Anni di grande fermento da parte della Germania proiettata nel futuro della ritrovata unità; anni di fermento per l'Italia che giocava la partita più importante del dopoguerra ovvero l'ingresso nell'euro; anni di fermento per la città appartata che andava a perdere lo 'status' di capitale, dignitosamente portato per oltre quaranta anni. Anni difficilissimi per l'Unione Europea.

3. Sviluppi di un progetto

Mi sia ora permesso, nella terza ed ultima parte di questa relazione introduttiva, di accennare almeno sinteticamente ai contenuti del progetto, ai risultati e alle difficoltà incontrate.

Nel volume pubblicato nel 2008 a Bologna (Il Mulino), *Estraniamento strisciante tra Italia e Germania?* (a cura di Gian Enrico Rusconi, Thomas

Schlemmer e Hans Woller) e uscito contemporaneamente in tedesco con il titolo *Schleichende Entfremdung, Deutschland und Italien nach dem Fall der Mauer*, Elena Agazzi scrive le parole che mi piace qui ricordare:

Lo sforzo attuato dalle sedi universitarie di Firenze e di Bonn per creare, a partire dal 1995, un parallelo corso di studi italo-tedeschi, che continua a essere attivo e che si è costituito a modello per analoghe, anche se non numerose iniziative [...] è sicuramente stato ripagato dal fecondo risultato nelle carriere degli studenti, che conseguono un doppio diploma di primo e di secondo livello e hanno ottime opportunità di perfezionarsi nella lingua straniera. (Agazzi 2008, 90)

Questo non è soltanto un lusinghiero giudizio della nostra comune impresa, ma anche il riconoscimento di una primogenitura che è ormai già parte di una piccola storia. Venti anni sono certo molti, sono moltissimi. Riguardando indietro, il primo decennio è stato particolarmente intenso e i rapporti si sono sviluppati fruttuosamente anche in seguito, nonostante l'incompatibilità personale tra Berlusconi e il successore di Kohl dal 1998, il socialista Gerhard Schröder.

Proseguito e sviluppato nonostante le varie riforme universitarie che, in entrambi i paesi, hanno continuamente alterato le convenzioni di volta in volta faticosamente stese e approvate dagli organi competenti. Nonostante le nostre insufficienze e i nostri errori, potrei dire i miei errori, di cui chiedo scusa.

Il Corso di Studi Italo-Tedeschi è stato il banco di prova dell'accordo voluto in quel lontano settembre 1992. È stata la storia di una resistenza strenua alle burocrazie nazionali, alle assurdità di alcune regole e alle rigidità di alcuni funzionari; ma soprattutto alle difficoltà dei cambiamenti incrociati e raramente paralleli.

Quanto sia stato e sia difficile fare l'unità dell'Europa accademica possiamo ben dirlo tutti noi che in tutti questi anni abbiamo fatto tanti viaggi a Bonn, fatto la spola tra tanti uffici, spiegato, tradotto, comparato e adattato i sistemi diversi con la volontà di superare davvero ogni ostacolo. Talora disperando del buon esito. Possono dirlo gli studenti ai quali non abbiamo sempre potuto offrire i servizi, i libri, gli strumenti per una ricerca più incisiva e più moderna. Possono ben dirlo i funzionari stessi che ci hanno aiutato con pazienza. Possono ben dirlo i presidi e rettori che si sono succeduti: Blasi, Marinelli, Tesi, Dei, Huber, Borchard, Winniger, Fohrmann.

Si può davvero parlare di un primo e di un secondo decennio e quest'ultimo non è stato affatto meno ricco e intenso del primo. Anzi, grazie ai più giovani colleghi Rita Svandrlik e Paul Geyer c'è stato un salto di qualità nell'ampliamento e nel passaggio dalla relazione bilaterale a quella trilaterale; c'è stato l'ampliamento della collaborazione, la collaborazione reale e fattiva con l'Accademia della Crusca, l'istituzione del Dottorato internazionale di Germanistica – Studi Italo-Tedeschi con Lucia Borghese, Patrizio

Collini, Helmut Schneider e Eva Geulen, quindi la Scuola di Dottorato, infine la costituzione del Corso di Dottorato trinazionale Bonn-Firenze-Parigi, con Michael Bernsen, Giovanna Angeli, Michel Delon. Sostituzione, modulazione e cambiamento di nomi, di titolature, di coordinatori. Lotta per il doppio titolo, lotta per il titolo congiunto, prove di stampa per i diplomi, tesi triennali e magistrali, dottori di ricerca. Infine, con i *Miti fondatori dell'Europa* la punta più alta dello sforzo "europeista".

Ma, per *intervalla insaniae* e nonostante tutte le peripezie burocratiche, nelle aule di lezione e nei seminari abbiamo potuto sentire le voci di studenti nuovi e abbiamo ascoltato alcune relazioni e discussioni di tesi di alto livello che ci hanno dato di volta in volta il senso dello scambio e dei mutamenti in corso, la percezione di vedere nascere davvero una élite di giovani cittadini, laureati, d'Europa. Grazie alle specificità delle singole università e alle competenze di molti docenti, sono entrati temi e metodi nuovi, si sono rinnovate e potenziate antiche discipline (attraverso l'antropologia letteraria, gli studi di genere, gli studi culturali etc.). Diversi anche i temi di ricerca e gli autori studiati: sono stati prevalenti i lavori di comparazione tra singoli autori, ma anche tesi sulle scritture di genere, nonché nuove tematizzazioni della storia e della storiografia letteraria; c'è stato in generale un incremento delle tesi a carattere linguistico, mentre è stato netto lo spostamento sul Novecento. Discutibile forse il calo di interesse per la letteratura classica, ma spiegabile probabilmente anche per l'enorme peso della letteratura critica, nonché per l'urgenza e per la necessità di conoscere i problemi del Novecento.

Le cifre del resto parlano da sole: se i miei calcoli sono giusti, circa più di 150 tesi tra triennali e specialistiche, 39 dottorandi, 19 dottori di ricerca. Un risultato che, almeno qui, ci autorizza a ridimensionare molto l'ipotesi di quella *schleichende Entfremdung* tra Italia e Germania di cui hanno scritto gli autorevoli storici prima citati.

Sono grata a tutti coloro che hanno contribuito alla costruzione, all'evoluzione e al mantenimento del progetto, a tutti i livelli, scientifico, didattico e organizzativo. Non posso fare i nomi di tutti, ma permettetemi di esprimere un grazie particolare a Willi Jung, Birgit Tappert e, in particolare, a Marco Meli. Grazie a Maria Carla Papini, Anna Nozzoli, Elisabeth Galvan, e a Ingrid Hennemann Barale, Sara Barni, Vivetta Vivarelli. Grande il debito con Lucia Martinelli, Paolo Marrassini, Franca Pecchioli e, ora, Riccardo Brusagli.

Avremmo certamente potuto fare di più e anche il nostro è un modello certamente imperfetto. Qualcuno potrebbe dire troppo renano, troppo spostato a occidente.

Nostalgia? Sì, certamente. Nostalgia di un tempo di sperimentazione viva, di sforzo progettuale, nostalgia di alcuni studenti che abbiamo avuto la fortuna di incontrare. Rimpianto per averne persi alcuni per strada. Tra questi vorrei citarne qui almeno uno, Daniel Richter, autore di una bellis-

sima relazione sul Faust che non posso dimenticare perché era il Faust di un giovane del ventunesimo secolo, libero dal fardello di una straripante storia critica. Peccato che abbia detto di no a una carriera accademica sicura e abbia fatto un'altra scelta esistenziale.

Molti, moltissimi i nomi e i ricordi, tra i quali due nettamente prevalgono. La figura un po' ieratica di Mario Luzi che proprio in quest'aula nel 1995 ci raccontava il suo incontro con la poesia tedesca e, con esso, un pezzo di storia letteraria italiana.

Ho bene in mente anche il profilo di Robert Gernhardt che con voce tonante nella grande Aula dell'Università di Bonn parlava della Toscana con caustica ironia. Proprio in questi giorni rileggevo una sua poesia (dedicata a Willi Hirdt per i 65 anni), sul piano metereologico attualissima, dalla quale vorrei leggere una strofa:

“Povera Toscana” (1998)

Arrivi e l'occhio s'indigna:
 Bella Toscana?
 Alberi quasi senza foglie
 Grappoli senza succo
 Pendici senza colori!
 E questo in settembre!
 Certo, da giugno
 Non una goccia di pioggia è caduta:
 Perché non ripartire subito, domani mattina?¹

Ho intitolato questo intervento “Il viaggio a Bonn” *pour cause*; non solo perché quando iniziammo a pensare all'accordo c'era ancora effettivamente un treno che, a un prezzo accettabile e senza eccessivo disagio, ci collegava quotidianamente con Bonn. In realtà il titolo voleva essere anche allusivo e simbolico di un percorso e di una meta da raggiungere, delle difficoltà e degli ostacoli lungo il cammino.

Ma se non sarà certo facile poter vedere realizzata in tempi rapidi l'Europa della formazione e della conoscenza, si può fondatamente sperare in una progressione ulteriore del già consolidato modello Bonn-Firenze-Parigi. Si può con fiducia augurare lunga vita alla relazione bi- e trinazionale, affinché essa sia ancora, *ad multos annos*, fruttuosa e operante. Tanto più necessaria di fronte alla nuova grave crisi dell'Unione Europea.

Intanto oggi, in questa sede, la mia breve relazione su il mio “viaggio a Bonn” è dedicata all'amico e compagno di strada e di treno, Willi Hirdt.

¹ “Du kommst an, und dein Blick empört sich: / Bella Toscana? / Die Bäume fast blattlos / Die Trauben saftlos / Die Hänge farblos / Und das im September! / Doch es fiel seit Juni / kein Tropfen Regen: / Warum nicht gleich morgen wieder abreisen?” (Gernhardt 1997, 438).

Riferimenti bibliografici

- Agazzi Elena (2008), "La germanistica in Italia dopo il 1989", in G.E. Rusconi, Hans Woller, Thomas Schlemmer (a cura di), *Estraniamento strisciante tra Italia e Germania?*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 85-98.
- Gernhardt Robert (1997), *Vom Schönen, Guten, Baren: Bildergeschichten und Bildgedichte*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- Wolf Lepenies (2006), *Kultur und Politik*, München, Carl Hanser Verlag.

Sabrina
Ballestracci

Tra norma e variazione: *allora, ora e poi* in *Vite de' più eccellenti pittori scultori e* *architettori* di Giorgio Vasari. Un'analisi in ottica contrastiva con il tedesco¹

I. Due premesse teoriche

Due sono le premesse teoriche al presente contributo. Esse si riflettono nelle motivazioni che hanno portato alla delimitazione dell'oggetto di studio, nello specifico alla scelta:

1) di *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1550 e 1568) di Giorgio Vasari (da qui in poi *Vite*) come testo per un'analisi linguistica;

2) dei connettivi *allora, ora, e poi* come campo d'indagine e della prospettiva contrastiva come modalità di analisi.

L'opera *Vite* – considerata dalla critica il primo esempio di letteratura artistica moderna (Carrara 2013), nonché il lavoro in cui vennero poste “le basi teoriche e le coordinate storiche per l'elaborazione del mito rinascimentale” (Mattioda 2008, 2) – si configura come un testo poliedrico caratterizzato da *Text(sorten)mischung* (mistura di generi testuali)². Ciò ne permette la lettura da vari punti di vista: artistico-storiografico, biografico, ma anche letterario (cfr. *Ibidem*; Pozzi, Mattioda 2006). Tale ibridismo di generi è riscontrabile nella stessa struttura testuale, che si consideri l'o-

¹ Il presente contributo descrive i risultati di un'analisi testuale effettuata nell'ambito del progetto *Lessico dei Beni Culturali* (LBC, Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali – Università degli Studi di Firenze. Coordinatore: Annick Farina). Nell'ambito del progetto, che ha come scopo principale la stesura di un dizionario multilingue dei beni culturali, sono sorti filoni di ricerca paralleli: lo studio dei corpora testuali utilizzati per la raccolta dei lemmi da inserire nel dizionario, contenenti tra le altre opere *Vite* di Vasari (1550 e 1568), ha stimolato in particolare modo anche analisi empiriche di fenomeni grammaticali scelti in ottica traduttiva (cfr. p.e. Ballestracci, Buffagni, 2016). Per la descrizione del progetto si veda <<http://www.lessicobeniculturali.net/>> (06/2018).

² Il termine è coniato prendendo spunto dal concetto di *Textmuster Mischung* (mistura di prototipi testuali), formulato da Fix (1999).

pera nel suo insieme oppure che se ne considerino le singole *Vite*. L'opera nel suo complesso comprende, oltre alla descrizione delle vite degli artisti, un apparato testuale di cornice costituito dalla Dedicazione a Cosimo I de' Medici e dal Proemio, definibili come microtesti³ appartenenti a generi testuali differenti da quello biografico, con funzione appellativa e stile argomentativo. Anche le stesse singole *Vite* non sono riconducibili esclusivamente al genere della biografia, ma presentano in linea di massima tre nuclei tematici, ognuno caratterizzato dalla predominanza di uno stile peculiare⁴:

a) nella parte iniziale, in cui si descrivono l'infanzia e la vita dell'artista, predomina il carattere biografico e lo stile è descrittivo-narrativo. Come emerge da (1), tra le strutture linguistiche rilevanti si trovano fenomeni di connessione testuale come la ripresa nominale mediante deissi personale e pronomi relativi, forme verbali al passato e sintagmi preposizionali o avverbiali deputati a esprimere indicazioni spaziali e temporali:

(1) Costui crescendo, per esser giudicato dal padre e da altri di bello e acuto ingegno, fu mandato, acciò si esercitasse nelle lettere, in S. Maria Novella a un maestro suo parente che allora insegnava grammatica a' novizii di quel convento. Ma Cimabue in cambio d'attendere alle lettere consumava tutto il giorno, come quello che a ciò si sentiva tirato dalla natura, in dipingere, in su' libri et altri fogli, uomini, cavalli, casamenti et altre diverse fantasie. Alla quale inclinazione di natura fu favorevole la fortuna, perché essendo chiamati in Firenze, da chi allora governava la città, alcuni pittori di Grecia, non per altro che per rimettere in Firenze la pittura più tosto perduta che smarrita, cominciarono fra l'altre opere tolte a far nella città, la cappella de' Gondi, di cui oggi le volte e le facciate sono poco meno che consumate dal tempo, come si può vedere in Santa Maria Novella allato alla principale capella, dove ell'è posta. (Vasari 1999 [1568], 35-36)

b) Nella parte centrale si ha la descrizione dei viaggi e delle opere dell'artista fino alla sua morte. In essa predomina il carattere artistico-storografico e lo stile è descrittivo-esplicativo (cfr. es. 2). Come per la parte biografica, si tratta di parti in prosa, in cui però predomina soprattutto l'uso del presente assoluto per i verbi e l'uso di sintagmi preposizionali o avverbiali deputati a esprimere indicazioni spaziali:

³ Tale definizione parafrasa quella di *Textsorte-in-Relation* (genere testuale-in-relazione) fornita da Timm (1996) per il genere testuale *Vorwort* (premessa) e attribuibile a tutti quei testi che presuppongono un genere testuale portante (es. manuale, antologia) con il quale hanno un rapporto di dipendenza (cfr. *ivi*, 458).

⁴ Il termine "predominanza" sottintende che i tre nuclei tematici e i rispettivi stili vengono individuati mediante processo di generalizzazione, sulla base dell'elevata frequenza di determinate strutture linguistiche rispetto ad altre.

(2) E in S. Croce sono quattro cappelle di mano del medesimo, tre fra la sagrestia e la capella grande, et una dall'altra banda. Nella prima delle tre, la quale è di messer Ridolfo de' Bardi, che è quella dove sono le funi delle campane, è la vita di S. Francesco, nella morte del quale un buon numero di frati mostrano assai acconciamente l'effetto del piangere. Nell'altra, che è della famiglia de' Peruzzi, sono due istorie della vita di S. Giovanni Battista al quale è dedicata la capella, dove si vede molto vivamente il ballare e saltare d'Erodiade e la prontezza d'alcuni serventi prestati ai servigi della mensa. (Vasari 1999 [1568], 98)

c) Nella parte finale si annoverano i discepoli e sono narrati aneddoti sulla vita dell'artista: qui emerge nuovamente il tratto biografico, arricchito però di elementi narrativi come dialoghi (es. 3) e poetici come parti in versi, spesso citate da altri autori (es. 4). Il testo si allontana in parte dalla biografia convenzionale e assume il carattere tipico dei generi testuali letterari narrativi⁵; nel complesso, tali passi sono attribuibili a un sottogenere della biografia, la biografia romanzata:

(3) Il quale cortigiano, venendo per veder Giotto et intendere che altri maestri fussero in Firenze eccellenti nella pittura e nel musaico, parlò in Siena a molti maestri. Poi, avuto disegni da loro, venne a Firenze et andato una mattina in bottega di Giotto che lavorava, gl'espose la mente del Papa et in che modo si voleva valere dell'opera sua et in ultimo gli chiese un poco di disegno per mandarlo a Sua Santità. Giotto, che garbatissimo era, prese un foglio et in quello con un pennello tinto di rosso, fermato il braccio al fianco per farne compasso e girato la mano, fece un tondo sì pari di sesto e di proffilo che fu a vederlo una maraviglia. Ciò fatto, ghignando disse al cortigiano: "Eccovi il disegno". Colui, come beffato, disse: "Ho io a avere altro disegno che questo?". "Assai e pur troppo è questo, – rispose Giotto – mandatelo insieme con gl'altri e vedrete se sarà conosciuto". Il mandato, vedendo non potere altro avere, si partì da lui assai male sodisfatto, dubitando non essere uc[c]jellato. Tuttavia, mandando al Papa gl'altri disegni et i nomi di chi gli aveva fatti, mandò anco quel di Giotto, raccontando il modo che aveva tenuto nel fare il suo tondo senza muovere il braccio e senza seste. Onde il Papa e molti cortigiani intendenti conobbero per ciò quanto Giotto avanzasse d'eccellenza tutti gl'altri pittori del suo tempo. Divolgatasi poi questa cosa, ne nacque il proverbio che ancora è in uso dirsi agl'uomini di grossa pasta: Tu sei più tondo che l'O di Giotto. (Vasari 1999 [1568], 103-104)

⁵ Si fa qui riferimento alla distinzione in generi letterari di derivazione aristotelica: epica, lirica e dramma (cfr. Aristotelis 1968). Essa è ripresa da Goethe (1819, 381) che per indicare i tre grandi generi letterari utilizza il termine tedesco *Gattung*, il cui significato è più ampio di *Textsorte*, utilizzato nella linguistica tedesca per distinguere i singoli generi testuali, letterari e non. Per una riflessione sull'argomento si veda Brinker (2000).

(4) Non lascerò di dire che, se alla gloria di Cimabue non avesse contrastato la grandezza di Giotto suo discepolo, sarebbe stata la fama di lui maggiore, come ne dimostra Dante nella sua Commedia, dove alludendo nell'undecimo canto del Purgatorio alla stessa iscrizione della sepoltura, disse:

Credette Cimabue nella pintura
 tener lo campo, et ora ha Giotto il grido;
 sì che la fama di colui oscura. (Vasari 1999 [1568], 42-43)

Dal punto di vista linguistico, per la sua poliedricità stilistica, *Vite* si presta tra l'altro allo studio di strutture linguistiche polifunzionali a livello sia sintattico sia semantico: come i generi testuali letterari, il testo vasariano permette di osservare potenzialità espressive di per sé insite al sistema linguistico non rilevabili in altri contesti d'uso (cfr. Foschi Albert 2015; Ballestracci, Ravetto 2015). Su questo argomento, utile all'arricchimento della descrizione grammaticale, mi soffermerò nel mio contributo, focalizzandomi in particolar modo sull'analisi della funzionalità sintattica e semantica di tre connettivi affini, d'uso relativamente frequente nei passi presi in esame – *allora, ora, poi*⁶ – e sulla loro resa in tedesco.

Allora, ora e poi presentano caratteristiche sintattiche e semantiche comuni e palesi sia nell'italiano moderno (cfr. Renzi, Salvi, Cardinaletti 2001, voll. II-III) sia in quello antico (cfr. Nocentini 2010, 29, 787, 895; Salvi, Renzi 2010, 255-256, 729-730, 1352; cfr. anche Dardano 2012) e differiscono per alcuni usi che ne delimitano la potenzialità di variazione. Tutti e tre i connettivi:

- hanno come funzione basilare quella di avverbi, ma talvolta possono svolgere funzione di segnali discorsivi o organizzatori del discorso;
- non esplicitano direttamente la loro valenza semantica che deve essere ricostruita dal lettore mediante atto interpretativo;
- hanno come valore semantico più diffuso quello temporale, ma possono segnalare relazioni semantiche anche più complesse (causale, conclusiva ecc. e illocutiva)⁷;

⁶ La scelta dei tre connettivi deriva in parte anche dagli esiti di una precedente analisi condotta in ottica contrastiva tedesco-italiano su corpora di testi di letteratura di consumo: in essa sono state studiate similitudini e differenze semantiche tra il tedesco *also* e l'italiano *allora*. Dimostrato che i due connettivi non sono semanticamente coincidenti, sono stati presi in esame altri connettivi affini, tra cui per il tedesco *dann* e *nun* e per l'italiano *ora* e *poi* (cfr. Ravetto, Ballestracci 2013). Dai frutti di questa prima fase di lavoro è nata l'idea di approfondire lo studio di connettivi e altri fenomeni grammaticali scelti sulla base di generi testuali che per la loro poeticità si prestano all'analisi di polifunzionalità sintattica e semantica. Il corpus vasariano è stato utilizzato, oltre che per il presente lavoro, anche per uno studio sulla semantica del gerundio italiano in ottica contrastiva con il tedesco (Ballestracci, Buffagni, 2016). Parallelamente, sulla base di testi letterari narrativi appartenenti alla letteratura tedesca del primo Novecento sono state condotte analisi mirate a puntualizzare la semantica di *also* (cfr. anche Ballestracci, Ravetto 2015; Ballestracci, 2016).

⁷ In accordo con Blühdorn e Lohnstein (2012), le relazioni semantiche di tipo spaziale, mettendo in connessione oggetti della realtà, vengono considerate le più semplici (es. *il gatto*

– per alcuni loro usi permettono più di un'unica interpretazione.

Essi divergono, invece, per le classi di parole a cui si estendono alcuni loro usi e per la differente derivazione etimologica:

– *allora* può fungere anche da attributo (es.: *l'allora presidente*), mentre *ora* e *poi* non presentano questo uso;

– *ora* e *poi* possono assumere funzione di sostantivo (es.: *l'ora e il poi*), uso che, viceversa, non compare per *allora*;

– *allora* e *ora* derivano da espressioni latine con significato temporale (rispettivamente *illa hora* e *hora*), *poi* deriva dalla preposizione *post* che ha un significato basilare di tipo spaziale (cfr. Nocentini 2010, 29, 787, 895).

L'ipotesi di partenza è che detti connettivi, naturalmente polifunzionali, possano trovare in un testo poliedrico come *Vite* terreno particolarmente fertile per la realizzazione della loro polifunzionalità sintattica e semantica. Di conseguenza, dovrebbero apparire differenziate anche le scelte linguistiche operate dal traduttore tedesco.

Nel seguito si osservano dunque gli usi di *allora*, *ora* e *poi* nel testo vasariano e se ne determinano peculiarità sintattiche e semantiche (par. 2). In un secondo momento, si confrontano gli usi ricorrenti in *Vite* con le strutture corrispondenti nella traduzione tedesca (par. 3). Infine, prendendo spunto dagli usi rilevati all'interno del testo italiano e del testo tedesco, viene offerta una panoramica sulle diverse potenzialità semantiche e sintattiche dei diversi connettivi nei due sistemi linguistici (italiano e tedesco). A titolo esemplificativo, per l'italiano sono state scelte due *Vite* dall'edizione Giuntina (cfr. Vasari 1999 [1568]): quella di Giotto e quella di Cimabue (11.625 parole, titoli esclusi). Per il tedesco si prende in esame l'edizione curata da Daniel Kupper (2008)⁸.

L'analisi intende fornire un contributo agli studi grammaticali di ottica contrastiva e traduttiva italiano-tedesco. La prospettiva interlinguistica permetterà inoltre di cogliere peculiarità sintattiche e semantiche dei singoli sistemi linguistici, che difficilmente emergerebbero assumendo una prospettiva monolingue. Seppur esuli dalle finalità del presente lavoro, l'analisi può offrire spunti di riflessione sulle peculiarità stilistiche del testo vasariano, dell'autore stesso e della variante diacronica, interessanti anche per altre discipline linguistiche e linguistico-testuali.

sul letto); seguono in ordine di crescente complessità le relazioni temporali, che legano tra loro eventi (es. *durante il concerto ho dormito*); quelle epistemiche (causali, concessive, consecutive ecc.), che connettono oggetti del sapere (es. *mangio perché ho fame*), e quelle deontiche o illocutive che hanno valore pragmatico, poiché segnalano il desiderio o la volontà del parlante di stimolare il destinatario a reagire in un determinato modo (es. *allora, a che ora si parte?*) (cfr. anche Blühndorn 2008, 2010; Ballestracci, Ravetto 2015)

⁸ Nell'introduzione all'edizione del 2008, Kupper afferma di avere preso spunto da diverse edizioni dell'originale e di essersi basato in particolar modo sull'edizione, ora curata dalla Scuola Normale Superiore di Pisa e disponibile anche online all'indirizzo <<http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>> (06/2018). Per approfondimenti sulle traduzioni esistenti in tedesco dell'opera di Vasari cfr. Ballestracci, Buffagni (2016).

2. *allora, ora, poi* in *Vita di Cimabue* e in *Vita di Giotto*

Nei passi presi in esame, *allora, ora* e *poi* compaiono complessivamente 48 volte (4,12%), ognuno con diversa frequenza: il connettivo più frequente è *poi* (32 casi); seguono *allora* con 12 attestazioni e *ora* con la frequenza minore (quattro casi). Tutti e tre i connettivi mostrano una gamma d'usi relativamente variegata per peculiarità sintattiche o semantiche.

Gli esempi di *allora* contenuti nei passi analizzati offrono spunti di riflessione soprattutto dal punto di vista sintattico:

(5) Avendo poi Giotto nella Minerva, chiesa de' Frati Predicatori, dipinto in una tavola un Crucifisso grande colorito a tempera che fu **allora** molto lodato, se ne tornò, essendone stato fuori sei anni, alla patria. (Vasari 1999 [1568], 119)

(6) Ora, perché mediante queste opere s'aveva acquistato Cimabue, con molto utile, grandissimo nome, egli fu messo per architetto in compagnia d'Arnolfo Lapi, uomo **allora** nell'architettura eccellente, alla fabrica di S. Maria del Fiore in Fiorenza. (Ivi, 93)

(7) Fece poi per la chiesa di Santa Maria Novella la tavola di Nostra Donna, che è posta in alto fra la capella de' Rucellai e quella de' Bardi da Vernia; la qual opera fu di maggior grandezza, che figura che fusse stata fatta insin a quel tempo; et alcuni Angeli che le sono intorno, mostrano, ancor che egli avesse la maniera greca, che s'andò accostando in parte al lineamento e modo della moderna, onde fu questa opera di tanta maraviglia ne' popoli di quell'età, per non si esser veduto **insino allora** meglio, che da casa di Cimabue fu con molta festa e con le trombe, alla chiesa portata con solennissima processione, et egli perciò molto premiato et onorato. (*Ibidem*)

In tutti e tre gli esempi sopra, "allora" assume valore temporale (TEMP) ed è parafrasabile con 'a quel tempo, a quel momento': non sono dunque osservabili le peculiarità semantiche emerse nelle precedenti analisi⁹. Le strutture sintattiche, tuttavia, in cui è contenuto il connettivo differiscono tra loro in modo più o meno marcato e ciò permette di osservare alcune variazioni d'uso a livello morfo-sintattico. In (5), "allora" è contenuto in una frase relativa e lega due eventi espressi il primo per mezzo di un verbo infinito, un gerundio passato ("Avendo poi Giotto nella Minerva, chiesa de' Frati Predicatori, dipinto in una tavola un Crucifisso grande colorito a

⁹ Nelle fasi di lavoro già realizzate per *allora* sono stati osservati anche altri usi dal punto di vista semantico, in particolare conclusivo ("Viviana era innamorata di un altro, **allora** Valerio era libero"), condizionale ("Se mi darà la possibilità di parlare, **allora** le spiegherò tutto") e illocutivo, laddove *allora* funge da segnale discorsivo ("Dovevo dare un'occhiata a qualche pratica' rispose Linda. "'Allora, ci vedremo questa sera?' domandò lui") (Ravetto, Ballestracci 2015, 336, 342-343).

tempera”), il secondo per mezzo di un verbo finito (“che [il Crocifisso] fu molto lodato”). In (6), “allora” è contenuto, invece, in una struttura nominale, in un’apposizione: l’evento espresso per mezzo della struttura contenente “allora” rimane implicito, non essendoci forma verbale; può essere tuttavia ricostruito dal lettore parafrasando l’apposizione con una frase relativa: ‘Arnolfo Lapi, *che era* uomo allora nell’architettura eccellente’. La parafrasi mostra che le due strutture in (5) e (6), nonostante le differenze apparenti, possono essere considerate due varianti di uno stesso uso sintattico. Un uso sintattico completamente diverso è esemplificato, invece, in (7), in cui il connettivo è contenuto in una locuzione con funzione avverbiale introdotta da “insino”¹⁰.

A differenza di *allora*, nel testo vasariano *ora e poi* mostrano maggiore variabilità dal punto di vista semantico. *Ora*, quantitativamente, compare con una frequenza molto bassa (quattro volte); tuttavia, tutti gli usi attestati sono molto interessanti perché permettono diversi tipi di interpretazione. In due casi, accanto all’interpretazione temporale è possibile un’interpretazione conclusiva (TEMP/CONCL):

(8) Onde facilmente si può credere che nascesse in Firenze, avendolo scritto egli, e che fusse discepolo di Giotto, ma che poi togliesse moglie in Ascesi, che quivi avesse figliuoli e **ora** vi siano discendenti. (Vasari 1999 [1568], 123)

In (8) “ora” esprime l’ultimo di una serie di eventi in successione temporale espressi per mezzo di cinque frasi oggettive introdotte da “che” e coordinate tra loro. “Ora” indica il momento presente della narrazione e in tal senso ha valore temporale. Contemporaneamente, gli eventi narrati vengono dati da colui che scrive come premesse all’evento codificato da “ora”, il quale a sua volta costituisce la conclusione di quegli stessi eventi. “Ora” assume in tal senso anche valore conclusivo, come dimostra il fatto che potrebbe essere sostituito con *quindi/dunque*. Per gli stessi motivi, in (7) è possibile anche una lettura causale, in quanto gli eventi che precedono costituiscono la causa di quanto codificato da “ora”: ‘il fatto che ora vi siano discendenti dipende dal fatto che egli [Puccio Capanna] prese moglie in Assisi e là ebbe figlioli’.

¹⁰ Si sceglie di definire *insino allora* come struttura avverbiale senza specificare ulteriormente se si tratti di un sintagma avverbiale in senso stretto o di un sintagma preposizionale. Ricerche condotte di recente hanno mostrato le difficoltà di classificazione di *fino/sino/infino/insino*, che talvolta può introdurre il solo avverbio (*sino allora*), talvolta l’avverbio preceduto da preposizione (*sino ad allora*), lasciando in dubbio se si tratti di una preposizione o se non sia preferibile considerarlo un preavverbio (cfr. Malloggi 2015).

In altri due casi, *ora* permette accanto all'interpretazione temporale, anche una lettura di tipo illocutivo (TEMP/ILL), come in (9):

(9) Nel che è da considerare che Cimabue cominciò a dar lume et aprire la via all'invenzione, aiutando l'arte con le parole per esprimere il suo concetto, il che certo fu cosa capricciosa e nuova.

Ora, perché mediante queste opere s'aveva acquistato Cimabue, con molto utile, grandissimo nome, egli fu messo per architetto in compagnia d'Arnolfo Lapi, uomo allora nell'architettura eccellente, alla fabbrica di S. Maria del Fiore in Fiorenza. (Vasari 1999 [1568], 93)

In (9), "ora" è posto all'inizio di un nuovo paragrafo ed è separato dal resto della frase per mezzo di una virgola: il connettivo serve oltre che per segnalare la dimensione temporale, vale a dire la successione degli eventi narrati, anche come organizzatore del discorso, nello specifico come segnale di apertura. "Ora" marca anche un cambiamento di prospettiva: chi scrive ha narrato una serie di eventi, "ora" segnala un evento nuovo, di relativa importanza rispetto a quelli precedenti.

Ancora più variegato dal punto di vista semantico è l'uso di *poi*. Nella maggior parte dei casi, *poi* ha valore monosemantico, temporale, e serve a codificare un evento successivo a quello espresso dalla frase precedente:

(10) Lasciò molti discepoli, e fra gli altri Giotto che **poi** fu eccellente pittore. (*Ibidem*)

In (10) "poi" mette in relazione due eventi ordinati cronologicamente e può essere parafrasato con 'successivamente': il primo ("Cimabue lasciò molti discepoli, e fra gli altri Giotto") è precedente al secondo ("[Giotto] fu eccellente pittore").

Relativamente frequenti sono anche i casi in cui *poi* mostra valore polisemantico. In sei casi accanto all'interpretazione temporale è possibile un'interpretazione conclusiva (TEMP/CONCL):

(11) E meglio starebbono, se la stracurataggine di chi ne doveva aver cura non l'avesse lasciate molto offendere dall'umido, perché il non avere a ciò, come si poteva agevolmente, provveduto, è stato cagione che, avendo quelle pitture patito umido, si sono gu[a]ste in certi luoghi e l'incarnazioni fatte nere e l'intonaco scortecciato, senzaché la natura del gesso, quando è con la calcina mescolato, è d'infracidare col tempo e corrompersi, onde nasce che **poi** per forza guasta i colori, se ben pare che da principio faccia gran presa e buona. (Ivi, 117)

In (11) “poi”, similmente a “ora” in (8), non codifica solo l’ultimo di una serie di eventi in successione temporale. Tali eventi vengono anche considerati da colui che scrive come nozioni appartenenti al mondo del sapere che spiegano come da determinate premesse si giunga alla conclusione codificata per mezzo di “poi”, da cui il valore conclusivo.

In altri cinque casi, in cui *poi* compare in posizione post-nominale, sono possibili altre interpretazioni ancora:

(12) Medesimamente grandissimo affetto fu quello ch’egli espresse in uno inferno di certe piaghe, perché tutte le femine che gli sono intorno, offese dal puzzo, fanno certi storcimenti schifi i più graziati del mondo.

I scórti **poi** che in un altro quadro si veggiono fra una quantità di poveri ratratti, sono molto lodevoli e deono essere appresso gl’artefici in pregio, perché da essi si è avuto il primo principio e modo di fargli, senzaché non si può dire che siano, come primi, se non ragionevoli. (Ivi, 120)

In (12), “poi” assume valore additivo (ADD): colui che scrive sta descrivendo elencandoli una serie di soggetti dipinti da lui ritenuti di particolare effetto, “poi” aggiunge le lodi per il quadro degli scorti alle lodi per i quadri descritti in precedenza. In tal senso, “poi”, che può essere sostituito con ‘anche’, ‘inoltre’, codifica una relazione del tipo A+B, parafrasabile come segue: ‘di grandissimo effetto è nel primo quadro l’espressione dell’inferno’ + ‘molto lodevole è *anche* l’espressione degli scorti nel secondo quadro’. La parafrasi permette di osservare che le due frasi sono composte da costituenti equivalenti, che in linea di massima esprimono lo stesso significato, differiscono tra loro solo per un elemento semantico: da una parte “inferno”, dall’altra “scorti”. “poi” in posizione post-nominale pone l’accento proprio sull’elemento semantico per cui le due frasi differiscono (“I scórti”). In tal senso “poi” assume anche funzione focalizzante (FOC).

Concludendo, tutti e tre i connettivi mostrano interessanti problematiche in ottica traduttiva con il tedesco: in particolare, *allora* per la sua polifunzionalità sintattica, gli altri due connettivi per quella semantica.

3. Resa in tedesco dei tre connettivi

Se si escludono i 12 casi in cui i connettivi italiani nel testo tedesco non vengono tradotti (un caso per *ora* e 11 per *poi*), è possibile riconoscere alcune corrispondenze tendenzialmente sistematiche tra i tre connettivi qui presi in esame e le loro rese in tedesco, come illustrato in tab. 1:

	ITALIANO	TEDESCO
Connettivo	Funzione semantico-sintattica	Funzione semantico-sintattica
<i>allora</i>	TEMP avverbio in relativa	TEMP avverbio in relativa (<i>damals</i>)
	TEMP attributo in apposizione	TEMP aggettivo in frase nominale (<i>damalig</i>)
	TEMP avverbio in locuzione introdotta da <i>insino</i>	SPAZ/TEMP avverbio ([<i>bis</i>] <i>dahin</i>)
<i>ora</i>	TEMP/CONCL avverbio	TEMP avverbio (<i>jetzt</i>)
	TEMP/ILL avverbio/particella	TEMP/ILL avverbio/particella (<i>nun</i>)
<i>poi</i>	TEMP avverbio	TEMP avverbio (<i>später, danach, darauf</i>)
	TEMP/CONCL avverbio	TEMP/COCNL avverbio (<i>dann, endlich</i>)
	ADD/FOC avverbio/particella	ADD/FOC avverbio/particella (<i>auch</i>)

Tab. 1 – Tendenze nella resa di *allora*, *ora* e *poi* in *Lebensbeschreibungen* di Daniel Kupper (2008)

Allora viene tradotto sempre con segni linguistici che hanno lo stesso valore semantico dell'italiano, temporale, e anche in tedesco, come in italiano, le differenze riguardano piuttosto le proprietà (morfo)sintattiche dei mezzi linguistici scelti: i tre tipi di *allora* individuati nel testo italiano sono in linea di massima tradotti con tre diverse varianti.

Allora con funzione di avverbio temporale, che nel testo vasariano appare sempre contenuto in frasi relative, viene reso principalmente per mezzo di *damals*, anch'esso avverbio con significato temporale (cfr. Duden 2016, 584):

(13) Avendo poi Giotto nella Minerva, chiesa de' Frati Predicatori, dipinto in una tavola un Crucifisso grande colorito a tempera che fu **allora** molto lodato, se ne tornò, essendone stato fuori sei anni, alla patria. (Vasari 1999 [1568], 119)

(13a) Hierauf malte Giotto in der Minerva, der Kirche der Prädikanten-Mönche, auf einer Tafel ein großes Kruzifix bunt in Tempera, welches man **damals** sehr rühmte, und ging alsdann in sein Vaterland zurück, nachdem er sechs Jahre daraus entfernt gewesen war. (Kupper in Vasari 2008, 353)

Allora attributivo è tendenzialmente tradotto con un aggettivo in funzione attributiva, derivato da *damals*, *damalig*:

(14) E non sono molti anni che, trovandomi io all'eremo di Camaldoli dove ho molte cose lavorato a que' reverendi Padri, vidi in una cella (è vi era stato portato dal molto reverendo don Antonio da Pisa, **allora** Generale della congregazione di Camaldoli) un Crucifisso piccolo in campo d'oro e col nome di Giotto di sua mano, molto bello [...]. (Vasari 1999 [1568], 121)

(14a) Vor wenigen Jahren erst, als ich in der Einsiedelei der Camaldoli war, woselbst ich für jene frommen Väter vieles malte, sah ich in einer Kapelle ein kleines Kruzifix auf Goldgrund mit dem Namen Giottos, was von ihm gemalt und gar schön war. Der fromme Don Antonio aus Pisa, **damaliger** General der Karthäuser, hatte es dahin gebracht. (Kupper in Vasari 2008, 362)

Gli esempi (13a) e (14a) evidenziano una differenza strutturale tra l'italiano e il tedesco: mentre *allora* può essere usato sia come avverbio sia come attributo, *damals* ha esclusivamente funzione di avverbio. Per ricoprire le funzioni di *allora* attributivo il tedesco utilizza un aggettivo, *damalig* (cfr. Duden 2016, 581-582). Nella traduzione tedesca, però, è presente anche un minor numero di casi in cui *allora* avverbio temporale contenuto in frasi relative viene tradotto con "damalig" (es. 15 e 15a) e viceversa *allora* attributivo con "damals" (es. 16 e 16a):

(15) [...] ma Cimabue in cambio d'attendere alle lettere, consumava tutto il giorno, come quello che a ciò si sentiva tirato dalla natura, in dipignere, in su' libri et altri fogli, uomini, cavalli, casamenti et altre diverse fantasie; alla quale inclinazione di natura fu favorevole la fortuna; perché essendo chiamati in Firenze, da chi **allora** governava la città, alcuni pittori di Grecia, non per altro, che per rimettere in Firenze la pittura più tosto perduta che smarrita, cominciarono, fra l'altre opere tolte a far nella città, la cappella de' Gondi, di cui oggi le volte e le facciate sono poco meno che consumate dal tempo, come si può vedere in S. Maria Novella allato alla principale capella, dove ell'è posta. (Vasari 1999 [1568], 91)

(15a) Indessen, anstatt sich in den Wissenschaften zu üben, brachte Cimabue den Tag damit hin, auf Bücher und Blätter Menschen, Pferde, Häuser und allerlei Phantasien zu zeichnen, und diesen Trieb seines Herzens begünstigte das Glück. Die **damaligen** Befehlshaber der Stadt beriefen nämlich einige griechische Maler nach Florenz, welche die verlorene Kunst wieder herstellen sollten, und diese malten unter andern auch die Capella de' Gondi, die in Santa Maria Novella neben der Hauptkapelle gelegen ist, und deren Gewölbe und Wände nun fast ganz von der Zeit zerstört sind. (Kupper in Vasari 2008, 193-194)

(16) Ora, perché mediante queste opere s'aveva acquistato Cimabue, con molto utile, grandissimo nome, egli fu messo per architetto in compagnia d'Arnolfo Lapi, uomo **allora** nell'architettura eccellente, alla fabbrica di S. Maria del Fiore in Fiorenza. (Vasari 1999 [1568], 93)

(16a) Da nun alle diese Werke Cimabue zu seinem großen Nutzen einen berühmten Namen gemacht hatten, ward er zugleich mit Arnolfo Lapi, welcher **damals** in der Baukunst sehr berühmt war, zum Baumeister von Santa Maria del Fiore in Florenz ernannt. (Kupper in Vasari 2008, 201-202)

Questi esempi confermano quanto ipotizzato in precedenza per questi due usi di *allora* (cfr. par. 2), vale a dire che si tratta di due varianti di uno stesso uso del connettivo, tra loro interscambiabili.

Differenziata rispetto a questi due primi casi descritti è, invece, la resa in tedesco di *allora* introdotto da *insino*:

(17) la qual opera fu di maggior grandezza, che figura che fusse stata fatta insin a quel tempo; et alcuni Angeli che le sono intorno, mostrano, ancor che egli avesse la maniera greca, che s'andò accostando in parte al lineamento e modo della moderna, onde fu questa opera di tanta maraviglia ne' popoli di quell'età, per non si esser veduto **insino allora** meglio, che da casa di Cimabue fu con molta festa e con le trombe, alla chiesa portata con solennissima processione, et egli perciò molto premiato et onorato. (Vasari 1999 [1568], 93)

(17a) Dieses Werk ist in größerem Maßstab, als bis zu jener Zeit irgend eine Figur ausgeführt worden war, und einige Engel, welche die Madonna umgeben, zeigen, wie er zwar noch in griechischer Manier arbeitete, sich in

Umrisen und Methode jedoch etwas den Neueren näherte. Man hatte **bis dahin** nichts Besseres gesehen, und es erweckte daher dies Gemälde solche Bewunderung, dass es mit vieler Pracht und Trompeten in feierlicher Prozession vom Haus des Cimabue nach der Kirche getragen und er dafür höchlich belohnt und geehrt wurde. (Kupper in Vasari 2008, 200)

In (17a) la locuzione “insino allora” è resa in tedesco per mezzo di una struttura equivalente, anch’essa costituita, similmente a quella italiana, da “bis” (corrispondente a *insino* e come questo classificabile talvolta come preposizione, talvolta come preavverbio; cfr. Duden 2016, 626-627) e da “dahin”, avverbio indicante in questo caso specifico valenza temporale, ma derivante dall’ambito spaziale. “dahin”, traducibile in italiano con ‘a là’, si compone di due parole, di cui l’avverbio *da* indica stato in luogo, *hin* la direzione verso cui si sviluppa un movimento. Questo esempio permette di osservare da una parte una similitudine tra i due sistemi linguistici – sia in tedesco sia in italiano i connettivi hanno un significato basilare, ma possono essere utilizzati per segnalare relazioni anche in altri ambiti semantici (cfr. p.e. gli usi di *poi*) – dall’altra una divergenza: il tedesco tende a utilizzare maggiormente rispetto all’italiano connettivi di derivazione spaziale per segnalare relazioni temporali (cfr. anche Weinrich 1993, 576).

Un’ulteriore differenza tra i due sistemi linguistici è osservabile prendendo in esame le rese dell’avverbio *ora*, avente in italiano valore temporale con sfumatura conclusiva:

(18) Onde facilmente si può credere che nascesse in Firenze, avendolo scritto egli, e che fusse discepolo di Giotto, ma che poi togliesse moglie in Ascesi, che quivi avesse figliuoli e **ora** vi siano descendentì. (Vasari 1999 [1568], 123)

(18a) deshalb kann man leicht glauben, dass er in Florenz geboren wurde, was er selbst schriftlich hinterließ, und dass er auch ein Schüler Giottos war, sich aber in Assisi verheiratete und daselbst Kinder zeugte, wodurch **jetzt** seine Nachkommen in jener Stadt leben. (Kupper in Vasari 2008, 370-371)

In (18a), “ora” è tradotto con “jetzt” avente valore esclusivamente temporale (cfr. Duden 2016, 587); la sfumatura causale-conclusiva di “ora” (cfr. par. 2) viene resa per mezzo di “wodurch” (attraverso cui), pronome che introduce una frase relativa indicante il risultato delle azioni precedentemente descritte. L’esempio mostra che l’italiano *ora* ha una valenza semantica più estesa rispetto al tedesco *jetzt*.

Corrispondenze non completamente equivalenti si registrano anche nel caso di *ora* con valore temporale e illocutivo:

(19) Nel che è da considerare che Cimabue cominciò a dar lume et aprire la via all’invenzione, aiutando l’arte con le parole per esprimere il suo concetto, il che certo fu cosa capricciosa e nuova.

Ora, perché mediante queste opere s'aveva acquistato Cimabue, con molto utile, grandissimo nome, egli fu messo per architetto in compagnia d'Arnolfo Lapi, uomo allora nell'architettura eccellente, alla fabbrica di S. Maria del Fiore in Fiorenza. (Vasari 1999 [1568], 93)

(19a) Hieraus sieht man, dass Cimabue anfang, den Weg der Erfindung zu eröffnen, indem er der Kunst durch Worte nachhalf, uns seine Gedanken auszudrücken, was sicher ein neues und scharfsinniges Verfahren war. Da **nun** alle diese Werke Cimabue zu seinem großen Nutzen einen berühmten Namen gemacht hatten, ward er zugleich mit Arnolfo Lapi, welcher damals in der Baukunst sehr berühmt war, zum Baumeister von Santa Maria del Fiore in Florenz ernannt. (Kupper in Vasari 2008, 201-202)

In (19) "ora" funge, come già spiegato (cfr. par. 2), oltre che da connettivo di tipo temporale utile a marcare una successione di eventi, anche da segnale discorsivo avente la funzione di marcare l'inizio di un discorso in cui si cambia prospettiva rispetto a quanto narrato in precedenza. In tedesco (19a) viene scelto "nun", un connettivo che può ricoprire le stesse funzioni; esso, però, viene inserito in una struttura sintattica che tende a far passare in secondo piano la funzione illocutiva e a mettere in evidenza il valore conclusivo. In altre parole, mentre in italiano il valore illocutivo è marcato per mezzo della posizione assunta da "ora" (all'inizio di frase nonché di capoverso) e dall'uso della punteggiatura (separazione per mezzo della virgola), in tedesco "nun" è contenuto all'interno di una frase secondaria di tipo causale, laddove si sarebbe potuta ottenere una corrispondenza equivalente utilizzando strategie simili a quelle dell'italiano, dislocando il connettivo a sinistra e marcando la dislocazione per mezzo di virgola (es.: "Nun, da alle diese Werke [...]"; cfr. Duden 2016, 606).

Maggiormente biunivoche rispetto alle rese tedesche di *ora*, appaiono quelle dei tre diversi usi distinti per l'italiano *poi* (cfr. par. 2), che proprio per la loro biunivocità permettono di osservare tendenze divergenti tra i due sistemi linguistici in generale. Per *poi* esclusivamente temporale occorrono due modalità sistematiche di resa del connettivo:

(20) E perché il detto Piero Saccone amava infinitamente la virtù di questo uomo, avendo preso, non molto dopo che ebbe avuto il detto disegno, il Borgo a S. Sepolcro, di là condusse in Arezzo una tavola di man di Giotto di figure piccole, che **poi** se n'è ita in pezzi. (Vasari 1999 [1568], 121)

(20a) Giotto, der sehr gefällig war, machte die Zeichnung, und schickte sie ihnen, auch wurde, wie an seinem Orte gesagt werden wird, jenes Grabmal danach ausgeführt; der oben genannte Peter Saccone aber, der die Kunst Giottos hochverehrte, brachte, als er bald nach Empfang dieser Zeichnung die Vorstadt von S. Sepolcro einnahm, von dort ein Bild, in welchem Giotto viele kleine Figuren gemalt hatte, mit nach Arezzo, woselbst es **später** zu Grunde gegangen ist. (Kupper in Vasari 2008, 361-362)

(21) Doppo la quale fece in una tavoletta in campo d'oro un S. Francesco, e lo ritrasse, il che fu cosa nuova in que' tempi, di naturale, come seppe il meglio, et intorno a esso tutte l'istorie della vita sua in venti quadretti pieni di figure picciole in campo d'oro.

Avendo **poi** preso a fare per i monaci di Vall'Ombrosa nella Badia di Santa Trinita di Fiorenza una gran tavola, mostrò in quell'opera, usandovi gran diligenza per rispondere alla fama che già era conceputa di lui, migliore invenzione, e bel modo nell'attitudini d'una Nostra Donna. (Vasari 1999, 91)

(21a) Hierauf malte er auf Goldgrund einen Heiligen Franziskus, so gut er es konnte, nach der Natur, was in jenen Zeiten etwas Neues war, und rings umher die Geschichte seines Lebens in zwanzig Bilderchen voll kleiner Figuren auf Goldgrund.

Darauf übernahm er für die Mönche von Vallombrosa in der Abtei von Santa Trinita in Florenz eine große Tafel. Er wendete großen Fleiß auf dies Werk, um dem Ruf zu genügen, den er sich schon erworben hatte. (Kupper in Vasari 2008, 195)

Sia in (20a) sia in (21a) "poi" è reso con connettivi tedeschi aventi nel contesto specifico valore temporale: "später" e "darauf". Per *später* però la temporalità costituisce il significato fondamentale, mentre *darauf* è un avverbio di derivazione spaziale, composto dall'avverbio *da* e dalla preposizione *auf* (Duden 2016, 585, 1095). In molti altri casi come (20a) e (21a) si trovano avverbi simili a *darauf* (*demnächst*, *hierhauf*). Ciò conferma la tendenza del tedesco a utilizzare connettivi originariamente spaziali per segnalare relazioni di tipo temporale, fenomeno che invece non interessa marcatamente l'italiano (v. anche sopra).

L'analisi delle rese di *poi* temporale permette di osservare un'altra divergenza tra il sistema tedesco e quello italiano. Laddove *poi* è correlato a un'altra struttura sintattica avente valore temporale, spesso in tedesco viene concentrato in un unico connettivo:

(22) Il quale cortigiano, venendo per veder Giotto et intendere che altri maestri fossero in Firenze eccellenti nella pittura e nel musaico, parlò in Siena a molti maestri.

Poi, avuto disegni da loro, venne a Firenze et andato una mattina in bottega di Giotto che lavorava, gl'espose la mente del Papa et in che modo si voleva valere dell'opera sua et in ultimo gli chiese un poco di disegno per mandarlo a Sua Santità. (Vasari 1999 [1568], 118)

(22a) Als dieser Hofmann Giotto kennen lernen und hören wollte, welch andere Meister noch zu Florenz in der Malerei und im Mosaik vorzüglich wären, sprach er in Siena mit vielen Künstlern, und ging, **nachdem** er Zeichnungen von ihnen erhalten hatte, nach Florenz. (Kupper in Vasari 2008, 348)

In (22) "poi" è specificato dalla frase infinitiva "avuto disegni da loro", forma implicita con valore temporale, parafrasabile con "dopo avere avu-

to disegni da loro'. In tal senso, l'uso di *poi* è ridondante: la frase avrebbe potuto mantenere lo stesso significato anche omettendo "poi": ('[dopo che ebbe] avuto disegni da loro, venne a Firenze'). Nella resa in (22a), le due strutture temporali vengono concentrate in un'unica frase secondaria introdotta da "nachdem" (dopo che); in tal senso, l'esempio sembra confermare la tendenza del tedesco a eliminare eventuali ridondanze.

Quando *poi* è temporale con sfumatura conclusiva viene reso con connettivi aventi equivalente polisemanticità:

(23) E meglio starebbono, se la stracurataggine di chi ne doveva aver cura non l'avesse lasciate molto offendere dall'umido, perché il non avere a ciò, come si poteva agevolmente, preveduto, è stato cagione che, avendo quelle pitture patito umido, si sono gu[a]ste in certi luoghi e l'incarnazioni fatte nere e l'intonaco scortecciato, senzaché la natura del gesso, quando è con la calcina mescolato, è d'infraçidare col tempo e corrompersi, onde nasce che **poi** per forza guasta i colori, se ben pare che da principio faccia gran presa e buona. (Vasari 1999 [1568], 117)

(23a) Da man hierfür nicht vorgesehen hatte, wie man doch leicht hätte tun können, so sind einige Stellen der Malereien von der Feuchtigkeit verdorben, die Gesichtsfarben schwarz geworden, und der Kalk abgeblättert, während Gips mit Kalk gemischt ohnehin mit der Zeit verwittert und verdirbt, so dass er **dann** mit Gewalt die Farben verwüstet, wenn gleich es Anfangs scheint, als ob er sie sehr fest verbinde. (Kupper in Vasari 2008, 347)

Come "poi" in (23), "dann" in (23a) può essere interpretato sia come temporale sia come conclusivo. In altri casi simili viene utilizzato l'avverbio *endlich*, anch'esso avente valore sia temporale sia conclusivo (Duden 2016, 587, 885). Gli avverbi tedeschi utilizzati per rendere il *poi* esclusivamente temporale (v. sopra) non vengono invece mai utilizzati in questi contesti polisemantici, suggerendo così che *poi* abbia un valore semantico molto più esteso dei singoli connettivi riscontrati per il tedesco.

Tale ipotesi sembra confermata anche dalla resa del terzo uso di *poi*, quello con interpretazione additiva e focalizzante, per il quale viene scelto un altro connettivo ancora, *auch*:

(24) Nella quarta, che è dall'altra parte della chiesa verso tramontana, la quale è de' Tosinghi e degli Spinelli e dedicata all'Assunzione di Nostra Donna, Giotto dipinse la Natività, lo Sposalizio, l'essere Annunziata, l'Adorazione de' Magi, e quando ella porge Cristo piccol fanciullo a Simeone, che è cosa bellissima, perché oltre a un grande affetto che si conosce in quel vecchio ricevente Cristo, l'atto del fanciullo, che avendo paura di lui porge le braccia e si rivolge tutto timoroso verso la madre, non può essere né più affettuoso né più bello.

Nella morte **poi** di essa Nostra Donna sono gl'Apostoli et un buon numero d'Angeli con torchi in mano, molto belli. (Vasari 1999 [1568], 115)

(24a) und in der vierten, auf der andern Seite der Kirche, gegen Norden gelegen, die Kapelle der Tosinghi und Spinelli genannt und der Madonna geweiht, stellte er die Geburt dar, die Vermählung, die Verkündigung, die Anbetung der Könige, und wie Maria das Christuskind dem Simeone reicht, welcher letztere eine sehr schöne Figur ist, denn nicht nur spricht sich eine innige Liebe in dem Greise aus, indem er das Kind auf die Arme nimmt, sondern auch die Stellung des Kindes, welches sich vor ihm fürchtet und die Arme zwar ausstreckt, aber sich doch bange nach der Mutter umsieht, ist so lebendig und schön, als man nur denken kann.

Auch sind beim Tod der Mutter Gottes die Apostel und eine Menge Engel mit Kerzen in der Hand, sehr gut gemalt. (Kupper in Vasari 2008, 340-341)

(25) onde cresciuto gli l'animo, cominciò da sé solo a dipigner a fresco la chiesa di sopra, e nella tribuna maggiore fece sopra il coro in quattro facciate alcune storie della Nostra Donna, cioè la morte, quando è da Cristo portata l'anima di lei in cielo sopra un trono di nuvole, e quando in mezzo a un coro d'Angeli la corona, essendo da piè gran numero di Santi e Sante, oggi dal tempo e dalla polvere consumati.

Nelle crociere **poi** delle volte di detta chiesa, che sono cinque, dipinse similmente molte storie. (Vasari 1999, 92)

(25a) Dadurch stieg ihm der Mut; er fing an, die obere Kirche allein in Fresko zu malen und stellte in der Haupttribune, über dem Chor, in vier Feldern Einiges aus der Geschichte der Mutter Gottes dar, nämlich ihren Tod, dann wie Christus ihre Seele auf einem Thron von Wolken zum Himmel trägt, und endlich wie er sie inmitten einer Schar von Engeln krönt, wobei zu ihren Füßen eine Menge von Heiligen stehen, die jetzt von der Zeit und vom Staube fast ganz verdorben sind.

Auch in den fünf Kreuzgewölben derselben Kirche malte er viele historische Gegenstände. (Kupper in Vasari 2008, 197)

In (24a) e in (25a), “*poi*” è tradotto con “*auch*”, un connettivo che utilizzato come avverbio ha funzione di costituente sintattico e valore additivo, come particella è parte di un costituente sintattico e ha valore oltre che additivo anche focalizzante (Duden 2016, 597, 601-602). A tale proposito è interessante notare che sebbene questo uso di *poi* venga tradotto sempre con “*auch*”, non sempre *auch* nel testo tedesco svolge la stessa funzione. In (24a) “*auch*” è avverbio e ha funzione di costituente sintattico, come dimostra il fatto che occupa la posizione preverbale¹¹. In tal senso, la traduzione rende solo la sfumatura additiva. In (25a), invece, “*auch*” è parte di un costituente complesso (“**Auch** in den fünf Kreuzgewölben derselben Kirche”) e ha valore di parti-

¹¹ In tedesco standard, la posizione preverbale può essere occupata da un unico costituente sintattico, mentre in italiano possono essere presenti più costituenti, p.e.: *Oggi Maria rimane a casa* vs. *Heute bleibt Maria zu Hause* oppure *Maria bleibt heute zu Hause* (esempi di chi scrive; cfr. Weinrich 1993, 62).

cella focalizzante. Questa seconda modalità di traduzione rende in modo più adeguato la funzionalità di “poi” a livello sia semantico, sia sintattico. Al di là di ciò, anche in questi casi l’analisi appare confermare che *poi* ricopre un ampio spettro di usi, ai quali in tedesco corrispondono più connettivi.

4. Osservazioni conclusive

Sulla base dell’analisi effettuata, in generale si osserva una certa sistematicità di corrispondenze tra i connettivi italiani e la loro resa in tedesco. Tale sistematicità permette altresì di rilevare alcune discrepanze tra i due sistemi linguistici. In generale, i connettivi italiani qui studiati appaiono avere usi più estesi rispetto ai singoli connettivi tedeschi cui corrispondono:

- con riferimento ad *allora*, che nel corpus analizzato ha sempre valore temporale, le discrepanze rilevate tra i due sistemi linguistici riguardano maggiormente il livello (morfo)sintattico che quello semantico: mentre *allora* può essere utilizzato sia come avverbio sia come attributo, *damals* può avere esclusivamente funzione di avverbio. Per rendere la funzione attributiva il tedesco usa l’aggettivo derivato da *damals*, *damalig*. In altre parole, *allora* mostra usi più estesi rispetto alle singole corrispondenze tedesche non solo per gli aspetti semantici (cfr. Ravetto, Ballestracci 2013; Ballestracci, Ravetto 2015), anche a livello sintattico;

- *ora*, avendo valore sia temporale sia conclusivo che illocutivo, ricopre i significati assunti in tedesco da due diversi connettivi: da *jetzt* che ha valore esclusivamente temporale e da *nun* che oltre al valore temporale assume spesso sfumature conclusive e illocutive;

- anche *poi* mostra la tendenza a ricoprire una vasta gamma di significati (temporale, temporale-conclusivo e additivo-focalizzante), laddove nella traduzione in tedesco sono utilizzati di volta in volta diversi connettivi: temporali di derivazione spaziale (*darauf*, *hierauf* ecc.), temporali con sfumature conclusive (*dann*, *endlich*) e addittivi con sfumature focalizzanti (*auch*).

Altri esiti ottenuti sembrano suggerire che le discrepanze non siano esclusivamente conseguenza di divergenze strutturali tra le due lingue, ma anche di diverse convenzioni testuali e culturali:

- nel dominio temporale, il tedesco mostra la tendenza a utilizzare connettivi derivanti dal dominio spaziale, un fenomeno meno diffuso in italiano;

- l’italiano mostra la tendenza a utilizzare i connettivi anche in modo ridondante, laddove il tedesco tende a condensare il significato in un unico connettivo.

Questi due ultimi punti sono da considerarsi ipotesi che necessiterebbero di essere confermate da analisi più approfondite, si spera, tuttavia, che esse offrano spunti di riflessione non solo a chi si occupa di descrizione grammaticale di ottica contrastiva italiano-tedesco, ma anche a coloro che operano nell’ambito della traduzione nonché dell’analisi stilistica del testo.

Riferimenti bibliografici

- Aristotelis (1968 [1965]), *De arte poetica liber*, ed. by Rudolf Kassel, Oxford, Clarendon Press (reprinted lithographically in Great Britain from corrected sheets of the first edition 1966).
- Ballestracci Sabrina (2016), "Literarische Texte als Stoff zur Beschreibung der sprachlichen Kreativität. Das Beispiel also", in Jianhua Zhu, Jin Zhao, Michael Szurawitzki (Hrsgg.), *Germanistik zwischen Tradition und Innovation. Akten des XIII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)* (Shanghai, 23.-30.8. 2015), Bd. III, Frankfurt am Main, Peter Lang, 201-205.
- Ballestracci Sabrina, Buffagni Claudia (2016), "La traduzione dei 'gerundi italiani' in tedesco: un'analisi semantica esemplare", in Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, Firenze, Firenze UP, 11-35, <http://www.fupress.com/archivio/pdf/3372_10596.pdf> (06/2018).
- Ballestracci Sabrina, Ravetto Miriam (2015), "La polisemanticità del segno letterario. Analisi dei connettivi also, dann e nun in Der Prozess di Franz Kafka", in Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista – punti di contatto. Studi di linguistica e letteratura tedesca*, Firenze, Firenze UP, 121-147, <http://www.fupress.com/archivio/pdf/2913_7138.pdf> (06/2018).
- Blühdorn Hardarik (2008), *Syntax und Semantik der Konnektoren. Ein Überblick*, Mannheim, Institut für Deutsche Sprache, <www1.ids-mannheim.de/file-admin/gra/texte/blu_ueberblick.pdf> (06/2018).
- (2010), "A Semantic Typology of Sentence Connectives", in Theo Harden, Eike Hentschel (Hrsgg.), *40 Jahre Partikelforschung*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 215-231.
- Blühdorn Hardarik, Lohnstein Horst (2012), "Verumfokus im Deutschen: Versuch einer Synthese", in Idd. (Hrsgg.), *Wahrheit – Fokus – Negation*, Hamburg, Buske, 171-262.
- Brinker Klaus (2000), "Textsorten und literarische Gattungen", in Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann, S.F. Sager (Hrsgg.), *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Bd. XVI, Berlin-New York, de Gruyter, 546-558.
- Carrara Eliana (2013), "Giorgio Vasari", in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti. Il contributo italiano alla storia del pensiero*, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, Appendice VIII, 193-199.
- Dardano Maurizio (2012), *Sintassi dell'italiano antico. La prosa del Duecento e del Trecento*, Roma, Carocci.
- Duden (2016⁹), *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*, Mannheim-Zürich, Duden.
- Fix Ula (1999), "Textsorte – Textmuster – Textmuster Mischung. Konzept und Analysebeispiel", in M.-H. Perénec (Hrsg.), *Textlinguistik: An- und Aussichten*, "Cahiers d'études Germaniques" II, 37, 11-26.
- Goethe J.W. (1819), *West-östlicher Divan*, Stuttgart, Cotta.
- Malloggi Patrizio (2015), *Die "untypischen Präpositionen" bis und fino*, Tesi di Dottorato, Università di Pisa.

- Mattioda Enrico (2008), "Poesia e storia nelle *Vite* di Giorgio Vasari", in C.A. Adesso, Vincenzo Caputo, Ornella Petraroli (a cura di), *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio della tradizione letteraria come risorsa primaria, Atti del XI Congresso dell'Associazione degli Italianisti* (Napoli 26-29 settembre 2007), redazione elettronica di Fabio Curzi, 1-20, <http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=181> (06/2018).
- Nocentini Alberto (2010), *L'etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Le Monnier.
- Pozzi Mario, Mattioda Enrico (2006), *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze, L.S. Olschki.
- Renzi Lorenzo, Salvi Giampaolo, Cardinaletti Anna (2001), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino, 3 voll.
- Salvi Giampaolo, Renzi Lorenzo (2010), *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, Il Mulino, 2 voll.
- Timm Christian (1996), "Das Vortwort: — eine Textsorte-in-Relation", in Hartwig Kalverkämper, Klaus-Dieter Baumann (Hrsgg.), *Fachliche Textsorten: Komponenten, Relationen, Strategien*, Tübingen, Narr, 458-467.
- Vasari Giorgio (1999 [1568]), *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura del Laboratorio per l'Analisi, la Ricerca, la Tutela, le Tecnologie e l'Economia per il Patrimonio Culturale, Pisa, Scuola Normale Superiore, <<http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>> (06/2018).
- (2008), *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, hrsg. von Daniel Kupper, Berlin, Directmedia Publishing.
- Weinrich Harald (1993), *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich, Duden.

Goethe im deutsch-italienischen Vergleich: *ersterer – letzterer / primo – ultimo* und bedeutungsähnliche Verweisformen

I. Einleitendes: Goethe deutsch-italienisch kontrastiv

Abgesehen davon, dass das Gesamtwerk Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832) besonders umfangreich und vielfältig ist, erscheint Goethe für normbezogene Fragestellungen deshalb relevant, weil mit ihm gezeigt werden kann, wie eine sprachliche Erscheinung – *erstere* und *letztere* –, die noch im 18. Jahrhundert weder als formal noch als funktional angemessen klassifiziert wurde, zum Sprachgebrauch dazugehörte, und zwar auch in einer ganz klaren Präferenz in spezifischen Textsorten, verbunden mit einer gewissen Gesamtsatzlänge und spezifischen Kon- bzw. Kotexten. Bis heute gibt es vor allem Aussagen aus der Sprachpflege/Sprachkritik: Der Sprachgebrauch wird (negativ) bewertet; hinreichende Beschreibungen des Phänomens in Grammatiken stehen noch aus. Das führt zu der zweiten zentralen Fragestellung dieses Beitrags: Wie gehen Übersetzer von etwas älteren Texten, aber auch von Texten im Allgemeinen, mit letztgenanntem Phänomen – und dann gegebenenfalls auch Problem – um?

Als empirische Grundlage wurden *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, publiziert 1795/1796, und eine italienische Übersetzung aus dem Jahr 1976 sowie der didaktische Teil der *Farbenlehre*, verfasst 1790 bis 1810, und eine italienische Übersetzung von 1993 herangezogen, ein Bildungsroman, also ein literarischer Text mit einem Umfang von 1.003 Seiten, und eine naturwissenschaftliche Schrift über Farben, ein Sachtext mit einem Umfang von 360 Seiten (Angabe jeweils nach der Ausgabe der Digitalen Bibliothek)¹.

¹ Aufschlussreich wäre zudem der Vergleich mit zeitgenössischen italienischen Übersetzungen. – Ebenso wie dieser werden die prinzipiellen Unterschiede in der Bewertung der Differenzen zwischen den Textsorten, insbesondere der häufig kontrovers diskutierten Spezialfälle literarischer Texte, in Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft und Übersetzungsfor-

2. Goethe deutsch: Wo ist die Norm, wo ist die Regel?

Die Norm, an der sich Sprachbenutzer orientieren, ist heute die deutsche Standardsprache, die geschriebene Sprache, die in den Grammatiken abgebildet ist, so etwa in der Duden-Grammatik, die mittlerweile in der neunten Auflage vorliegt (2016; Erstaufgabe 1937). Daneben gibt es zahlreiche Sprachratgeber, in denen Tipps zum angemessenen Gebrauch in spezifischen Situationen gegeben werden (wie das Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle 2016).

Neben *ersterer* und *letzterer* sind *dieser* und *jener*, *erster* und *letzter* und *der eine* und *der andere* Verweisformen, die öfter nah beieinander in Texten verwendet werden und miteinander in Beziehung stehen. Sie lassen sich als Elemente fassen, die sich je nach Gebrauch auf eine bis zwei, zumeist vorausgehende Größen beziehen. Nicht deiktische Gebrauchsweisen werden im Folgenden nur am Rande behandelt, ebenso wie Verweise, die in Verbindung mit einem Substantiv erfolgen, wie *diese Versuche* – *jene Versuche*; hier handelt es sich nicht um Deiktika im engeren Sinne, die Pronomen stehen hier nicht für das Nomen, sondern für den Artikel.

Hier ein Beispiel aus dem *Wilhelm Meister*: In Kapitel 13 des 1. Buches treffen Wilhelm und Melina zum ersten Mal aufeinander. In Kapitel 14 findet ein „Gespräch der beiden neuen Bekannten“ (I, 14, 54) statt. Es handelt sich um eine sehr umfangreiche Dialogpassage, in der der Name Wilhelm genannt wird, der Name Melina jedoch nicht fällt. Stattdessen gebraucht Goethe eine Verweisform (*jener*). Eine weitere Verweisform (*dieser*) erscheint im Dialog selbst²:

(1dt.) Denn als Wilhelm dem niedergeschlagenen Jüngling [Melina, CWR] sein Verhältnis zu den Eltern des Frauenzimmers entdeckte [...], versetzte **der andere** [Melina, CWR ...] Ja, versetzte **der andere** [Melina, CWR ...] Das ist ein sonderbarer Entschluß, den ich nicht billigen kann; denn ohne besondere Ursache ist es niemals ratsam, die Lebensart, die man ergriffen hat, zu verändern, und überdies wüßte ich keinen Stand, der so viel Annehmlichkeiten, so viel reizende Aussichten darböte, als den eines Schauspielers. Man sieht, daß Sie keiner gewesen sind, versetzte **jener** [Melina, CWR]. – Darauf sagte Wilhelm: mein Herr, wie selten ist der Mensch mit dem Zustande zufrieden, in dem er sich befindet, er wünscht sich immer den seines Nächsten, aus dem sich **dieser** gleichfalls heraussehnt! – (*Lehrjahre*, I, 14, 54-55)

schung im Folgenden ausgeblendet. Das Gleiche gilt für die unterschiedlichen Ansätze der Übersetzungstheorien und deren Differenzierung von Äquivalenzen, z.B. denotative, konnotative, textnormative, pragmatische, formal-ästhetische und Wirkungs-Äquivalenz (Baumann 2013).

² In diesem und in den folgenden Beispielen sind sowohl in den deutschen wie auch den italienischen Textstellen die verweisenden Elemente jeweils fett markiert; die Elemente, auf die verwiesen wird, sind unterstrichen.

Während Wilhelm zumeist identisch mit seinem Namen wiederaufgenommen wird, wird auf Melina mit einem Pronomen Bezug genommen, das ihn in Relation zu Wilhelm setzt, in dem gezeigten Textausschnitt zweimal mit der *andere*, beim dritten Mal mit *jener*. Innerhalb einer Dialogpassage von Wilhelm – *mein Herr, wie selten ist der Mensch mit dem Zustande zufrieden, in dem er sich befindet, er wünscht sich immer den seines Nächsten, aus welchem sich dieser gleichfalls herausseht!* – erfolgt die letzte Wiederaufnahme durch *dieser*. Bezugsgröße ist *der Mensch*. Das Beispiel soll einen ersten Eindruck der komplexen Verweisverhältnisse geben, die auf mehreren Ebenen des Textes stattfinden können. Hier die italienische Übertragung³:

- (lit.) Infatti, quando Wilhelm svelò al demoralizzato giovane [Melina] i suoi rapporti con i genitori della ragazza [...], rispose l'altro [Melina, CWR ...] "Sì," replicò Melina [...] "È una strana decisione che non posso approvare; perché senza un motivo particolare non è mai consigliabile mutare il modo di vita che si è scelto, e inoltre non conosco una professione che offra tanti godimenti, tante eccitanti prospettive come quella dell'attore." "Si vede che lei non l'ha fatto" ribatté l'altro [Melina]. Al che Wilhelm disse: "Signor mio, l'uomo è ben di rado contento dello stato in cui si trova! Desidera sempre essere in quello del vicino, mentre questi anela ugualmente a uscirne (*Gli anni dell'apprendistato*, I, 14, 43-44)

Nun ein Beispiel aus der *Farbenlehre*:

- (2dt.) Wir betrachteten also die Farben zuerst, insofern sie dem Auge angehören und auf einer Wirkung und Gegenwirkung desselben beruhen; ferner zogen sie unsere Aufmerksamkeit an sich, indem wir sie an farblosen Mitteln oder durch deren Beihülfe gewahrten; zuletzt aber wurden sie uns merkwürdig, indem wir sie als den Gegenständen angehörig denken konnten. **Die ersten** nannten wir physiologische, **die zweiten** physische, **die dritten** chemische Farben. **Jene** sind unaufhaltsam flüchtig, **die andern** vorübergehend, aber allenfalls verweilend, **die letzten** festzuhalten bis zur spätesten Dauer. (*Farbenlehre*, „Einleitung“, 325)

Das Wiederaufgenommene enthält drei Sachverhalte, drei Typen von Farbwahrnehmung, eingeleitet und damit gegliedert durch die textorganisierenden Konnektoren *zuerst*, *ferner* und *zuletzt* (zur Terminologie vgl. Duden 2016, 585). Der mit *zuerst* eingeleitete Teilsatz wird mit *die ersten*, der mit *ferner* eingeleitete Teilsatz mit *die zweiten*, der mit *zuletzt* eingeleitete mit *die dritten* wiederaufgenommen, *die ersten* schließlich mit *jene*, *die zweiten* mit *die anderen*, *die dritten* mit *die letzten*. Während die erste Verweiskette eine

³ Für die Interpretation vgl. Kapitel 3.

mit Ordinalzahlen ist, ist die zweite eine Mischung aus zwei Pronomen und einem Zahladjektiv. Auch hierzu die Übertragung ins Italienische ⁴:

(2it.) Innanzitutto consideriamo i colori in quanto appartengono all'occhio e dipendono da un suo meccanismo d'azione e reazione; quindi ci rivolgiamo a quelli che possiamo osservare su mezzi incolori o con il loro ausilio, per infine indirizzarci a quelli che potevamo pensare come appartenenti agli oggetti. Abbiamo dato il nome di colori *fisiologici ai primi*, di *fisici ai secondi*, di *chimici ai terzi*. Mentre **i primi** sono senz'altro fugaci e **i secondi** sono transitori e tuttavia possono essere trattenuti, **gli ultimi** resistono per la massima durata. (*La teoria dei colori*, „Introduzione“, 16)

Als typische Vertreter der Wortart Demonstrativpronomen gelten *dieser* und *jener*, die in der Kombination auf zwei vorher genannte Größen verweisen. *Jener* verweist auf das zuerst Genannte, *dieser* auf das zuletzt Genannte. Auch *der eine* und *der andere* verweisen auf zwei Größen, die in Bezug zueinander stehen, jedoch ohne eine Information über die Zeit der Übermittlung. *Erster* und *letzter* sind synonym zu *jener* bzw. *dieser*, sie werden der Wortart Adjektiv, genauer Zahladjektiv zugeordnet. Während *jener* und *dieser* auf Ferneres und Näheres bzw. auf zuerst und später im Text Genanntes Bezug nehmen, stehen *erster* und *letzter* in einer Reihe. Zusammen bilden sie die Enden einer Skala, zwischen denen theoretisch weitere Größen stehen können, die auf vorher Genanntes Bezug nehmen (*zweiter*, *dritter* etc.). – Empirisch ist das aufgrund der Komplexität des Verweisens kaum vorstellbar. – *Zweiter* als Ersatz von *letzter* ist möglich. Auch die Lexeme *ersterer* und *letzterer* bilden die Enden einer Skala. Mögliche dazwischen liegende Größen sind formal bildbar, gebraucht wird nur *zweiterer*⁵, allerdings nicht als Ergänzung zu *ersterer* und *letzterer*, sondern als Synonym für *letzterer*.

Formal können *ersterer* und *letzterer* als Komparativformen von *erster* und *letzter* interpretiert werden. Problematisch an dieser Interpretation ist, dass *erster* und *letzter* Superlativformen sind. Hierzu ein Zitat aus dem *Wörterbuch der deutschen Sprache* von Joachim Heinrich Campe von 1809, der schreibt:

Eine Steigerung des Begriffes also auch des Wortes letzte kann eben so wenig Statt finden, als die des Wortes erst, denn wäre nach dem letzten noch ein letzteres und vor dem ersten noch ein ersteres, so wäre **jenes** nicht das letzte und **dieses** nicht das erste. (Campe 1809, 108)

⁴ Für die Interpretation vgl. Kapitel 3.

⁵ Belege z.B. unter Wortschatz Uni Leipzig (<http://corpora.uni-leipzig.de/de/res?corpusId=deu_newscrawl_2011 &word=zweiterer, 06/2018).

Campe (1746-1818) fällt mit dieser Beschreibung hinter seine Zeit und seine Zeitgenossen zurück. Nicht nur bei Goethe sind die Formen mehrfach nachweisbar. Ihre Entstehungszeit liegt im 16. (*Deutsches Wörterbuch* [DWB], Bd. XII, 809) oder 17. Jahrhundert (Pfeifer, über *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* [DWDS], 30.1.2018). Im Grimm'schen Wörterbuch wird die Entstehung der Formen auch begründet. Bei *letzterer* findet sich der Hinweis auf das „schwindende bewusstsein der superlativform von letzt [...] (wie [...] erst)“. Bei *ersterer* finden sich noch die folgenden Angaben:

dies *erstere* mag im 17 jh. aufgekommen sein [...] heute unterscheiden wir *erstere* und *erste* wie *prior* und *primus*, verwenden aber auch *jenes* für *dieses*. (DWB, Bd. III, 1012-1013)

Die Möglichkeit der Variation ist nicht nur bei diesen Formen gegeben, sondern auch bei der Wahl der anadeiktischen Formen in der Kombination, wie die Beispiele (1dt.) und (2dt.) illustrieren. Der *letz*-Artikel im *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* von Johann Christoph Adelung erscheint zwei Jahre nach Campe, also 1811. Adelung vermerkt ohne Kommentar, dass der Komparativ *letztere* neu sei (1811, 2035). Im *Wörterbuch der deutschen Sprache* von Daniel Sanders erscheint die Form schließlich etabliert und auch akzeptiert (1876, 117). Allerdings gibt es weiterhin, und übrigens auch heute noch, Vorbehalte gegen die Formen. Gustav Wustmann macht seiner Abneigung gegen den Gebrauch wenige Jahre nach Sanders in seinem mit *Allerhand Sprachdummheiten. Kleine deutsche Grammatik des Zweifelhafte[n], des Falsche[n] und des Häßliche[n]* betitelten Sprachratgeber (1891) Luft. Seine Begründung sieht wie folgt aus:

Man hat ja, wenn man harmlos vor sich hinliest, keine Ahnung davon, daß sich der schreibende [*sic*] gewisse Wörter gleichsam heimlich numerirt, um hinterher plötzlich vom Leser zu verlangen, daß er sie sich auch numerirt und – mit der Nummer gemerkt habe. Auf einmal kommt nun solch ein verteufeltes *ersterer*. Ja wer war denn der *erstere*? Hastig fliegt das Auge zurück und irrt in den letzten zwei, drei Zeilen umher, um darnach zu suchen. *Ersterer* – halt, da steht er: [...] Unsinn! der andre muß es gewesen sein, also noch einmal suchen! Richtig, hier steht er: [...]. (Wustmann 1891, 224-225)

Wie auch immer man zu diesem Sprachratgeber stehen mag: Wustmanns Äußerung macht deutlich, dass sich das Produktions- und Rezeptionsverhalten beginnend im 19. Jahrhundert dahingehend verändert hat, dass das „Nummerieren“, um Wustmanns Terminus aufzugreifen, zumindest in bestimmten Kontexten besser funktioniert als das Verweisen mit Bezug auf Nähe und Ferne.

Ein Blick in die zeitnah zu Wustmann publizierte Grammatik von Friedrich Blatz zeigt, dass zwar die Pronomina *dieser* und *jener* in paariger Verwendung behandelt werden, nicht aber Ersatzformen (1896, Bd. II, 287). Publikationen zum Sprachgebrauch (wie Wustmann) beziehen sich offenbar auf einen jüngeren Sprachstand als Publikationen zur Grammatik (wie Blatz), deren Aufgabe primär darin besteht, die Sprachnorm abzubilden oder festzuschreiben. Grammatiken sind demzufolge eher konservativ, Sprachwandelphänomene stehen länger auf dem Prüfstand. Die Änderungen im Sprachgebrauch müssen als sprachstrukturell relevant identifiziert werden, bevor sie Eingang in die Grammatik finden dürfen bzw. müssen. So wird das geänderte Produktions- und Rezeptionsverhalten erst in der vierten Auflage der Duden-Grammatik, die 1984, also fast 200 Jahre nach Goethes Werken, erschienen ist, thematisiert: Das „Gefühl für die kontrastive Wirkung [der zueinander in Bezug gesetzten Pronomina *dieser* und *jener*]“ (Duden 2016, 286) sei im Schwinden und man behelfe sich „mit den demonstrativen Adjektiven *erstere* und *letztere*“ (ebd.).

3. Goethe deutsch → italienisch

Wird ein Text in eine andere Sprache übersetzt, ist zu überlegen, wie der Inhalt der Ausgangssprache möglichst optimal in die Zielsprache übertragen wird. Das wird exemplarisch anhand der deutschen und italienischen Korpustexte vorgestellt. Im Anschluss daran wird überprüft, ob die übersetzten Formen auf ein vergleichbares System im Italienischen schließen lassen, zuletzt, inwiefern die übersetzten Formen Rückschlüsse auf ein „ersterer-letzterer“-System zulassen und inwieweit dieses in der italienischen Grammatik greifbar ist. Einen ersten Eindruck über Rückbezüge im Allgemeinen geben die Beispiele (1) und (2): Die Formen des Rückbezugs unterscheiden sich im Deutschen und im Italienischen teilweise. So wird etwa im Italienischen in Beispiel (lit.) eine identische Wiederaufnahme (wohlgemerkt aus dem vorausgehenden Kapitel) einer pronominalen Wiederaufnahme vorgezogen:

dt. *der andere* – it. *Melina*.

dt. *der andere* bzw. *jener* – it. *l'altro*.

Durch die identische Wiederaufnahme und alternativ *l'altro* gibt die Übersetzung die Sprache des Originals wieder, nicht aber die Variation *der andere/jener*. In Beispiel (2) erfolgt im Deutschen bei der Wiederaufnahme ein Ersatz durch Pronomen bzw. Adjektive, in der italienischen Übersetzung werden die ersten beiden Ordinalzahlen identisch wiederaufgenommen, die dritte Ordinalzahl wird durch *gli ultimi* ersetzt:

dt. *jene, die anderen, die letzten* – it. *i primi, i secondi, gli ultimi*.

Dem ersten Eindruck nach weist das auf unterschiedliche Systematiken in den beiden Sprachen, wobei nicht vergessen werden darf, dass die Originale über 200 Jahre vor den Übersetzungen verfasst wurden.

3.1 Die Sprachdaten

Die Sprachdatenerhebung erfolgte auf zwei Wegen, 1. durch die Lektüre des *Wilhelm Meister* und der *Farbenlehre* in deutscher Sprache und einen Vergleich mit der jeweiligen italienischen Übersetzung, 2. durch einen Abgleich der deutschen Daten mittels einer Korpus-Recherche über COSMAS II, das über das Institut für deutsche Sprache in Mannheim zur Verfügung stehende Corpus Search, Management and Analysis System (<<http://www.ids-mannheim.de/cosmas2/>>, 06/2018).

Hier ein tabellarischer Überblick über die ersten Suchanfragen. Bei *Wilhelm Meister* sind in der Datenbank die *Lehr-* und die *Wanderjahre* zusammengefasst, der didaktische Teil der *Farbenlehre* ist mit den *Materialien zur Farbenlehre* verbunden; die Belege, die für diesen Beitrag ausgewertet wurden, sind jeweils im linken Teil der Klammer zu finden. Die *letztere**- und die *erstere**-Belege sind auch in den *letzte**- bzw. *erste**-Belegen enthalten, *erste**-bzw. *erstere**-Belege erscheinen beim paarigen Gebrauch auf in den *letzte**- bzw. *letztere**-Belegen, so dass die Anzahl der tatsächlichen Belege geringer ist:

	<i>Wilhelm Meister Lehr- (Lj) und Wanderjahre (Wj)</i>	<i>Farbenlehre, Didaktischer Teil (Fl) und Materialien zur Farbenlehre (MFl)</i>
<i>letzte*</i>	118 (51 Lj, 67 Wj)	55 (28 Fl, 27 MFl)
<i>letztere*</i>	6 (1 Lj, 5 Wj)	9 (5 Fl, 4 MFl)
<i>erste*</i>	273 (155 Lj, 118 Wj)	209 (65 Fl, 144 MFl)
<i>erstere*</i>	2 (- Lj, 2 Wj)	2 (1 Fl, 1 MFl)
<i>jene*</i>	485 (207 Lj, 278 Wj)	238 (93 Fl, 145 MFl)
<i>diese*</i>	2.334 (1.284 Lj, 1.050 Wj)	1.179 (659 Fl, 535 MFl)
<i>andere*</i>	366 (170 Lj, 196 Wj)	110 (20 Fl, 90 MFl)

Tabelle 1 – Belege insgesamt

Die Asteriske hinter den Formen stehen für alle möglichen Flexionsformen.

	<i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>	<i>Farbenlehre</i>
<i>letzte</i> *	3 (51 nicht deikt.)	2 (28 nicht deikt.)
<i>letztere</i> *	1 (1 nicht deikt.)	5 (5 nicht deikt.)
<i>erste</i> *	0 (155 nicht deikt.)	4 (65 nicht deikt.)
<i>erstere</i> *	-	1 (1 nicht deikt.)
<i>jene</i> *	34 (207 nicht deikt.)	13 (93 nicht deikt.)
<i>diese</i> *	171 (1.284 nicht deikt.)	84 (644 nicht deikt.)
<i>andere</i> *	19 (170 nicht deikt.)	0 (20 nicht deikt.)

Tabelle 2 – Gebrauch: deiktisch – nicht deiktisch

Tabelle 2 zeigt *Wilhelm Meisters Lehrjahre* im Vergleich mit der *Farbenlehre*. Angegeben sind Belegzahlen für den deiktischen Gebrauch des in der linken Spalte verzeichneten Wortes sowie die Gesamtbelegzahlen in Klammern.

	<i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>	<i>Farbenlehre</i>
<i>letzte</i> *	2 <i>letzte</i> 1 <i>diese letzten</i>	1 <i>letzte</i> * 1 <i>letzten – ersten</i>
<i>letztere</i> *	1 <i>letztere</i>	2 <i>letztere/letztere</i> * 1 <i>letztere – erste</i> 1 <i>erstere – letztere</i>
<i>erste</i> *	-	1 <i>jene erste</i> 1 <i>letztere – erste</i> 1 <i>letzten – ersten</i> 1 <i>jenem ersten – diesem zweiten</i>
<i>erstere</i> *	-	1 <i>erstere – letztere</i>
<i>jene</i> *	17 <i>jene</i> * 15 <i>jene* – diese*/diese* – jene*</i> 2 <i>dieses und/oder jenes</i> (Phras.)	1 <i>jene</i> * 3 <i>jene* – diese*/diese* – jene*</i> 1 <i>jene* – andere*</i> (+ <i>letzte*</i>) 1 <i>jene* erste* – diese* zweite*</i>
<i>diese</i> *	145 <i>diese</i> * 2 <i>alle* diese*</i> 1 <i>all diesem</i> 1 <i>diesem allen</i> 1 <i>diese letzten</i> 1 <i>eben diese</i> 12 <i>jene* – diese*</i> 4 <i>diese* – jene*</i> 1 <i>diese – die zweite</i> 3 <i>dieses oder jenes</i> (Phras.)	70 <i>diese</i> * 2 <i>jene* – diese*</i> 2 <i>diese* letzte*</i> 1 <i>diese letztern</i> 4 <i>dieses alles</i> 5 <i>alle* diese*</i>

<i>andere*</i>	6 <i>andere</i> 8 <i>eins/die eine* – das/die andere*</i> 1 <i>eins – das ander(e)* – das ander(e)</i> 2 <i>eins und das andere</i> (Phras.) 2 <i>einer – als der andere</i> (Phras.)	-
----------------	---	---

Tabelle 3 – Deiktischer Gebrauch: einfach – paarig

Tabelle 3 gibt einen Überblick über Häufigkeit und Art der Verweisform bzw. -formen und dient als Grundlage für den folgenden Befund.

3.2 Ein erster Befund

Die deutschen Sprachdaten zeigen, dass die Verweisformen dazu dienen, mehr oder weniger komplexe Sachverhalte und syntaktische Strukturen, die unter anderem durch die Rückbezüge entstehen, optimal darzustellen. Mit Blick auf die Gesamtseitenzahlen lässt sich sagen, dass die gesuchten Vorkommen vergleichsweise gering sind. Im Vergleich des *Wilhelm Meister* mit der *Farbenlehre* zeigt sich, dass die Textsortenzugehörigkeit eine große Rolle für die Wahl und Frequenz der Verweisformen spielen kann. So kommen *erst(er)e**- und *letzt(er)e**-Belege trotz des geringeren Seitenumfangs in der *Farbenlehre* häufiger vor, so sind *erste**-Belege in der *Farbenlehre*, nicht aber im *Wilhelm Meister*, *andere**-Belege im *Wilhelm Meister*, nicht aber in der *Farbenlehre* nachweisbar.

3.3 Systematische Auswertung

3.3.1 *letzte** / *letztere** und *erste** / *erstere**

Von den 28 Belegen aus der *Farbenlehre* und den 51 Belegen aus den *Lehrjahren* sind nur zwei bzw. drei *letzte**-Belege ana- oder kaptaphorisch verweisend. Das Goethe-Wörterbuch hält zu *erstere* fest:

1 der, die od das zuerst od zuvor Genannte od Gemeinte (bes[onders] häufig im verkürzenden Stil des T[a]g[e]b[uchs]), oft i[n]V[er]b[in]d[un]g mit „letztere“, „andere“. (*Goethe Wörterbuch* [GWB], Bd. III, 432)

Zum einen wird ein Bezug zur bevorzugten Verwendung in bestimmten Textsorten, hier „Tagebuch“, hergestellt, zum anderen wird auf die Verbindung mit weiteren Pronomen hingewiesen. Die Durchsicht der Belege zeigt, dass *erste** und *erstere**, *letzte** und *letztere** als freie Varianten gebraucht werden:

- (3dt.) Mignon war beim Einpacken gegenwärtig und fragte ihn, ob er nach Süden oder nach Norden reise; und als sie **das letzte** von ihm erfuhr, sagte sie: „so will ich dich hier wieder erwarten“. (*Lehrjahre*, 356)
- (3it.) Mignon, che era presente mentre faceva i bagagli, gli domandò se andava verso nord o verso sud; e quando lui rispose **che andava a nord**, disse: „Allora ti aspetterò qui“. (*Gli anni dell'apprendistato*, 316)
- (4dt.) Nun konnte ich mich prüfen, ob auf dem Wege, den ich eingeschlagen, Wahrheit oder Phantasie sei, ob ich vielleicht nur nach andern gedacht, oder ob der Gegenstand meines Glaubens eine Realität habe, und zu meiner größten Unterstützung fand ich immer **das letztere**. Die gerade Richtung meines Herzens zu Gott, den Umgang mit den beloved ones hatte ich gesucht und gefunden, und das war, was mir alles erleichterte, wie der Wanderer in den Schatten, so eilte meine Seele nach diesem Schutzort, wenn mich alles von außen drückte, und kam niemals leer zurück. (*Lehrjahre*, 387)
- (4it.) Ora potevo verificare in me stessa se la via che avevo scelto era quella della verità o dell'immaginazione, se avevo pensato semplicemente seguendo il pensiero altrui o se l'oggetto della mia fede era una realtà; e con il mio massimo conforto arrivai sempre a **quest'ultima conclusione**. Ero stata io a cercare e a trovare il giusto cammino del mio cuore verso Dio, il rapporto con i *beloved ones*, e ciò mi rendeva tutto più facile. (*Gli anni dell'apprendistato*, 346-347)

Der Vergleich der Anzahl der *letztere*-Belege in den *Lehrjahren* und den *Wanderjahren*, 1: 5, könnte den Schluss zulassen, dass die *letztere*-Struktur in den *Lehrjahren* in literarische Texte als Ersatzform von *diese*- oder *andere** Eingang gefunden hat und sich dann im Laufe der Zeit, also bis hin zur Goethe'schen Spätphase, zu etablieren beginnt. Das ist ein netter Befund; mehr kann es aufgrund der geringen Belegdichte nicht sein. – Der Befund mag aber dazu anregen, in diese Richtung weiter zu forschen.

3.3.2 *jene** und *diese**

*Jene** und *diese** sind die Formen, die durch *letztere** und *erstere** ersetzt werden können. *Diese** kommt insgesamt fast fünfmal häufiger vor als *jene**, was darauf zurückzuführen ist, dass *diese** mehr Funktionen übernehmen kann als *jene** und auch, dass es in bestimmten Funktionen weitaus häufiger gebraucht wird als *jene**. In der überwiegenden Zahl der Vorkommen wird *diese** allein als Pronominalattribut zu einem substantivischen Kern gebraucht. In den *Lehrjahren* wird *diese**, wie übrigens auch *jene**, besonders oft als Wiederaufnahmeform von Personennamen für die Strukturierung dialogischer Passagen verwendet. Der paarige Gebrauch, wie in Beispiel (1dt.),

ist innerhalb der Dialoge nachweisbar und in den erzählenden Passagen. *Diese** zeigt eine größere Variantenvielfalt in der Wahl von Attributen und auch in der Position als *jene**. Besonders interessant sind die Belege *diese letzten** bzw. *diese letztern** und *jene erste** bzw. *jenem ersten**, die Hinweise darauf sein könnten, dass sich die Überkreuzverweise hin zu den linearen Verweisen von links nach rechts ändern, also die Ablösung von *dieser* durch *letzter/letzterer* und *jener* durch *erster/ersterer* (wie 5dt.):

(5dt.) 774. Wie das reine Gelb sehr leicht in das Rotgelbe hinübergeht, so ist die Steigerung **dieses letzten** ins Gelbrote nicht aufzuhalten. (*Farbenlehre*, 497)

(5it.) 774. Come il giallo puro trapassa assai facilmente nel giallo-rosso, così non si può arrestare l'intensificazione **di quest'ultimo** nel rosso-giallo. (*La teoria dei colori*, 192)

3.3.3 *andere** vs. *erste**

*Andere** kann nur in Verbindung mit dem bestimmten Artikel deiktisch und anaphorisch gebraucht werden. Offenbar ist es die bevorzugte Alternativform zu *jene** im *Wilhelm Meister*, dem literarischen Text, und zwar sowohl einzeln als auch paarg in Kombination mit *eins* oder *eine*. Im Sachtext, der *Farbenlehre*, hingegen erscheint *andere** gar nicht. Im *Wilhelm Meister* wiederum wird *erste** nicht gebraucht. In der *Farbenlehre* wird *erste** bzw. *erstere** als Attribut zu *jene** verwendet, gepaart mit *diese* zweite**, zudem in Kombination mit *letzte* oder *letztere*.

(6dt.) Liebst du **den Einen**, so mag **der Andere** bezahlen, es kommt nur darauf an, daß wir klug genug sind, sie beide auseinander zu halten. (*Lehrjahre*, 47)

(6it.) Se ami **l'uno**, sia **l'altro** che paga: si tratta soltanto di essere abbastanza furbe de evitare che s'incontrino. (*Gli anni dell'apprendistato*, 38)

(7dt.) Diejenigen Glasarten, welche nach der Entdeckung zuerst angewendet worden, nennen die Engländer Flint- und Crownglas, und zwar gehört **jenem ersten** die stärkere, **diesem zweiten** die geringere Farbenerscheinung an. (*Farbenlehre*, 394)

(7it.) I vetri per primi impiegati dopo la scoperta vengono chiamati dagli inglesi vetro di flint e vetro di crown. **Al primo** spetta la manifestazione di colore più energica, **al secondo** quella meno intensa. (*La teoria dei colori*, 88)

3.4 Übersetzungsvergleich

Im Vergleich des deutschen Originals mit der italienischen Übertragung zeigt sich Folgendes: Die Verweisstrukturen haben sich im

Italienischen seit dem 18./19. Jahrhundert verändert, wie das auch für die deutsche Gegenwartssprache festzustellen ist. Das Überkreuzverweisen mit *questo* bzw. *diese** auf das im Text näher Stehende und *quello* bzw. *jene** auf das im Text ferner Stehende nimmt ab zugunsten eines linearen Verweisens von links nach rechts, im Italienischen mit *primo – ultimo*, im Deutschen mit *erste – letzte*. Das geänderte Rezeptionsverhalten ist also offenbar ein übereinzelsprachliches Phänomen. In der morphologischen Struktur veränderte Formen wie *erstere* und *letztere* gibt es im Italienischen nicht. Gerne wird, zumindest in den beiden vorliegenden Übersetzungen, die Wiederaufnahme mittels identischer Formen realisiert, Goethes *jener* etwa erscheint in Beispiel (1) im Italienischen als *Melina*, Vergleichbares liegt in Beispiel (3) vor: Im Deutschen erfolgt der Rückverweis durch *das letzte*, im Italienischen wird eine identische Wiederaufnahme gewählt, *andava verso nord – che andava a nord*.

4. Italienisch – Deutsch: Die Verweissysteme und ihre Beschreibungen im Vergleich

Laut der *Grande grammatica italiana di consultazione* von Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi und Anna Cardinaletti von 2001 und Spezialliteratur zu Pronomen stehen im Italienischen als typische pronominale Verweisformen *questo* („dieser“) und *quello* („jener“) zur Verfügung, wobei *quello* viel seltener als *questo* gebraucht wird (Brodin 1970, 123; Haller 1973, 73). Das entspricht den deutschen *diese-jener*-Relationen. Im Wörterbuch von Tullio De Mauro wird unter dem Stichwort *questo* auf die Kombinationsmöglichkeit mit *quello* und *altro* hingewiesen (2000, 2046). Die Variante *questi*, die auch im vorliegenden Korpus nachweisbar ist, so in Beispiel (1it.), bezieht sich ausschließlich auf menschliche Lebewesen in Subjektsposition. Mögliche Kombinationen von Pronomen sind *questo – quello*, *questo – quell'altro*, *quello – (quel)l'altro* und *l'uno* („der eine“) – *l'altro* („der andere“), wobei jeweils unterschiedliche Fokussierungen vorliegen (Brodin 1970, 141). Die Beschreibungen in der dreibändigen *Grande grammatica* sind umfassender als in der Duden-Grammatik: es sind viele Fälle, insbesondere zum attributiven Gebrauch der Pronomen, erfasst und mit Verwendungsbeispielen illustriert. Ein Bezug zu Texten und Textsorten fehlt.

Das über die Grundgrammatik weit Hinausgehende muss nicht nur gelernt, sondern auch beherrscht sein, dazu kommt ein Bewusstsein für Textsorte und Stil. Die um 200 Jahre jüngeren Übersetzungen müssen die Sprache Goethes transportieren, sollten aber nicht versuchen, veraltete Strukturen nachzubilden, die es so nicht gegeben haben muss und die von den Rezipienten der Jetztzeit nicht gut zu verstehen sind. Es gibt sowohl zu Goethes Zeit als auch heute mehr oder weniger verbindliche Normen und Regeln, ungeschriebene Gesetze, die Goethe und die Übersetzer auf-

grund ihrer Versiertheit und Routine im Umgang mit Texten beherrschen. Grammatiken als Referenzwerke, die die Grundlagen einer Sprache vermitteln, werden nicht benötigt. Auch die Offenheit für Sprachwandelerscheinungen ist da, was insbesondere der Vergleich bestimmter Relationen und die Variation im sprachlichen Ausdruck derselben in den Goethe-Texten im Vergleich zeigt.

5. Fazit

Der Linguist kann aus den Goethe-Originaltexten im Vergleich mit jüngeren Übersetzungen folgende Erkenntnisse gewinnen: Das italienische Verweissystem ist mit dem deutschen vergleichbar, aber nicht deckungsgleich. So kann *jener* nicht immer mit *quello* übersetzt werden, was in den dialogstrukturierenden Passagen evident ist: *jene** und *der/die/das andere** wird gleichermaßen mit *l'altro / l'altra* wiedergegeben. In einer Reihe funktioniert *andere** – *jene** nicht, so bleibt in Beispiel (2) die Wiederaufnahmefolge im Italienischen *ai primi, ai secondi, ai terzi – i primi, i secondi, gli ultimi*, im Deutschen dagegen *die ersten, die zweiten, die dritten – jene, die andern, die letzten*. Für *erstere** und *letztere** gibt es keine formalen italienischen Äquivalente, so dass Ersatzformen bzw. Ersatzkonstruktionen gefunden werden müssen. Eine Möglichkeit zeigt Beispiel (4): *das letztere* wird mit dem Adjektiv *ultima* in Verbindung mit *questa* und einem Substantiv, das nicht im Original steht, *conclusione*, wiedergegeben.

Was noch oder schon sprachlich möglich bzw. akzeptabel ist, zeigen wohl am besten korpusbasierte Gebrauchsfrequenzanalysen. Grammatiken helfen bei den beschriebenen Phänomenen nicht weiter. Die Kontextbedingungen sind so speziell, dass sie für die Grammatikschreibung, die insbesondere dazu da ist, Sprachtypisches abzubilden, weder im Deutschen noch im Italienischen Thema sind. Die ergiebigsten Informationen zu ungeschriebenen Normen und Regeln bieten die Wörterbücher. Das Goethe-Wörterbuch ist für die vorliegende Fragestellung ein Glücksfall, auch für Übersetzer, wenngleich der Buchstabe Z noch lange nicht publiziert sein wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- COSMAS II. *Corpus Search, Management and Analysis System*, <<http://www.ids-mannheim.de/cosmas2/projekt/referenz/korpora1.html?sigle=GOE&archiv=W>> (06/2018).
- Farbenlehre* – Goethe Johann Wolfgang (2005 [1948]), „Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil“, in Erich Trunz (Hrsg.), *Goethes Werke*, Bd. XIII,

- Naturwissenschaftliche Schriften I*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller, mit einem Essay von Carl Friedrich von Weizsäcker, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München, C.H. Beck.
- Gli anni dell'apprendistato – Goethe Wolfgang (sic)* (2009), *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, traduzione di Anita Rho e Emilio Castellani, Nuova edizione riveduta, Milano, Adelphi Edizioni.
- Goethes Farbenlehre – Pawlik Johannes* (1974), *Goethes Farbenlehre. Didaktischer Teil*, Textauswahl mit einer Einführung und neuen Farbtafeln, Köln, DuMont.
- La teoria dei colori – Goethe Johann Wolfgang* (2008), *La teoria dei colori*, trad. it. e cura di Renato Troncon, introduzione di Giulio Carlo Argan, Milano, Il Saggiatore.
- Lehrjahre – Goethe Johann Wolfgang* (2002 [1948]), „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, in E. Trunz (Hrsg.), *Goethes Werke*, Bd. VII, *Romane und Novellen II*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Hans Gerhard Gräf und Carl Schüddekopf, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München., C.H. Beck.
- Lehrjahre 2009 – Goethe Johann Wolfgang* (2009), *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel.

Sekundärliteratur

- Adelung J.C. (1811), *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Wien, Bauer Verlag, elektronische Volltext- und Faksimile-Edition nach der Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793-1801 <<http://www.zeno.org/Adelung-1793/-/Hauptseite>> (06/2018).
- Baumann Uwe (2013 [1998]), „Übersetzungstheorien“, in Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5. Aufl., Stuttgart-Weimar, Metzler Verlag, 771-775.
- Blasco Ferrer Eduardo (1999), *Italiano e tedesco. Un confronto linguistico*, Torino, Paravia editore.
- Blatz Friedrich (1970), *Neuhochdeutsche Grammatik mit Berücksichtigung der historischen Entwicklung der deutschen Sprache. II. Satzlehre*, reprografischer Nachdruck der dritten, völlig neubearb. Aufl. Karlsruhe 1896 [1858], Hildesheim-New York, Olms (Documenta Linguistica. Quellen zur Geschichte der deutschen Sprache des 15. bis 20. Jahrhunderts, Reihe VI. Grammatiken des 19. Jahrhunderts).
- Brodin Greta (1970), *Termini dimostrativi toscani: studio storico di morfologia, sintassi e semantica*, Lund, C.W.K. Gleerup.
- Campe J.H. (1969 [1881]), *Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd. III (L-R), reprografischer Nachdruck der Ausgabe Braunschweig 1809 Hildesheim-New York, Olms (Documenta Linguistica. Quellen zur Geschichte der deutschen Sprache des 15. bis 20. Jahrhunderts. Reihe II: Wörterbücher des 17. und 18. Jahrhunderts).
- De Mauro Tullio (2000), *Il dizionario della lingua italiana per il terzo millennio*, Torino, Paravia editore.

- Deutsches Wörterbuch* (DWB), von Jakob und Wilhelm Grimm (2004 [1854], Erstbearbeitung auf CD-ROM, hrsg. von H.-W. Bartz u.a. am Kompetenzzentrum für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier in Verbindung mit der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Frankfurt am Mein.
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jahrhunderts* (DWDS), <<http://www.dwds.de>> (06/2018).
- Drosdowski Günther, Hrsg. (1984 [1937]), *Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, Bd. IV, hrsg. und bearb. in Zusammenarbeit mit Gerhard Augst, Hermann Gelhaus, Helmut Gipper, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich, Duden.
- Duden (2016⁹), *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*, Mannheim-Zürich, Duden.
- Goethe-Wörterbuch* (1998), Bd. III, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR, Stuttgart, Kohlhammer.
- Haller Hermann (1973), *Der deiktische Gebrauch des Demonstrativums im Altitalienischen*, Bern-Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Renzi Lorenzo, Salvi Giampaolo, Cardinaletti Anna, a cura di (2001 [1991]), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino, 3 voll.
- Rohlf's Gerhard (1972 [1949]), *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, Bd. II, *Formenlehre und Syntax*, Bern, Francke.
- Sanders Daniel (1969), *Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd. 2.1 (L-R), reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1876, Nachdruck Olms, Hildesheim-New York, Olms (Documenta Linguistica. Quellen zur Geschichte der deutschen Sprache des 15. bis 20. Jahrhunderts. Reihe III: Wörterbücher des 19. und 20. Jahrhunderts).
- Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle. Richtiges und gutes Deutsch* (2016), Bd. VIII, hrsg. von Mathilde Hennig, vollständig überarbeitete Auflage, Berlin, Duden.
- Wortschatz Universität Leipzig*, <<http://corpora.uni-leipzig.de/>> (06/2018).
- Wustmann Gustav (1892), *Allerhand Sprachdummheiten. Kleine deutsche Grammatik des Zweifelhaften, des Falschen und des Häßlichen. Ein Hilfsbuch für alle, die sich öffentlich der deutschen Sprache bedienen*, Leipzig, F.W. Grunow Verlag.

Massimo
Fanfani

Le norme aporetiche

Il discorso sulla norma linguistica non è semplice da dipanare, anche perché viene spesso sviato e ingarbugliato da pareri radicati e da pregiudizi che impediscono di distinguere con la necessaria chiarezza la norma insita nella lingua stessa o, se si vuole, la “norma dei parlanti” – formantesi nel rapporto fra l’uso del singolo e quello della comunità – dalle “norme dei grammatici”: tanto sottilmente complessa e inavvertita la prima, quanto evidenti e ben squadrate le seconde, dispiegate come sono nelle pagine di quei codici civili e penali che sono le grammatiche descrittive e normative. Così quando si affronta l’argomento della norma, e specie in una realtà incline alla retorica avvocatesca e ai cavilli come l’italiana, sovente si finisce per parlare non di ciò che governa nel profondo e in modo del tutto naturale e spontaneo la lingua, ma di grammatiche, di grammatisti e di regole grammaticali.

Sul piano strettamente teorico non sono molti i linguisti che abbiano affrontato in modo approfondito il concetto della norma. Nel *Cours de linguistique générale* Ferdinand de Saussure evita addirittura il termine, parlando, invece che di norma, di “coscienza linguistica”, cioè di quel complesso di abitudini e conoscenze che determinano l’uso linguistico in sincronia. Di norma avevano invece trattato i neogrammatici e Hermann Paul (Paul 1920 [1880]). Sarà poi Viggo Brøndal a reinserire il concetto nell’orizzonte saussuriano, sovrapponendolo a quello di “langue”; mentre Louis Hjelmslev avrebbe accostato la norma al concetto di “schema linguistico” (Hjelmslev 1959 [1943]). Ma si deve a Eugenio Coseriu, con il celebre saggio del 1952, “Sistema, norma y habla”, la trattazione teorica di maggior rilievo: la “norma” come media delle realizzazioni linguistiche normali del “sistema” in una data comunità, fra i due piani saussuriani della “langue”, il sistema linguistico astratto nella sua potenzialità, e della “parole”, l’insieme dei con-

creti atti linguistici individuali (che a loro volta determinano una norma)¹. Per Coseriu, che tiene nettamente separato l'uso dei parlanti dalle regole dei grammatici, nel concetto di norma

si compie una duplice astrazione, giacché da una parte si elimina tutto ciò che negli atti linguistici considerati è puramente soggettivo [...] e, d'altra parte, si astrae una norma generale e unica per una comunità più o meno vasta: in realtà la norma è variabile secondo i limiti della comunità considerata [...]. A un unico *sistema* può quindi corrispondere tutta una serie di *norme*. Inoltre, fra il parlare concreto e la norma sociale, può inserirsi, come grado intermedio, la *norma individuale*, nella cui astrazione si eliminano soltanto gli elementi totalmente inediti e occasionali del parlare ma si conserva tutto ciò che è ripetizione, modello costante negli atti linguistici dell'individuo considerato. (Coseriu 1969, 250)

Se buona parte dei glottologi tende a sorvolare sulla questione della norma, sono invece i grammatici a farne un cavallo di battaglia e a porla al centro delle loro categorie, attribuendole tuttavia una sostanziale funzione pratica: in fondo ci se ne interessa perché si devono dettare delle regole e si vuole che abbiano successo. Infatti assumere come assioma l'esistenza di una precisa norma, oltre a conferire autorevolezza al modello linguistico prescelto dal grammatico, gli consente di disporre di un criterio irrefutabile per individuare con chiarezza ciò che è corretto (e va dunque diffuso e conservato stabilmente) da ciò che non lo è (e va invece sanzionato); e per imporre tale modello in modo più efficace e spedito. Dietro l'esperienza concreta dei grammatici, alcuni linguisti hanno così finito per interessarsi anche alla dimensione "grammaticale" della norma, ora privilegiando la diacronia, ora la sincronia².

Che quella compiuta dai grammatici sia in fondo un'operazione di carattere pratico, seppur motivata da ragioni culturali o ideali, è abbastanza evi-

¹ Cfr. Coseriu 1971 (la primitiva edizione del saggio era apparsa nella «Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias» di Montevideo, IX, 1952, 113-177). Il lavoro di Coseriu è notevole sia per la discussione dei precedenti approcci al concetto della norma, che per la definizione dei vari orientamenti della linguistica alla luce della distinzione tra "norma" e "sistema": «La linguistica infatti può dedicarsi soprattutto all'analisi del parlare, ed è allora teoria del linguaggio, o linguistica generale in senso stretto; può orientarsi verso lo studio delle lingue, ed è allora linguistica storica [...]. D'altra parte, nella considerazione del linguaggio, la linguistica può studiare e mettere in rilievo l'originalità espressiva del parlante, ed è allora estetica; può studiare la norma, l'aspetto del parlare che è tradizione sociale e culturale, ed è allora storia della cultura; può studiare il sistema, o adottare principalmente il punto di vista del sistema, ed è allora grammatica pura. [...] Per quanto riguarda la grammatica propriamente detta, la grammatica strutturale è scienza del sistema, mentre la grammatica descrittiva è scienza della norma. Piuttosto come scienza del parlare si presenta invece la cosiddetta "grammatica degli errori"» (87 e 88).

² Fra i contributi che riguardano la norma dell'italiano, segnalo in particolare: Galli de' Paratesi 1984; Ead. 1988; Lepschy, Raponi 1989; Serianni 1994; *Norma e lingua in Italia. Alcune riflessioni fra passato e presente*, 1997; Serianni 2006; Id. 2007; Sgroi 2010.

dente. Come è evidente che si tratti di un'operazione non necessaria per la sussistenza di una lingua e in certo modo esterna ad essa. Prima vengono le lingue e solo dopo – talvolta molto dopo – si riflette sulle norme e si scrivono le grammatiche, anche se poi le grammatiche possono avere un certo peso nel convogliare e incanalare il corso delle lingue. Ma una lingua per funzionare non ha bisogno di norme esplicite e ogni parlante sa usare correttamente il proprio idioma materno avendolo appreso in modo intimo e naturale senza scuola né regole, ma sull'esempio di coloro cui deve la vita: “vulgarem locutionem sine omni regula nutricem imitantes accipimus”, osserva Dante in apertura del *De vulgari eloquentia* (I, 1, 2).

Invece una norma linguistica esplicita (e la conseguente codificazione di un sistema grammaticale e lessicale) di solito si dà quando un gruppo sociale, una *élite*, un centro di potere intende affermare l'egemonia di una lingua – o, per meglio dire, intende affermare la sua egemonia sulla lingua o attraverso di essa – conferendole un ruolo speciale come strumento di discorso pubblico, di comunicazione ufficiale, di uso più raffinato, di alta letteratura. Nell'emergere e nel fissarsi di una norma grammaticale concorrono dunque prevalentemente fattori extralinguistici: aspirazione a governare e controllare un sistema comunicativo, desiderio di affermare la superiorità di un tipo linguistico su altre varietà diastratiche o diatopiche, concezioni del mondo e ideologie da tradurre in parole, disegni politici e ambizioni letterarie da perseguire. Come si capisce si tratta di fattori legati non alla natura di una lingua, ma a vicende storiche particolari e a ragioni mutevoli e non sempre nobili, anche e soprattutto quando la codificazione è compiuta in modo organico o secondo precise direttive politiche e con una sistematica opera di pianificazione linguistica.

Lo si nota ripercorrendo le vicende delle lingue di cultura e delle lingue nazionali. Per quanto concerne l'Italia, di norma linguistica e di grammatiche si è infatti discusso soprattutto nei momenti cruciali per la vita politica e civile: nella Firenze di Lorenzo de' Medici, nel Rinascimento, in epoca risorgimentale, nei rivolgimenti sociali e scolastici dell'ultimo secolo. Tanto che uno dei filoni più corposi e fruttuosi di quel tipico prodotto dell'intelligenza italiana che è la “questione della lingua” ha riguardato proprio la questione grammaticale³.

Se la prima grammatica del volgare, la cosiddetta *Grammatichetta vaticana* di Leon Battista Alberti, venne stesa a Firenze alla metà del Quattrocento non tanto per dare delle regole al volgare, ma per innalzarlo a livello del latino, quando la crisi politica dei vari stati della Penisola e la rivoluzione culturale dovuta all'introduzione della stampa indussero i letterati a codificare e nobilitare la lingua scritta, furono discusse e prospettate diverse soluzioni normative, fra le quali prevarrà quella di raffinato stampo classicista di Pietro

³ E difatti la storia del dibattito sulla norma trova largo spazio nella trattatistica sulle discussioni linguistiche: Vitale 1984; Marazzini 2013.

Bembo, che nelle *Prose della volgar lingua* aveva additato per la lingua della poesia il modello del *Canzoniere* petrarchesco e per quella della prosa letteraria il *Decameron* di Boccaccio, fornendo lui stesso un primo illustre esempio di grammatica e una solida base per le grammatiche e i vocabolari che da allora cominciarono ad esser pubblicati a iosa. La soluzione normativa di Bembo ebbe larga fortuna, anche perché nella seconda metà del secolo venne fatta propria e riadattata alle mire di egemonia culturale del Granducato mediceo dai filologi fiorentini e poi dagli accademici della Crusca.

Nell'Ottocento, con i moti per l'indipendenza e l'unificazione politica della Penisola, la ricerca di un'identità nazionale e una più larga circolazione delle idee, s'infiammerà di nuovo il discorso sulla lingua e sulla sua norma e riprenderà ancor più massiccia la produzione di grammatiche. Si sosterrà ora la lingua "pura" della tradizione trecentista, ora la lingua "classica" degli autori migliori di ogni secolo, ora la parlata popolare, ora l'uso toscano. Ma al di là delle varie posizioni, quasi tutti coloro che scesero in campo furono mossi dall'intento di fornire un nuovo egemonico collante linguistico alla nazione che si vagheggiava e che s'immaginava priva di una lingua all'altezza del momento. Anche dopo l'Unità la politica linguistica del Regno d'Italia, più che tener conto della situazione reale, calerà dall'alto i suoi provvedimenti, come fu con la proposta di Alessandro Manzoni, che nel 1868, chiamato a presiedere la Commissione ministeriale "per l'unità della lingua", sostenne l'idea – ormai inattuale e comunque inattuabile – di adottare come lingua della nazione il fiorentino dell'uso contemporaneo. Eppure su quell'idea singolare s'imposero grammatiche scolastiche e vocabolari per un lungo tratto di tempo. Nel corso del Novecento la questione della norma affiorerà ripetutamente, in particolare negli anni trenta e negli anni sessanta, quando per la necessità di rafforzare consenso e coesione sociale e di promuovere un'acculturazione linguistica di massa, si punterà – non sempre in modo coerente – su criteri fondati sull'uso moderno, avviando una sistematica normalizzazione del sistema linguistico.

Il continuo rimodellarsi e affinarsi della norma grammaticale in questo lungo susseguirsi di riflessioni e di prese di posizione è assai interessante non solo per le vicende della lingua, ma per il ruolo che ha avuto nella vita della cultura italiana. Solo in una tale più ampia prospettiva storica si può comprendere il valore della sempre nuova produzione di opere grammaticali e lessicali. Ma non bisogna dimenticare che le norme esplicite, anche quando tendono a rispecchiare la mutevole realtà linguistica, sono fondamentalmente delle rappresentazioni generali derivanti da inevitabili processi di astrazione, sia che si tratti di formule descrittive che di regole prescrittive. Esse raffigurano solo una sintesi o uno schema astratto di ciò che una lingua è nella sua effettiva complessità. E non sempre ne colgono tutti gli aspetti strutturalmente rilevanti o sono capaci di porsi in consonanza con le tendenze evolutive della lingua.

Va anche aggiunto che le norme esplicitate dai grammatici hanno funzioni e modalità diverse dalle norme interne volte a governare silenziosamente il

naturale funzionamento della lingua e che, attraverso continue approssimazioni, la adattano liberamente ai pensieri e alle esigenze comunicative dei parlanti, aprendola a un universo che muta di continuo. Proprio in questa vitale flessibilità e libertà della norma interna alla lingua, fondata sull'incessante dialettica fra l'uso del singolo (la "norma individuale", anch'essa cangiante) e quella del gruppo sociale (le "norme comuni"), risiede la forza di una lingua che si sviluppa e risponde bene alle sfide che ha davanti, appunto perché evita la rigidità che invece è connaturata in modo ineludibile alla norma esterna.

Tuttavia della variabile e fluida consistenza della norma interna i parlanti non sono pienamente consapevoli, sia per quanto riguarda il loro dialetto che per la lingua della comunità in cui vivono. All'interno di una comunità coesa sembra a tutti di parlar la medesima lingua ed entro certi limiti tutti sono abbastanza comprensivi con i differenti usi altrui, che si tende naturalmente ad accettare e far convergere nell'uso generale. Così quando attraverso la scrittura e la grammatica si dà corpo a una norma esplicita, si è già predisposti a ricondurre le varianti e le oscillazioni interne entro parametri più semplici e univoci, ricorrendo ai criteri che plasmano il pensiero, siano razionali o estetici, utilitari o di altro tipo. Solo così riusciamo a descrivere l'intricato labirinto di una lingua, a fissarne la struttura, a dettarne le regole, a divenire grammatici di noi stessi. Viceversa, solo attraverso la norma esplicita e le sue regole modellizzanti possiamo poi tentare o sperare di influire sulle dinamiche linguistiche, a partire dalla maggior uniformità e stabilità che esse proiettano sulla norma interna.

Sebbene confrontasse le lingue naturali col latino, anche Dante nel *De vulgari eloquentia* aveva colto questo punto, quando contrappone la variabilità linguistica connaturata all'instabilità umana ("Cum igitur omnis nostra loquela [...] sit a nostro beneplacito reparata [...], et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest") all'inalterabilità di una lingua regolata, dovuta agli "inventori" dell'arte grammaticale: "Hinc moti sunt inventores gramatice facultatis: que quidem gramatica nichil aliud est quam quedam inalterabilis locutionis ydemptitatis diversibus temporibus atque locis" (I, IX, 6, 11).

*

Nei rapporti fra le viventi norme dei parlanti e quelle cristallizzate e ben congegnate dei grammatici vi possono essere tuttavia degli elementi di attrito, dovuti di solito a imperfezioni, eccessive rigidità o inadeguatezze degli schemi adottati nella delicata opera di astrazione e codificazione grammaticale. In alcuni casi i problemi sorgono anche da norme grammaticali apparentemente corrette e appropriate, che tuttavia presentano aporie latenti, ovvero delle contraddizioni interne o delle forzature della realtà considerata, che possono esser fonte non solo d'inciampo, ma di latente incertezza quando vengano imposte, generando alla lunga dei veri e propri focolai di crisi per il sistema.

Infatti, qualsiasi modello linguistico si prescelga, la relativa norma grammaticale esplicita dovrebbe essere aderente al suo oggetto conformandosi alla norma implicita, e mantenere una certa coerenza con i principi (razionali, estetici, pratici, ecc.) su cui esso si fonda. Talvolta, invece, se nel grammatico prevalgono le deformazioni del mestiere (un atteggiamento troppo astratto e razionale) o preconcetti ideologici o preoccupazioni estranee ai fatti linguistici, si hanno delle norme che non collimano con il carattere complessivo del sistema in cui sono inserite o contengono delle impreviste discrasie o, addirittura, entrano in contrasto con gli stessi parametri funzionali della lingua. Su queste “norme aporetiche”, la cui debolezza quasi mai viene rilevata vista la loro apparente correttezza formale, merita soffermar l’attenzione, accennando a qualche esempio concreto.

Già osservando con occhio critico le sezioni dedicate alla grafia e alla fonetica di talune attuali grammatiche dell’italiano, ci s’imbatte in alcune regole e indicazioni poco congruenti. Non di rado, infatti, magari proprio con l’intento di fornire un quadro ben definito e chiaro dei fenomeni, si ricorre a un insieme di criteri non ben accordabili fra loro: l’uso (presunto), l’analogia, l’etimologia, il rigore classificatorio, la tradizione, l’autorità di determinate fonti, ecc. E in qualche caso si tende a far prevalere l’uno o l’altro di questi criteri “sovrastrutturali” sulla reale natura del fenomeno, che invece andrebbe sempre tenuta presente e analizzata secondo la situazione e le dinamiche della struttura profonda cui è ancorato. Con la conseguenza di avere delle indicazioni che esteriormente sembrano ben calibrate e accettabili come una perfetta costruzione geometrica, ma che poi confliggono in modo più o meno diretto con la norma dei parlanti, provocando dubbi, incertezze e nuove criticità.

Si prendano ad esempio le indicazioni sulla pronuncia. Per quanto possano esser diversi da una grammatica all’altra i modelli di riferimento – oggi più che del tipo fiorentino, si tien conto della fonetica dello standard o del neostandard (o di una sorta di media fra la pronuncia delle due capitali linguistiche, Roma e Milano) – il sistema fonetico generale, centrato sull’uso comune e legato alla grafia, è ormai generalmente condiviso e ben assodato. Tuttavia su alcuni punti nei quali la grafia non è dirimente e gli usi regionali divergono (il grado di apertura delle vocali *e* e *o* toniche, la sonorità o meno della *s* intervocalica e della *z*), invece che cercare di individuare la norma comune (quella dell’uso prevalente a Roma, a Milano, in Toscana o in altre aree rappresentative), si preferisce affidarsi alla vulgata dei soliti schemi tradizionali. Nella maggior parte dei casi si riesuma come modello un’ideale pronuncia fiorentina, che ci si guarda bene da verificare nell’attuale realtà cittadina o “metropolitana”. Oppure ci si rifà a parametri diacronici (la pronuncia come dovrebbe essere in base all’etimologia), o a modelli sociolinguistici (la pronuncia di alcune categorie di “benparlanti”), o a una sorta di egualitarismo socio-regionale (in caso di varianti di pronuncia, si pongono sullo stesso piano usi locali e sociali diversi).

Si consideri la stessa parola *norma* su cui stiamo discorrendo: nella maggior parte delle grammatiche e dei vocabolari non si dà la sua effettiva pronuncia, ma, dato che si tratta di un latinismo, ci si rifà per essa a elementi pertinenti alla fonetica delle parole non popolari: *nòrma* con la *o* tonica aperta, come avviene in genere per i latinismi, sia che abbiano avuto in latino una *o* breve (*tòno, mòdo, ròsa*), sia una *o* lunga (*nòno, devòto, còdice, nòbile*). Eppure oggi, tranne che in qualche varietà areale, nell'italiano è prevalente la pronuncia con la chiusa: *nórma*. Non è facile stabilire quando si sia propagato quest'uso, dovuto probabilmente a influenze delle varietà settentrionali, all'esempio del più corrente aggettivo *normale* (e di altre voci della medesima famiglia derivativa: *normalità, normalizzare, normativa, ecc.*), alla convergenza con analoghe sequenze foniche (*fórma, órma, tórma, ecc.*), all'esigenza di distinguere il nome proprio (*Nòrma*) dal nome comune (*nórma*). Ma in ogni caso i lessici e le grammatiche non sembrano prendere in considerazione il problema, rimanendo legati alla pronuncia "etimologica" e generando così nei parlanti, specie in quelli più inclini a seguire le regole, insicurezza e rese altalenanti⁴.

Qualcosa di simile avviene con le indicazioni relative all'accentazione, specie per ciò che riguarda le parole di uso meno ricorrente. Anche in questo caso la norma dei parlanti, pur presentando naturalmente delle oscillazioni per le singole parole poco comuni, tenderebbe ad avere un suo preciso orientamento, seguendo per lo più delle ragioni analogiche. Tuttavia grammatici e lessicografi continuano imperterriti a raccomandare come "corretti" gli accenti tradizionali (determinati quasi sempre sulla base dell'etimologia o, per i forestierismi, dall'accento originario), anche quando le forme "sbagliate" sono prevalenti nell'uso comune se non addirittura esclusive.

Quante volte, a partire dalla scuola elementare, ci è stato insegnato che occorre pronunciare *adamàntino* e non *adamantino*, *edile* e non *èdile*, *guaina* e non *guàina*, *lùbrico* e non *lubrico*, *salùbre* e non *sàlubre*, *tèrmiti* e non *termite*, *zaffiro* e non *zàffiro*? In questi casi la variante bollata come un errore è proprio quella che è usata più largamente e che magari, in assenza di tali prescrizioni scolastiche che creano incertezza negli acculturati, si sarebbe ormai stabilizzata definitivamente⁵. Anche qui le indicazioni dei grammatici, mossi dalla lodevole intenzione di porre un freno al dilagare di accenti etimologicamente scorretti, si scontrano con l'uso dei parlanti che naturalmente risente anch'esso della diacronia, ma non fino al punto da riesumare remoti scheletri etimologici. Il risultato finale di un tale contrasto non è certo positivo: da una parte non s'impediscono i presunti "errori"; dall'altra si con-

⁴ Alcuni vocabolari più recenti indicano anche la pronuncia usuale, ma indicandola come variante di quella tradizionale e "corretta" o, al più, collocandola salomonicamente alla pari: cfr., ad es., il vocabolario *Garzanti Italiano* (2013).

⁵ Su questi e altri "errori" prosodici vedi l'ampia casistica minutamente analizzata da SgROI 2010, 39-46.

tribuisce a ingenerare dubbi nei parlanti che all'atto pratico, come l'asino di Buridano, sono indecisi fra ciò che detterebbe loro l'inconsapevole norma interna (per quanto anch'essa, come abbiamo visto, possa essere oscillante) e le raccomandazioni dei maestri di scuola, ritardando così l'assestamento funzionale del sistema. Infatti non è un caso se le parole che continuano a rimanere all'infinito sull'altalena dell'accento son proprio quelle su cui batte di più il martello degli autori di prontuari e di libri di grammatica.

Casi analoghi di regole aporetiche riguardano anche le strutture morfologiche e sintattiche dell'italiano. Qui accennerò a una vicenda morfologica abbastanza recente, quella del plurale italiano di *euro*, sostantivo introdotto nel novembre 1995 da Helmut Kohl, durante una riunione dei leader dell'Unione Europea a Madrid, come denominazione della futura moneta unica. Com'è noto, la nuova divisa entrò virtualmente in vigore il primo gennaio 1999 e poi, con corso legale e nella forma concreta di banconote e monete, il primo gennaio 2002. Se dunque la parola è assai giovane, su di essa, da quando si è affacciata sulla bocca degli italiani, si è andata accumulando una tale quantità di agguerriti interventi di grammatici e specialisti, che già di per sé sono un segno dell'inciampo esplosivo costituito dalla questione del plurale italiano della nuova moneta⁶.

Ancora non è chiaro come si fosse arrivati, nel 1995, alla proposta di *euro* come denominazione della futura moneta. Forse si era voluto riprendere l'abbreviazione di preesistenti composti con il prefisso *euro-* che circolavano anche nel linguaggio economico-finanziario (come gli inglesi *eurocurrency*, *eurodollar*; il tedesco *Euromark*; le italiane *eurovaluta*, *euromoneta*, *eurodivisa*, *eurolira*; ecc.); forse si pensò, più banalmante, a un termine che fosse facile per tutti e che si richiamasse al nome di Europa. Fatto sta che la nuova designazione fu presentata e fu recepita come un neologismo, uguale e univoco per tutte le lingue interessate. Per rimarcare tale univocità, le autorità monetarie europee stabilirono, prima ancora che il termine entrasse in circolazione, che esso dovesse restare invariato al plurale, tanto che sulle nuove monete da due euri e sulle banconote compare solo la scritta "EURO" (sulle banconote anche in caratteri greci; dal 2013, dopo l'ingresso della Bulgaria, anche in caratteri cirillici). Ma mentre in tutte le altre lingue il neologismo, una volta nell'uso, si adattò subito e senza incontrare ostacoli o veti di alcun genere ai vari sistemi fono-morfologici, così da assumere pronunce e plurali diversi a seconda delle varie nazioni, in Italia i responsabili delle istituzioni preposte all'introduzione della nuova moneta vollero rispettare fino in fondo le disposizioni dei vertici europei, sostenendo, contro ciò che avrebbe dettato spontaneamente il sentimento linguistico di ogni parlante italiano, l'invariabilità.

⁶ Della fitta serie d'interventi sull'argomento, qui mi limito a segnalare: Caffarelli 1998; Fanfani 2000; Sabatini 2001, 1-2; Gomez Gane 2003; Motolese 2004; Leone 2008; Sgroi 2008 (ripreso in Id. 2010, 155-195).

Di fronte alla posizione ufficiale degli ambienti politico-monetari italiani anche i linguisti e i grammatici si adeguarono e, contravvenendo non solo a ciò che avrebbe consigliato la norma interna, ma anche a ciò che valeva per le norme della grammatica, quando la moneta entrò in circolazione, con prese di posizione perentorie e inequivocabili, accolte senza batter ciglio dagli organi di stampa, decretarono l'invariabilità della parola *euro*. Così il neologismo, che lasciato a se stesso, secondo la coscienza linguistica comune (ma anche secondo ciò che ci si doveva aspettare dalla norma grammaticale), avrebbe avuto in italiano un plurale in *-i* come tutti i sostantivi maschili che terminano in *-o*, ne è rimasto privo. La nuova "norma aporetica" che fu decretata nel 2002 si appoggiava unicamente a criteri esterni alla lingua, conformi alle indicazioni dell'establishment europeo e ai desiderata di ambienti politico-finanziari italiani. Nonostante ciò ebbe la capacità di mettere fuori gioco, per un termine di larghissima circolazione e d'uso quotidiano per tutti, il normale processo di formazione del plurale. Tale forzatura funzionale riuscì ad imporsi subito e capillarmente perché apparve in contemporanea all'arrivo della nuova moneta, le fu strettamente collegata, fu sostenuta dai massimi vertici istituzionali e linguistici, godette di un generale e unanime appoggio mediatico.

L'innovazione morfologica degli *euro* al plurale ha tuttavia lasciato dietro di sé qualche strascico non indifferente. Da una parte ci sono coloro per i quali la norma interna ha continuato ad aver più peso della norma aporetica del 2002: si tratta ovviamente solo di una minoranza di parlanti in genere poco "acculturata", che nell'uso quotidiano o familiare non si perita a usare il plurale *euri*; altri oscillano, a seconda delle situazioni e degli interlocutori, fra *gli euro* e *gli euri*; pochi altri, infine, usano *euri* per spirito di contraddizione o evitano il termine rimpiazzandolo con vecchi gergalismi. Dall'altra non mancano coloro che, associando il neologismo al vecchio e familiare sostantivo *lira*, usano un plurale femminile (*le euro*): una sorta di escamotage per tentare di aggirare l'innaturale innovazione⁷. Ma la conseguenza più significativa della crepa creatasi con l'invariabilità dell'*euro*, è la maggior apertura del sistema linguistico italiano nei confronti della tendenza all'invariabilità dei sostantivi, apertura che comincia ad avere una certa consistenza⁸.

Le norme aporetiche riguardano anche il lessico, specie per ciò che concerne la neologia, l'evoluzione semantica, l'applicazione di moduli formativi. Ma il settore lessicale in cui oggi esse sono massicciamente presenti è quello interessato dall'"igiene verbale" del *politically correct*. Nel complesso si tratta dell'interdizione di termini dovuta non a motivi interni al vocabolario (l'eliminazione di varianti scorrette, di formazioni irregolari, di doppioni, di forestierismi o neologismi inutili, ecc.), ma alle ragioni ideologiche o moralistiche del

⁷ Su questo fenomeno di non trascurabile diffusione, vedi Thornton 2006; Leone 2008.

⁸ Affronta approfonditamente il problema D'Achille 2005.

nuovo pseudogalateo linguistico imposto al conformismo di massa da determinati ambienti o centri d'influenza⁹.

A guardar bene non ci sarebbe alcuna motivazione linguistica per la sostituzione di *eschimese* con *inuit*, di *bidello* con *collaboratore scolastico*, di *cieco* con *non vedente*, di *omosessuale* con *gay*, di *negro* con *nero*, ecc. E va anche aggiunto che il termine politicamente più "corretto" quasi sempre produce scompiglio nel sistema lessicale, disorientamento nell'uso e, sul piano morale, nuova e più ambigua ipocrisia. Come si sa, infatti, la connotazione negativa di un termine non dipende in genere dal termine stesso, ma dal tono, dal modo, dalle intenzioni con cui viene usato. Così anche i sostituti proposti, una volta che siano impiegati nei medesimi contesti dei termini interdetti, vanno incontro a scadimento semantico o acquistano quelle sfumature discriminanti che si volevano bandire. Tant'è che, messi in moto, i processi epurativi del linguisticamente corretto non si arrestano più e nel giro di poco tempo si hanno sostituzioni a catena che dimostrano in modo lampante la debolezza del criterio extralinguistico su cui essi si reggono. Si pensi alle tante recenti serie di eufemismi che finiscono tutte travolte dallo stesso destino: *spazzino* → *netturbino* → *operatore ecologico* → *addetto all'ambiente*; *povero* → *indigente* → *non abbiente* → *economicamente scantaggiato*; *minorato* → *handicappato* → *portatore di handicap* → *disabile* → *diversamente abile*; ecc.

Un altro settore lessicale oggi assai dibattuto è quello delle nuove denominazioni per le professioni femminili: ma anche qui sulle ragioni squisitamente linguistiche, che pure sussistono, talvolta tendono a prevalere quelle dell'ideologia femminista. Tutto iniziò negli anni ottanta con un provvedimento preso dalla Presidenza del Consiglio contro l'androcrasia dell'italiano¹⁰. E a nulla valsero le osservazioni di un linguista come Giovanni Nencioni:

La disinvoltura, la sprezzatura, l'insensibilità storica e sociale nei confronti della norma sono giunte al punto di considerare la lingua come una materia plastica-bile a volontà. Prodotto ultimo ed estremo di un tale atteggiamento, inorgogliato dall'ideologia, sono – formulate da Alma Sabatini a conto della Commissione nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna – le *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana* [...], intimidatoriamente rivolte alla scuola e all'editoria scolastica dal podio della Presidenza del consiglio dei ministri. Autoritarismo non senza precedenti in Italia, ma tuttavia, per la sua fatuità da *précieuses ridicules*, non adatto a costituire al vertice dei pubblici poteri un principio di autorità in tema di lingua nazionale. (Nencioni 1989 [1987], 276-277)¹¹

⁹ Il movimento intellettuale del "politically correct" si è formato nell'America degli anni ottanta per riformare radicalmente il linguaggio della conversazione pubblica e dei giornali, proponendo l'eliminazione di ogni elemento lessicale contenente allusioni razziste o sessiste, e sostenendo invece scelte o sostituti antidiscriminatori. Fra i tanti saggi sull'argomento vedi: Baroncelli 1996; Faloppa 2000; Id. 2004; Crisafulli 2004; Arcangeli 2005.

¹⁰ Cfr. Sabatini 1987. I contributi su questo tema si sono infittiti negli ultimi anni: si veda almeno Luraghi, Olita 2006; Fresu 2008; Fusco 2012; Robustelli 2012; Schafroth 2013; Robustelli 2016.

¹¹ Ma dello stesso Nencioni si veda anche l'intervento "Il nome professionale femminile mini-stra" (2013 [2000]).

*

Potremmo continuare, ma bastino questi esempi per mostrare la natura ambigua e sfuggente di questo tipo di norme linguistiche, a prima vista positivamente chiare e condivisibili, ma false proprio sul piano linguistico e morale e perciò fonte di aporie ingannevoli e di disorientamento. Esse, per l'autorevolezza con cui sono formulate, incidono non solo sull'uso dei singoli, ma possono avere ripercussioni anche sulla struttura della lingua e perciò andrebbero considerate con maggior attenzione e sottoposte a una critica spassionata da parte di tutti. Finora, infatti, l'unico vero argine che si sono trovate davanti è quello passivo costituito dalla maturità linguistica dei singoli parlanti e dalla silenziosa capacità di reazione dell'intera società: insomma dalla tenace e sommersa forza vitale della norma interna. D'altra parte, come si è cercato di mostrare, le norme aporetiche, nonostante il loro aspetto, gli arzigogolati trampoli concettuali che le tengono in piedi, i tanti soloni che le difendono a spada tratta, alla fin fine hanno piedi d'argilla.

Riferimenti bibliografici

- Arcangeli Massimo (2005), *Lingua e società nell'era globale*, Roma, Meltemi.
- Baroncelli Flavio (1996), *Il razzismo è una gaffe. Eccessi e virtù del "politically correct"*, Roma, Donzelli.
- Caffarelli Enzo (1998), "L'europrefisso", *Rivista italiana di onomastica* IV, 1, 665-666.
- Coseriu Eugenio (1969), "Sistema, norma e 'parola' ", in *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*, Brescia, Paideia, I, 235-254.
- (1971), "Sistema, norma e 'parole' ", trad. it. di Luigi Ferrara degli Uberti, in Id., *Teoria del linguaggio e linguistica generale*, Bari, Laterza, 19-103. Ed. orig. (1952), "Sistema, norma y habla", *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* (Montevideo) VI, 9, 113-177.
- Crisafulli Edoardo (2004), *Igiene verbale. Il politicamente corretto e la libertà linguistica*, Firenze, Vallecchi.
- D'Achille Paolo (2005), "L'invariabilità dei nomi nell'italiano contemporaneo", *Studi di grammatica italiana* XXIV, 1, 189-209.
- Faloppa Federico (2000), *Lessico e alterità. La formulazione del diverso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- (2004), *Parole contro. La rappresentazione del "diverso" nella lingua italiana e nei dialetti*, Milano, Garzanti.
- Fanfani Massimo (2000), "Euro, un nome proprio singolare", *Belfagor* LV, 1, 67-73.
- Fresu Rita (2008), *Il gender nella storia linguistica italiana (1988-2008)*, *Bollettino di italianistica* 5, 86-111.
- Fusco Fabiana (2012), *La lingua e il femminile nella lessicografia italiana. Tra stereotipi e (in)visibilità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Galli de' Paratesi Nora (1984), *Lingua toscana in bocca ambrosiana. Tendenze verso l'italiano standard: un'indagine sociolinguistica*, Bologna, il Mulino.
- (1988), "Norma in linguistica e sociolinguistica e incongruenze tra norma e uso nell'italiano di oggi", *Linguistica* XXVIII, 1, 3-13.

- Garzanti Italiano (2013), Milano, Garzanti.
- Gomez Gane Yorick (2003), *Euro. Storia di un neologismo*, Roma-Den Haag, Semar.
- Hjelmslev Louis (1959 [1943]), "Langue et parole", in Id., *Essais linguistiques*, Copenhagen, Nordisk Sprog-og Kulturforlag, 68-81.
- Leone Alfonso (2008), "Sull'euro un blablà infinito", *Quaderni di semantica*, 57, 193-194.
- Lepschy G.C., Raponi Lorenza (1989), "Il movimento della norma nell'italiano contemporaneo", in G.C. Lepschy, *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Bologna, il Mulino, 9-24.
- Luraghi Silvia, Olita Anna, a cura di (2006), *Linguaggio e genere. Grammatica e usi*, Roma, Carocci.
- Marazzini Claudio (2013), *Da Dante alla lingua del Web. Otto secoli di dibattiti sull'italiano*, nuova edizione, Roma, Carocci.
- Motolese Matteo (2004), "Gli 'euro' o gli 'euri' ", *Lld'O. Lingua italiana d'oggi*, I, 71-74.
- Nencioni Giovanni (1989 [1987]), "Lessico tecnico e difesa della lingua", in Id., *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 265-280.
- (2013 [2000]), "Il nome professionale femminile ministra", in Marco Biffi, Raffaella Setti (a cura di), *La Crusca risponde. Dalla carta al web (1995-2005)*, Firenze, Le Lettere, 69-70.
- Norma e lingua in Italia. Alcune riflessioni fra passato e presente* (1997), Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere.
- Paul Hermann (1920 [1880]), *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Halle a. S., Niemeyer.
- Robustelli Cecilia (2012), *Linee guida per l'uso del «genere» nel linguaggio amministrativo*, Firenze, Accademia della Crusca-Comune di Firenze.
- (2016), *Sindaco e sindaca. Il linguaggio di genere*, Roma, la Repubblica-Accademia della Crusca.
- Sabatini Alma (1987), *Il sessismo nella lingua italiana*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri.
- Sabatini Francesco (2001), "Gli euro e le lingue", *Crusca per voi*, 23, ottobre, 1-2.
- Schafroth Elmar (2013), "La féminisation des noms de métier et des titres dans trois langues romanes (français, italien, espagnol): convergences et divergences", in Marilena Karyolemou, Pavlos Pavlou (eds), *Language Policy and Planning in the Mediterranean World*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 103-121.
- Serianni Luca (1994), "Norma dei grammatici e norma degli utenti", in G.L. Beccaria, Elisabetta Soletti, *La storia della lingua italiana: percorsi e interpretazioni*, Torino, Istituto dell'Atlante linguistico italiano, 49-55.
- (2006), *Prima lezione di grammatica*, Roma-Bari, Laterza.
- (2007), "La norma sommersa", *Lingua e stile* XLII, 2, 283-298.
- Sgroi S.C. (2008), "In principio era l'ecu e poi venne ad abitare tra noi l'euro (i linguisti: cattivi profeti, cattivi puristi o descrittivisti tout court?)", *Quaderni di semantica* XXIX, 2, 393-436 (ripreso in Id., *Per una grammatica "laica"*, 155-195).
- (2010), *Per una grammatica "laica". Esercizi di analisi linguistica dalla parte del parlante*, Torino, Utet.
- Thornton A.M. (2006), "Sul genere di euro", *Lingua nostra* LXVII, 1-2, 1-3.
- Vitale Maurizio (1984), *La questione della lingua*, nuova edizione, Palermo, Palumbo.

Norm und Form: Kommunikative Praktiken und Probleme in studentischen E-Mails – am Beispiel der Entschuldigung

I. Einleitung

Seit einigen Jahren ist die Beschäftigung mit dem Sprachgebrauch in elektronischen Medien ein ausgesprochen beliebter Gegenstand der Linguistik, und insbesondere über E-Mail-Kommunikation¹ „gibt es wenig zu sagen, das nicht schon gesagt worden wäre“, stellt Schmitz (2007, 33) resümierend fest. Dennoch lohnt es sich nach wie vor, einen genaueren Blick auf derartige Texte zu werfen, wobei einerseits die spezifischen Kommunikationsbedingungen des Mediums, andererseits Neuerungen der allgemeinen Sprachentwicklung zu berücksichtigen sind (vgl. Dürscheid 2005).

Als ein sehr interessanter und ergiebiger Gegenstand stellt sich der E-Mail-Verkehr zwischen Studierenden und Lehrenden (vgl. Kiesendahl 2011) dar, und zwar aus unterschiedlichen Gründen: 1. Es lässt sich problemlos ein recht großes Textkorpus aufbauen, da Lehrende täglich studentische E-Mails erhalten. Das Textsortenspektrum ist reichhaltig; es reicht von einfachen Mitteilungen über Anfragen/Bitten, Entschuldigungen bis zu Beschwerden usw., d.h. ein Großteil alltagssprachlicher Gebrauchstextsorten ist hier vertreten. 2. Ein solches Korpus ermöglicht es, gewissermaßen den Textsortenerwerb zu studieren. Für viele Studierende stellen „offizielle“ Schreiben in einer

¹ Ein Begriff wie „E-Mail-Kommunikation“ suggeriert eine gewisse Homogenität – als handele es sich bei der E-Mail gar um so etwas wie eine „Textsorte“, wie gelegentlich zu lesen ist (kritisch Ziegler 2007). Schon ein Blick ins eigene Postfach zeigt allerdings, dass E-Mails zu ganz unterschiedlichen Zwecken versandt werden und verschiedenste sprachliche Merkmale aufweisen können. Man findet Einladungen, Entschuldigungen, Werbung, Protokolle – selbst Liebesbriefe in E-Mail-Form kommen vor: „Tatsächlich gibt es in E-Mails sämtliche Textsorten, die medial und juristisch überhaupt möglich sind“ (Schmitz 2007, 45).

asymmetrischen Kommunikationssituation offenbar gewisse Probleme dar. Es fehlt an Routine, bestimmte kommunikative Aufgaben adäquat zu bewältigen; beispielsweise Entschuldigungen, Bitten um Auskünfte, auch das Formulieren von Kritik. In vielen Texten, so eine erste Hypothese, zeigt sich insbesondere bei Studienanfängern eine gewisse Unsicherheit im Kontakt mit akademischem Personal. Diese Unsicherheit findet ihren Ausdruck auch darin, dass das Thema „E-Mail an Prof“ immer wieder Gegenstand in einschlägigen Diskussionsforen im Internet ist; häufig berichten Teilnehmer von ihren Schwierigkeiten, einschlägige Texte zu formulieren: „Ob Profs oder wissenschaftl. Mitarbeiter – irgendwann muss man solchen Leuten auch mal ne Mail schicken. Nur: wie macht man das? Also, wie schaff ich es, die richtige Wortwahl zu treffen, den richtigen Ausdruck zu finden?“².

Der Blick auf ein größeres Korpus kann im Idealfall zeigen, inwiefern Studenten höherer Semester mit derartigen Textsorten souveräner umgehen und möglicherweise auf feste Muster zurückgreifen; methodisch ergibt sich hier die Möglichkeit zu einer Querschnittstudie, die Texte fortgeschrittener Studenten vor dem Hintergrund eines fortgeschrittenen Textsortenerwerbs analysiert³.

Das Bedürfnis nach normativer Orientierung, das sich in den erwähnten Forumdiskussionen widerspiegelt, findet seinen Ausdruck auch in einem großen Angebot an einschlägigen Briefstellern und Ratgebern mit Titeln wie „E-Mail-Knigge“ (Jörn 2008), „Deutsch-Knigge“ (Duden 2008) oder *Briefe und E-Mails gut und richtig schreiben* (Duden 2016) usw. Ob die dort gegebenen Empfehlungen sinnvoll und angemessen sind, wäre zu untersuchen⁴, und inwiefern die Leser/Nutzer solcher Ratgeber von deren Empfehlungen tatsächlich Gebrauch machen, ist eine ganz andere Frage. Interessant erscheint es in jedem Fall, die Empfehlungen der Ratgeber mit den empirischen Befunden aus einem Korpus zu vergleichen⁴. Ein weiterer Aspekt ist mit den bereits angedeuteten Überlegungen verbunden, nämlich die Normproblematik. Bei der Produktion von Texten geht es bekanntlich darum, die funktional erforderlichen Illokutionen zu realisieren und dabei die sachlich und in der Erwartung des Rezipienten angemessenen Formen, Textmuster, Formulierungsstrategien usw. anzuwenden. Daraus können gewisse Konflikte entstehen – was im extremen Fall dazu führt, dass E-Mails ignoriert werden und die Kommunikation scheitert (Kiesendahl 2009). Ein Beispiel für eine offensichtlich in jeder Hinsicht unangemessene Bitte um Entschuldigung (?) ist die folgende Nachricht:

² „Mail an Dozenten“, Beitrag 1: <<https://forum.unicum.de/rund-ums-studium/23483-mail-dozenten.html>> (06/2018).

³ Vgl. die Studien Pohls (2007) und Steinhoffs (2007) zur Aneignung akademischer Schreibroutinen.

⁴ Überhaupt stellte eine Analyse der aktueller Briefsteller-Literatur zugrunde liegenden und durch sie vermittelten Sprachnormen ein Desiderat dar.

(1) [Betreff:] argh!

Guten Abend. Haben Sie von meiner Freundin die nachricht bekommen dass mein zug ausgefallen ist? Ich stand grade im wald mit dem ollen ding. Ich hoffe Sie haben mich heute nicht zu sehr vermisst;) wenn sie brauchen kann ich ihnen einen attest besorgen.. aber eigentlich war ich nicht krank. lg [wVN] (0434)⁵.

Die Analyse eines Korpus soll dazu beitragen, derartige Problemfälle zu ermitteln. Dazu bedarf es der Feststellung, welche sprachlichen Mittel in den studentischen E-Mails überhaupt und zu welchen Zwecken angewandt werden.

2. Korpus und Methode

Das in Rede stehende Korpus (vgl. Seifert 2012) enthält E-Mails, die in den vergangenen Jahren von Studierenden an den Verfasser oder an Kollegen gesandt wurden. Berücksichtigt wurden nur initiale Schreiben, also solche Texte, die keine Antwort auf vorangegangene Mails enthalten oder auf andere Mails Bezug nehmen. Alle Texte stammen von Studierenden, denen eine muttersprachliche Kompetenz des Deutschen zugesprochen werden kann. Das Korpus enthält gegenwärtig ca. 500 E-Mails unterschiedlichen Umfangs, wird aber laufend erweitert.

Für die Analyse bietet sich ein handlungslogisch basierter Zugriff an. Bei den zu untersuchenden E-Mails handelt es sich um mehr oder weniger komplexe sprachliche Einheiten, die sich in einzelne Äußerungseinheiten zerlegen lassen, denen jeweils eine Illokution zuzuordnen ist. Mit Rolf (2007) kann man davon ausgehen, dass alltägliche E-Mails Illokutionsstrukturen aufweisen, die in der Regel eine klare Hierarchie der Illokutionen erkennen lassen. Die einzelnen Texte sollen also zunächst daraufhin untersucht werden, welche Illokutionen überhaupt realisiert werden und durch welche Äußerungseinheiten das geschieht. In einem zweiten Schritt ist zu prüfen, welches die dominierenden Illokutionen sind und welche weiteren subsidiären und supplementären Illokutionen auszumachen sind. Dieses gut operationalisierbare Verfahren ermöglicht eine Vergleichbarkeit der E-Mails: Zu ermitteln ist, welche Zwecke die Studierenden mit ihren E-Mails jeweils verfolgen und wie sie diese Ziele zu erreichen suchen, d.h. wie sie die betr. elementaren Sprechakte realisieren. So lassen sich also die sprachlichen Formen, in denen sich die jeweils dominanten Sprachhandlungen manifestieren, miteinander vergleichen und anhand der begleitenden Illokutionen

⁵ Die Wiedergabe der Korpusbelege erfolgt unter exakter Beibehaltung der Orthographie usw.; Schreibfehler werden nicht gesondert hervorgehoben. Namen werden anonymisiert; folgende Siglen finden Verwendung: wVN = weiblicher Vorname, mVN = männlicher Vorname, NN = Nachname, I = Initiale.

die Strategien rekonstruieren, die die Verfasser jeweils verfolgen. Das ermöglicht zumindest Aussagen über Gründe eines Erfolgs oder Misserfolgs der Kommunikationsabsicht, ebenso über potentielle (Normen-)Konflikte im konkreten Fall; möglicherweise lassen sich daraus aber auch allgemeine Folgerungen zu aktuellen Tendenzen in den jeweiligen Textsorten ableiten.

Im Allgemeinen darf unterstellt werden, dass die Texte selbst (eine) klare kommunikative Funktion(en) aufweisen. Es gibt aber auch Ausnahmen, wie die folgende E-Mail zeigt:

(2) Sehr geehrte/r Dozent/in,
ich wollte Ihnen nur eine E-mail schreiben, damit Sie meine Adresse haben wenn es etwas Kursbedingtes gibt.
Mit freundlichen Grüßen
[wVN NN] (0001)

Die Funktion der (Rund-)E-Mail ist offenkundig lediglich die Übermittlung der E-Mail-Adresse. Da die Mailadresse Bestandteil des sog. Headers ist, dient der Nachrichtentext also nur der Begründung der E-Mail. Eine explizite Nennung der Adresse erfolgt nicht. Andererseits ist dieser Text an das Medium gebunden: Derselbe Text, schriftlich in Papierform übermittelt, wäre schlicht sinnlos.

Die Identifikation der primären Illokution und die Bestimmung der Illokutionshierarchie ist aber nicht in jedem Fall zweifelsfrei möglich. Als Beispiel diene folgender Text (3). Die einzelnen Äußerungseinheiten, denen jeweils ein Sprechakt zugeschrieben werden kann, wurden nummeriert; eine Gliederung in Absätze weist auch das Original nicht auf.

(3)
[1] Sehr geehrter Herr [NN],
[2] ich würde gerne nächstes Semester einen Kurs bei Ihnen belegen.
[3.1] Ist das Kurzreferat in Ihrem Kurs verpflichtend?
[3.2] Können Sie schon vorab Literatur zu den verschiedenen Kursen empfehlen?
[4] Ich wollte mich noch einmal herzlich für ihre gute Betreuung vor meiner Wiederholungsklausur im Modul B2 bedanken.
[4a] Das hat mir wirklich sehr geholfen.
[5] Mit freundlichen Grüßen,
[6] [wVN NN] (0118)

Was ist die Funktion dieses Textes? Als elementare Sprachhandlungen, die im Text vollzogen werden, könnte man ansehen: die obligatorische Anrede [1], die einleitende Information, ein Seminar beim Adressaten besuchen zu wollen [2]; die Bitte um Auskunft zu den Modalitäten [3.1] und zur Literatur [3.2]. Wenn dies die dominierende Illokution wäre, handelte es sich um einen direktiven Text. Der Dank [4] und dessen Begründung

[4a] wären dann sekundäre Illokutionen und dienten dazu, die Akzeptanz der Bitte zu erhöhen – gewissermaßen ein persuasiver Trick, um sich das Wohlwollen des Adressaten zu sichern. Bedenkt man aber, dass die Textverfasserin offenbar das Vorlesungsverzeichnis studiert hat (sie weiß ja, dass in den Seminaren Kurzreferate vorgesehen sind), erscheinen die Bitten unmotiviert – Informationen zu den Regularitäten und Hinweise auf Literatur gehen aus dem Vorlesungsverzeichnis hervor. Es bliebe der Dank als primäre Illokution; man könnte der E-Mail dann eine primär expressive Funktion zuschreiben. Eine dritte Möglichkeit bestünde darin, die Äußerungseinheit [2] als eine Absichtserklärung aufzufassen, (irgend)einen Kurs (man beachte den Indefinitartikel!) beim Adressaten zu besuchen, was gewissermaßen als Bekundung der Wertschätzung zu interpretieren wäre. Die folgenden Äußerungseinheiten [3.1] und [3.2] dienen dann dazu, echtes Interesse zu signalisieren und überdurchschnittliches Engagement zu dokumentieren; [4] und [4a] könnten dann wiederum im Sinne einer *captatio benevolentiae* interpretiert werden. Die primäre Funktion der E-Mail wäre in diesem Sinne phatischer Natur. Aus der Absatzgliederung geht die Hierarchie der Illokutionen nicht hervor, und auch die Formulierungen verraten wenig über die eigentlichen Intentionen der Textverfasserin.

Der weitaus größte Teil der Texte weist jedoch eine klar dominierende Illokution auf und kann damit einer Textsorte zugeordnet werden, wie im Folgenden zu zeigen ist.

3. Fallstudien: Entschuldigungen

Ein Teil der untersuchten Mails dient dazu, (1) die Abwesenheit der Verfasser in vergangenen oder künftigen Sitzungen zu legitimieren, indem ggf. (1.1) die Abwesenheit angekündigt bzw. auf vergangene Abwesenheit Bezug genommen wird und (1.2) Gründe für das Fehlen angegeben werden, (2) um Verständnis nachzusuchen; die betr. Mails gehören offenbar der Textsorte „Entschuldigungsschreiben“ an. Worum es sich bei einer „Entschuldigung“ handelt, scheint auf den ersten Blick klar zu sein, nämlich – in diesem Zusammenhang – um eine „schriftliche Mitteilung darüber, nicht anwesend sein, nicht teilnehmen zu können“ (Duden 2015, 526). Derartige Entschuldigungsschreiben dürften zu den häufigsten alltags-sprachlichen Textsorten gehören, und es ist zu erwarten, dass Studierende über eine gewisse Routine in der Produktion einschlägiger Texte verfügen. Daneben gibt es noch einen weiteren Typ der Entschuldigung, bei dem es um die „Begründung, Rechtfertigung für einen Fehler, ein Versäumnis o. Ä.“ geht (ebd.); Rolf (1993, 283) stellt zu dieser „stabilisierenden“ Textsorte fest, damit versuche „der Textproduzent P Ausgleich für die Belastung zu schaffen, der er den Textrezipienten R ausgesetzt hat.“ Dieser Typ von „Entschuldigung“ scheint den Sprachbenutzern grundsätzlich größere Probleme zu bereiten, darauf deutet zumindest die traditionell große Zahl von ein-

schlägigen Hinweisen und Musterbriefen in der Briefstellerliteratur hin (z.B. Duden 2016, 138-142, 300-308). In textlinguistischen und sprechakttheoretischen Arbeiten finden Entschuldigungsschreiben zumeist keine besondere Berücksichtigung⁶; die erste Untersuchung zu Entschuldigungen (des letztgenannten Typs) im Deutschen stammt von Sitta (1992). Er rekonstruiert Entschuldigungen als Realisierungen von Sprachhandlungsmustern und skizziert als Untersuchungsprogramm einige Normprobleme, nämlich a) Gründe für Entschuldigungen und die Abgrenzung der Entschuldigung von der Bitte um Verständnis bzw. der Bitte um Verzeihung/Vergebung (551), b) die angemessene Formel (552-554), c) die Plausibilität der Erklärung als Gelingensbedingung für Entschuldigungen (554-557).

Textsorten sind gemäß der kanonischen Bestimmung von Brinker-Cölfen-Pappert (2014, 133) „konkrete Realisationsformen komplexer Muster sprachlicher Kommunikation [...], die innerhalb der Sprachgemeinschaft im Laufe der historisch gesellschaftlichen Entwicklung aufgrund kommunikativer Bedürfnisse entstanden sind“ und „für ein geordnetes Miteinander handeln Routinen [...] zur Bewältigung kommunikativer Aufgaben“ bieten.

Wenn dies auch auf Entschuldigungsschreiben zutrifft, ist zu erwarten, dass derartige Texte weitgehend standardisiert sind und prototypische Formulierungsmuster aufweisen. Die Durchsicht des Korpus zeigt jedoch, dass es keineswegs „feste Orientierungen“, sondern vielmehr ein großes Variationsspektrum gibt. Die Vorstellungen davon, was überhaupt eine Entschuldigung konstituiert, differieren offenbar stark, sodass von einem einheitlichen „Textmusterwissen“ (Techtmeier 2007) keine Rede sein kann, wie die folgenden Beispiele zeigen. Präsentiert werden nur die reinen Mailtexte ohne Gruß- und Schlussformeln, auf die es in diesem Zusammenhang nicht ankommt, in zwei Fällen außerdem die Betreffzeile. Selbstverständlich muss eine vollständige Analyse alle Textbausteine berücksichtigen, auch die Betreffangabe, der ja in der E-Mail-Flut eine nicht geringe Bedeutung zukommt.

(4) Aufgrund einer Entfernung meiner Weisheitszähne werde ich, [wVN NN], am Montag, dem [Datum], leider nicht zu Ihrer Übung „Einführung in die germanistische Linguistik, gegenwartssprachlich“ kommen können. Ich bitte Sie dies zu entschuldigen. (0399)

(5) Ich möchte mich für die heutige Veranstaltung von 18-20 Uhr wegen Krankheit entschuldigen. Nächste Woche bin ich wieder dabei. (0006)

(6) Da es mir heute aus gesundheitlichen Gründen leider nicht möglich ist, Ihre Vorlesung (Studienportal 1) zu besuchen, möchte ich mich auf diesem Wege bei Ihnen entschuldigen. (0188)

⁶ Ein paar Bemerkungen finden sich bei Staffeldt (2009, 23-26); vgl. auch Searle-Vanderveken (1985, 211) sowie Rolf (1997, 225-227), dort auch die ältere Literatur. – Kiesendahl (2011) analysiert eine Reihe von Handlungsmustern in studentischen E-Mails, jedoch keine Entschuldigungen; vgl. aber Weidacher (2011).

(7) ich möchte hiermit mein heutiges Fehlen in der Übung B2 „Einführung in die germanistische Linguistik, gegenwartssprachlich“ entschuldigen. Da ich seit heute Morgen Durchfall habe, sehe ich mich nicht in der Lage das Haus verlassen zu können. Sollte es mir bis heute Abend nicht besser gehen, so bitte ich Sie mein Fehlen in der Übung B2 „Einführung in germanistische Linguistik, historisch“ ebenfalls zu entschuldigen. (0263)

(8) es tut mir total leid und es ist mir unangenehm, aber ich kann heute nicht kommen, weil ich mich die halbe nacht übergeben musste. ich konnte nicht vorher bescheid sagen. jetzt habe ich versucht, aufzustehn und mich fertig zu machen, aber es geht einfach nicht. tut mir leid, wie gesagt. bitte schreiben sie mir, ob ich meine sachen nächste woche nochmal mitbringen soll. ich hoffe auf ihr verständnis! (0216)

(9) Leider konnte ich heute nicht an Ihrem Grammatikseminar teilnehmen, da ich die ganze Woche krank geschrieben bin. Das Attest reiche ich nach Weihnachten natürlich nach. (0248)

(10) [Betreff:] Entschuldigung für den [Datum]
Ich kann heute aufgrund eines Krankheitsfall in der Familie nicht an ihrem Seminar teilnehmen. (0424)

(11) Hiermit möchte ich ihnen mitteilen, dass ich heute leider nicht an ihrer Übung teilnehmen kann, da ich krank bin. (0158)

(12) [Abmeldung]
Leider ist es mir nicht möglich zum Proseminar am Freitag zu erscheinen. Auf Grund familiärer Probleme werde ich nicht in Bonn sein. (0432)

(13) Hiermit teile ich Ihnen mit, dass ich am Freitag, dem [Datum], nicht an Ihrer Übung teilnehmen werde, da ich diesen Tag zum Lernen nutzen möchte! Ich bitte um Ihr Verständnis! (0184)

Alle Texte bzw. Textauszüge weisen thematische Gemeinsamkeiten dahingehend auf, dass jeweils die Abwesenheit der Verfasser zu einer bestimmten Seminarsitzung angekündigt und mehr oder weniger ausführlich begründet wird oder ein vorangegangenes Fehlen nachträglich gerechtfertigt wird. Hinsichtlich der verwendeten Formulierungsmuster, zusätzlicher Textelemente mit subsidiären Illokutionen und der sprachlichen Gestaltung bestehen deutliche Unterschiede. Unterstellt man einmal, dass gleichwohl alle Belege der Textsorte „Entschuldigungsschreiben“ zuzurechnen sind, ergibt sich für die textlinguistische Beschreibung eine Reihe von Fragen nach dem „Wesen“ der Entschuldigung, die keineswegs trivial sind:

Welche Illokutionen sind konstitutiv für Entschuldigungsschreiben?
Wie – d.h. durch welche Äußerung/Formel – wird eine Entschuldigung vollzogen?
Welche Bedingungen sind ggf. an die Begründung zu stellen?

Wie lassen sich Entschuldigungen von anderen Handlungsmustern abgrenzen?
Welches sind die Gelingensbedingungen für eine Entschuldigung?

Es geht letztlich also um die Rekonstruktion der einer Entschuldigung zugrunde liegenden sprachlichen Normen (vgl. unten).

Wie Staffeldt (2009, 24) feststellt, bedürfen Entschuldigungen grundsätzlich der Nennung ihres Anlasses – sofern sich dieser nicht unmittelbar aus dem jeweiligen Handlungskontext⁷ ergibt. In den vorliegenden Beispielen ist es die Nichtanwesenheit zu einer bestimmten Seminarsitzung, die Anlass der Entschuldigungsschreiben ist⁸ und jeweils explizit genannt wird. Eine Äußerung wie (5') *?Ich möchte mich wegen Krankheit entschuldigen* wäre wohl als unverständlich zurückzuweisen. Die Angabe des Anlasses kann als obligatorisches Element angesehen werden, es handelt sich um eine subsidiäre Illokution.

Darüber hinaus enthalten alle zitierten Beispiele eine (mehr oder weniger plausible) Erklärung für die Abwesenheit. Das gilt – mit einer Ausnahme – auch für die von Staffeldt (2009, 24) angeführten Entschuldigungstexte, und daher formuliert er vorsichtig als Sprechaktregel: „Wer sich gelingend entschuldigen möchte, sollte Gründe angeben können, aus denen klar wird, dass er/sie keine Schuld hat“. Damit stellt sich die Frage, ob sein Beispieltext

(14) hiermit entschuldige ich mein fehlen in der sitzung am vergangenen xxx
[...]. (Staffeldt 2009, 24)

überhaupt als adäquate Entschuldigung akzeptiert würde. In seinen weiteren Überlegungen kommt er auf dieses Problem nicht mehr zurück, im abschließenden Schema einer explizit performativen (prototypischen?) Form der Entschuldigung (Staffeldt 2009, 26) ist die Angabe des Grundes jedenfalls nicht vorgesehen. Weidacher (2011, 69) gibt an, dass nur 70% der von ihm untersuchten Entschuldigungen eine Begründung aufweisen; inwieweit er die Begründung als konstitutives Element betrachtet, bleibt offen. Eine dezidierte Position vertritt hingegen Sitta (1992, 549),

⁷ Zu denken ist primär an face-to-face-Situationen, etwa wenn man im Gedränge jemandem auf den Fuß tritt und sich unmittelbar entschuldigen kann, ohne explizit auf diesen Anlass Bezug nehmen zu müssen (vgl. Staffeldt 2009, 24). – Doch auch in schriftlicher Kommunikation kann sich der Anlass aus dem Kontext ergeben, wie im folgenden Korpusbeispiel: [...] *Ich habe jedoch diesbezüglich noch einige Fragen. Ich entschuldige mich, falls Sie für diese nicht zuständig sind* [...] (0245). Die Entschuldigung bezieht sich eindeutig auf eine für möglich gehaltene Belästigung des Rezipienten durch die gestellten Fragen (ob es angebracht ist, sich für diesen Fall zu entschuldigen, erscheint indes fraglich). – Überdies liegt mit diesem Beleg ein Beispiel für den Sonderfall einer „bedingten“ Entschuldigung vor.

⁸ Eine ganz andere normative Frage ist, ob der Anlass der Entschuldigung tatsächlich in jedem Fall eine Entschuldigung erforderlich macht – es mag sein, dass der Dozent ausdrücklich darum gebeten hat oder die Textverfasser glauben, dass es von ihnen erwartet werde, selbst für das Fehlen in einer Vorlesung einen Ausgleich zu schaffen.

der eine plausible Erklärung als notwendiges Element einer erfolgreichen Entschuldigung postuliert. Hier offenbart sich ein grundsätzliches methodisches Problem: Während für manche Sprechakte offenbar relativ problemlos allgemeine Regeln und Gelingensbedingungen angegeben werden können – nicht von ungefähr ist es das Versprechen, das in der sprechakttheoretischen Forschung seit Searle (1971, 88) immer wieder als prototypisches Analysebeispiel herangezogen wird –, entziehen sich andere einer intuitiven Beschreibung. Eine Beurteilung mittels Introspektion, die Searle (1971, 29) durchaus als adäquates Verfahren ansieht, erscheint für Entschuldigungen (aber auch für andere Illokutionen wie Anreden und Grüße; vgl. Seifert 2012) kaum angemessen. Schon die beiden oben dargestellten Auffassungen hinsichtlich der Frage, inwieweit Begründungen als obligatorisch anzusehen sind, deuten darauf hin, dass – wie auch bei der Beurteilung grammatischer Konstruktionen⁹ – mit unterschiedlichen Bewertungen durch die Sprachteilhaber zu rechnen ist. Diese abweichenden Akzeptabilitätsurteile im pragmatischen Bereich können als Indizien für differierende subsistente Normen angesehen werden, die einerseits Resultate unterschiedlicher Sozialisation sind (vgl. Gloy 1995, 89; Linke 2000, 68) und andererseits einem diachronem Wandel unterliegen können, wie Sitta (1992, 555) erfahren hat: „Je jünger die Diskussionsteilnehmer waren, desto weniger Verständnis habe ich (übrigens in vielen und im ganzen sehr unterschiedlichen Diskussionen) für meine Forderungen gefunden“.

Unterschiedliche Auffassungen zu den „Spielregeln“ der Entschuldigung kommen am deutlichsten in zahlreichen metasprachlichen Äußerungen zum Ausdruck; es geht dabei in erster Linie um die Form der Illokution. Die von Staffeldt (2009, 26) als Prototyp dargestellte Form eines explizit performativen Vollzugs der Entschuldigung

(15) Hiermit entschuldige ich mich bei Ihnen für mein gestriges Fehlen ist ja nur eine mögliche Realisierungsform. In Betracht kommen darüber hinaus auch Äußerungen wie die folgenden:

(15a) Hiermit bitte ich (Sie), mein gestriges Fehlen zu entschuldigen

(15b) ?Hiermit bitte ich Sie, mich für mein gestriges Fehlen zu entschuldigen

(15c) Entschuldigen Sie bitte mein gestriges Fehlen

(15d) Hiermit bitte ich (Sie) um Entschuldigung für mein gestriges Fehlen

(15e) ?Entschuldigung, dass ich gestern gefehlt habe

⁹Vgl. beispielsweise Schmidt (1993) zur Akzeptabilität komplexer Nominalphrasen.

Diese Liste kann problemlos fortgesetzt werden – möglich und üblich sind auch indirekte Formen, z.B. mit Modalverb (... *möchte/muss ich mich entschuldigen / um Entschuldigung bitten*), oder der Verzicht auf Elemente wie das Deiktikon *hiermit* usw. Möglicherweise wären auch noch andere Formeln in die Überlegungen mit einzubeziehen (etwa *Es tut mir leid, dass ich gestern gefehlt habe*). Es darf unterstellt werden, dass sich diese Varianten im Hinblick auf Förmlichkeit, Grad der Höflichkeit, mediale Konzeption, Nähe-Distanz-Kontinuum usw. unterscheiden und somit ihre Berechtigung haben. Die zentrale Frage aber lautet: Kann man sich selbst entschuldigen, oder muss man darum bitten? Darüber wird immer wieder öffentlich diskutiert, wenn beispielsweise ein Politiker, einer Verfehlung überführt, sich öffentlich entschuldigt. Die Frage wird auch in der populären Sprachkritik behandelt; als Beispiel diene eine Glosse von Sick (2006, 165): „Einst bat man um Verzeihung, um Pardon oder um Entschuldigung. Heute heißt das „Schuldigung!“ oder „Tschulljung!“, und man braucht auch nicht mehr umständlich darum zu bitten, sondern entschuldigt sich einfach selbst. Das ist zwar sehr praktisch, aber nicht unbedingt logisch“.

In der Tat scheint aus logischer Sicht und bei synchroner Betrachtung eine Äußerung wie in (15) *hiermit entschuldige ich mich* problematisch, denn *entschuldigen* ist morphologisch transparent und die privative Bedeutung („von Schuld befreien“) des Präfixes deutlich. Während strukturell ähnliche zweistellige Verben wie *entkleiden* „auskleiden, von Kleidung befreien“ für zweistellige Prädikationen mit satzgliedfähigem Reflexivpronomen gebraucht werden können (vgl. von Polenz 2008, 126-127), wobei Referenzidentität von Agens und Patiens besteht, erscheint im Zusammenhang mit *entschuldigen* der reflexive Gebrauch *sich (selbst) entschuldigen* zweifelhaft, da die Konvention der Entschuldigung traditionell die Mitwirkung des Rezipienten vorsieht. Geht man nun von der sprachlichen Form aus, scheint die reflexive Formel auf eine Änderung dieses Handlungsmusters zu verweisen, insofern „nicht nur die Intention, sondern auch die Entscheidung über das Gelingen der Entschuldigung beim Sprecher“ zu liegen scheint (Sitta 1992, 554).

Man könnte geneigt sein, hier einen kulturellen Wandel zu unterstellen und die Selbst-Entschuldigung als weiteren Beleg für die permanente Verschlechterung abendländischer Werte zu interpretieren. Dem ist entgegenzuhalten, dass der reflexive Gebrauch von *entschuldigen* keineswegs ein Resultat jüngster Entwicklungen ist, sondern vom Mittelalter bis ins 16. Jh. sogar den Hauptgebrauch darstellte (DWB² 1999 [1983], Bd. VIII, 1488) und sich auch in der Bedeutung „ein Versäumnis begründen“ auf sprachliche Autoritäten wie Luther oder Goethe als Gewährpersonen berufen kann (vgl. ebd., 1489 sowie ferner Heyne 1890, 769; Paul 2002, 279 mit jeweils zahlreichen Belegen). Eine ausführliche Darstellung der Verwendungsweisen und

semantischen Nuancen findet sich bereits in Eberhard-Maaß-Gruber (1826, 313): Demnach handelt es sich bei der Entschuldigung wie auch bei der Ausrede und der Ausflucht um das

Anführen von Gründen, wodurch man einen Vorwurf ablehnen will. [...] Sofern das Anführen solcher Gründe von der Seite betrachtet wird, daß wir dadurch zeigen wollen, es sey uns keine Schuld beizumessen, wird es Entschuldigung genannt. [...] Der [...] Schuldner will uns überzeugen, daß die verzögerte Zahlung nicht seine Schuld sey. In sofern entschuldigt er sich. (Ebd. 1826, 313)

Man kann wohl sprachökonomische Gründe als Erklärung für diesen Sprachgebrauch annehmen: Die reflexive Form erscheint attraktiver, da auf eine eingebettete Prädikation verzichtet und somit mindestens eine Argumentstelle eingespart werden kann. Gleichwohl existiert offenbar eine Norm, wonach die Entschuldigung „umständlicher“ als Bitte vorgebracht werden sollte, will man maximal höflich erscheinen. Dazu passt der Befund, dass auch die in Duden (2016, 139-142) angeführten Beispielformulierungen der *Bitte*-Form entsprechen.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob eine Entschuldigung nicht auch indirekt vollzogen werden kann, sofern für die Abwesenheit ein vom Studenten nicht zu vertretender Grund angegeben und glaubhaft belegt wird wie in (9), also ohne dass das Sprechaktverb *entschuldigen* explizit vorkommt. Dies gilt auch für die Mitteilung in (11) (vgl. aber die oben zitierte Bedeutungsangabe in Duden 2015). Weidacher (2011, 69) macht unter Berufung auf das Prinzip der Sprachökonomie (Vermeidung von Redundanz) geltend, „dass der Rezipient aufgrund der Formulierung einer Begründung sowie des situativen Rahmens des Kommunikationsaktes und seines darauf bezogenen Vorwissens die auf diese Weise indizierte Entschuldigungsintention erschließen kann“.

Unklar bleibt auch, ob tatsächlich von einer *Abmeldung* (12) gesprochen werden kann, wenn die Abwesenheit nur eine Sitzung betrifft.

In den meisten untersuchten Entschuldigungsschreiben wird die Ankündigung, nicht anwesend zu sein, mit einem (formelhaften) Ausdruck des Bedauerns (i.d.R. *leider*) kommentiert¹⁰. Es handelt sich um ein stark konventionalisiertes Mittel, um dem Adressaten die Ernsthaftigkeit des Anliegens zu versichern; eine ähnliche Funktion der *captatio benevolentiae* hat die Versicherung, nächste Woche [...] wieder dabei zu sein (5). In einigen Schreiben (7, 10, 13) wird allerdings ganz darauf verzichtet; es erscheint nicht ausgeschlossen, dass empfindliche Adressaten darauf mit weniger Wohlwollen reagieren.

¹⁰ Searle-Vanderveken (1985, 211) halten den Ausdruck des Bedauerns sogar für den illokutionären Zweck der Entschuldigung (*apologize*).

Diskutabel erscheint schließlich die Frage, welche Anforderungen an die vorgebrachten Gründe zu stellen sind. Nach Sitta (1992, 555) kann eine zur Entschuldigung vorgebrachte Erklärung dann Plausibilität beanspruchen, wenn sie sich auf höhere Gewalt oder höhere Normen beruft. Diesen Kategorien lassen sich die in den diskutierten Beispielen genannten Entschuldigungsgründe grundsätzlich zuweisen, es scheint sich allerdings nicht um eine hinreichende Bedingung zu handeln: Die unspezifischen Hinweise auf „Krankheit“ (5: *wegen Krankheit*; 6: *aus gesundheitlichen Gründen*; 11: *da ich krank bin*) sind vermutlich nur bedingt geeignet, Glaubwürdigkeit zu beanspruchen, da sie maximal vage formuliert sind und somit eher als Ausflüchte erscheinen können. Andererseits aber sind Dozenten auch nicht unbedingt an intimen und möglicherweise unappetitlichen Details der Erkrankung (7: *da ich seit heute Morgen Durchfall habe*; 8: *weil ich mich die halbe nacht übergeben musste* (siehe oben); 0486: *aufgrund von krampfartigen Menstruations beschwerden* usw.) interessiert, so sehr sie die Unmöglichkeit der Anwesenheit auch illustrieren mögen.

Eine Berufung auf höhere Normen kann unter Umständen in (10) und (12) angenommen werden, wenn man unterstellt, dass die Unterstützung von Familienangehörigen höher zu gewichten ist als die Teilnahme an einer Lehrveranstaltung; allerdings gilt auch hier, dass die Begründungen sehr vage formuliert und damit wenig glaubwürdig sind. Der ungewöhnlichste Fall liegt in (13) vor, wo die Begründung der Abwesenheit mit dem Hinweis auf Wichtigeres erfolgt, was kaum im Interesse des Empfängers liegen dürfte. Da keine nähere Begründung (bevorstehende wichtige Klausur in einem anderen Fach oder ähnlich) gegeben wird, erscheint die Bitte um Verständnis unangemessen, und es ist damit zu rechnen, dass die Entschuldigung misslingt. Nicht ausgeschlossen ist freilich, dass der Adressat die Entschuldigung gerade angesichts der entworfenen Ehrlichkeit akzeptiert (vgl. Sitta 1992, 555).

Es zeigt sich, dass die Formulierung von Gelingensbedingungen für Entschuldigungen nicht ohne Weiteres per Introspektion möglich ist¹¹. Das soll unten im Zusammenhang mit der allgemeinen Erörterung von Normproblemen genauer diskutiert werden. Zuvor seien aber den besprochenen Textauszügen nun zwei E-Mails gegenübergestellt, die offenkundig nicht mit den geltenden Sprachnormen in Einklang stehen.

(16) hallöchen!

Entschuldigen Sie die wochenendliche Störung, ich wollte mich nur für Ihre morgige Sitzung entschuldigen, krankheitsbedingte Gründe..... auf Wunsch reiche ich Ihnen selbstverständlich ein Attest nach und der ver-

¹¹ Dies gilt insbesondere für stark konventionalisierte Entschuldigungen; es dürfte kein Zufall sein, dass das Duden-Wörterbuch in diesem Zusammenhang schlicht eine „Mitteilung“ (2015, 526) als Illokution ansetzt.

säumte Stoff wird auch nachgeholt!
 MfG
 [I NN] (0423)

(17) [Betr.:] argh!

Guten Abend. Haben Sie von meiner Freundin die nachricht bekommen dass mein zug ausgefallen ist? Ich stand grade im wald mit dem ollen ding. Ich hoffe Sie haben mich heute nicht zu sehr vermisst ;) wenn sie brauchen kann ich ihnen einen attest besorgen.. aber eigentlich war ich nicht krank.
 lg [wVN] (0434)

Text (16) enthält zwei Entschuldigungen – neben der eigentlichen Abmeldung von der Seminarsitzung auch eine metakommunikative, die die E-Mail selbst betrifft. Derartige Höflichkeitsformen, die offenbar aus der mündlichen Kommunikation übernommen wurden, sind in der schriftlichen Kommunikation funktional an sich inadäquat, da der Empfänger selbst bestimmt, wann er seine E-Mails liest. Darin kommt allerdings ein geändertes Rollenverständnis zum Ausdruck (Kiesendahl 2011, 210): Offenbar nimmt die Schreiberin an, dass der Empfänger auch am Wochenende online ist und studentische Nachrichten umgehend liest. Vor diesem Hintergrund scheint die Annahme nicht abwegig, dass sich in derartigen Floskeln die Erwartung, man habe es mit einem Dienstleister zu tun, manifestiert.

An der eigentlichen Entschuldigung fällt insbesondere die Angabe des Grundes auf: Die Begründung bleibt vage, und die sprachliche Gestalt mit der syntaktisch nicht eingebundenen abstrakten Formulierung und den Pünktchen lässt sie als (selbst)ironische Anspielung auf die üblicherweise in diesem Zusammenhang genannten (und als nur vorgeschützt bekannten?) Gründe erscheinen. Die Autorin signalisiert zwar die Bereitschaft, ein Attest zu liefern, formuliert dies aber als ein jovial klingendes (selbstverständlich) großzügiges Angebot, auf einen Wunsch einzugehen. Die mit der folgenden Passivformulierung verbundene Agensverschweigung erweckt den Eindruck, die Verfasserin sei für die Nachbereitung des Lehrstoffes nicht selbst verantwortlich. Was die Autorin bewogen haben mag, die sehr informelle und nächsprachliche Anrede *Hallöchen* zu gebrauchen, bleibt unklar: Es ließe sich als (nicht sehr erfolgreicher) Versuch verstehen, durch Wahl einer unerwarteten Anredeform um Aufmerksamkeit und Verständnis für das eigene Anliegen zu werben. Dem steht aber entgegen, dass an keiner Stelle ein Dank oder ein anderer expressiver Sprechakt formuliert wird. Der in den meisten anderen Entschuldigungsschreiben enthaltene Ausdruck des Bedauerns fehlt ebenfalls. In auffälliger Diskrepanz zu der vertraulich-flapsigen Anrede stehen die geschäftsmäßig abgekürzte, distanzierte Grußformel *MfG* und die unpersönliche Namenszeile mit abgekürztem Vornamen: Nicht nur hinsichtlich der Situation ist dieses Schreiben inadäquat, auch das „innere Aptom“ ist nicht gegeben. Insgesamt dürfte es sich

schlicht um Unkenntnis der funktional adäquaten Register (bedingt durch mangelnde Erfahrung in der Produktion derartiger Texte?) handeln – oder aber um Gleichgültigkeit gegenüber derartigen Normen.

Text (17) ist nicht nur sprachlich, sondern auch logisch-inhaltlich ausgesprochen auffällig. Die Betreffzeile mit einer onomatopoetischen Interjektion, die phonologisch bedingte Graphie (<grade>), die Verwendung umgangssprachlicher Lexik (*olles Ding*), der selbstironische Kommentar zum eigenen Status in der Lehrveranstaltung, markiert durch ein Emoticon, und die Verwendung der Vertrautheit suggerierenden Grußformel *lg* in Verbindung mit dem Vornamen sind Merkmale völliger Distanzlosigkeit, die in dieser Kommunikationssituation inakzeptabel erscheinen dürfte. Dazu passt auch das treuherzige Angebot, ggf. ein offenkundig falsches Attest zu beschaffen, das die Adressatin gewissermaßen zur Komplizin machen würde. Die Nachlässigkeiten in der Interpunktion und die (allerdings nicht konsequente) Kleinschreibung könnten hingegen als medial bedingt interpretiert werden¹²; das falsche Genus von Attest ist wohl als Analogieform zu erklären. Rätselhaft erscheinen Textfunktion und zeitdeiktische Bezüge: Offenbar hat die Autorin wegen eines Zugausfalls ein Seminar versäumt und eine Kommilitonin gebeten, sie zu entschuldigen. Die am Abend abgesandte E-Mail nimmt darauf noch einmal Bezug, wobei die Autorin allerdings nicht die Entschuldigung in üblicher Form nachholt, sondern die rhetorische Frage nach der Übermittlung stellt und den eigenen Beitrag zum Seminar selbstironisch kommentiert. Der Text bekommt somit eher einen phatischen Charakter. Und wie lange stand die Studentin mit dem *ollen Ding* im Wald? Das Adverb *grade*(!) dürfte nicht deiktisch auf den Zeitpunkt der Äußerung, sondern auf die Seminarzeit am Vormittag zu beziehen sein. Die Absicht der Entschuldigung mit einem Zugausfall wird geradezu desavouiert, wenn angeboten wird, ein offenkundig falsches Attest beizubringen. Insgesamt muss diese Nachricht als situativ und funktional unangemessen beurteilt werden. Zu berücksichtigen ist jedoch, dass es sich bei der Adressatin um eine zwar promovierte, aber jüngere wissenschaftliche Mitarbeiterin handelt; es ist zu vermuten, dass angesichts eines vergleichsweise geringen Altersunterschiedes die institutionelle Hierarchie eher ignoriert wird – möglicherweise würde dieselbe Studentin an einen älteren Professor weniger distanzlos schreiben und sich anderer Register bedienen.

4. Folgerungen und Perspektiven

Die Beispiele zeigen, dass selbst ein vermeintlich standardisiertes Alltagssprachliches Textmuster wie das der Entschuldigung vielfältig

¹² Derartige Normverstöße mögen im Einzelfall unterschiedlich bewertet werden. Die im Rahmen einer Umfrage erhobenen Daten zeigen jedenfalls, dass die Kleinschreibung nur von einem Drittel der 73 Informanten überhaupt akzeptiert wird, Tippfehler (wobei es wohl auf deren Anzahl ankommt) gar nur von knapp 7% (Kiesendahl 2009, 339-340).

variiert wird, was je nach Disposition der Rezipienten Ursache kommunikativer Konflikte sein kann. Als grundlegendes regulatives Prinzip der Kommunikation kann nach wie vor das aus der antiken Rhetorik bekannte Postulat der „Angemessenheit“ (*aptum*) angesehen werden, doch offenbar ist die Entscheidung darüber, was im Einzelfall angemessen ist, zumal für unroutinierte Schreiber offenbar nicht ohne Weiteres zu treffen. Wenn aber bereits eine solch unspektakuläre Textsorte derartige Probleme bereitet, dürfte dies erst recht für anspruchsvollere kommunikative Probleme gelten, etwa wenn es darum geht, einen Dozenten (erfolgreich) um etwas zu bitten oder Beschwerden bzw. Kritik vorzubringen:

(18) Zu den Lehrmaterialien auf Ihrer Seite habe ich leider keinen Zugriff, weil ich das Kennwort nicht weiß. (0071)

(19) Wir hatten ja bereits über meine BA Arbeit gesprochen und wollten dahingehend auch einen separaten Termin am Freitag vereinbaren. (0463)

(20) Vorsichtig und ohne Nachdruck wollte ich einerseits nachfragen ob sie schon Einblick in meine Nachschreibeklausur hatten, andererseits ob Sie mir ggf einen Ausblick verschaffen könnten, ob die schlaflosen, bangeren Nächte in naher Zukunft ein Ende finden? (0296)

(21) Ich hab das gleiche Problem wie [wVN NN]; ICH MUSS UNBEDINGT IN IHRE GRUPPE! Ich wurde am Freitag (12.00-14.00 Uhr) zu der Übung des B2 Moduls „Einführung in die germanistische Linguistik, gegenwartssprachlich“ zugelassen, kann an dieser Übung aber nicht teilnehmen, da ich in dieser Zeit am einzigen Plenum des Moduls B1 teilnehmen muss (zu dem ich noch nicht einmal zugelassen worden bin^^).

Ich habe mich heute schon in die Gruppe B von Frau [NN] gesetzt, wurde aber nach 5 Minuten wegen totaler Überfüllung wieder zum Gehen aufgefordert. Ich wollte fragen ob ich am Montag in der Gruppe A (Einführung in die germanistische Linguistik, gegenwartssprachlich) bei Ihnen teilnehmen darf. (0020)

(22) Ich war in diesem semester in ihrer historischen übung im modul b2. den ersten prüfungstermin habe ich nicht wahrgenommen, sondern ich möchte den zweiten nehmen. heute habe ich bei basis ein wenig gestöbert und musste dann mit schrecken feststellen, dass dort für ihre übung „NICHT erfolgreich teilgenommen“ steht. das kann ich mir nicht erklären!
bitte um antwort! (0187)

Es stellt sich die Frage, wie angemessen Bitten in Form indirekter Sprechakte (18, 19) sind, ob devot und zugleich ironisch formulierte Texte (20) erfolgreich sind, inwiefern die in (21) zum Ausdruck gebrachte Panik persuasiv wirksam sein kann (bei wem?) und welche Wirkung eine in militärisch-zackiger Diktion und in Kleinschreibung vorgebrachte Bitte (?) (22) auf die Rezipienten hat.

Wenn oben auf die Rekonstruktion der zugrunde liegenden „Sprachnormen“ abgehoben wurde, ist das methodisch zu präzisieren. Der „Sprachnorm“-Begriff ist bekanntlich schillernd, und man kann den Eindruck gewinnen, „daß man sich [...], von wenigen Ausnahmen abgesehen, wenig bis gar keine Gedanken darüber macht, was mit dem Ausdruck *Norm* denn grundsätzlich gemeint ist“ (Kohrt 1987, 327); je nach theoretischer Konzeption und Forschungsinteresse versteht man darunter entweder – in metonymischer Redeweise – empirisch feststellbare „Normalfälle“ oder aber heteronome Bestimmungen, die auf legales, „richtiges“ oder „zweckmäßiges“ Handeln zielen (Gloy 1995, 74-75).

Kiesendahl (2011, 190) schlägt vor, die „Gebrauchsnorm“, d.h. den jeweils empirisch feststellbaren „Normalfall“ als Vergleichsfolie zu bestimmen, um vor deren Hintergrund auffällige bzw. abweichende Äußerungsformen als Normverstöße zu analysieren, die ggf. zu Normkonflikten führen. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass Normen vor allem dann manifest werden, wenn gegen sie verstoßen wird (vgl. Zillig 1994, 51). Normen, in diesem Sinne als „kollektive Vereinbarungen“ (Kiesendahl 2011, 190) verstanden, sind – das kann gefolgert werden – dem Sprecherbewusstsein weder zwangsläufig zugänglich, noch müssen sie explizierbar sein. Derartige Normen sind nun grundsätzlich von solchen zu unterscheiden, die metasprachlich als explizite Obligationen formuliert werden, in bestimmten Zusammenhängen (Schule) sanktioniert und wohl bewusst befolgt werden; im Zusammenhang mit Briefen wäre hier prototypisch folgende Norm zu nennen: „Einen Brief beginnt man nicht mit ich“ (vgl. Duden 2008, 61). Terminologisch bietet sich die von Kohrt (1987, 330-341) vorgeschlagene Dichotomie von „internen“ und „externen“ Normen an. Unter „internen“ Normen sollen

mentale Repräsentationen fundamentaler sprachlicher Zusammenhänge verstanden werden, die die Verfertigung einzelner Äußerungen des Individuums, die im Gebrauch faßbar werden, grundsätzlich determinieren und nicht zuletzt auch bei der Rezeption von Äußerungen anderer Individuen zum Tragen kommen. Als handlungsbestimmende Faktoren im Einzelnen sichern sie die (relative) Gleichförmigkeit von sprachlichen Handlungen und Handlungsprodukten im jeweils eigenen Gebrauch, während sie bei der Rezeption, also in Ansehung des Gebrauchs anderer Individuen, die Erwartungen vorstrukturieren [...]. Diese handlungsleitenden und den Beurteilungen von sprachlichen Handlungen anderer zugrundeliegenden internen Normen sind gemeinhin unbewußt [...]. (Kohrt 1987, 331)

Diese Konzeption hat den Vorteil, dass sie – jenseits eines allgemeinen „Usus“ – auch idiolektale Merkmale berücksichtigt und außerdem dem Umstand Rechnung trägt, dass bei der Beurteilung der Äußerungen anderer – hier also: der Korpustexte – die möglicherweise differierenden Sprachnormen des Beurteilers – hier also: des Verfassers – in Rechnung

zu stellen sind. Wie die Ausführungen zu den Entschuldigungen gezeigt haben, lässt sich ein „Normalfall“ der Entschuldigung eben nicht ohne Weiteres aus dem Korpusmaterial erschließen. Die Bewertung durch andere Sprecher (und damit die Annahme potentieller Normenkonflikte) geschieht immer vor dem Hintergrund der jeweils eigenen internen bzw. internalisierten Normen; wie auch in der Grammatikographie von reiner Introspektion als Bewertungsgrundlage abgesehen werden sollte, ergibt sich die Forderung nach der empirischen Überprüfung der Akzeptanz verschiedener Formen bzw. Varianten. Die synchrone Alterität von Normenhorizonten (wie auch immer sie vermittelt sein mögen) kann auch auf den allmählichen diachronen Wandel von Normen hindeuten, der möglicherweise in erster Linie von Angehörigen unterschiedlicher Generationen wahrgenommen wird.

Nun ist im Einzelfall nicht immer ohne Weiteres zu entscheiden, ob konkrete Sprachäußerungen auf externe oder interne Normen zurückgehen und inwieweit den Normen jeweils bewusst gefolgt wird (Kohrt 1987, 341). Gleichwohl sollte die Unterscheidung grundsätzlich aufrechterhalten werden, weil sich bei der Korpusanalyse hinsichtlich externer und interner Normen unterschiedliche weiterführende Fragestellungen ergeben; für externe Normen beispielsweise Geltungsbereich, Aktualität und Wege der Vermittlung. Als Beispiel sei die vielzitierte Norm herangezogen, einen Brief nicht mit *ich* zu beginnen. Wenn 145 E-Mails, d.h. 30 % des Gesamtkorpus, nach der Anrede mit *ich* beginnen, könnten daraus ganz unterschiedliche Schlüsse gezogen werden, nämlich dass

- in 70 % der Fälle dieser Norm gefolgt wird, weil sie internalisiert ist
- in 30 % der Fälle der dieser Norm nicht gefolgt wird, weil
- ihr grundsätzlich die Geltung abgesprochen wird bzw. sie als irrelevant oder gar dysfunktional betrachtet wird (weil der konkurrierenden Norm, die Informationen in „natürlicher“ Abfolge darzustellen, der Vorzug gegeben wird (vgl. Zillig 1994, 79)
- sie für das Medium als nicht relevant betrachtet wird
- sie nicht bekannt ist
- der Befund durch Zufall zu erklären ist

Hier lohnen sich grundlegende Untersuchungen zum Status und zur Wirksamkeit externer Normen: Welche Normen werden in der Schule wie vermittelt, welchen Stellenwert haben sie, wie stabil sind derartige Normen beim Individuum? Welchen Einfluss haben beispielsweise Briefsteller und andere metasprachliche (z.B. sprachkritische) Schriften auf das Normbewusstsein? Über derartige Zusammenhänge ist bislang wenig bekannt; ihre Rekonstruktion dürfte für die Erklärung des Korpusbefundes, darüber hinaus aber auch für die allgemeine Beschreibung von Normwandelprozessen wichtige Hinweise liefern.

Künftige Analysen sollten darauf zielen, kommunikative Verfahren und Strategien, die Studierende in verschiedenen, insbesondere auch komplexeren Textsorten anwenden, zu beschreiben. Zu denken ist dabei nicht zuletzt an argumentative Textsorten, die Bitten und Forderungen, aber auch Kritik o.Ä. enthalten. In diesem Zusammenhang wäre es wichtig, mögliche Defizite (unangemessene resp. unhöfliche Formen, Redundanz, Unverständlichkeit, Ungeschicklichkeiten) zu eruieren. Daraus lassen sich zugrunde liegende Normen und somit ggf. (alters- bzw. generationsabhängige) Normenwandelprozesse rekonstruieren, wozu allerdings zunächst valide Daten zur Akzeptanz und Bewertung einzelner Formen in der Sprachgemeinschaft erhoben werden müssten. Auf dieser Basis könnten ratsuchenden Studierenden linguistisch fundierte Empfehlungen gegeben werden, die über Gemeinplätze hinausgingen.

Literaturverzeichnis

- Brinker Klaus, Cölfen Hermann, Pappert Steffen (2014), *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin, Erich Schmidt Verlag & Co.
- Duden (2008), *Der Deutsch-Knigge. Sicher formulieren, sicher kommunizieren, sicher auftreten*, Mannheim, Dudenverlag.
- (2015 [1989]), *Deutsches Universalwörterbuch, überarbeitete und erweiterte Auflage*, Berlin, Dudenverlag.
- (2016 [2013]), *Briefe und E-Mails gut und richtig schreiben. Geschäfts- und Privatkorrespondenz verständlich und korrekt formulieren*, Berlin, Dudenverlag.
- Dürscheid Christa (2005), „E-Mail – verändert sie das Schreiben?“, in Torsten Siever, Peter Schlobinski, Jens Runkehl (Hrsgg.), *Websprache.net. Sprache und Kommunikation im Internet*, Berlin-New York, de Gruyter Verlag, 85-97.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (DWB)*, Hirzel, Leipzig 1854-1960, 16 Bde. in 32 Teilbdn. (ND dtv, München 1999).
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (DWB²)*, Neubearbeitung hrsg. von die Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Hirzel, Stuttgart-Leipzig 1983 ff. (Bd. VIII, 1999).
- Eberhard J.A., Maaß J.G.E. (1826), *Versuch einer allgemeinen teutschen Synonymik in einem kritisch-philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochteutschen Mundart*, Bd. I (A und B), fortgesetzt und herausgegeben von J.G. Gruber, Leipzig, Halle.
- Gloy Klaus (1995), „Zur Methodologie der Sprachnormen-Forschung“, in Oskar Müller, Dieter Nerijs, Jürgen Schmidt-Radefeld (Hrsgg.), *Sprachnormen und Sprachnormenwandel in gegenwärtigen europäischen Sprachen. Rostocker Beiträge zur Sprachwissenschaft I*, Rostock, Universität Rostock, 73-93.
- Heyne Moriz (1890), *Deutsches Wörterbuch*, Bd. I, Leipzig, Hirzel Verlag.
- Jörn Fritz (2008), *Fritz Jörns E-Mail-Knigge. Alles, was Sie schon immer über E-Mail wissen wollten, und mehr*, Königswinter, Lempertz Verlag.

- Kiesendahl Jana (2009), „Normenkonflikte in der E-Mail-Kommunikation zwischen Lehrenden und Studierenden“, in Magdalène Lévy-Tödter, Dorothee Meer (Hrsgg.), *Hochschulkommunikation in der Diskussion*, Frankfurt am Main, Lang Verlag, 325-344.
- (2011), *Status und Kommunikation. Ein Vergleich von Sprechhandlungen in universitären E-Mails und Sprechstundengesprächen*, Berlin, Schmidt Verlag.
- Kohrt Manfred (1987), *Theoretische Aspekte der deutschen Orthographie*, Tübingen, Niemeyer Verlag.
- Linke Angelika (2000), „Informalisierung? Ent-Distanzierung? Familiarisierung? Sprach(gebrauchs)wandel als Indikator soziokultureller Entwicklungen“, *Der Deutschunterricht* LII, 3, 66-77.
- Paul Hermann (2002), *Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes*, überarbeitete und erweiterte Auflage von Helmut Henne, Heidrun Kämper, Georg Objartel, Tübingen, Niemeyer Verlag.
- Pohl Thorsten (2007), *Studien zur Ontogenese wissenschaftlichen Schreibens*, Tübingen, Niemeyer Verlag.
- Polenz Peter (2008 [1985]), *Deutsche Satzsemantik. Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*, Berlin, de Gruyter Verlag.
- Rolf Eckard (1993), *Die Funktionen der Gebrauchstextsorten*, Berlin, de Gruyter Verlag.
- (1997), *Illokutionäre Kräfte. Grundbegriffe der Illokutionslogik*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- (2007 [2002]), „Illokutionsstrukturen alltäglicher E-Mails“, in Arne Ziegler, Christa Dürscheid (Hrsgg.), *Kommunikationsform E-Mail.*, unveränderte Auflage, Stauffenburg-Tübingen Verlag, 115-126.
- Schmidt J.E. (1993), *Die deutsche Substantivgruppe und die Attribuierungskomplikation*, Tübingen, Niemeyer Verlag.
- Schmitz Ulrich (2007), „E-Mails kommen in die Jahre. Telefonbriefe auf dem Weg zu sprachlicher Normalität“, in Arne Ziegler, Christa Dürscheid (Hrsgg.), *Kommunikationsform E-Mail*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 33-56.
- Searle J.R. (1971), *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Searle J.R., Vanderveken Daniel (1985), *Foundations of Illocutionary Logic*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Seifert Jan (2012), „Nähe und Distanz in studentischen E-Mails“, *Aptum. Zeitschrift für Sprachkritik und Sprachkultur* VIII, 1, 1-25.
- Sick Bastian (2006), „Entschuldigen Sie mich – sonst tu ich es selbst!“, in Id. (Hrsg.), *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod. Folge 3. Noch mehr Neues aus dem Irrgarten der deutschen Sprache*, Köln, Kiepenheuer & Witsch Verlag, 165-168.
- Sitta Horst (1992), „Entschuldigen Sie bitte!“, in Harald Burger, A.M. Haas, Peter von Matt (Hrsgg.), *Verborum amor. Studien zur Geschichte und Kunst der deutschen Sprache, Festschrift für Stefan Sonderegger zum 65. Geburtstag*, Berlin-New York, de Gruyter Verlag, 544-558.
- Staffeldt Sven (2009), *Einführung in die Sprechakttheorie. Ein Leitfaden für den akademischen Unterricht.*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.

- Stegbauer Christian (2003), „Form und Beziehung am Beispiel schriftlicher Kommunikation“, in J.R. Höflich, Julian Gebhardt (Hrsgg.), *Vermittlungskulturen im Wandel. Brief, E-Mail, SMS*, Frankfurt am Main, Lang Verlag, 75-94.
- Steinhoff Torsten (2007), *Wissenschaftliche Textkompetenz. Sprachgebrauch und Schreibentwicklung in wissenschaftlichen Texten von Studenten und Experten*, Tübingen, Niemeyer Verlag.
- Techtmeier Bärbel (2007), „Merkmale von Textsorten im Alltagswissen der Sprecher“, in Kirsten Adamzik (Hrsg.), *Textsorten. Reflexionen und Analysen.*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 113-127.
- Weidacher Georg (2011), „Entschuldigungsmails: Konventionalisierung und Variation in der Umsetzung eines Textmusters“, in Martin Luginbühl, Daniel Perrin (Hrsgg.), *Muster und Variation. Medienlinguistische Perspektiven auf Textproduktion und Text*, Bern, Lang Verlag, 51-80.
- Ziegler Arne (2007), „E-Mail – Textsorte oder Kommunikationsform? Eine textlinguistische Annäherung“, in Arne Ziegler, Christa Dürscheid (Hrsgg.), *Kommunikationsform E-Mail*, unveränderte Auflage, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 9-32.
- Ziegler Arne, Dürscheid Christa, Hrsgg. (2007), *Kommunikationsform E-Mail*, unveränderte Auflage, Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- Zillig Werner (1994), „Briefnormen“, in Jutta Lütten-Gödecke, Werner Zillig (Hrsgg.), *„Mit freundlichen Grüßen“ – Linguistische Untersuchungen zu Problemen des Briefe-Schreibens*, Münster, Aa-Verlag, 49-110.

Teresa
Spignoli

La poesia concreta e visiva tra Germania e Italia

Un sintomo significativo della necessità della poesia concreta si riscontra osservando che simili e analoghe forme sono emerse quasi contemporaneamente in Europa e in America latina e che una analoga *forma mentis* ha trovato il suo terreno in entrambi gli ambienti. Sono perciò convinto che la poesia comincia a realizzare l'idea di una poesia universale comune. È forse dunque tempo di rivedere profondamente la concezione, il modo di credere nella poesia e di riesaminarne la condizione di una sua funzione nella società moderna. (Gomringer 1966, 15-17)

Così Eugen Gomringer annota a conclusione del saggio-manifesto “Dal verso alla costellazione. Scopo e forma di una nuova poesia”, pubblicato nel 1954¹, e poi tradotto in Italia nel primo e unico numero della rivista *Modulo*, edito nel 1966 da Gillo Dorfles e interamente dedicato alla poesia concreta². Il breve testo segue l'edizione delle sue prime *costellazioni*³, indicando i caratteri fondamentali della nuova poesia, che si andava sviluppando contemporaneamente nella Svizzera tedesca, in Germania e in Brasile. Se infatti nella Berna dei primi anni Cinquanta Gomringer dà vita – assieme agli artisti Dieter Roth e Marcel Wyss – al fervido circolo della rivista *Spirale*⁴, tro-

¹ “vom vers zur konstellation. zweck und form einer neuen dichtung” (Gomringer 1966).

² *Modulo. Rivista di cultura contemporanea*, I, 1, 1966. Il numero della rivista è dedicato alla poesia concreta e costituisce, di fatto, la prima divulgazione organica, in ambito italiano, delle opere e delle teorie del movimento, su cui si è basata la sua ricezione negli anni Sessanta e Settanta: per questo motivo le citazioni tratte da questo e dai seguenti saggi sono in lingua italiana. Il numero dedicato alla poesia concreta è disponibile online nel repertorio digitale dell'Archivio Maurizio Spatola: <http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_archivio/A00036.pdf?a=5b31e252e009c> (06/2018).

³ *Konstellationen, constellations, constelaciones* (Gomringer 1953). Le edizioni erano organicamente collegate alla rivista *Spirale*.

⁴ La rivista inaugura le pubblicazioni nel 1953 e prosegue sino al 1964, per un totale di nove numeri. Sino al numero 3 il sottotitolo era “Internationale Zeitschrift für Junge Kunst”, poi mutato in “Internationale Zeitschrift für Konkrete Kunst und Gestaltung”, con esplicito riferimento all'arte concreta.

vando poi la collaborazione del filosofo Max Bense e dell'architetto, grafico, design funzionalista Max Bill, nello stesso periodo a San Paolo del Brasile i fratelli Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari fondano il gruppo Noigandres, dando alle stampe nel 1958, il "Piano pilota per la poesia concreta"⁵. A queste due esperienze occorre aggiungere la significativa anticipazione "italiana", con l'edizione nel 1944 dei *Testi-poemi murali* di Carlo Belloli, pubblicati in "una cartella di insolito formato. certamente il più grande libro di poesia edito sino ad oggi stampato su carta paglia di robusta consistenza e di aggressiva qualità" (Marinetti 1977 [1944], 279).

La triangolazione tra Svizzera, Brasile e Italia si rivela tutt'altro che occasionale, qualora si ponga mente alle relazioni intercorrenti tra i protagonisti della poesia concreta. Maria Gloria Vinci ricostruisce magistralmente la questione (Vinci 2016)⁶, a partire dalle ricerche condotte da Paola Rolli raccolte nella tesi di laurea *Anglo-American concrete and visual poetry* (Rolli 1994)⁷. Se non è dato accertare il possibile incontro di Belloli e Gomringer a Roma nel 1945, quando entrambi risiedevano nella capitale per motivi di studio⁸, è invece innegabile la presenza delle opere del poeta milanese a San Paolo, prima della costituzione del Gruppo di Noigandres. Nel 1947 il critico e gallerista Pier Maria Bardi – animatore della storica "Galleria di Roma" in via Vittorio Veneto – si trasferisce in Brasile, a San Paolo, dove fonda il MASP (Museo di Arte di San Paolo), coinvolgendo nel progetto anche Emilio Villa, esponente della nascente avanguardia verbovisiva (e non solo) romana, con cui – secondo Paola Rolli – Carlo Belloli era entrato in contatto. Non è dunque "soltanto una coincidenza" – osserva Maria Gloria Vinci – se tra il 1951 e il 1952 quando Villa organizza presso il MASP una mostra sulla storia dell'arte, siano esposte in quello stesso anno al Circolo Cultural Paulista alcuni *Corpi di poesia* di Belloli⁹. Due anni dopo – afferma ancora la Vinci – il poeta arriva a San Paolo con una delegazione del Ministero degli Esteri Italiano per il IV centenario di fondazione della città e, in quell'occasione, al Club Ipitiranga sono presentate le sue opere dal 1943 al 1951, ovvero *Parole per la guerra*, *Testi-poemi murali*, *Tavole visuali*, *Corpi di poesia*, unitamente alla recitazione di alcuni suoi testi all'Istituto culturale italo-brasiliano. Le relazioni e gli scambi tra i diversi ambiti geografici e culturali ben

⁵ *Plano-piloto para poesia concreta* (De Campos Augusto, de Campos Haroldo, Pignatari Décio 1958). Il manifesto apparve sul n. 4 della rivista *Noigandres* fondata dal gruppo a San Paolo, e reca, come date di composizione, 1953-1958.

⁶ Per un approfondimento dei rapporti tra Haroldo de Campos e Max Bense, si rimanda a Duval 2015.

⁷ La tesi non ha avuto, al momento, un esito editoriale.

⁸ Gomringer studiava a Roma arte medievale con Curtius e arte barocca con Bruhns, mentre Belloli era iscritto alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'ateneo romano, dove avrebbe conseguito la laurea (cfr. Vinci 2016, 62).

⁹ I *Corpi di poesia* (Belloli 1951) sono costituiti da testi poetici impressi su materiali inusuali come resine e plexiglas.

testimoniano dunque di quella “internazionalità” descritta e auspicata da Gomringer in “Dal verso alla costellazione”. “Internazionalità” che non è però da intendersi unicamente come diffusione, circolazione e ricezione del prodotto poetico, ma come ricerca utopica di “una poesia universale comune” (Gomringer 1966, 15). Su questo aspetto insiste infatti lo stesso Belloli che a posteriori, nella introduzione al Catalogo della Biennale di Venezia dedicato alla poesia concreta, rileva le potenzialità di “comunicazione viva interlinguistica” della nuova poesia, garantita dalla “immediata versione poliglotta delle parole” (Belloli 1969, 14), organizzate in una struttura spaziale e “architettonica” con valore semiotico, in linea con il “circuito di comunicazione” (Belloli 1969, 13) massmediatico della società contemporanea, e suscettibili di valicare lo spazio della pagina per disporsi nel contesto urbano. Del resto già Marinetti nella presentazione ai *Testi-poemi murali* di Belloli aveva intuito le potenzialità delle nuove composizioni visive, costituite da “parole nude essenziali allineate per creare direzioni spaziali inventate” che formano un “testo poema serialistico architettonico” basato su “parole-segnali collocate nella rete comunicante di una civiltà matematica” (Marinetti 1977 [1944], 279-280). Si tratta, osserva ancora Marinetti, di “poesia da parete”, destinata a “collocazione murale”, e che addirittura “dalle pareti si *incamminerà* verso le piazze di domani” (Marinetti 1977 [1944], 280). Le considerazioni dell’ormai anziano futurista si dimostrano ancora una volta precorritrici dei tempi, anticipando molti dei temi che sarebbero poi stati al centro della formulazione teorica e creativa della poesia concreta, soprattutto in ambito germanofono, così come risulta, in particolare, dalla riflessione filosofica di Max Bense.

Nell’introduzione del n. 21 della rivista *Rot*¹⁰, Bense indica infatti nell’utopia di una “poesia universale comune” l’orizzonte ideale della nuova sperimentazione, basata sulla valorizzazione del “senso estetico” e del “senso semantico” delle parole, impiegate come elementi della composizione spaziale:

la poesia concreta non separa le lingue, ma le unisce, le mescola. Ed è quindi proprio della sua intenzione linguistica che la poesia concreta per la prima volta abbia generato un movimento letterario veramente internazionale. In sud e nord America, in Germania, Francia, Italia, Inghilterra, Portogallo, Danimarca, Svezia, Svizzera e Cecoslovacchia, così come in Giappone c’è ora poesia concreta e già grandi scrittori si servono del grande stile di questa forma della scrittura sperimentale. (Bense 1965)¹¹

¹⁰ La rivista, fondata a Stoccarda da Max Bense e dalla moglie Elisabeth Walther nel 1960, pubblicò diversi numeri monografici sulla poesia concreta, uno dei quali (il n. 7 del 1962) interamente dedicato al gruppo di Noigandres.

¹¹ La traduzione in italiano del testo è a cura di Giovanni Anceschi, ed è pubblicata nell’edizione in pdf del n. 21 di *Rot* a cura dell’Archivio Maurizio Spatola. Si riporta di seguito il brano in lingua originale, pubblicato nello stesso numero della rivista: “*dementsprechend trennt*

Tale ricerca di un “linguaggio universale” è perseguita da Gomringer attraverso una semplificazione formale della lingua, che si prefigge di “sostituire il plurilinguismo con poche lingue d’uso comune” (Gomringer 1966, 15), come il tedesco, lo spagnolo e l’inglese, spesso liberamente combinate anche all’interno di un’unica composizione, e articolate in una struttura spaziale, definita dall’autore con il termine di *costellazione*. Al tradizionale verso lineare, che scandisce mediante la sequenzialità della scrittura il tempo della lettura, si sostituisce la simultaneità della percezione di più parole – o unità semantiche – organizzate in una struttura spaziale, laddove la *costellazione* si configura appunto come “il più semplice modello visivo di poesia costruita sulla parola: comprende un gruppo di parole come una costellazione un gruppo di stelle” (*ibidem*). I segni grafici si dispongono sulla pagina a formare uno spazio plastico, costruito dalla “nuda struttura del linguaggio”, tanto che “al pari dell’architettura moderna, la forma visibile della poesia concreta corrisponde alla sua struttura” (*ibidem*).

Così in “Silencio” (1954)¹², la parola silenzio, ripetuta ben quattordici volte, è disposta su tre colonne, di cui quella centrale presenta uno spazio vuoto, ed è proprio per mezzo di tale vuoto che “tutta la costellazione diventa un ‘ideogramma’ di silenzio” (Mon 1969, 10). La rivalutazione del significante grafico della parola e la sua disposizione spaziale, concorrono dunque a creare una composizione non più solo verbale, ma plastica, in cui il significato è veicolato dalla stessa struttura. Nell’introduzione alla mostra di *Poesia concreta. Indirizzo di poesia visuale e fonetica*, Franz Mon indica altre due direzioni di ricerca prevalenti, l’una tesa “al raggiungimento dei limiti più bassi dell’informazione linguistica, attraverso la riduzione dei rapporti”, e l’altra invece rivolta alla “differenziazione ed alla complicazione degli elementi, in modo tale che nessuna percezione sia più all’altezza del complesso di segni risultante” (*ibidem*). In sostanza nel primo caso “appaiono testi costruiti da parole distrutte, da lettere tipografiche, da frammenti di lettere, da resti di segni non più identificabili”, mentre l’altro caso “conduce ad una ridondanza sempre maggiore di segni, alla sovrapposizione di un intero testo per opera di un altro, alla combinazione di testi con mezzi estranei, immagini, oggetti, spazi” (*ibidem*). La poesia concreta incontra i suoi confini quando l’elemento verbale non può essere più convertito nel suo equivalente fonetico, dando vita a zone intermedie che portano verso la musica o verso l’arte figurativa o verso l’architettura.

die konkrete poesie nicht die sprachen, sondern vereinigt, mischt sie. es liegt also in ihrer linguistischen intention, dass die konkrete poesie zum ersten mal eine echte internationale dichterische bewegung hervorgerufen hat. in südamerika und nordamerika, in deutschland, frankreich, italien, england, portugal, dänemark, schweden, in der schweiz, der tschechoslowakei und in japan gibt es heute konkrete poesie, und bereits bekannte autoren bedienen sich dieser experimentellen schreibweisegrossenstils” (il testo è privo di maiuscole; <http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00175.pdf> [06/2018]).

¹²La composizione è realizzata in spagnolo, inglese e tedesco.

Accanto alla sperimentazione di autori come Gomringer, in cui il significato della parola acquisisce una valenza visuale e spaziale, rimanendo però inalterato, si colloca dunque un altro gruppo di esperienze, che considera soprattutto l'aspetto fisico-materiale della parola, scomposta nelle sue unità di base, ossia a livello grafico, le lettere, e a livello acustico, il fonema.

Si pensi ad esempio alla composizione di Claus Bremer "Rendering the Legible Illegible" (1963), in cui il "leggibile" diventa "illeggibile" attraverso una progressiva sovrapposizione delle lettere nell'ultima riga, oppure ai *text-flache* dello stesso Mon, dove le lettere, smembrate e ricomposte in modo arbitrario sulla superficie della pagina, costituiscono dei lacerti di un significato ormai non più ricomponibile. Un procedimento analogo caratterizza gli *Zeroglifici* di Spatola, nei quali il segno grafico è ricondotto ad una sorta di grado zero della scrittura.

La perdita di significato può inoltre avvenire sia per accumulo e ripetizione della parola – dando luogo ad una "testura continua" come ad esempio avviene nelle *verbotecture* di Arrigo Lora-Totino¹³ – che per sottrazione. In questo caso gli artisti intervengono sulla decifrazione stessa della parola, sulla sua leggibilità, rendendo parzialmente o totalmente impossibile una decodifica di tipo semantico. Se ciò è in parte ravvisabile sia nelle composizioni di Franz Mon che in quelle di Spatola, esso si mostra in modo ancora più evidente nelle "cancellature" di Emilio Isgrò, in cui il poeta interviene cancellando le parole e lasciando emergere soltanto alcuni sparsi vocaboli, spesso tra loro irrelati¹⁴.

Ciò appare in modo evidente nella composizione del 1965, "Jacqueline (indicata dalla freccia)...", dove, se permangono ancora elementi di derivazione dalla poesia concreta, come la testura continua su cui si accampa la freccia, tuttavia il discorso viene impostato in termini di rapporto tra parola e immagine, o meglio di non corrispondenza tra parola e immagine, laddove la parola rimanda per l'appunto ad un'immagine assente (quella di Jacqueline). Con l'opera di Emilio Isgrò già siamo in un ambito diverso che pertiene alla poesia visiva, la cui caratteristica precipua può essere individuata proprio nell'impiego del materiale visivo e iconografico. Adriano Spatola nel fondamentale saggio *Verso la poesia totale* (1978), riassume in modo efficace le differenze tra poesia concreta e poesia visiva osservando che "il poeta concreto usa le parole *come* immagini, mentre il poeta visivo si serve delle parole *e* delle immagini" (Spatola 1978, 31). In entrambi i casi, però, osserva ancora Spatola, "vale in primo luogo il riferimento alla civiltà tecnologica" e, per entrambi, "lo stile fondamentale è quello che Max Bense chiama 'stile tecnologico'" (*ibidem*). In sostanza sia la poesia concreta che la poesia visiva nascono:

¹³ Si pensi ad una composizione come "Lo spazio nel tempo" del 1964.

¹⁴ Si veda come esempio *Il cristo cancellatore*, pubblicato a Milano, per i tipi delle Edizioni Apollinaire, in quattro fascicoli (Isgrò 1968).

dal problema di una poesia che per esistere ha bisogno del contatto prolungato ed esplicito con la realtà extraletteraria. Qualsiasi posizione assuma nei confronti dei propri strumenti espressivi, il poeta sperimentale parte dalla convinzione che le vecchie strutture sintattiche e grammaticali non sono più adeguate al pensiero e alla comunicazione del nostro tempo, e cerca di rendere evidente – sulla pagina o in qualsiasi altro modo – il suo rifiuto della posizione passiva in favore di un gesto totale. (*Ibidem*)

La poesia diventa quindi per il poeta un modo di partecipare “a una dimensione sociologica nuova delle arti, finalmente da rendere attive nei confronti del mondo” (Spatola 1978, 32). Se difatti torniamo brevemente alla citazione da cui siamo partiti, appare evidente come l’utopia di una forma di poesia universale sia inscindibile da un nuovo modo di concepire e ripensare il ruolo della poesia e del poeta all’interno della società. Afferma infatti Gomringer in “Dal verso alla costellazione”:

È forse dunque tempo di rivedere profondamente la concezione, il modo di credere nella poesia e di riesaminarne la condizione di una sua funzione nella società moderna. (Gomringer 1966, 16)

La stessa semplificazione formale del linguaggio viene modulata da Gomringer in rapporto alle moderne forme di comunicazione che caratterizzano la società di massa, come la pubblicità e la segnaletica stradale, che per la loro immediatezza visiva si impongono alla percezione del fruitore: “Ogni giorno si può osservare che righe in grassetto, parole ad effetto, gruppi di suoni e di parole sono alla base di creazioni che possono ricostruire i modelli di una nuova poesia” (Gomringer 1966,15). Il carattere precipuo e la finalità di tale poesia sono individuati “nel suo impiego nella concezione di un’avanguardia di massa, elaborata da Lamberto Pignotti a partire dai primi anni Sessanta, in consonanza con la riflessione teorica e filosofica di Max Bense, oltre che ovviamente della Scuola di Francoforte, della teoria delle comunicazioni di McLuhan, e della coeva discussione che si andava sviluppando in seno al Gruppo 63¹⁵. Nei quattro tomi dell’*Estetica*¹⁶, Bense, riconducendo ogni operazione estetica al sistema di segni su cui si basano sia la teoria dell’informazione che la teoria della comunicazione, ne mette in rapporto l’evoluzione allo sviluppo della moderna civiltà tecnologica. Partendo dalla constatazione che “ogni opera d’arte, in riferimento

¹⁵ Per uno studio della “funzione” della nuova poesia all’interno della società e in rapporto alle istituzioni politiche, si segnala Fabi 2008.

¹⁶ Tra il 1954 e il 1960 Bense pubblica i quattro volumi della sua *Aesthetica* (Bense 1954, 1956, 1958, 1960). Una scelta di due testi di Max Bense è presentata sul numero del 1966 di *Modulo* dedicato alla poesia concreta, nello specifico: “Stili sperimentali”, “Poesia concreta”. La ricezione della sua opera è stata mediata in Italia da Giovanni Anceschi, che ne ha curato e tradotto l’opera (Bense 1974). Le citazioni seguenti saranno tratte da questa edizione, poiché la ricezione del pensiero di Bense è avvenuta tramite la traduzione in italiano dei testi.

al processo segnico estetico, può venir concepita come informazione estetica prodotta”, Bense ne individua la caratteristica precipua nello scarto che, tanto nell’informazione quanto nella produzione estetica, si misura rispetto al “livello di ordine” raggiunto dai segni nel sistema della comunicazione; da ciò consegue che è proprio sul “massimo di improbabilità” che si basa “ciò che noi chiamiamo il suo fascino estetico” ovvero “ciò che ci sorprende e ci dà l’impressione di originalità” (Bense 1974, 219). Si viene dunque a istituire una tangenza tra la teoria della comunicazione – con particolare riferimento al linguaggio pubblicitario – e l’operazione estetica, approfondita dal filosofo tedesco negli studi dedicati a *Estetica e civilizzazione*:

In ogni civilizzazione esiste una stretta comunicazione fra realtà tecnica e realtà estetica, e, in generale, [...] ogni civilizzazione possiede una realtà tecnica ed una realtà estetica, le quali, come in un sistema di vasi comunicanti, tendono a portarsi al medesimo livello. (Bense 1974, 265)

Accanto ad un recupero del linguaggio scientifico – attivo soprattutto nella definizione razionale e sintetica dello spazio estetico – si afferma dunque la necessità di aprire la poesia e l’arte in generale alle sollecitazioni che provengono dalla società tecnologica e dai nuovi linguaggi dei *mass media*, attraverso uno stile definito “sperimentale”. In *Teoria testuale della poesia*, Max Bense opera una suddivisione tra “linguaggi naturali” e “linguaggi artificiali” rilevando come ambedue siano “impregnati di terminologie e *slogan* pubblicitari che si impongono al mondo visivo dei segnali con forza sempre maggiore” (Bense 1969, 5). Tra i linguaggi della comunicazione e l’operazione estetica si delinea dunque una zona grigia in cui i due ambiti sembrano influenzarsi reciprocamente, laddove la struttura testuale della pubblicità, come *test design*, utilizza tecniche che si avvicinano alla letteratura d’avanguardia, mentre le nuove forme di poesia ricorrono alla brevità dello *slogan* e alla capacità comunicativa – visiva e semantica – del linguaggio pubblicitario.

Non è dunque un caso, che il convegno organizzato da Lamberto Pignotti nel maggio del 1963 al Forte Belvedere di Firenze, si richiami sin dal titolo scelto – *Arte e comunicazione*¹⁷ – ai temi proposti da Max Bense, impostando però l’analisi del rapporto tra i nuovi *media* e la produzione poetica, secondo una prospettiva di tipo ideologico e di forte critica sociale, estranea invece, almeno in parte, alla poesia concreta. Al convegno del 1963 si accompagna la mostra *Tecnologica*¹⁸, cui segue l’anno successivo il

¹⁷ Il convegno si tenne a Firenze nei giorni 24, 25, 26 maggio. Le relazioni furono pubblicate nel primo numero di *Dopo tutto*, inserto della rivista *Letteratura*, 67-68, 1964, e sono adesso consultabili in Spignoli, Corsi, Fastelli, Papini 2014, 189-213.

¹⁸ La mostra si tenne presso la Galleria Quadrante di Firenze tra il 19 dicembre 1963 e l’8 gennaio 1964.

convegno dedicato ad *Arte e tecnologia*¹⁹. Queste in sintesi, le tappe più significative che sanciscono la nascita del Gruppo 70, composto, tra gli altri, da Pignotti, Eugenio Miccini, Lucia Marcucci, Ketty La Rocca, Luciano Ori, Giuseppe Chiari e Antonio Bueno.

Tuttavia già a partire dai primi anni Sessanta, in una serie di scritti teorici pubblicati sulla rivista *Questo e Altro*, Lamberto Pignotti si richiama esplicitamente allo stile “sperimentale” di Max Bense, riprendendo, ed al contempo ampliando, la sua definizione verso uno stile “tecnologico”.

Inserendosi nel dibattito promosso dal *Menabò*²⁰ con il saggio “L’industria che non si vede”, Pignotti analizza l’evoluzione dell’industria dall’Ottocento alla contemporaneità, rilevando come essa non venga più ad essere una realtà tangibile e verificabile, bensì una “maniera” che pervade ogni aspetto della vita stessa, modificando “ogni e qualsiasi rapporto che si possa stabilire fra il poeta e l’oggetto delle sue considerazioni estetiche” (Pignotti 1962a, 60); da ciò deriva di conseguenza la necessità di aggiornare gli strumenti artistici in base alle innovazioni tecnologiche promosse dalla nuova società industriale, elaborando uno stile capace di incidere su tale realtà: “Sotto l’incalzare della tecnologia” – afferma Pignotti – “il linguaggio poetico, per non perire, ha dovuto rinnovarsi. Ne è scaturito quello che Max Bense definisce ‘stile tecnologico’ ” (*ibidem*), ovvero uno stile in cui è riscontrabile “il trapianto e la manipolazione di elementi linguistici tecnologici”, come il linguaggio “giornalistico, quello logico-matematico, sportivo, scientifico, umoristico, telegrafico, burocratico-commerciale, pubblicitario, e via dicendo” (Pignotti 1962b, 61). L’assunzione di tale stile, consentirebbe inoltre, secondo Pignotti, una riappropriazione dei contenuti²¹: “Non si tratterà di mandare in pensione le stelle per assumere le astronavi. Bisognerà saper parlare della luna anche quando sarà istituito col nostro satellite un regolare servizio di linea” (Pignotti 1962b, 60). Per ottenere tale risultato, dopo una prima produzione di poesia lineare, viene individuata come tecnica quella del *collage* di ritagli di giornale, introducendo in un secondo momento anche illustrazioni tratte da rotocalchi, riviste alla moda e pubblicità dell’epoca. Gli *slogan* e le immagini, vengono decontestualizzati e inseriti nella composizione per veicolare un messaggio di segno opposto, che si serve dell’efficacia della comunicazione pubblicitaria – la sorpresa e lo *choc* – per imporre al destinatario un “prodotto” di tipo cul-

¹⁹ Il Convegno si svolse a Firenze, presso il Forte Belvedere, nei giorni 27, 28, 29 giugno 1964. Gli atti sono stati pubblicati nella rivista *Marcatré* III, 11-12-13, 1965, 104-180.

²⁰ Il dibattito su “Letteratura e industria” si svolse sul n. 4 de *Il Menabò* (1961), in cui compaiono anche alcune poesie di Lamberto Pignotti raccolte sotto il titolo, *L’uomo di qualità*.

²¹ Pignotti definisce lo stile tecnologico come una sorta di terza via tra l’ipotesi realistica e quella avanguardistica, o meglio come “possibile fusione e utilizzazione delle loro implicazioni positive che sono per il primo l’esigenza della comunicazione linguistica e per il secondo quello dell’aggiornamento sintattico-semantico” (Pignotti 1962a, 61).

turale, come ad esempio avviene, in modo paradigmatico, in un'opera di Eugenio Miccini, "Meglio del mondo non c'è che il mondo", nella quale, su un foglio che reca come cornice la frase "Campagna per l'incremento dei consumi", campeggia al centro uno *slogan* pubblicitario che invita a "comprare" la nuova poesia: "Con modica spesa e minima passione / la ns. Società vi dà in cambio del vecchio / (ciò che non siamo, ciò che non vogliamo)²² / un mondo nuovo con lo sconto". L'opera di Miccini è inclusa nell'antologia *Poesia visiva* (1965a) pubblicata da Pignotti per le Edizioni Sampietro²³, in cui compare anche una "cancellatura" di Emilio Isgrò composta di un articolo recante il titolo "Ideologia della sopravvivenza", in cui, tra le parole annerite, è possibile leggere una frase che sembra evocare le parole di Pignotti: "è assurdo 'descrivere' il lancio di un'astronave con le stesse parole che un tempo servivano a Flaubert per descrivere il letto e le gonne di Madame Bovary". Il tema dei progressi scientifici e tecnologici, di cui gli studi per le missioni spaziali – che di lì a pochi anni avrebbero portato l'uomo sulla luna – costituivano un aspetto emblematico, è al centro anche di un'opera di Lucia Marcucci (*Il fidanzato in fuga*, 1964) dove le parole prelevate da quotidiani e incollate sull'immagine di tre tute spaziali, compongono una frase ironica che getta un'ombra sarcastica sulle "magnifiche sorti e progressive" che avrebbero dovuto condurre l'umanità alla conquista dello spazio. In sostanza si assiste da un lato all'elaborazione di un linguaggio in grado di esprimere la nuova realtà che il progresso scientifico va configurando, e dall'altro alla messa in discussione del valore e del significato di tale progresso. Accanto ad un recupero del "contenuto" e dunque del significato della parola – che abbiamo visto interessare anche larga parte della poesia concreta – si sperimentano inedite modalità "linguistiche" e "narrative", mediate, in larga parte dai mass media e dal mondo della comunicazione, come il fotoromanzo (si pensi ad esempio a *La narrativa del Grand Hotel* di Pignotti, 1964), il fumetto (come *Il poeta e la sua musa* di Miccini del 1962 o *Io c'era* di Ori del 1966²⁴), e il rebus (con le numerose serie di Miccini²⁵), cui si aggiunge anche una riflessione sui linguaggi scientifico-tecnologici, con composizioni che risentono più direttamente

²² È ovvio il riferimento alla nota poesia di Eugenio Montale, "Non chiederci la parola", chiamata a rappresentare per antonomasia la tradizione letteraria italiana che qui si intende, per l'appunto, "liquidare".

²³ L'antologia include opere di Nanni Balestrini, Bonito Oliva, Danilo Giorgi, Luca, Emilio Isgrò, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Lucia Marcucci, Stelio Maria Martini, Luciano Ori, Antonio Porta, Alfredo Giuliani, Adriano Spatola, Luigi Tola, Guido Ziveri.

²⁴ In questo caso si tratta di un vero e proprio libro, costituito da composizioni verbosive, dedicate alla tragedia dell'alluvione di Firenze.

²⁵ Si pensi per esempio alla composizione *U.S.A. Rebus Gestis* del 1967.

della poesia concreta, come *Dia Grammatica* di Miccini e Vitantonio Russo²⁶.

L'ambivalente rapporto con i *mass media* e in particolare con il linguaggio della pubblicità, che si viene a delineare all'interno di questo tipo di opere, è ben messo in evidenza dallo stesso Pignotti, laddove la poesia viva viene ad essere paragonata a un moderno "Cavallo di Troia"²⁷ che attraverso l'adozione di stilemi propri ai moderni mezzi di comunicazione, conduce una serrata "guerriglia semiologica"²⁸ contro l'alienazione del linguaggio contemporaneo, i codici e il repertorio iconografico della società dei consumi per ribaltarne i significati, e rispedire la "merce al mittente", veicolando in tal modo un messaggio di segno opposto capace di creare un cortocircuito tra significato e referente, e di liberare il linguaggio in direzione di una nuova significazione. In sintesi, come felicemente riassume Miccini, si tratta di trasformare i *mass media* in *mass culture*, operando sul loro stesso terreno (Miccini 1965).

Assumendo la cultura di massa ad oggetto della propria operazione artistica, Pignotti ne media anche il conseguente apparato di diffusione, annunciando provocatoriamente, nel saggio "La suggestione di Gordon Flash", che le poesie sarebbero state trasmesse da altoparlanti negli stadi durante l'intervallo delle partite, inserite in televisione nel Carosello, affisse come manifesti sui muri delle strade, o lungo le autostrade²⁹. Proposito questo non dissimile, da quanto teorizzato da Bense e Gomringer, con il richiamo alla cartellonistica stradale, che, tra l'altro, in alcuni autori, come Kriwet³⁰, dà luogo ad opere di grande formato che appunto alludono ai cartelli segnaletici, "sottolineando così la relazione

²⁶ Si tratta di un libro composto da schede, pubblicato a Firenze dalle Edizioni Tèchne, collegate alla omonima rivista diretta da Miccini. Le composizioni sono costituite da diagrammi che rappresentano statistiche di vario genere, su cui gli artisti intervengono con frasi spiazzanti, modificandone il senso e mostrandone la vacuità di significato.

²⁷ Cfr. Pignotti 1965a (pp. non numerate): "La tecnica del cavallo di Troia e della pillola indorata è stata per l'occasione volutamente perfezionata dal poeta: se lo comprino, se lo portino pure a casa questo sofisticato gioiello i benpensanti! Prima o poi verrà il momento dell'esplosione fra le domestiche pareti, e sarà un'esplosione non soltanto rumorosamente formale ma anche concretamente ideologica".

²⁸ L'espressione, che ricorre numerose volte nella produzione saggistica di Miccini e Pignotti, è impiegata da quest'ultimo anche all'interno dell'opera "Cosa chiediamo" del 1966, dove campeggia la frase: "che cosa chiediamo / tutte le ricerche artistiche più avanzate / strumenti per l'azione di massa. Dichiarazione di poetica, guerriglia semiologica".

²⁹ Cfr. Pignotti 1965b, 108: "proponiamo emblematicamente che la poesia venga trasmessa dagli altoparlanti degli stadi durante e nell'intervallo delle partite di campionato o che le mostre di pittura vengano trasferite lungo le autostrade". In modo analogo nell'introduzione all'inserto *Dopotutto* Pignotti afferma: "la poesia sulle scatole dei fiammiferi, a *Carosello*, sugli affissi stradali, dagli altoparlanti degli stadi, non parrà per molto tempo una profanazione. Ogni società richiede un diverso modo di fruizione. La società tecnologica, di massa, richiede che la poesia lasci i suoi nascondigli [...] per scendere in piazza" (Pignotti 1965c, 52).

³⁰ Artista tedesco legato agli ambiti della poesia concreta, visiva, fonetica, Ferdinand Kriwet compone opere di grandi dimensioni da lui definite come PUBLIT (Public Literature), che prevedono una collocazione ambientale.

che intercorre fra la nuova poesia e il panorama iconografico urbano" (Spatola 1978, 67).

Non a caso sul medesimo numero di *Marcatrè* in cui è pubblicato il saggio di Pignotti, "La suggestione di Gordon Flash" (III, 11-13, 1965, 107-109), compare uno scritto teorico di Winfred Gaul ("Le poetiche, cartelli indicatori e segnali" (ivi, 320-321), artista tedesco che nel 1962 realizza la serie dei "Segnali stradali"³¹, alcuni dei quali poi inseriti nelle arterie cittadine o nelle grandi vie di comunicazione, come *Four little roses* installata sull'autostrada Milano-Monza nel 1962 di Berlino. Nel saggio "Le poetiche, cartelli indicatori e segnali", Gaul mette in evidenza la funzione dei segnali stradali nel tessuto urbano: "essi comandano e proibiscono. Essi ci dirigono qui e là" (Gaul 1965, 320), organizzando spazialmente i percorsi attraverso cui è fruita la città; inoltre essi sono al contempo "scritto e figura, indice e simbolo", ed hanno dunque una valenza estetica ed iconica codificata dall'uso, che l'artista si prefigge di mettere in crisi³². Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, infatti la città muta totalmente il suo aspetto, proponendo un numero infinito di simboli e stimoli visivi, coloratissimi e contraddittori (cfr. Saccà 2004, 4): *cartelloni* pubblicitari dalla grafica più diversa, annunci di vendita e di commercio, passi transitabili e simboli direzionali della segnaletica stradale, da cui, osserva Miccini nell'editoriale di *Tèchne*, "l'uomo della strada" è continuamente "sollecitato, blandito, esortato, lusingato e perfino costretto", "tra consigli e divieti, tra minacce e tentazioni", che "prescrivono itinerari, indicano percorrimenti, segnano e scandiscono i passi" (Miccini 1970, s.p.; corsivo nostro).

Su questa linea si colloca *Approdo*, un evento realizzato da Ketty La Rocca e dal Gruppo 70, nel 1967. L'artista realizza dei pannelli che riproducono la segnaletica stradale, poi sostituiti ai cartelli preesistenti dello svincolo autostradale nei pressi di Firenze Nord, chiuso per quindici minuti. Servendosi della tempera o dello smalto, Ketty La Rocca ricrea fedelmente i cartelli, di cui lascia invariate le dimensioni, i colori e la grafica originali per operare all'interno del loro codice, componendo messaggi ironici e spiazzanti, che alterano la percezione del volto urbano inserendovi un elemento di disturbo.

³¹ La prima personale dei suoi "Segnali Stradali" si tenne il 23 novembre alla Galerie Müller di Stoccarda, mentre al 1964 risale la mostra organizzata presso il Museo di Wiesbaden.

³² Difatti l'intento di Gaul è quello di declinare l'opera d'arte nello spazio urbano: "la pittura può non essere più un'esclusività delle pareti private e dei musei, una decorazione per casse di risparmio o per scuole, bensì un'indipendente forma di espressione plastico-cromatica che riguarda, nel vero senso della parola, la grande massa del pubblico", "penetrando" nel "paesaggio delle grandi città vuoto d'arte e dominato dalla pubblicità. I miei cartelli indicatori sono i geroglifici di una nuova arte metropolitana. Essi usurpano la banalità del gergo dei loro predecessori ed esempi per formare un nuovo idioma, con una nuova, fresca e non consumata bellezza" (Gaul 1965, 321).

La proposta di “far uscire” il prodotto artistico dalle consuete sedi di circolazione, siano esse le pagine del libro o le pareti del museo (nel caso del quadro), comporta dunque un’elezione dell’ambiente urbano come sede privilegiata dell’azione artistica, laddove lo spazio, da oggetto di rappresentazione, diviene elemento cardine dell’opera. Al tentativo di coniugare codice verbale e valori spaziali, su cui si basano sia le composizioni della poesia concreta, nelle quali struttura linguistica e struttura spaziale coincidono, che i *collage* degli artisti verbovisivi, si affianca dunque l’assunzione nella prassi creativa, della nozione di spazio-luogo come elemento consustanziale all’opera.

La programmazione di un’azione artistica pervasiva nei confronti sia dell’ambiente che della collettività persegue inoltre l’utopia di un’arte organica ad una nuova idea di società, nella quale il ruolo della poesia e del poeta si pongono come strategicamente centrali nel tentativo di promuovere una nuova estetica che coinvolge ogni aspetto della società e della realtà culturale (poesia, pittura, cinema, teatro, musica, pubblicità), e che percorre a diverse latitudini, e con diverse declinazioni, le forme di sperimentazione artistica e letteraria degli anni Sessanta. Il tema centrale del rapporto tra verbale e visivo, e tra spazio e tempo all’interno del linguaggio poetico e letterario, oltre a convogliare una riflessione che affonda le sue radici nell’estetica classica, arrivando sino alle avanguardie primo-novecentesche, formalizza in modo compiuto una serie di problemi teorici, che riguardano l’interazione tra “visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività” (Miccini 1970, s.p.), attualmente al centro – grazie soprattutto all’opera di Mitchell³³ – dei moderni studi di Cultura visuale³⁴.

La scrittura, in questo contesto, costituisce il nesso tra linguaggio e visione, e trova il suo antecedente nel geroglifico e nel pittogramma, in quanto parola dipinta o linguaggio visibile che precede l’espressione vocale. L’interrelazione tra verbale e visivo, logos e icona, testo e immagine, diviene dunque la chiave di volta per analizzare le dinamiche attraverso cui si determina qualsiasi interpretazione della realtà sociale e civile, e a cui è riconducibile la stessa natura del soggetto umano come essere costruito tanto di linguaggio quanto di immagine.

Riferimenti bibliografici

- Belli Carlo (1943), *Parole per la guerra*, Milano, Edizioni di Futuristi in armi.
 — (1944), *Testi-poemi murali*, con un “collaudo” di F.T. Marinetti e una nota teorica dell’autore, Milano, edizioni ERRE.
 — (1948), *Tavole visuali*, Roma, Edizioni di Gala.

³³ Si ricorda per lo meno la celebre trilogia: Mitchell 1986, 1994, 2005, oltre al più recente Mitchell 2015.

³⁴ Per un esaustivo panorama della disciplina, si rimanda a Pinotti, Somaini 2016.

- (1951), *Corpi di poesia*, Roma-New York, Mediterranean Publishing Company.
- (1969), “Poesia visuale: affermazione di una tendenza”, in Arrigo Lora-Totino (a cura di), *Poesia concreta, indirizzi concreti, visuali e fonetici*, introduzione di Umbro Apollonio (*La Biennale di Venezia, Cà Giustiniani/Sala delle Colonne*, 25 settembre – 10 ottobre 1969), Venezia, Stamperia di Venezia, 13-18.
- Bense Max (1954), *Aesthetica (I). Metaphysische Beobachtungen am Schönen*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
- (1956), *Aesthetica (II). Aesthetische Information*, Baden-Baden, Agis.
- (1958), *Aesthetica (III). Ästhetik und Zivilisation. Theorie der ästhetischen Zivilisation*, Krefeld-Baden-Baden, Agis.
- (1960), *Aesthetica (IV). Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik*, Krefeld-Baden-Baden, Agis.
- (1965), “Konkrete poesie”, *Rot VI*, 21, pp. non numerate, <http://www.archivomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_storici/S00175.pdf?a=5b31ec5d90f2b> (06/2018).
- (1969), *Teoria testuale della poesia*, trad. it. di Elisabetta Vannucci, nota introduttiva di Arrigo Lora-Totino, Roma, Silva Editore. Ed. orig. Max Bense (1962), *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden*, Cologne, Kiepenheuer & Witsch.
- (1974), *Estetica*, trad. it. di Giovanni Anceschi, Milano, Bompiani. Ed. orig. Max Bense (1965), *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*, Baden-Baden, Agis.
- De Campos Augusto, de Campos Haroldo, Pignatari Décio (1958), “Plano-piloto para poesia concreta”, *Noigandres* 4. Ora in Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari (1987 [1965]), *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos, 1950-1960*, São Paulo, Brasiliense, 215-218.
- Duval Roch (2015), *Fondements épistémologiques et préceptes esthétiques de la théorie de la traduction d’Haroldo de Campos: l’apport de Max Bense*, Université de Montréal, Département de Linguistique et de Traduction, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l’obtention du grade de doctorat en traduction, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/15913/Duval_Roch_2015_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (06/2018).
- Fabi Sauro (2008), *L’avanguardia per tutti: concretismo e poesia visiva tra Russia, Europa e Brasile*, Macerata, EUM.
- Gaul Winfred (1965), “Le poetiche, cartelli indicatori e segnali”, *Marcatrè III*, 11-13, 320-321.
- Gomringer Eugen (1953), *Konstellationen, constellations, constelaciones*, Bern, Spiral Press.
- (1966), “Dal verso alla costellazione. Scopo e forma di una nuova poesia”, *Modulo. Rivista di cultura contemporanea* I, 1, 15-17, <http://www.archivomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_archivio/A00036.pdf?a=5b31ed94bb1ff> (06/2018). Ed. orig. Eugen Gomringer (1954), “vom vers zur konstellation. zweck und formein der neuen dichtung”, *Neue Zürcher Zeitung*. Ora in Id. (1997), *Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954-1997*, Wien, Edition Splitter, 32-38.

- Isgrò Emilio (1968), *Il Cristo cancellatore*, Milano, Edizioni Apollinaire.
- Marinetti F.T. (1977 [1944]), "Collaudo", in Glauco Viazzi (a cura di), *Collaudi futuristi*, Napoli, Guida, 279-280.
- Miccini Eugenio (1965), "Trasformare i mass-media in mass culture", *Marcatrè* III, 11-13, 106-107.
- (1970), "Editoriale", *Tèchne* 3-4 marzo 1970 (pp. non numerate).
- Mitchell W.J.T. (1969), "Sulla poesia concreta", in Arrigo Lora-Totino (a cura di), *Poesia concreta, indirizzi concreti, visuali e fonetici*, introduzione di Umbro Apollonio (*La Biennale di Venezia, Cà Giustiniani/Sala delle Colonne, 25 settembre – 10 ottobre 1969*), Venezia, Stamperia di Venezia, 8-12.
- (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1994), *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2005), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2015), *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ori Luciano (1967), *Io c'era*, Firenze, Libreria Feltrinelli.
- Pignotti Lamberto (1962a), "L'industria che non si vede", *Questo e altro. Rivista di letteratura* I, 1, 59-61.
- (1962b), "La poesia tecnologica", *Questo e altro. Rivista di letteratura* I, 2, 60-68.
- a cura di (1965a), *Poesia visiva*, Bologna, Sampietro, «Il Dissenso».
- (1965b), "La suggestione di Gordon Flash", *Marcatrè* III, 11-13, 107-109.
- (1965c), "Introduzione" a "Inchiesta sull'avanguardia", *Dopotutto*, inserto di *Letteratura* XXVI, 73, 52.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio, a cura di (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Rolli Paola (1994), *Anglo-American Concrete and Visual Poetry*, Tesi di laurea in Lingue e Letterature Straniere – Facoltà di Lettere, I.U.L.M., Milano, relatore prof. Gabriele Mandel.
- Saccà Lucilla (2004), "Segnali inquieti. Immagini e percorsi urbani europei dagli anni '60 ad oggi", Catalogo della mostra tenutasi alla Galleria Peccolo (Livorno, aprile-maggio 2004), Livorno, Edizioni Peccolo.
- Spatola Adriano (1978), *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia.
- Spignoli Teresa, Corsi Marco, Fastelli Federico, Papini M.C. (2014), *La poesia in immagine / L'immagine in poesia. Gruppo 70, Firenze 1963-2013*, con introduzione di Teresa Spignoli, Campanotto, Pasion di Prato (UD).
- Vinci M.G. (2016), "Carlo Belloli in Brasile: un geniale precursore della poesia concreta", *Mutatis Mutandis* IX, 1, 53-67, <<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/25820>> (06/2018).

Opere

- Arrigo Lora Totino (1964), "Lo spazio nel tempo".
Bremer Claus (1963), "Rendering the Legible Illegible".
Gaul Winfred (1962), "Four little roses".
Gomringer Eugen (1954), "Silencio".
Isgrò Emilio (1965), "Jacqueline (indicata dalla freccia)...".
Marcucci Lucia (1964), "Il fidanzato in fuga".
Miccini Eugenio (1962), "Il poeta e la sua musa".
— (1967), "U.S.A. Rebus Gestis".
Miccini Eugenio, Russo Vitantonio (1973), *Dia Grammatica*, Firenze, Edizioni Tèchne.
Pignotti Lamberto (1964), "La narrativa del Grand Hotel".
— (1966), "Cosa chiediamo".
— (1966), *Zeroglifici*, Bologna, Sampietro, <http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00192.pdf> (06/2018).

Das Wirkungspotential der Montage untersucht anhand der Analogie des Filmschnitts zum Lidschlag

I. Einleitung

Die filmische Montage entfaltet ihre Wirkung über die Art¹ und Häufigkeit des Schnitts, die die Dynamik und den Rhythmus bestimmen, sowie über den Inhalt und die Komposition des einzelnen Filmbildes und seine Beziehung zum Anschlussbild. Doch woher wissen Regisseur und Cutter, die sich häufig in enger Zusammenarbeit die Aufgaben der Postproduktion teilen und das aufgenommene Material sichten, kürzen und montieren, wo der „ideale Schnitt“ zu setzen ist?

Walter Murch, durch die Schnittarbeit an Francis Ford Coppolas *Apocalypse* (1979) bekannt geworden, zieht in seinem Buch *Ein Lidschlag, Ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage* (Murch 2004) eine interessante Parallele: Bei der Sichtung des zu bearbeitenden Filmmaterials auf den pointierten Lidschlag professioneller Schauspieler aufmerksam geworden, erkennt Murch im Blinzeln-Verhalten ein Muster, nach dem die zuhörende Person in Gesprächen erst dann blinzelt, wenn sie eine Information für beendet hält. Der Lidschlag, so schlussfolgert er, signalisiere eine „innerliche Trennung der Gedanken“ und müsse daher als „unwillkürlicher Reflex“ verstanden werden, „der die vor sich gehende mentale Trennung begleitet“ (Ebd., 61). Der Lidschlag interpunktiert eine „Abfolge von Ideen“ genau wie der Schnitt die „Idee“ einer Einstellung von einer anderen trenne, womit sein Rhythmus dem Filmzuschauer ein Tempo zur Decodierung visueller Informationen und ihrer Auslegung vorgebe. Aus dieser Beobachtung leitet Murch die Devise für einen Schnittmeister ab,

¹ Zum Beispiel kann ein Einstellungswechsel auch durch verschiedene Formen der Über- oder Einblendung erfolgen. Des Weiteren lässt sich der „unsichtbare“ Schnitt vom „harten“ Schnitt unterscheiden (vgl. Abschnitt 3 und 4 in diesem Aufsatz).

sich erstens am Blinzel-Verhalten der Darsteller zu orientieren und zweitens über den Schnitt den Gedankenrhythmus des Zuschauers zu steuern (vgl. ebd. 66-70). Als Beispiel nennt Murch Kampfscenen, die häufig eine hohe Schnittratio aufweisen:

Wenn man gerade in einen Kampf verwickelt ist, wird man Dutzende Male in der Minute blinzeln, weil einem gleichzeitig Dutzende widersprüchlicher Gedanken durch den Kopf schießen – daher sollte es auch bei Kampfscenen mehrere Dutzend Schnitte pro Minute geben. (Ebd. 66)

Schon Aristoteles beschrieb, wie die überzeugende Darstellung von Erregung auch Erregung hervorruft, die eine Katharsis des Zuschauers bewirken soll (Aristoteles 1994). Doch strebt der Regisseur nicht immer die physische Affizierung des Zuschauers an; soll der Zuschauer den Kampf als ein „allgemeines Phänomen beurteilen“, müsse der Schnittmeister „objektive Distanz“ schaffen und die Schnittzahl, so Murch, deutlich verringern (Murch 2004, 140).

Mit den Ergebnissen aus Petra Meinolds Lidschlagstudie lassen sich Murchs Thesen untermauern und ergänzen. Meinold konstatiert, dass bspw. während eines Lesevorgangs Lidschläge nicht zufällig verteilt, sondern dann ausgeführt werden, wenn der Informationsverlust am geringsten ist, so etwa beim Zeilenwechsel oder Umblättern. Darüber hinaus wird bei hoher visueller Anforderung (*visual load*) eine Reduktion der Lidschlagrate gemessen. Steigt allerdings die kognitive Belastung an (*mental load*), könne es zu einer Lidschlagsteigerung kommen, bspw. im Falle hoher Aufgabenbeanspruchung unter Zeitdruck oder bei ängstlicher Erregung (vgl. Meinold 2005, 71-119).

Daraus lassen sich folgende Regeln ableiten: Der Schnitt (Lidschlag) beendet eine Informationseinheit (Einstellung). Einzelne Einheiten oder Wahrnehmungsblöcke werden nahtlos miteinander verknüpft. Es wird „weggeschnitten“, was dem Verständnis nicht dient.

Die Schnittfrequenz (Lidschlagfrequenz) nimmt zu, wenn viele Reize verarbeitet werden und schnell reagiert werden muss (*mental load*), und nimmt ab, wenn eine komplexere visuelle Struktur die Konzentration fordert (*visual load*).

Über den schnellen Schnitt kann demnach versucht werden, die Erregung einer Figur in einer Belastungssituation auf den Zuschauer zu übertragen und so das Identifikationspotential zu steigern. Entscheidet sich der Cutter für die lange Einstellung, so wird dem Zuschauer mehr Zeit gelassen, das Filmbild zu studieren und auf sich wirken zu lassen.

Ob die Regeln, die sich aus Murchs Arbeitsmethode und Meinolds Erkenntnissen ableiten lassen, für alle Filme und ihre Schnitttechniken Gültigkeit beanspruchen können, soll im Folgenden überprüft werden. Dabei wird auch der Frage nachgegangen, wann der Schnitt in seiner kognitionssteuernden und emotionsinduzierenden Funktion überhaupt wirk-

sam werden kann. Betrachtet werden die Besonderheiten der Montage der ersten dokumentarischen Filmaufnahmen und des europäischen Attraktionsfilms Anfang des 20. Jahrhunderts, des frühen Erzählkinos der 1910er Jahre, der sowjetischen Politstreifen und Experimentalfilme der 20er, des italienischen Neorealismus der 40er sowie der Autorenfilme der 60er Jahre². Abschließend werden zwei Filmbeispiele des zeitgenössischen Kinos behandelt, von denen der erste Film gänzlich auf den Schnitt verzichtet, wohingegen der zweite Film den Schnitt als Lidschlag des Hauptprotagonisten inszeniert.

2. Die Anfänge des Films – Das *Cinema of Attraction*

1895 laden die Brüder Skladanowsky in Berlin und fast zeitgleich die Brüder Lumière in Paris zu ersten öffentlichen Filmvorführungen ein. Die technische Neuheit dient vor allem der Dokumentation und damit Archivierung visuell erfassbarer Informationen. Papst Leo XIII ist eine der ersten historischen Persönlichkeiten, die auf die Leinwand gebannt werden. 1896 filmt der Italiener Vittorio Calcina mit einer Lumière-Kamera den Papst in drei verschiedenen Settings, wie er die Handbewegung der Segnung ausführt³. Der Film zeigt in zwei Minuten, 30 Sekunden drei Einstellungen, deren Verknüpfung allerdings noch keinen narrativen Zweck verfolgt. Die Filmrollen sind kurz, die Kamera schwer und statisch. Das Ende einer Filmrolle markiert notgedrungen das Ende einer Informationseinheit – es wird „gezeigt“ statt „erzählt“⁴. Und es hätte keine Auswirkung auf die Wahrnehmungsweise des Zuschauers gehabt, wäre der Schnitt früher gesetzt und damit die Einstellung verkürzt worden.

Nicht nur der Dokumentar zählt zu den ersten Filmgenres. Vor allem Aufnahmen akrobatischer Kunststücke, Sketche oder theaterhafter Szenen gehören in das Repertoire des frühen Films. In der „Ära der ambulanten Kinematographie“ (Fritsch 2009, 33) präsentieren mobile Wanderkinos die neue Sensation auf Jahrmärkten, aber auch die im 19. Jahrhundert aufkommenden Varietés beginnen Kurzfilme zu zeigen. Der Filmhistoriker Tom Gunning prägt dementsprechend für die frühe Film-Ära den Begriff „Kino der Attraktionen“ (*cinema of attraction*) (vgl. Gunning 1996, 229-235).

² Bei der Wahl der filmgeschichtlich relevanten Stationen habe ich mich an Michaela S. Asts detaillierter und gut recherchierter Studie orientiert.

³ Der Kurzfilm ist auf der Cinemathek-Webseite der HS Augsburg in einer Rekonstruktion zu finden, die auch einen 50 Sekunden dauernden Audiomitschnitt von Papst Leo XIII enthält. Vgl. Sua Santità Papa Leone XIII, 1896 (<https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Cinematheca/Chronologia/1890_1899/Calcina/cal_papa.html> (06/2018).

⁴ Markus Kuhn überprüft Kriterien für Narrativität im Film und diskutiert u.a. Ansätze, die ausschließlich der Montage und nicht der Kamera filmisches Narrationspotential zuschreiben. Der Filmhistoriker André Gaudreault unterscheidet bspw. zwischen „monstrateur“ und „narrateur“; die „zeigende“ Instanz ist dabei die Kamera, die „erzählende“ die Montage (vgl. Kuhn 2011, 61-64, 89-90).

In den Kurz-Filmen des europäischen Attraktionskinos türmen sich Akrobaten zu kunstvollen Pyramiden auf (*Les Kiriki, acrobates japonais*, 1907), führen Zauberkünstler Taschenspielertricks mit direktem Blick in die Kamera einem fingierten Publikum vor (*A Peace of Coal*, ca. 1910) und trennen Friseure ihren Kunden den Kopf ab und setzen ihn nach der Rasur wieder auf (*Le Barbier fin de siècle*, 1896)⁵. Meist wird in der Totalen gefilmt, da für die Tanz-, Akrobatik- oder Slapstick-Kurzfilme die Füße oder der gesamte Körper entscheidend für eine witzige Pointe oder ein artistisches Spektakel sind. Es handelt sich um „Einakter“, also um Filme, die nur eine Szene in einem Setting zeigen. Genau genommen wird aber bereits innerhalb einer Einstellung geschnitten, allerdings nur in Form des sogenannten *Stopptricks*, bei dem die Filmrolle angehalten und ein Element des Settings entfernt oder ausgetauscht wird. Indem die Stellung der übrigen Objekte oder Personen, die Beleuchtung und die Kameraposition beibehalten werden wird, sobald die Kamera weiterläuft, die Illusion der Bildkontinuität gewahrt. Der Zuschauer soll dem Eindruck erliegen, es sei „gezaubert“ worden.

Mit dem Stopptrick spielt auch der Theaterbesitzer, zeitweilige Zauberkünstler und Regisseur Georges Méliès in seinem bekanntesten filmischen Werk *Le voyage dans la lune* (1902), das mit 16 Minuten zu den ersten Langspielfilmen zählt⁶. Wichtiger jedoch für die Entwicklung der Montage als Erzähltechnik ist, dass Méliès darin einen Bühnenauftritt nach dem anderen in sogenannten *single-shot-scenes* inszeniert; der Schnitt gleicht dabei einem Vorhang, der fällt, damit das neue Setting arrangiert werden kann. Der Einstellungswechsel suggeriert jedoch bereits ein „daraufhin“⁷. Der richtige Anschluss wird immer wichtiger: bspw. laufen die Figuren von rechts nach links über die Bühne und tauchen nach dem Schnitt wieder am rechten Bildrand auf, um ihre Flucht vor den Mondbewohnern fortzusetzen (vgl. Méliès 1902). Durch die Beibehaltung der Laufrichtung wird Kontinuität (*continuity*) erzeugt. Allerdings wird eine Szene noch nicht in mehrere Einstellungen zerteilt, die Kamera bleibt noch unbeweglich auf einem Standpunkt fixiert und filmt lediglich die Bühne ab⁸.

⁵ Die zweiteilige DVD Box *Crazy Cinématographe. Europäisches Jahrmarktkino 1896 – 1916* (Alive 2007) bietet eine interessante Zusammenstellung von Raritäten des frühen Attraktionsfilms und des Lokalkinos.

⁶ Die zufällige Erfindung des Stopptricks im Jahre 1896 wird Méliès zugeschrieben: Nachdem sich die Filmrolle verfangen hatte, filmte die Kamera das Geschehen erst wieder nach einer kurzen Unterbrechung weiter ab, sodass die Handlung einen „Sprung“ hatte, der als Effekt gezielt reproduziert werden konnte (vgl. Ast 2002, 16).

⁷ Whitaker 1970, 50: „The film viewer reads the cut as both ‚then‘ and ‚therefore‘“. Mit der Entdeckung weiterer Schnittmuster verändern sich auch die Lesarten des Schnitts; er kann auch „währenddessen“ (Parallel montage) oder „damals“ (Flashback) bedeuten. In der frühen Ära des Films wurde das *continuity-system* allerdings erst etabliert. *Come Along, Do!* des Briten Robert W. Paul aus dem Jahre 1898 wird als das erste Beispiel für *continuity* angesehen, da ein Paar durch eine Tür schreitet und sich nach dem Schnitt im Museum wiederfindet. Nur 38 Sekunden des Kurzfilms sind erhalten, der Rest besteht aus Film Stills (vgl. Paul 1898, <https://www.youtube.com/watch?v=ScD_yiykAro>, 06/2018).

⁸ Méliès' filmisches Werk steht an der Schwelle zur narrativen Filmmontage, da er sich noch stark auf die Wirkung der einzelnen, autonomen Einstellung konzentriert. Vgl. Ast 2002, 17.

Im Attraktionskino dient der Schnitt einerseits der Effekthascherei und fungiert als Täuschungswerkzeug, andererseits sorgt er schlicht für den Ab- und Anschluss theaterhafter Szenen, die sich in einer Einstellung vollziehen. Die Einstellungslänge und der Schnittrhythmus spielen als kognitions- und emotionslenkendes Instrument dabei noch keine Rolle. Es wird „aufgeführt“ statt „erzählt“.

3. Die Entwicklung des continuity-editings

1903 inszeniert der amerikanische Regisseur Edwin S. Porter mit *The Great Train Robbery* einen dramatischen Zugüberfall, der mit seiner Schlägerei auf dem Dach eines fahrenden Zuges an heutige Actionfilme erinnert. Die Diebe entkommen, werden am Schluss aber gestellt und auf der Flucht erschossen. Die 13 in der Totalen und mit einer Standkamera gefilmten Einstellungen werden so miteinander verknüpft, dass sich der Schnitt als „währenddessen“ lesen lässt, womit eine erste Form der Parallelmontage umgesetzt wäre; während sich die Diebe bei einer Tanzveranstaltung vergnügen, wird der gefesselte Bahnhofsaufseher befreit. Am Ende des 10-minütigen Films, also nach dem „Showdown“, wird die Großaufnahme eines Ganoven gezeigt, der ins Publikum schießt (vgl. *The Great Train Robbery*, 1903). Die Einstellung verfolgt an dieser Stelle keinen narrativen Zweck, erzielt aber den Effekt, den Zuschauer zu involvieren. Haben die Schauspieler im gesamten Filman der Kamera vorbeigeblickt, was mit Beginn des Erzählkinos zur Konvention wird, um die Abgeschlossenheit des fiktionalen Raumes zu suggerieren, so erinnert der direkte Kamerablick des Ganoven wiederum an den Filmbrauch des Attraktionskinos. Häufig wurde den Filmvorführern eine Großaufnahme separat geliefert, die noch nicht in das Filmmaterial eingewoben war und eben auch nur als „Attraktion“ vor oder nach einem Film gezeigt werden konnte (vgl. Baddeley 1955, 89).

Ein Jahr zuvor allerdings hatte der Brite George Albert Smith in *The Little Doctor* bereits mit der Montage unterschiedlicher Einstellungsgrößen experimentiert, indem er einen Jungen mit einem Vergrößerungsglas verschiedene Dinge betrachten ließ. Dabei wechselt die Kameraperspektive von einer Nullfokalisierung in eine interne Fokalisierung, auch *point-of-view-shot* genannt⁹. Dass dabei die Lupe als erzählerisches Bindeglied fun-

Er experimentiert jedoch bereits mit verschiedenen Techniken wie *Zoom*, *Morphing*, *Überblende* und anderen *Special-Effects*.

⁹ Nach Gérard Genette lassen sich drei Fokalisierungsmöglichkeiten der Kamera unterscheiden; die *Nullfokalisierung*, wobei die Kamera mehr sieht als die Figur; die *interne Fokalisierung*, bei der die Kamera genauso viel sieht wie eine Figur, und die *externe Fokalisierung*, bei der sie weniger sieht. Während letzter Fall am seltensten vorkommt – Kuhn nennt *Blair Witch Project* (1999) als Beispiel, wo eine fallengelassene Handkamera eine weiße Wand filmt, während dem ursprünglichen Halter etwas ‚Unheimliches‘ zustößt – stellt die Nullfokalisierung, also die auktoriale Erzählhaltung, die Norm dar. Vgl. Kuhn 2011, 127-128.

giert, zeigt allerdings, dass erst noch Wege gefunden werden mussten, die rechtfertigten, von einer Halbtotale in ein Detail, bspw. ein riesiges kulnrendes Auge, zu schneiden (Fairservice 2001, 32).

Ab 1905 lassen sich die mobilen Wanderkinos nieder; in den festen Filmvorföhrungsstätten wird der Zuschauer in einem abgedunkelten Raum zur Ruhe gemahnt, damit er sich auf ein komplexeres und zeitintensives Unterhaltungsangebot konzentrieren kann. Um 1910 produziert Italien nach Frankreich weltweit die meisten Filme (Faulstich 2005, 38). Bekannt sind die italienischen Regisseure für ihre monumentalen und kostspieligen Historiendramen wie Giovanni Pastrones *La caduta di Troia* (1910) oder den über zweistündigen Film *Cabiria* (1914), einer Adaption von Gustave Flauberts (*Salammbô*, 1862) durch Gabriele D'Annunzio. Stoffe aus der Nationalliteratur werden filmisch umgesetzt und internationale Klassiker adaptiert (*La Divina Commedia / L'inferno*, 1911; *Il mercante di Venezia*, 1910; ebd., 38) aber auch zeitgenössische Schriftsteller schreiben Drehbücher oder lassen ihre Werke verfilmen. Zwischen die Filmaufnahmen montierte Einstellungen mit Texttafeln bieten Raum für Dialoge, Hintergrundinformationen oder Erzählerkommentare, die auch zur Poetizität des Films beitragen können (vgl. Schrader 2007, 283).

Der amerikanische Regisseur David Wark Griffith, dem die italienischen Monumentalfilme als Vorbild dienten und der als Begründer des klassischen Hollywood-Kinos gefeiert wird, systematisiert schließlich die bereits entwickelten Montagetechniken nach ihren dramaturgischen „Funktionen“ und „kodifiziert“ sie, so der Filmtheoretiker Christian Metz, zu einer kinematographischen „Syntagmatik“ (vgl. Metz 1972, 134-135)¹⁰. In seinem dreistündigen Film *Intolerance* (1916) werden abwechselnd vier Handlungsstränge, die in verschiedenen Epochen spielen, in einer Parallelmontage miteinander verknüpft¹¹. Verbindendes Thema der vier Erzählebenen ist, wie der Titel angibt, die Intoleranz, wie sie den Babyloniern im Krieg mit dem Perserkönig Kyros, Jesus, den Protestanten zu Zeiten der Medici und der Arbeiterklasse im 20. Jahrhundert entgegengebracht wurde. Steht der Tod der Hauptfiguren am Ende eines jeden Handlungsstrangs, so wird durch eine beschleunigte Schnittratio das inhaltliche Drama auch formal zum Höhepunkt geführt.

Im klassischen Erzählkino werden nicht nur Szenen in verschiedene Einstellungen aufgeteilt, charakteristisch ist das Spiel mit Einstellungsgrößen und eine erhöhte Schnittratio zur Dramatisierung der Handlung. Das Raum-Zeitkontinuum wird gedehnt oder verkürzt, Sprünge innerhalb

¹⁰ Neben Griffith nennt Metz die Regisseure Méliès, Alexandre Promio, A.G. Smith, F. Williamson und E.S. Porter, die wichtige „filmsprachliche Verfahren“ geprägt haben. Vgl. ebd., 134.

¹¹ Die Texttafeln zu Beginn des Films bereiten den Zuschauer auf die komplexe Erzählweise vor: „[...] Each story shows how hatred and intolerance, through all the ages, have battled against love and charity. Therefore, you will find our play turning from one of the four stories to another, as the common theme unfolds in each“. Vgl. Griffith <https://www.youtube.com/watch?v=SoaF8_dIqQA> (06/2018).

parallellaufender Handlungshergänge ermöglichen Verzögerungen und einen Aufbau von größeren Spannungsbögen (vgl. Ast 2002, 30). Die Deciffrierungsarbeit vergrößert sich, das Tempo der Handlung nimmt zu und der Zuschauer wird durch die Schnittarbeit zusehends involviert. Die Stimulation des Rezipienten durch den Schnittrhythmus und dessen Angleichung an menschliche Aufmerksamkeits- und Erregungskurven wird relevant¹². Das Spiel mit multiplen Kameraperspektiven wird zu einer Herausforderung. Der in den 1910er Jahren entwickelte Erzählmodus des *continuity editings* fordert die Einhaltung gewisser Anschlussregeln, die Kontinuität und Linearität suggerieren. Bei der Aufnahme eines Gesprächs von zwei Personen aus einer Beobachterposition bspw. kann die Kamera entweder von der einen zur anderen Person schwenken oder aber der Schnitt ersetzt die Bewegung. So wie der Kopf oder die Augen eines menschlichen Beobachters immer auf derselben Höhe bleiben und dieser die Sprecher aus einem bestimmten Winkel betrachten würde, muss auch die Kamera in der *Schuss-Gegenschuss-Montage* das richtige Achsenverhältnis beibehalten¹³. Dabei verbindet der „unsichtbare Schnitt“ zwei Einstellungen derart, dass der Zuschauer den „Sprung“ kaum bemerkt¹⁴.

Der Filmwissenschaftler David Bordwell bezeichnet das sich mit Griffith zu etablieren beginnende Hollywood-Kino als das „classical narrative cinema“, dessen Erzählmodus des *continuity editings* sich zur Norm filmischen Erzählens erhebt (Bordwell 1985, 150). Die Kanonisierung des amerikanischen Filmstils begründet er mit der „relative[n] Stabilität und Kohärenz“ (ebd.) des Erzählmodus, die ausschlaggebend dafür seien, dass der Zuschauer durch seine Medienerziehung und Konditionierung geschlossene Systeme erkennen und eine Erwartungshaltung entwickeln könne. Abweichungen würden dementsprechend als Formen der *discontinuity*¹⁵ wahrgenommen werden.

4. Die vertikale Montage des sowjetischen Films und die physische Aktivierung des Filmschnitts

Bei den Experimenten der sowjetischen Regisseure Lev Kulešov und Vsevolod Pudovkin geht es um den „Nachweis, daß aus der Zusammenfügung zweier völlig unabhängig von einander entstandenen

¹²Zwei wesentliche Entwicklungen werden den Film Ende der 20er und 30er Jahre revolutionieren: *The Jazzsinger* von 1929, ein Hybrid zwischen Stummfilm und Musical, wird als der erste Tonfilm gehandelt und Disneys *Schneewittchen und die sieben Zwerge* von 1937 gilt als erster (Zeichentrick-)Farbfilm, Victor Flemings *Vom Winde verweht* von 1939 als einer der ersten Spielfilme in Farbe.

¹³David Bordwell konstatiert, dass eben dieser sogenannte *reverseshot* bereits in einigen amerikanischen Filmen der 1910er Jahre verwendet wurde. Vgl. Bordwell 2008, 58.

¹⁴Zu den Regeln des *continuity editings*, vgl. Bordwell, Staiger, Thompson 1996, 194-236.

¹⁵Zu den Alternativen des *continuity editing*, vgl. Bordwell, Staiger, Thompson 1996, 378-385.

Filmaufnahmen (Einstellungen) etwas Neues, Drittes entsteht, das in keiner der beiden Aufnahmen enthalten war“ (Paech 1978, 10). Bekannt geworden ist der *Kulešov-Effekt* mit dem das Suggestionspotenzial der Montage bewiesen werden sollte. Ein und dieselbe Einstellung, die ein männliches Gesicht zeigt, wird mit drei weiteren Einstellungen, die einen Suppenteller, ein junges Mädchen in einem Sarg und eine auf einem Diwan ausgestreckte Frau zeigen, montiert, woraufhin der Zuschauer glaubt, eine Veränderung auf dem, natürlich immer gleichbleibenden Gesicht des Mannes erkennen zu können.¹⁶ Der Zuschauer setzt aufeinanderfolgende Einstellungen miteinander in Beziehung und misst ihrer Verknüpfung Bedeutung bei, dabei scheint er auch in Bilder etwas hineinzuprojizieren, was gar nicht vorhanden ist, wie bspw. einen hungrigen, Rührung oder Erregung zeigenden Blick.

So wie der frühe Film mit der Darbietung einer Attraktion das Publikum zu fesseln wusste, nutzt Sergej Ėjzenštejn in der *Attraktionsmontage* die Wirkung des Bilderschocks, indem er bspw. in *Stachka* (Strike) von 1925 Aufnahmen einer Bullenschlachtung in die Erschießung von Streikenden hinein montiert (vgl. First State Film Factory). Die schnell geschnittene Szene beginnt mit einer Nahaufnahme eines Messerhiebs, woraufhin in der nächsten Einstellung die Arbeiter auf der Flucht gezeigt werden. In zwei unmittelbar aufeinander folgenden, in der Größe leicht variierenden Einstellungen wird das Messer im Detail gezeigt, woraufhin in die Halbtotale geschnitten wird, um zu zeigen, wie es in den Bullenhals dringt. Abwechselnd wird zwischen den Arbeitern und dem Bullen hin- und her geschnitten, wodurch eine *Assoziationskette* geschaffen wird, die den Zuschauer physiologisch angreifen und vor allem – und dies hebt Ėjzenštejn von den Schaustellern des Attraktionskinos, die es auf bloße Reizung angelegt hatten, ab – zu einer intellektuellen Auseinandersetzung stimulieren soll (vgl. Ast 2002, 48). Ėjzenštejn wendet damit die Leitideen des russischen Formalismus auf den Film an; einer der wichtigsten Vertreter, Viktor Šklovskij, formulierte bereits 1916 für die Literatur den Grundsatz, den Leser über „Verfremdungsverfahren“ aus seinem, „Wahrnehmungsautomatismus“ zu reißen, der ihn daran hindere, seine Umwelt unvoreingenommen aufzunehmen und zu reflektieren (vgl. Šklovskij 1969, 15). Ėjzenštejn unterscheidet in diesem Sinne die *horizontale Montage* mit ihrem unsichtbaren Schnitt von der *vertikalen Montage* (vgl. Ėjzenštejn 1994, 327-399), die mit einem deutlich wahrnehmbaren, dem sogenannten „harten“ Schnitt disparates Filmmaterial verknüpft und so eine metaphorische Ebene kreiert. Der Zuschauer wird nicht mehr nur horizontal in den Fortgang einer Handlung gezogen, sondern zu einer Erkenntnis *gelenkt*.

¹⁶ Die Originalaufnahme existiert nicht mehr, allerdings finden sich im Internet diverse Filmbeispiele, die den Kulešov-Effekt neu interpretieren.

Die Montage imitiert keinen natürlichen Wahrnehmungsprozess, bei dem Wahrnehmungsblöcke wie beim continuity editing nahtlos miteinander verbunden werden, jedoch wird ein hohes Schnitt-Tempo und auch der rasche Wechsel der Einstellungsgrößen zur Dramatisierung einer Szene eingesetzt¹⁷. Dabei werden die Bewegungsreize für das Auge erhöht, wodurch eine physische Aktivierung des Zuschauers ausgelöst wird. Der schnelle Schnitt erfordert eine Reduktion der Komplexität des jeweiligen Filmbildes, das einen symbolhaften und eindeutigen Charakter hat, wodurch sich der *visual load* verringert und der *mental load* ansteigt.

5. Die „lange Einstellung“ im italienischen Neorealismus

Nach der Theorie des Kulturphilosophen Gilles Deleuze lässt sich ein europäisches Vorkriegskino von einem Nachkriegskino vor allem durch einen Wandel in der Montageform und ästhetischen Bildkonzeption unterscheiden (vgl. Deleuze 1997, 37). Zeichnete sich der frühe Film durch handlungsstarke Figuren aus und verknüpfte die Montage des „Aktions-Bilds“ in diesem Sinne „sensomotorische Situationen“ (vgl. Deleuze 1997, 167), zeigen die Filme des italienischen Neorealismus voneinander unabhängige, optisch-akustische Situationen, häufig in langen Einstellungen, in denen die Handlungshemmung der von den dramatischen Ereignissen des Zweiten Weltkriegs gezeichneten Charaktere sichtbar wird. Der Verlust des Gefühls der Selbstwirksamkeit und ein entfremdeter Bezug zu Mitmenschen und Umwelt lässt sie von Handelnden zu Wahrnehmenden werden. Die italienischen Neorealisten weisen die Hollywood-Konventionen zurück, drehen an Originalschauplätzen im dokumentarischen Stil und engagieren Laienschauspieler, um die Authentizität der Drehbücher zu steigern (vgl. Zavattini 1954). Durch die Darstellung des alltäglichen Lebens und seinen nichtig erscheinenden Details sollen soziale Missstände aufgedeckt und der Film somit um eine moralische Dimension erweitert werden. Ein spätes neorealistisches Filmbeispiel ist Vittorio de Sicas „Umberto D“ von 1952, der in der ökonomischen Krise der Nachkriegszeit spielt und sich um den nüchternen Alltag eines mittellosen, einsamen Rentners dreht. Die längste Einstellung dauert 96 Sekunden und zeigt den vergrämten Umberto, der in sein Zimmer zurückkehrt und, nachdem er Mantel und Hut aufgehängt hat und den Arm zum Tisch ausstreckt, sich an das Fieberthermometer erinnert, das unter seinem linken Arm geklemmt hat. Er tastet seinen Körper

¹⁷ Bordwell weist darauf hin, dass der sowjetische Film der 1920er Jahre zwischen 600 und 2000 Einstellungen zählt, während zur gleichen Zeit der Hollywood-Film nur 500-1000 Einstellungen aufweisen kann (vgl. Bordwell 2008, 238-239). Mit Blick auf zeitgenössische Filme lässt sich feststellen, dass sich die Schnittgeschwindigkeit rasant verdoppelt, gar verdreifacht hat. Bordwell nennt das beschleunigte *continuity editing* „intensified continuity“ (vgl. Bordwell 2002, 16-28).

ab und zieht es aus einem Socken hinaus, sucht nach seiner Brille, geht ans Fenster, um ans Licht zu gelangen und liest die Temperatur ab. Die Kamera, die Umbertos Bewegungen mit einem Schwenk verfolgt, zoomt an ihn heran. Er seufzt und schüttelt den Kopf, dann tritt er aus dem Bild und eine neue Einstellung beginnt. Es handelt sich um eine stille Szene, in der das Klappern der zugeschlagenen Tür und der hektisch aufgerissenen Fenster, sowie Umbertos Schritte und Seufzer den Raum füllen (vgl. De Sica 1952).

Während der Betrachter eines Gemäldes, wie Walter Benjamin 1935 in seinem Kunstwerk-Aufsatz darlegt, eine kontemplative Haltung einzunehmen vermag, gleicht der Filmzuschauer einem Zugreisenden, dem durch das Fenster immer neue Inhalte präsentiert werden, bei denen sein Blick nicht verweilen kann (vgl. Benjamin 1963, 15). Die dem Film verbundene Art der Kunstrezeption, die nach Benjamin keine *Versenkung* mehr ermöglicht, fordert eine kontinuierliche Beobachtungshaltung einer der Veränderung unterworfenen Materie, die aus einer Vorauswahl von zu decodierenden Informationen besteht, wobei der Blick noch zusätzlich durch Kamerabewegungen, Zooms oder Perspektivwechsel durch Schnitte gelenkt wird. Es bleibt kaum Zeit, sich mit dem Filmbild reflexiv auseinanderzusetzen und eine Einstellung auf sich wirken zu lassen.

Der italienische Neorealismus der 1940er Jahre will den Filmzuschauer in eine neue Wahrnehmungshaltung überführen, indem auf die Montagetechnik, die, so der Kritiker und Protegé der neorealistischen Filmemacher André Bazin, den verknüpften Einstellungen einen Sinn aufdränge, der im einzelnen Bild nicht vorhanden sei und dadurch die Wahrnehmung des Zuschauers gleichsam manipulierte, in weiten Teilen verzichtet werden soll (vgl. Bazin 1975, 42).

So zeichnen sich die Filme des Neorealismus dadurch aus, dass die *Handlungszeit* nicht verkürzt wird, sondern mit der *Bildzeit* zusammenfällt¹⁸. Gerade die Automatismen, die das *continuity editing* provoziert und von denen es profitiert, eben irrelevante Handlungen wegzuschneiden, um den Blick auf das Brisante zu lenken, werden durch *Wahrnehmungs-*, sprich *Konzentrationszeit*, die dem Zuschauer zum Studieren der Szene überlassen

¹⁸ Es können drei Zeitebenen im Film unterschieden werden, die *Handlungszeit* oder *Echtzeit*, d.h. die tatsächliche Dauer einer Handlung, die *Bildzeit*, die Länge der Einstellung oder dementsprechend die Dauer der Erzählweise, und die *Wahrnehmungszeit* des Zuschauers, in der er Informationen decodiert und auswertet. Vgl. Kanzog 2007, 129-130. Allerdings bedingt die Wahrnehmungszeit auch ein relatives *Zeitgefühl*, auf das Rod Whitaker verweist. So nehme der Rezipient eine Szene nicht wegen ihrer Bildzeit als kurz oder lang wahr, sondern entwickle ein eigenständiges Gefühl für die Länge, je nachdem wie schnell oder langsam er eine Information innerhalb der Wahrnehmungszeit aufnehmen könne. Während der eine Zuschauer noch mit dem Scannen des Bildes nach Informationen beschäftigt ist, wertet der andere diese schon aus und stellt sie in Verbindung zu vorangegangenen Informationen oder seinen außerfilmischen Erfahrungen, während der nächste, die nötigsten Elemente registrierend, die Einstellung nicht weiter zu studieren wünscht und diese deshalb als lang empfindet. Das gefühlte Tempo kann also je nach der Bereitschaft des Zuschauers variieren (vgl. Whitaker 1970, 50).

wird, erschüttert. Der Zuschauer wird in die reale Handlungszeit hineingezogen und dazu aufgefordert, das Geschehen als Wirklichkeit wahrzunehmen. Seine Augen können eigenständig auf die Suche nach Stimulusmaterial gehen. Dabei führt die Technik der Tiefenschärfe eine Vieldeutigkeit in die Bildstruktur ein und versteckt, so Bazin, „Wegweiser im Bild“ (Kersting 1989, 359), durch die der Zuschauer auf wichtige Bildelemente stoßen kann; es wird mehr Wert auf eine ausgefeilte *Mise-en-scène* gelegt und die Montage somit in die Bildgestaltung miteinbezogen. Am Stück gedrehte Einstellungen, die ganze Sequenzen umfassen, werden mit dem von Bazin geprägten Begriff Plansequenz (*planséquence*) (Bazin 1975, 42) betitelt und können Kamerafahrten, -schwenks und Erweiterungen des Bildinhaltes durch Weitwinkelobjektive beinhalten. Die innere Montage kann somit genau wie die Montageschnitttechnik relevante Informationen liefern. Der Zuschauer, dazu aufgefordert, den „Wegweisern“ zu folgen, wird, so Bazin, zu einer „aktiveren Geisteshaltung“ angeregt (vgl. ebd., 40).

Fast wie zu Anfang der Filmgeschichte übernimmt die Kamera wieder eine dokumentarische Funktion; es soll dabei aber erzählt werden, um *aufzudecken*. Das Auge der Kamera „blinzelt“ nicht, zumindest nicht häufig. Dem Zuschauer wird in der Konfrontation mit der natürlich ablaufenden Handlungszeit eine ebenso lange Wahrnehmungszeit eingeräumt, die einer realen Beobachtungssituation entspricht. Er wird also nicht durch das Schnitt-Tempo in den Rhythmus einer ganzen Einstellungsabfolge gezogen und horizontal zu einem Zielpunkt getragen, sondern kann in die Tiefe des Bildes dringen. Dabei imitiert die lange Einstellung das wachsame Auge des emphatischen Beobachters.

6. Brüche mit der continuity – Der Autorenfilm

Michelangelo Antonioni greift in den 1960er Jahren zwar auf neorealistic Stilmittel wie die lange Einstellung und (städtische) Originalschauplätze zurück, jedoch erfahren diese in seinen Filmen einen Wirkungswandel, da sich Antonioni vor allem auf die psychologische Dimension der Charaktere konzentriert (vgl. Ast 2002, 89). Obwohl Kritiker Antonionis Handschrift gerne als "inneren Neorealismus" etikettieren, lehnte dieser die Bezeichnung für seinen Filmstil ab (vgl. Antonioni 1964, 85, 97).

Themen wie Einsamkeit und Entfremdung spiegeln sich nicht nur in der Bildkomposition wider, sondern ebenso im Schnitt: Antonioni hebt die „toten Zeitabschnitte“ zwischen Gesprächen oder Handlungen, die sogenannten *temps morts*, hervor und dehnt Einstellungen, die „überschüssige“ und „unproduktive Zeit“ beinhalten, um den Zuschauer vom Geschehen zu distanzieren (vgl. Ast 2002, 90). Metz betont daher die *Entdramatisierung* als neue Form der Dramaturgie; dabei sei der Zuschauer

einer Bildzeit ausgeliefert, während der er keine Informationen beziehen könne. Sei er auf sichtbare sukzessive Abläufe fixiert, stehe es ihm frei zu warten, bis „wieder etwas passiert“, oder er könne die Möglichkeit dieser Wartezeit nutzen, um auf eine Metaebene des Geschehens zu wechseln und dessen Bedeutung zu reflektieren (vgl. Metz 1972, 247)] In *L'Eclisse* von 1962 bspw. gehe nicht nur eine „Handlungsgeschichte verloren“, sondern „gewissermaßen jede Filmhandlung im Sinne von Anthropozentrierung und Zeitbegreifen gewohnter Erzählweise des fiktionalen Films“ (vgl. Schenk 2014, 150). So werden im letzten Teil des Films nur noch Einstellungen in externer Fokalisierung, d.h. losgelöst von den Figuren, miteinander montiert, die ein leergefegtes und steriles Stadtbild, den Wohnort der Protagonisten, zeigen, die auf den Schauplätzen aber nicht mehr verkehren. Die ästhetisch und assoziativ komponierten und montierten Fragmente bewirken eine reflexive Stimulation und reißen den Zuschauer aus seiner gewohnten Wahrnehmungshaltung des horizontalen *continuity-editings*, indem sie mit seinen Erwartungen spielen. So wird in einer der letzten Einstellungen ein blonder Hinterkopf gezeigt, der mit der Protagonistin assoziiert werden kann. Da jedoch dreht sich die Person um und erweist sich als eine andere Frau (vgl. Antonioni 2008). Es folgt ein Schnitt: das Kamerablinzeln suggeriert die Beendigung einer Informationsaufnahme, doch war die Information gehaltlos. Der Zuschauer wurde getäuscht.

Der Medienwissenschaftler Irmbert Schenk verweist auf Antonionis Rolle als Vorreiter einer postmodernen Philosophie, (vgl. Schenk 2014, 148) die Fragen über die Beständigkeit des Subjekts und dessen Erkenntnisfähigkeit, aber auch zu den (Un-)Möglichkeiten des Erzählens aufwirft. Die narrative Filmmontage in ihrer ursprünglichen Form des logisch-chronologischen Schnittverhaltens, das eine verlässliche Erzählstruktur bietet, wird dekonstruiert.

Das Autorenkino, das sich vor allem in Frankreich durch die „Nouvelle Vague“ und in Italien mit dem *Neorealismus* entwickelt, zeichnet sich durch Brüche mit Erzähl- und Schnittkonventionen aus. Besonders hervorzuheben sind Jean-Luc Godards *jump cuts*, die gleichsam Erweiterungen des alten Stopptricks sind, der allerdings im Attraktionskino sein Täuschungspotential nur durch die strenge Bildkontinuität entfalten konnte. Godard provoziert durch „Fehler“ im Achsensprung und verlässt die logische Ordnung von Zeit und Raum, der harte Schnitt „führt zu Irritationen“ (vgl. Ast 2002, 96). In „À bout de souffle“ von 1960 lässt Godard seine beiden Protagonisten, den Kriminellen Michel und dessen Geliebte Patricia in einem Cabrio durch Paris fahren und filmt mit einer Handkamera vom Rücksitz aus die auf der Beifahrerseite sitzende Frau. Es finden mehrere Einstellungswechsel statt, bei denen die Kamera und der im Bildzentrum stehende Kopf ihre Positionen nicht verändern. Auch die Konversation verläuft linear, wobei Michels Rede nur als *Voice-*

over zu hören ist, dabei wird extradiegetische Jazzmusik eingespielt. Der Hintergrund jedoch (parkende Autos am Straßenrand, Einfahrten von Kreuzungen) und auch die Lichtverhältnisse wechseln nach jedem Schnitt. Die Szene kulminiert, als Michel Patricia vorträgt, was er an ihr anziehend findet: „Hélas, hélas, hélas! J'aime une fille qui a une très jolie nuque, de très jolis seins, une très jolie voix, de très jolis poignets, un très joli front, de très jolis genoux... mais qui est... lââââche!“ (vgl. Godard 2007).

Dort, wo in dem verschriftlichten Satz ein Komma das Ende eines Teilsatzes markiert, wird geschnitten und der Hintergrund verändert sich. Michels rhythmischer Rededuktus, der den Satz wie einen Reim klingen lässt („hélas“/„lâche“), findet nicht nur im dynamischen Schnittmuster, sondern auch in der Jazzmusik, die ebenfalls mit Fragmenten und Disharmonien spielt, eine ästhetische Entsprechung. Der Schnitt strukturiert zwar Informationseinheiten einer Gedankenkette, diese werden aber nicht nahtlos miteinander verknüpft. Der harte Schnitt wird wahrgenommen. Der *jump-cut* könnte an dieser Stelle als eine formale Umsetzung der Gedanken Michels gedeutet werden; seine Geliebte erscheint stets in einem anderen Licht, das ihre Vorzüge betont, und bleibt doch immer dieselbe; nämlich, in Bezug auf eine kriminelle Mittäterschaft „feige“ („lâche“)¹⁹.

7. Das Blinzeln des Filmschnitts – zwei Sonderfälle

Unter der Prämisse, den Schnitt analog zum Lidschlag aufzufassen, lassen sich abschließend zwei zeitgenössische Filme gegenüberstellen. In „Russian Ark“ des russischen Regisseurs Aleksandr Sokurov (2002) herrscht durchgängig eine interne Fokalisierung: ein namen- und gesichtsloser Protagonist wandelt in 96 Minuten in nur einer Einstellung durch die Petersburger *Eremitage* (vgl. Sokurov 2004). Hierzu wurde dem Kameramann Tilmann Büttner eine Steadycam aufgeschnallt, mit der er durch 33 ausgestaffte Räume des Winterpalasts schritt²⁰. Die Welt, in der sich der Protagonist vorfindet, ist ihm fremd, sein *Voice-Over*-Kommentar verrät, er befindet sich weder in seiner eigenen Epoche, noch spricht er dieselbe Sprache wie die Figuren, an denen er vorbeigeleitet und die ihn nicht wahrzunehmen scheinen. Einzig mit einem anderen Reisenden kommt er

¹⁹ Richard Raskin diskutiert fünf Thesen, wie es zu den berühmten jump-cuts gekommen sein könnte. Darunter fällt auch die These, dass der Film stark gekürzt werden musste und Godard schlicht den ‚korrekten Anschluss‘ nicht herzustellen vermochte, als er sich dazu entschied, Einstellungen, wie bspw. den sprechenden Michel im Auto, herauszuschneiden vgl. Raskin 1998, <http://pov.imv.au.dk/Issue_06/section_1/artc10.html> (06/2018).

²⁰ Die Idee des Films in einer Einstellung findet sich auch schon bei Hitchcocks *Rope* (1948) oder Andy Warhols Experimenten *Sleep* (1963) oder *Eat* (1964), allerdings aus der Nullfokalisierung. Wegen der Kürze der Filmrolle musste bei *Rope* jedoch drei Mal geschnitten werden, stets dann, wenn eine Figur an der Kamera vorbeilief. Bei Warhol dagegen handelte es sich nicht um ein aufwendig inszeniertes, sondern dokumentiertes Ereignis, sodass er auf den reibungslosen Ablauf des Geschehens nicht angewiesen war.

in Kontakt, der in eine ähnliche Situation wie er geraten zu sein scheint, sich aber freier bewegt und ihn fortan wie Vergil den Dante begleitet. Eine Einstellung – kein Schnitt; warum auch blinzeln? Diese Welt erscheint wie ein luzider Traum, die Wahrnehmung wie ein kontinuierlicher Fluss, von dem kein Abwenden durch Verschließen der Augen möglich erscheint. Der *visual load* ist für das erlebende „Ich“ wie für den Zuschauer hoch, das Geschehen um ihn herum tangiert ihn allerdings nicht, da er weder eingreifen kann, noch auf Reize reagieren muss (geringer *mental load*). Die Reise des unbeobachteten Beobachters verlegt die Kamera zwar in eine anthropomorphe²¹ Situation, repräsentiert sie das erlebende „Ich“. Diesem wird das Menschliche jedoch wiederum genommen, da die gleichförmige, unbearbeitete Aufnahme technomorph und statisch wirkt (wie bei einer Überwachungskamera). Das erlebende „Ich“ erscheint ohnmächtig, nicht lebendig, einem automatischen Dahingleiten ausgeliefert. Auch die nachträglich aufgenommene Stimme des Erzählers demonstriert die Distanz zu dem Geschehen. Selbst in den Dialogen wirkt sie dumpf, zu sich und nur für sich sprechend²².

Ganz anders wird die subjektive Kamera in Gaspar Noés „Enter the Void“ von 2009 eingesetzt, die die Perspektive der Hauptfigur Oscar einnimmt, der in einem Apartment in Tokio Halluzinogene konsumiert (vgl. Noé 2011). Dass *point-of-view-shots* auch Wahrnehmungsstörungen zu imitieren suchen, hat besonders Hitchcock mit seinem berühmten Drehschwindel-Effekt in *Vertigo* (1958) (vgl. Hitchcock 2008) gezeigt. In Noés Film wird dagegen durch ein Kamerablinzeln der psychische Flux des Protagonisten gespiegelt. Von oben nach unten rollend, wird die Linse kurz verdunkelt. Oscars Wahrnehmung verändert sich aufgrund der Drogen, er schließt die Augen, das Bild verdunkelt sich, bunte Fraktale füllen das Schwarz. Ein Anruf reißt ihn aus seiner Trance, er wird aufgefordert, in einen Club zu kommen. Oscar wird nervös, er blinzelt mehrfach, das „Lid“ fährt über das Kameraauge. Oscar geht ins Badezimmer, um sich im Spiegel davon zu überzeugen, dass er noch gesellschaftsfähig ist, er redet sich gut zu, sein Lidschlag im Spiegelbild stimmt mit der kurzzeitigen Verdunkelung des Bildes überein – ein filmisches Beispiel für die perfekte Verschmelzung des Kamerablickes mit dem der Figur und damit für die Integration des Schnitts als kognitions- und emotionsimitierendes und auch -induzierendes Element.

²¹ Weitere Überlegungen über die anthropomorphe/technomorphe Kamera (vgl. Brinckmann 1997).

²² 2015 hat Sebastian Schipper mit seinem 140-minütigen Bankraubfilm *Victoria* (Wild Bunch, Universum Film) bewiesen, dass auch ein Actiongeladener Plot ohne Schnitte erzählt werden kann. Die Aufnahmen sind sehr dynamisch und der Kameramann Sturla Grøvlen ist, genau wie die Protagonisten, denen er durch das Berliner Nachtleben folgt, immer in Bewegung. Hinzu kommen starke Licht/Schatten-Wechsel sowie Schärfekontraste, die den Zuschauer vergessen lassen, dass hier Schwenks den Schnitt ersetzen.

8. Resümee

Walter Murch hat mit seiner Analogie des Filmschnitts zum Lidschlag auf einen wichtigen Punkt der Montagetechnik und Filmwahrnehmung hingewiesen. Indem die Montagetechnik einen emotionalen und kognitiven Prozess imitiert und bspw. die ängstliche oder nervöse Erregung des Protagonisten durch eine hohe Schnittfrequenz spiegelt, wird der Zuschauer durch die wechselnden visuellen Reize affiziert. Durch die Reduktion der Schnittfrequenz allerdings kann genau das Gegenteil bewirkt und der Zuschauer vom Geschehen distanziert werden. Mit Rekurs auf Lidschlag-Studie konnten Murchs Beobachtungen untermauert und erweitert werden: Da der Lidschlag von Kognitionsprozessen initiiert und die visuelle Wahrnehmung derart strukturiert wird, dass einzelne Wahrnehmungsblöcke nahtlos miteinander verknüpft werden, wurde für den Schnitt festgehalten, dass dieser bei der Montage einzelner Einstellungen ebenfalls unbemerkt bleiben sollte (Regel 1). Werden viele Reize verarbeitet, ist der *mental load* hoch, weswegen häufig geblinzelt, bzw. geschnitten werden kann (Regel 2). Ist dagegen der *visual load* hoch, wird der aufmerksame Blick gefordert, sodass die Lidschlag-, bzw. Schnittfrequenz abnehmen sollte (Regel 3). Verschiedene Montagepraktiken wurden vor dem Hintergrund dieser drei Regeln untersucht.

Es konnte gezeigt werden, dass die Regeln für die Schnitttechnik des Attraktionskinos und frühen Dokumentarfilms noch keine Gültigkeit beanspruchen können. Der Schnitt beendet entweder eine Informationseinheit, einen „Gedanken“, der in nur einer Szene ausgedrückt wird, oder er verbindet einzelne Einstellungen, die in verschiedenen Settings spielen.

Im Erzählkino löst sich die Kamera aus ihrem Universalstandpunkt und Szenen werden in mehrere Einstellungen aufgeteilt, unterschiedliche Einstellungsgrößen miteinander kombiniert, wodurch der Erzählfluss dynamisiert wird. Das horizontale *continuity-editing* des „classical narrative cinema“, das auf dem „unsichtbaren Schnitt“ aufbaut entspricht seit den 1910er Jahren der gängigen Montageform. Kontinuität und Linearität einer Handlung werden gewahrt, indem Einstellungen, gewissen Anschlussregeln folgend, aneinander montiert werden. Dabei werden Verkürzungen, aber auch Sprünge in Raum und Zeit in Kauf genommen. Die drei Schnittregeln können auf die frühen Filme des Erzählkinos angewendet werden, da sie der Norm narrativer Filmmontage zu entsprechen scheinen: die Montage führt den Zuschauerblick, Schnitte strukturieren kleinere Informationseinheiten in kürzeren Einstellungen die nahtlos miteinander verknüpft werden. Der schnelle Schnitt wird zur Dramatisierung des Handlungsgeschehens eingesetzt, der *mental load* steigt für den Zuschauer an. Hierzu müssen Handlungselemente reduziert werden (weniger *visual load*), um sie in kürzeren Einstellungen zeigen zu können, wodurch dem Zuschauer auch weniger Wahrnehmungszeit für die einzelne Einstellung

ingeräumt wird. Durch Medienerziehung und Konditionierung nimmt der Zuschauer Abweichungen vom Schnittmustern des *continuity-editings* als Normbrüche wahr.

(Politisch motivierte) Experimentalfilmer wie Ājzenštejn, die die vertikale Form der Montage erforschen und durch das Zusammenführen zweier kontextverschiedener Einstellungen eine metaphorische Ebene kreieren, brechen bewusst mit der *continuity*-Norm. Der „harte Schnitt“ wird wahrgenommen, da die verknüpften Wahrnehmungsböcke nicht dem Fluss der natürlichen Wahrnehmung entsprechen (Regel 1 trifft nicht zu). Die Idee des Montageschocks vereint allerdings Schnitt-induzierten Reiz (*mental load*) und den Bilderschock (Regel 2), um zur Reflexion über gesellschaftliche Zustände anzuregen und die Wahrnehmungsgewohnheiten zu erschüttern.

Die Regisseure des Neorealismus, die ein ähnliches Ziel verfolgen, aber andere filmtechnische Gestaltungsmittel nutzen, lehnen die Konvention des *continuity-editings*, die Handlung durch die Montage in ihrer Echtzeit zu verkürzen und dem Zuschauer nur Fragmente des Filmmaterials zu präsentieren, ab. Indem sie die lange Einstellung verwenden, fordern sie den Zuschauer dazu auf, seine vormals durch den Schnitt getaktete, Konzentrationsspanne selbst auszurichten und das Filmbild aufmerksam zu studieren (*visual load*). Der Zuschauer wird wie in einer Dokumentation in die natürliche Handlungszeit des Gezeigten hineingezogen und eher reflexiv, denn sinnlich angeregt. Ihm wird die Wahl überlassen, sich auf die Einstellung einzulassen, sich einzufühlen, sich in ihr zu versenken (Regel 3 trifft zu).

Antonionis Montage verknüpft Einstellungen weder im Sinne eines *continuity-editings*, um einen Handlungshergang horizontal auf einen Ausgang hinzuleiten, noch nach dem sowjetischen Prinzip der explosiven Verknüpfung von disparatem Material zur metaphorischen Synthese. Antonioni spielt mit der Bild- und Wahrnehmungszeit, ohne, wie es noch die Neorealisten taten, dabei eine Handlung zu fokussieren. Die „leeren“ Einstellungen zeugen weder von einem hohen *visual load*, noch einem expliziten *mental load* und widerstreben einer anthropozentrischen Logik: der Schnitt beendet keine Informationseinheit, die in direkter Verbindung mit dem Handeln der Protagonisten steht, ebenfalls kann keine Handlung be- oder entschleunigt werden. Die drei Schnittregeln greifen nicht, mit der Norm der Montage des klassischen Erzählkinos wird gebrochen. Auch Godard spielt mit den Erwartungen des Zuschauers und den Konventionen der *continuity*. Der *jump-cut* folgt keiner natürlichen Wahrnehmungsstruktur, durch den harten Schnitt erscheinen die Einstellungen wie Fragmente, deren Verknüpfung auf den ersten Blick willkürlich erscheint, Ton und Schnitt werden aber zum Teil aufeinander abgestimmt, wodurch ein individueller Erzählrhythmus kreierte wird.

In Sokurovs 96-minütigen Film „Russian Ark“, der in einer Einstellung in der internen Fokalisierung gedreht wurde, scheinen die Schnittregeln irrelevant zu sein. Und doch kann argumentiert werden, dass der Regisseur

die formale Gestaltung auf die Handlung abstimmt, bzw. den Zustand der Passivität des Protagonisten gleichsam durch den Verzicht auf Schnitte inszeniert. Weder das erlebende „Ich“, das durch die Traumwelt wandelt, noch der Zuschauer sind in das Geschehen involviert (kein *mental load*), die Distanz des unbeobachteten Beobachters fordert eine reflexive Haltung, die den kontinuierlichen *visual load* eines einzigen Wahrnehmungsblocks verarbeitet.

In Noés „Enter the Void“ wird die interne Fokalisierung dynamisiert, indem durch den Kameralidschlag die Gefühle und Gedanken des Hauptprotagonisten widergespiegelt werden. Die Wahrnehmung des Zuschauers wird direkt an die Kognitionsprozesse des erlebenden „Ichs“ geknüpft – alle drei Regeln treffen zu, obwohl kein Schnitt im eigentlichen Sinne erfolgt.

Literaturverzeichnis

- Antonioni Michelangelo (1964), „Die Krankheit der Gefühle“, in Theodor Kotulla (Hrsg.), *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Bd. II, München, Piper Verlag, 83-110.
- Aristoteles (1994), *Poetik*, Stuttgart, Reclam.
- Ast Michaela (2002), *Geschichte der narrativen Filmmontage. Theoretische Grundlage und ausgewählte Beispiele*, Marburg, Tectum.
- Astruc Alexandre (1992), „Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter“, in Christa Blümlinger, Constantin Wulff (Hrsgg.), *Schreiben Bilder Sprechen*, Wien, Sonderzahl, 199-204.
- Baddeley Hugh (1955), *Filmschnitt und Montage*, Düsseldorf, Knapp.
- Bazin André (1975), *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln, DuMont Schauberg.
- Benjamin Walter (1963), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bordwell David (1985), *Narration in the Fiction Film*, University of Michigan, University of Wisconsin Press.
- (2002), „Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film“, *Film Quarterly* LV, 3, 16-28.
- (2008), *Poetics of Cinema*, New York, Routledge.
- Bordwell David, Staiger Janet, Thompson Kristin (1996), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London, Routledge.
- Brinckmann C.N. (1997), *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich, Chronos.
- Deleuze Gilles (1997a), *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1997b), *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Ājzenštejn S.M. (1994), *Selected Works*, vol. II, *Towards a Theory of Montage*, London, British Film Institute. Ed. orig. S.M. Ājzenštejn (1963-1970 [1926-1947]), *Izbrannyye proizvedenija v šesti tomach*, vol. II, *Montāz*, Moskva, Iskusstvo.

- Fairservice Don (2001), *Film Editing: History, Theory and Practice. Look at the Invisible*, Manchester-New York, Manchester UP.
- Faulstich Werner (2005), *Filmgeschichte*, Paderborn, Wilhelm Fink.
- Fritsch Daniel (2009), *Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*, Paderborn, Transcript.
- Gunning Tom (1996), "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde", *Meteor. Texte zum Laufbild II*, 4, 229-235.
- Hickethier Knut (2007), *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart, Metzler.
- Kanzog Klaus (2007), *Grundkurs Filmsemiotik*, München, Schaudig & Ledig.
- Kersting Rudolf (1989), *Wie die Sinne auf Montage gehen*, Diss. phil., Basel, Frankfurt am Main, Stroemfeld-Roter Stern.
- Kuhn Markus (2011), *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin, de Gruyter.
- Meinold P.E. (2005), *Psychologie des Lidschlags – eine literatur- und methodenkritische Studie*, Diss. phil., Universität Köln.
- Metz Christian (1972), *Semiologie des Films*, München, Fink.
- Murch Walter (2004), *Ein Lidschlag, Ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage*, Berlin, Alexander.
- Paech Joachim (1978), *Film- und Fernsehsprache*, Bd. I, Frankfurt am Main, Diesterweg.
- Raskin Richard (1998), "Five Explanations for the Jump Cuts", *p.o.v.* II, 6, <http://pov.imv.au.dk/Issue_06/section_1/artc10.html> (06/2018).
- Schenk Irmbert (2014), *Film und Kino in Italien. Studien zur italienischen Filmgeschichte*, Marburg, Schüren.
- Schrader Sabine (2007), »Si gira!« *Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*, Heidelberg, Winter.
- Šklovskij Viktor Borisovič (1969), „Die Kunst als Verfahren“, in Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, München, Fink, 2-35.
- Whitaker Rod (1970), *The Language of Film*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Zavattini Cesare (1954), "Il neorealismo secondo me", *Rivista del cinema italiano* III, 3, 18-27.

Filme

- Antonioni Michelangelo (2008), *Liebe 1962*, Süddeutsche Zeitung GmbH.
- De Sica Vittorio (1952), *Umberto D.*, Studio Canal.
- Godard Jean-Luc (2007), *À bout de souffle*, The Criterion Collection.
- Hitchcock A.J. (2008), *Hitchcock-Collection: Das Fenster zum Hof / Vertigo*, Universal Pictures Germany GmbH.
- Noé Gaspar (2011), *Enter the Void*, Alive.
- Schermbach Ralph (2007), *Crazy Cinématographe. Europäisches Jahrmärktkino 1896–1916*, Alive.
- Schipper Sebastian (2015), *Victoria*, Wild Bunch-Universum Film.
- Sokurov Aleksandr Nikolaevič (2004), *Russian Ark*, Alive.

Filme Online

- Cinema e Medioevo*, <http://www.cinemedioevo.net/film/Cronologie/film_italiani_sul_medioevo.htm> (06/2018).
- First State Film Factory, *Stachka* (Strike), <https://archive.org/details/Strike_323> (06/2018).
- Griffith D.W., *Intolerance*, <https://www.youtube.com/watch?v=SoaF8_dIqQA> (06/2018).
- Méliès Georg (1902), *Le Voyage dans la Lune*, <<https://youtu.be/aNcxCR7f2MQ>> (06/2018).
- Porter E.S., Edison T.A. (1903), *The Great Train Robbery*, <<https://archive.org/details/TheGreatTrainRobbery1903>> (06/2018).
- Robert W.P. (1898), *Come along, do!*, <https://youtu.be/ScD_yiykAro> (06/2018).
- Smith G.A. (1900), *Grandma's Reading Glass*, <<https://youtu.be/wsjNuh6ALxw>> (06/2018).
- Sua Santità Papa Leone XIII, <https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Cinematheca/Chronologia/1890_1899/Calcina/cal_papa.html> (06/2018).

Maria Carla
Papini

“Anche una tragedia può diventare una farsa”: Pirandello e la creazione della realtà

Si potrebbe dire [...] che non solamente per l'artista, ma non esiste per nessuno una rappresentazione, sia creata dall'arte, o sia comunque quella che tutti ci facciamo di noi stessi e degli altri e della vita, che si possa credere una realtà. Sono in fondo una medesima illusione quella dell'arte e quella che, comunemente, a noi tutti viene dai nostri sensi. (Pirandello 2006a, 1081)¹

Così afferma Pirandello nel 1920, rilevando quindi come l'unica effettiva differenza fra i due tipi di rappresentazione derivi dalla “volontà” e dunque dalla specifica intenzione che presiede alla creazione dell'immagine artistica e che, viceversa, non pertiene a quella offerta dai sensi che dunque altro non è che “immagine o forma di sensazioni, mentre l'altra, quella dell'arte, è creazione di forma” (*ibidem*). La riflessione pirandelliana che, sebbene senza mai nominarla, ricalca quella schopenhaueriana, ribadendone il principio della sostanziale e precipua autonomia del fatto arti-

¹Si veda in proposito l'attacco del primo capitolo di A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*: “‘Il mondo è mia rappresentazione’: – questa è una verità che vale in rapporto a ciascun essere vivente e cosciente, sebbene l'uomo soltanto sia capace d'accoglierla nella riflessa, astratta coscienza [...]. Per lui diventa allora chiaro e ben certo, [...] che il mondo da cui è circondato non esiste se non come rappresentazione, vale a dire sempre e dappertutto in rapporto ad un altro, a colui che rappresenta, il quale è lui stesso” (trad. it. di Savj-Lopez, De Lorenzo 1984, vol. I, 29; Schopenhauer 1972 [1859], Bd. I, 3: “‘Das Leben ist meine Vorstellung’: – dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; wiewohl der Mensch allein sie in das reflektirte abstrakte Bewußtsein bringen kann: und thut er dies wirklich; so ist die philosophische Besonnenheit bei ihm eingetreten. Es wird ihm dann deutlich und gewiß, daß er keine Sonne kennt und keine Erde; sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt; daß die Welt, welche ihn umgiebt, nur als Vorstellung daist, d. h. durchweg nur in Beziehung auf ein Unseres, das Vorstellende, welche er selbst ist”).

stico² rispetto all'incontrollabile e sempre vano dominio dei sensi³, sembra trovare riscontro letterario in quelle, fra le *Novelle per un anno*, in cui più diretto e immediato si fa il raffronto tra veglia e sogno, reale e immaginario, e dunque verità e finzione, sul filo dell'interrogativo che, ancora una volta, emerge dalla riflessione filosofica schopenhaueriana: "noi abbiamo sogni; non è forse tutta la vita un sogno? – o più precisamente: non c'è un criterio sicuro per distinguere sogno e realtà, fantasmi ed oggetti reali?" (Schopenhauer 1984, vol. I, 46)⁴. E come il filosofo tedesco risponde al proprio interrogativo affermando che "La vita e i sogni sono pagine dello stes-

²Cfr. Pirandello 2006a, 1082: "La differenza tra questa creazione e quella dell'arte è solo in questo [...] che quella è *interessata* e questa *disinteressata*, il che vuol dire che l'una ha un fine di pratica utilità, l'altra non ha alcun fine che in se stessa; l'una è voluta per qualche cosa; l'altra si vuole per sé" e cfr. quindi Schopenhauer 1984, vol. II, 256: "Tutte queste, che hanno il nome comune di scienze, seguono il principio di ragione nei suoi vari atteggiamenti, e la materia loro è sempre il fenomeno, le sue leggi, i suoi nessi, e i rapporti che ne derivano. Ma qual maniera di conoscenza studia ciò che stando fuori e indipendente da ogni relazione è in verità la sola cosa essenziale del mondo, la vera sostanza dei suoi fenomeni, a nessun mutamento soggetta e quindi in ogni tempo con pari verità conosciuta – in una parola, le idee, che sono l'immediata e adeguata oggettività della cosa in sé, della volontà? È l'arte, l'opera del genio. Ella riproduce le eterne idee afferrate mediante pura contemplazione, l'essenziale e il permanente in tutti i fenomeni del mondo; ed a seconda della materia in cui riproduce, è arte plastica, poesia o musica. Sua unica origine è la conoscenza delle idee; suo unico fine la comunicazione di questa conoscenza"; Schopenhauer 1972, Bd. I, 74: "Wollte die Wissenschaft die Erkenntniß von ihrem Gegenstande dadurch erlangen, daß sie alle durch den Begriff gedachten Dinge einzeln erforschte, bis sie so allmählig das Ganze erkannt hätte; so wurde theils kein menschliches Gedächtniß zureichen, theils keine Gewißheit der Vollständigkeit zu erlangen senn Daher benutzt sie jene oben erörterte Eigenthümlichkeit der Begriffssphären, einander einzuschließen, und geht hauptsächlich auf die weiteren Sphären, welche innerhalb des Begriffs ihres Gegenstandes überhaupt liegen: indem sie deren Verhältnisse zu einander bestimmt hat, ist eben damit auch alles in ihnen Gedächte im Allgemeinen mit bestimmt und kann nun, mittelst Aussonderung immer engerer Begriffssphären, genauer und genauer bestimmt werden. Diedurch wird es möglich, dass eine Wissenschaft ihren Gegenstand ganz umfasse. Dieser Weg, den sie zur Erkenntniß geht, nähmlich vom Allgemeinen zum Besonderen, unterscheidet sie vom gemeinen Wissen: daher ist die systematische Form ein wesentliches und charakteristisches Merkmal der Wissenschaft".

³Cfr. Pirandello 2006a, 1081: "Tra l'una e l'altra illusione non è affatto, però, questione di *realtà*, bensì di *volontà*, e solo in quanto la finzione dell'arte è *voluta*, voluta non nel senso che sia procacciata con la volontà per un fine estraneo a se stessa; ma voluta per sé e per sé amata, disinteressatamente; mentre quella dei sensi non sta a noi volerla o non volerla: si ha, come e in quanto si hanno i sensi. E quella è libera; e questa no" e cfr. quindi Schopenhauer 1984, vol. II, 270-271: "[...] quando l'attenzione non è più rivolta ai motivi del volere, bensì percepisce le cose sciolte dal loro rapporto col volere, ossia le considera senza interesse, senza soggettività, in modo puramente obiettivo, dandosi tutta ad esse, in quanto esse sono pure rappresentazioni e non motivi: allora sopravviene d'un tratto spontaneamente, la pace ognora cercata sulla prima via, la via del volere, e ognora sfuggente"; Schopenhauer 1972, Bd. I, 231: "Wann aber äußerer Anlaß, oder innere Stimmung, uns plötzlich aus dem endlosen Strohme des Wollens heraushebt, die Erkenntniß dem Skavendienste des Willens entreißt, die Aufmerksamkeit nun nicht mehr auf die Motive des Wollens gerichtet wird, sondern die Dinge frei von ihrer Beziehung auf den Willen auffasst, als ohne Interesse, ohne Subjektivität, rein objektiv sie betrachtet, ihnen ganz hingegeben, sofern sie bloß Vorstellungen, nicht sofern sie Motive sind: dann ist die auf jenem ersten Wege des Wollens immer gesuchte, aber immer entziehende Ruhe mit einem Male von selbst eingetreten, und uns ist völlig wohl".

⁴Schopenhauer 1972, Bd. I, 19: "wir haben Träume; ist nicht etwan das ganze Leben ein Traum? – oder bestimmter: giebt es ein sicheres Kriterium zwischen Traum und Wirklichkeit? zwischen Phantasmen und realen Objekten? -".

so libro" (ivi, 48)⁵, così, in queste novelle, nelle loro pagine e dunque nella scrittura pirandelliana, vita e sogno sembrano partecipare di una stessa indistinguibile realtà che è poi, e solo, quella del testo in cui le vicende che esse raccontano prendono volta a volta forma, nei modi e nei termini della propria vicendevoles rappresentazione. Ne è esempio rilevante il racconto *La realtà del sogno* (Pirandello 1990a)⁶ in cui l'isteria della protagonista, la sua assurda, inspiegabile repulsione per ogni uomo che non sia il marito, è in effetti – e fin troppo evidentemente – il sintomo di un desiderio di sessualità rimosso ma che, rivelandosi in sogno, ha poi effetto sulla realtà, non solo manifestandosi ma esaudendosi in essa:

Sentendosi toccata da quelle mani, il corpo di lei, nell'incoscienza, nell'assoluto dominio dei sensi ancor memori, prese a fremere tutto, d'un fremito voluttuoso; e, sotto gli occhi del marito, s'aggrappò a quell'uomo, chiedendogli smaniosamente, con orribile urgenza, le carezze frenetiche del sogno. (Pirandello 1990a, 488-489)

Così, senza soluzione di continuità, come la vita quotidiana interferisce con quella onirica – "cominciò come una sfida, quel sogno, come una prova, a cui quell'uomo odiosissimo la sfidasse, in seguito alla discussione avuta con lei tre sere avanti. Ella doveva dimostrargli che non avrebbe arrossito di nulla; che egli poteva fare su lei qualunque cosa gli piacesse, ch'ella non si sarebbe né turbata né punto scomposta" (ivi, 486) – analogamente il sogno ha i suoi effetti e le sue conseguenze sulla realtà, diviene esso stesso, e inderogabilmente, realtà: "Il suo corpo [...] era stato d'un altro, nell'incoscienza del sogno. Non esisteva nel fatto, per quell'altro, il tradimento; ma era stato e rimaneva qua, qua, per lei, nel suo corpo che aveva goduto, una realtà" (ivi, 489-490)⁷. Così, nell'abile costruzione del testo, nella sua sapiente evoluzione, all'indistinzione che accomuna realtà e sogno in un'unica, inscindibile, per quanto rimossa, verità, si contrappone la finzione dell'apparenza, della forma, del comportamento che ciascuno assume di fronte a sé e agli altri, "secondo la costruzione ideale che ci siamo fatta di noi stessi" (ivi, 484), e che l'ironia dell'autore, il suo sottile e ben esibito sarcasmo, svuota di ogni senso e sostanza, svela in tutta la sua ipocrita falsità, mettendo di conseguenza a nudo la verità che vi è accuratamente e profondamente celata. Il racconto troverà anni dopo il proprio cor-

⁵ Schopenhauer 1972, Bd. I, 21: "Das Leben und die Träume sind Blätter des eines und des nächlichen Buches".

⁶ Cfr. in proposito Bonifazi 1982, nonché *l'Introduzione* di Bonifazi e il saggio di Verdenelli in Pirandello 1982.

⁷ Per l'interferenza e la conseguente indistinzione fra realtà e sogno, si veda anche Pirandello 1990a, 487: "Ecco: ella lo aveva tradito in sogno; tradito, e non ne aveva rimorso, no, ma rabbia per sé, d'essere stata vinta, e rancore contro di lui, anche perché in sei anni di matrimonio non aveva saputo mai, mai farle provare quel che aveva or ora provato in sogno, con un altro".

rispettivo teatrale nell'atto unico *Sogno (ma forse no)*⁸ in cui l'interferenza tra sogno e veglia è sottolineata anche a livello scenografico⁹ oltre che nel titolo e nell'evoluzione della vicenda¹⁰. Ma è poi in un racconto del 1936, *Visita*¹¹, che sogno e veglia, immagine onirica e presenza concreta, ma anche passato e presente, memoria e cronaca, interferiscono fra loro sovrapponendosi in un gioco vicendevole che, volta a volta, ne destabilizza lo statuto essenziale e sbaraglia ogni certezza annullando, sulla pagina e "nell'assoluto d'un eterno presente" (Pirandello 1990b, 698), ogni distinzione o confine, fin'anche quello che irrevocabilmente separa la vita dalla morte:

- T'ha detto Wheil?
- Vài, sissignore, così.
- La signora Wheil è morta jeri a Firenze.
- Dice che ha da ricordarle una cosa.

Ora non so più se io abbia sognato o se sia davvero avvenuto questo scambio di parole tra me e il mio cameriere. [...] Tanto più che in sogno io poi l'ho vista, la signora Wheil, ancora così giovane e bella. Dopo aver letto nel giornale, appena svegliato, la notizia della sua morte [...]. (Ivi, 696)

Ho ancora in mano, entrando, il giornale che reca la notizia della morte della signora Wheil, jeri, a Firenze. Non posso avere il minimo dubbio d'averla letta: è qua stampata; ma è anche qua seduta sul divano ad aspettarmi la bella signora Anna Wheil, proprio lei. Può darsi che non sia vera, questo sì. Non me ne stupirei affatto, avvezzo come sono da tempo a simili apparizioni. O se no [...] non sarà vera la notizia della sua morte stampata in questo giornale. (Ivi, 697)

E dunque, nell'evolversi del testo, la sospensione temporale e logica che ne caratterizza la struttura¹² procede alla riproposizione di un ricordo

⁸ Pubblicata nell'ottobre del 1929 ne *La Lettura*, la commedia viene rappresentata il 22 settembre 1931 al Teatro Nacional di Lisbona nella traduzione portoghese di Caetano de Abreu Beirão, *Sonho (mas talvez não)*.

⁹ Cfr. già l'attacco delle indicazioni scenografiche che precedono il testo in Pirandello 1958, 69: "Una camera: ma forse no: un salotto. Certo, una giovane signora vi giace su un letto: ma forse no: sembra piuttosto un divano".

¹⁰ La commedia ha al suo centro, come il racconto, il tema di un tradimento che, in questo caso, è già stato perpetrato nella realtà e di cui nel sogno si sconta viceversa la colpa, in una successione di allucinazioni in cui la paura della vendetta dell'amante tradito si alterna con il ricordo del nascere e poi dello svanire di una passione che, anche nel sogno, cede alla frivola vanità della protagonista. Il ruolo che nel racconto è giocato dal marito qui è assunto dall'amante tradito per un altro più ricco e il sogno, nella commedia, più che mostrare un altro volto inaccettabile della realtà ne palesa le temute, prevedibili conseguenze, evitate poi nella realtà, dall'ipocrita menzogna della protagonista.

¹¹ Pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* del 16 giugno 1936, quindi in *Una giornata* (1937), ora in Pirandello 1990, 696-701.

¹² Cfr. ivi, 697-698: "[...] quando un attimo si fa eterno [...] abolisce ogni cosa, anche la morte, come la vita, in una sospensione d'ebbrezza divina, in cui dal mistero balzano d'improvviso illuminate e precise le cose essenziali, una volta e per sempre".

lontano e, con esso, di un desiderio tanto inappagabile quanto, e perciò, impellente. Ed è poi, in conclusione del racconto, il contrasto tra la voce del personaggio e il sarcastico disincanto del narratore a svelarne, spietatamente, l'urgenza e, insieme, l'amara, incontrovertibile, inesaudibilità, nello iato che irrimediabilmente separa morte da vita e che bruscamente ripristina la consueta, convenzionale, apparenza di una realtà in cui sogno e veglia, finzione e verità, passato e presente sono inconciliabili e la morte rende per sempre vano perfino il ricordo di una vita ormai e per sempre conclusa:

Me la ritrovo ora qua accanto, in quest'aria verde, in questa luce del mio studio, vestita come tre anni fa del suo abito bianco d'organdis.

– Il mio seno, se sapessi! Ne sono morta. Me lo hanno reciso. Un male atroce ne fece scempio due volte. La prima, un anno appena dopo che tu, di qua, ricordi? me lo intravedesti. Ora posso allargare con tutt'e due le mani la scollatura e mostrartelo tutto, com'era, guardalo! Guardalo! Ora che non sono più. Guardo; ma sul divano è solo il bianco del giornale aperto. (Ivi, 701)

"L'arte, in genere, *compon*e; l'umorismo *decompon*e" (Pirandello 2006b, 945), aveva affermato Pirandello, ed è appunto a questo processo di decomposizione che la sua scrittura sembra applicarsi nella riproposizione di una realtà che elude, nelle sue pagine, ogni discriminazione categoriale tra reale e fantastico, inglobandone piuttosto le caratteristiche in un procedimento di interazione che, mentre ne mette in crisi lo statuto, destabilizza la concezione razionale e definita, nelle sue forme, sia della vita che dell'arte. Successivo di un anno alle picassiane *Demoiselles d'Avignon* (1907) e di un anno precedente il "Manifesto del Futurismo" (1909), il saggio pirandelliano su *L'umorismo* appare sostanzialmente in linea con l'esperienza dell'avanguardia storica e con la sua concezione dell'arte non come rappresentazione ma creazione di una realtà che, per essere appieno percepita nella complessità del suo insondabile mistero, deve essere appunto sottratta alla convenzionalità come al determinismo statico delle sue forme¹³. Ma è poi piuttosto alla sperimentazione artistica della Metafisica e all'influsso su di essa – come del resto su quella di Pirandello – della speculazione filosofica schopenhaueriana che occorre fare riferimento per rilevare le modalità attraverso cui lo scrittore sicilia-

¹³Cfr. Pirandello 2006b, 938: "La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi [...]. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità" e ivi, 944: "Anch'essa, l'Arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissar la vita: la fissa in un momento o in vari momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo, immutabile. Ma, e la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua in cui le anime si trovano?".

no procede alla propria personale formulazione – e appunto e soprattutto nel saggio su *L'umorismo* (1908) – di una teoria filosofica ed estetica che ha diretto riscontro in una produzione artistica e letteraria che ne risulta fortemente caratterizzata al di là dell'impianto tradizionale e ancora fortemente ottocentesco, del testo. Come Schopenhauer aveva notato – e come De Chirico rileva nelle *Méditations d'un peintre*¹⁴ – la vera essenza della realtà può essere intuita solo “indipendentemente dal principio di ragione all'opposto della considerazione che appunto di tal principio tien conto, la quale è la via dell'esperienza e della scienza” (Schopenhauer 1984, vol. II, 257)¹⁵. È appunto ciò che, nel saggio su *L'umorismo*, Pirandello definisce “il sentimento del contrario”, quella particolare specie di riflessione che, libera – come prevede Schopenhauer¹⁶ – dai vincoli del principio di ragione, “non si cela, [...] non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo” (Pirandello 2006b, 948). “In certi momenti di silenzio interiore”, rileva Pirandello

noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la finzione colorata dei nostri sensi, oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. (Ivi, 939)

È la realtà di sogno, la lieve e pur vivida inconsistenza dei ricordi in cui si rifugia Amina, la protagonista di *Piuma* (1990c), oltre l'immobilità cui la costringe la malattia, oltre la “grossolanità goffa dei corpi” (1990c, 495), la “gravezza insopportabile” (*ibidem*)¹⁷ del mondo che la circonda; è l'incanto fiabesco e immaginifico che, in *Servitù*, si contrappone alla “miseria brutta”

¹⁴Cfr. De Chirico 1985b, 31: “Une œuvre d'art vraiment immortelle ne peut naître que par révélation. C'est peut-être Schopenhauer celui qui a le mieux défini et aussi, pourquoi pas, expliqué un tel moment lorsqu'il dit dans ses *Parerga und Paralipomena*: ‘Pour avoir des idées originales, extraordinaires, peut-être même immortelles, il suffit de s'isoler si absolument du monde et des choses pendant quelques instants que les objets et les événements les plus ordinaires nous apparaissent comme complètement nouveaux et inconnus, ce qui révèle leur véritable essence’; e si veda anche De Chirico 1985c, 68: “L'arte fu liberata dai filosofi e dai poeti moderni. / Schopenhauer e Nietzsche per primi insegnarono il profondo significato del non-senso della vita e come tale non-senso potesse venir trasmutato in arte, anzi dovesse costituire l'intimo scheletro d'un'arte veramente nuova, libera e profonda”.

¹⁵Schopenhauer 1972, Bd. I, 218: “Wir können sie daher geradezu bezeichnen als die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Gasse des Grundes, im Gegensatz der gerade diesem nachgehenden Betrachtung, welche der Weg der Erfahrung und Wissenschaft ist”.

¹⁶Cfr. Schopenhauer 1984, vol. II, 257: “Quella che tien dietro al principio di ragione è la maniera razionale, che nella vita pratica, come nella scienza, sola vale e soccorre; quella che prescinde dal contenuto del principio stesso è la maniera geniale, che sola vale e soccorre nell'arte” (Schopenhauer 1972, Bd. I, 218: “Die dem Satz vom Grunde nachgehende ist die vernünftige Betrachtungsart, welche im praktischen Leben, wie in der Wissenschaft, allein gilt und hilft: die vom Inhalt jenes Satzes weggehende ist die geniale Betrachtungsart, welche in der Kunst allein gilt und hilft”).

¹⁷E si noti come al senso che l'esile fragilità del corpo di Amina assume nel testo contribuisca il termine che anagrammaticamente si cela nel suo stesso nome – anima – e che pienamente svela quindi il significato allegorico della novella.

(Pirandello 1990d, 530) della vita della piccola Nené; è la realtà da cui si trova improvvisamente sbalzato fuori il protagonista di *Una giornata*, la memoria di un passato che il sogno restituisce e che, svanendo con il sogno, lascia al suo posto l'incubo di un presente tanto estraneo quanto incomprensibile¹⁸. Incubo che, nelle novelle pirandelliane, si ripropone del resto sotto forma – e nelle forme¹⁹ appunto – di una quotidianità tanto consueta quanto “d’una gravezza crudele, insopportabile” (ivi, 556). Ma è anche l'incubo della violenza che nella vita di tutti i giorni e immotivatamente si perpetra nelle pagine di *Cinci*, di *Lucilla*, de *Il chiodo*, l'incubo che sovrasta i protagonisti, ne sconvolge improvvisamente l'esistenza e dalla cui insostenibile incombenza solo si può evadere nella fuga: dal tempo, dalla vita, dal mondo. Il mondo che il protagonista di *Un'idea*²⁰ vorrebbe veder svanire così come uno ad uno svaniscono tutti i personaggi e, infine, anche il protagonista di *Soffio*:

poi, come se il vuoto m'avesse inghiottito, o colto una vertigine, non mi vidi più; toccai lo specchio, era lì, davanti a me, lo vedevo e io non c'ero; mi toccai, la testa, il busto, le braccia; mi sentivo sotto le mani il corpo ma non me lo vedevo più e neanche le mani con cui me le toccavo [...]; non c'ero, non c'era nemmeno la mano che pur sentiva sotto le dita il freddo della lastra. (Pirandello 1990h, 646)

Il contrasto tra l'astratto, metamorfico flusso dell'esistenza e la concretezza, la dimensione, la misura dell'immagine che la vita e l'arte ne rendono, nella finzione che, etimologicamente, ne arresta e ne mistifica il senso nella perentoria assertività della sua consistenza formale, il dilemma che, irresolubilmente, sembra opporre sogno e vita, follia e ragione, immaginario e reale, invisibile e visibile, trova soluzione – come la critica ha già ampiamente mostrato²¹ – nel cosiddetto relativismo pirandelliano e nella tecnica di straniamento che, di conseguenza, ne connota la prassi teatrale e narrativa. Ed è proprio nell'ap-

¹⁸ Cfr. Pirandello 1990e, 787: “È un sogno?/ Certo, come in un sogno, lei su quel letto, dopo la notte, la mattina all'alba, non c'è più. Nessuna traccia di lei. E il letto, che fu così caldo nella notte, è ora, a toccarlo, gelato, come una tomba. [...] Voglio fuggire. Non è possibile che questa sia la mia casa. Questo è un incubo”.

¹⁹ Cfr. Pirandello 1990f, 558: “Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte. [...] Solo si conosce chi riesca a veder la forma che si è data o che gli altri gli hanno data [...]. Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è più in essa: perché se fosse, noi non la vedremmo: la vivremmo, questa forma, senza vederla, e morremmo ogni giorno di più in essa, che è già per sé una morte, senza conoscerla”.

²⁰ Cfr. Pirandello 1990g, 648: “Ah se davvero per prodigio si fosse spenta la vita della città! Seduto come un mendico sul paracarro all'imboccatura della via, davanti la piazza, rimarrebbe come quei fanali vani a mirare e sostenere la stupefazione immota di tutte le cose ormai vuote per sempre d'ogni senso”.

²¹ Dell'ampia bibliografia critica in proposito mi piace qui almeno ricordare: Gardair 1972; Macchia 1981; Guglielmi 1986; Lugnani 1986; Borsellino 1991; Ghidetti 1994; Luperini 1999; Guglielminetti 2006; Pupino 2013.

plicazione di tale tecnica e nella sua realizzazione formale sulla pagina, nel testo, nell'incontrovertibilità stessa della scrittura che la concezione pirandelliana dell'arte diverge nettamente dalla tradizione ottocentesca mostrandosi in tutta la virtuale potenzialità della sua valenza demiurgica. Non più riproduzione, riproposizione, copia di una realtà preconstituita ma creazione, appunto, di una realtà inedita e ad essa alternativa, l'arte, in Pirandello così come già anche in De Chirico²², diviene, nelle sue stesse forme, ambito propositivo di una possibile, diversa – e perciò stesso straniante – concezione e rappresentazione del reale, oltre e indipendentemente dalle logiche e dalle leggi della sua tradizionale manifestazione. “L'arte” afferma Pirandello in un'intervista del 1929 “crea una realtà, non copia mai una realtà. La realtà reale è in formazione continua, perché la vita muta continuamente, mentre l'arte crea una realtà definitiva. Se la realtà vivente, della vita di ogni giorno [...] assume via via mille aspetti incoerenti e contraddittori, nell'arte essa deve consistere, deve avere una forma compiuta, stabile”²³. Ma, appunto, nel processo di straniamento che ne regola la determinazione formale, nel presupposto ironico che ne sconvolge l'assunto, l'immagine, la “rappresentazione” della realtà che si offre sulla pagina pirandelliana, elude i dettami e le convenzioni che regolano la comune, pre-stabilita concezione – e dunque rappresentazione – della realtà, in un processo di destabilizzazione che ne scompone gli aspetti, ne ribalta le relazioni e sostanzialmente ne inficia, demistificandola, l'apparenza. Alla tecnica compositiva che tradizionalmente presiede l'azione artistica Pirandello contrappone così l'intento “decompositivo” di un'arte che, nella piena consapevolezza dell'assoluta arbitrarietà di ogni suo possibile assunto²⁴, declina ogni pretesa di veridicità e, nella dissacrante provocatorietà della sua immagine, nella sua stessa esibita paradossalità, si mostra – come Pirandello stesso rileva – per “quel che in fondo e purtroppo è: un giuoco, ma voluto e sentito e rappresentato come tale” (Pirandello 2006a, 1084)²⁵. Ed è proprio come per gioco che, infatti, in *Effetti d'un sogno interrotto*, e quasi a esempio e sostegno – per quanto ironico

²² Cfr. De Chirico 1985a, 18-19: “Ce qu'il faut surtout c'est débarrasser l'art de tout ce que y contient de connu jusqu'à présent, toute idée toute pensée, tout symbole doit être mis de côté [...] il faut que la révélation que nous avons eue d'une œuvre d'art, que la conception d'un tableau représente telle chose qui n'a pas de sens par elle-même, qui n'a pas de sujet qui du point de vue de la logique humaine ne veut rien dire du tout”.

²³ Cfr. l'intervista di E. Roma, *Pirandello poeta del «cine»* (e «I giganti»), «Comoedia», 15 gennaio 1929, ora in Pirandello 2006, 1360.

²⁴ Cfr. Pirandello 2006a, 1083-1084: “Quando si sia arrivati a comprendere che, essendo assolutamente arbitraria ogni nostra conclusione, e inevitabilmente illusoria, quantunque necessaria, ogni costruzione che ci facciamo della così detta realtà [...] spogliando d'ogni fittizia apparenza di verità la favola, si rappresenta nella sua meccanicità essenziale l'arbitrio di quella conclusione, e nella sua frode palese quell'illusione”.

²⁵ Si veda anche ivi, 1083: “Hegel spiegava che l'io, sola realtà vera, può sorridere della vana parvenza dell'universo: come la pone, può anche annullarla; può non prender sul serio le proprie creazioni. Onde appunto l'ironia: cioè quella forza – secondo il Tieck – che permette al poeta di dominar la materia che tratta: materia che si riduce per essa – secondo Federico Schlegel – a una perpetua parodia, a una farsa trascendentale”.

– della propria teoria, Pirandello procede alla maliziosa, capillare, onnipervasive opera di destrutturazione, formale e semantica, del quadro che, al centro della vicenda narrata, campeggia nella casa del protagonista della novella:

[...] un quadro secentesco, mezzo affumicato, che rappresenta *Maddalena in penitenza*, non so se copia o originale ma, anche se copia, non priva d'un certo pregio. La figura, grande al vero, è sdraiata bocconi in una grotta; gli occhi abbassati sono intenti a leggere un libro al lume d'una lucerna posata a terra accanto a un teschio. Certo, il volto, il magnifico volume dei fulvi capelli sciolti, una spalla e il seno scoperti, al caldo lume di quella lucerna, sono bellissimi. (Pirandello 1990i, 683-684)

La meticolosità della descrizione, la minuziosa elencazione degli elementi che compongono il quadro, la scelta stessa del soggetto, sembrano tutti preludere alla successiva opera di decomposizione cui sono infatti funzionali. E, del resto, tutt'altro che occasionale è inoltre, a ben vedere, sia la scelta del quadro e la sua datazione secentesca che, anche e forse soprattutto l'osservazione apparentemente marginale sul fatto che esso sia un originale o una copia. Fra le molteplici raffigurazioni della Maddalena, infatti, quelle che la mostrano bocconi e intenta nella lettura di un libro sembrano tutte risalire alla *Maria Maddalena leggente* del Correggio custodita, fino alla II Guerra mondiale, presso la Gemäldegalerie di Dresda²⁶ e quindi andata perduta. Quadro di cui tuttavia è a sua volta incerta l'originalità²⁷ e da cui, proprio a cominciare dall'inizio del Seicento, furono tratte, sia in Italia che all'estero, svariate copie tra cui quella di Sisto Badalocchio²⁸ e la *Maddalena nel deserto* di Cristofano Allori²⁹ cui, per i colori delle vesti e del quadro e la posizione del personaggio, più ci sembra rimandare la descrizione pirandelliana. Descrizione che sembra dunque andare ben oltre il suo apparente intento espositivo e preliminare allo svolgimento del racconto, assumendo, sia pure in filigrana, una funzione metaletteraria. Funzione che in effetti si esplica sia nell'allusione a quella riproducibilità dell'opera d'arte che lo stesso Pirandello sta attuando nel racconto tramite la rielaborazione di temi – come fra tutti quello del quadro che si anima – già ampiamente usati in precedenza, sia inoltre nel rapporto che nel soggetto del quadro si stabilisce tra la tela e la pagina e dunque tra pittura e letteratura, immagine pittorica e immagine letteraria, in un'interrelazione reciproca che è poi quella alla base della stesura di questa stessa novella. Giocata com'è su quattro piani – quello preliminare della realtà e quindi quelli

²⁶ Se non prima, durante il suo soggiorno in Germania, Pirandello avrebbe potuto aver visto il quadro nel periodo di rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* presso la Schauspielhaus di Dresda, con la regia di Georg Kiesau, nel luglio 1925.

²⁷ Composto tra il 1527 e il 1530 circa, il quadro proveniva dalla collezione Estense di Modena ma non si ha certezza se fosse l'originale o una copia. Isabella d'Este è indicata fra i più probabili committenti del quadro del Correggio e, secondo alcune ipotesi, avrebbe forse donato l'originale a Vittoria Colonna che lo avrebbe portato quindi a Roma o a Ischia.

²⁸ *Santa Maria Maddalena leggente*, primo quarto XVII secolo, Collezione M.J. Harris di New York.

²⁹ Il quadro è conservato presso la Galleria Palatina degli Uffizi.

della finzione pittorica, onirica e, infine sostanzialmente, letteraria – la novella evolve infatti tramite la loro reciproca interazione, nella sospensione temporale che ne costituisce il *focus* narrativo e in cui si mostrano appunto, e maliziosamente, gli “effetti” dell’improvvisa interruzione del sogno del protagonista, ma anche – come forse il titolo implicitamente sembra alludere – del coito di quei personaggi – la Maddalena del quadro e il signore a lutto che aveva riconosciuto in lei le fattezze della moglie morta – che, presenti in effigie o in carne e ossa, nella realtà diurna del protagonista, ne avevano poi popolato il sogno:

Effetto del sogno così di colpo interrotto fu che i fantasmi di esso, voglio dire quel signore a lutto e l’immagine della *Maddalena* diventata sua moglie, forse non ebbero il tempo di rientrare in me e rimasero fuori, nell’altra parte della camera, oltre le colonne, dov’io nel sogno li vedevo; dimodoché, quando al fracasso springai dal letto e con una strappata scostai il cortinaggio, potei intravedere confusamente un viluppo di carni e panni rossi e turchini avventarsi alla mensola del camino per ricomporsi nel quadro in un baleno; e sul divano, tra tutti quei cuscini scomposti, lui, quel signore, nell’atto che, da disteso, si levava per mettersi seduto, non più vestito di nero ma in pigiama di seta celeste a righine bianche e blu, che alla luce man mano crescente delle due finestrette si andava dissolvendo nella forma e nei colori di quei cuscini e svaniva. (Ivi, 686-687)

Nel confronto con la rappresentazione che ne dà la finzione letteraria del testo pirandelliano, l’immagine del quadro, e dunque la finzione pittorica sembra dimettere l’apparente intangibile perentorietà di un significato che, nella subitanea transizione tra sogno e veglia, immaginario e reale, si apre alla molteplicità di altre possibili significazioni. Ma ben più incisivo e radicale appare poi il procedimento di destrutturazione che Pirandello, in quel confronto, mette in atto e che appare del tutto in linea con quanto lo scrittore aveva affermato nel saggio su *L’umorismo*, rilevando come, mentre l’artista tradizionale, il poeta

può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi *comporrà* un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto [...], l’umorista fa proprio l’inverso: egli non *compone* di quegli elementi un carattere; ma *scompone* il carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze. (Pirandello 2006b, 945)

E dunque, nel meccanismo decompositivo cui il quadro, e soprattutto, il suo soggetto, la Maddalena in penitenza, è appunto sottoposto nella novella del 1936, i molteplici aspetti che, anche contraddittoriamente, concorrono alla definizione del personaggio evangelico – pur allusi nel quadro secentesco ma appunto in esso ricomposti nella predominanza della sua valenza penitenziale – vengono altresì rilevati in tutta la loro incongruenza nella dissacratoria provocazione che, nella rappresentazione letteraria, oppone penitenza e lussuria, meditazione e dissipazione, sacro e profano, serio e faceto, sublime e grottesco. Ed è poi proprio la prevalenza del grottesco – il pigiama a righine dell’uomo, il precipitoso, affannato tentativo di Maddalena

di ricomporsi nelle perdute dimensioni del quadro – a sottolineare nel testo la valenza irridente di una scrittura che con la *laevitas* del proprio intento ludico soccorre all'inevitabile *gravitas* della sua consistenza formale. Analogamente, e non certo a caso, il tema e gli elementi che nella novella di Pirandello appaiono – come già è stato notato³⁰ – desunti dall'*Omphale* di Théophile Gautier, sono in effetti sottoposti ad una operazione simile³¹ e proprio attraverso la riproposizione grottesca che lo scrittore siciliano ne offre e con cui, mentre sembra attingere alle modalità tipiche del fantastico ottocentesco, lo dichiara di fatto concluso, irripetibile, se non nei termini della sua riproduzione farsesca³², parodica, perfino caricaturale: quelli con cui appunto la scrittura di Pirandello prende volta a volta forma, quelli stessi con cui al contempo dichiara di non poter essere mai “una cosa seria”.

Riferimenti bibliografici

- Bonifazi Neuro (1982), “Pirandello, dall'umorismo alla realtà del sogno”, in Id., *Teoria del 'fantastico' e il racconto 'fantastico' in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo, 109-139.
- Borsellino Nino (1991), *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza.
- De Chirico Giorgio (1985), *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Torino, Einaudi.
- (1985a), “Testi teorici e lirici”, in De Chirico 1985, 5-30.
- (1985b), *Méditations d'un peintre. Que pourrait être la peinture de l'avenir*, in De Chirico 1985, 31-40.
- (1985c), *Noi metafisici* [1919], in De Chirico 1985, 66-71.
- Gardair Jean-Michel (1972), *Fantasmies et logique du double*, Paris, Larousse.
- Ghidetti Enrico (1994), “Arte e scienza: il gioco delle parti”, introduzione a Luigi Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti, 167-168.
- Guglielmi Guido (1986), “Peri Bathous”, in Id., *La prosa italiana del Novecento. Uморismo, Metafisica, Grottesco*, Torino, PBE, 56-84.
- Guglielminetti Marziano (2006), *Pirandello*, Roma, Salerno.
- Lugnani Lucio (1983), “Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore”, in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 177-288.

³⁰ Cfr. il saggio di Pellini 1999, poi in Id. 2001; e si veda anche il saggio di Lugnani 1983.

³¹ Cfr. Pirandello 1990i, 687: “Alzando gli occhi, turbatissimo, a riguardare il quadro sulla mensola del camino, io vidi, chiarissimamente vidi per un attimo gli occhi della Maddalena farsi vivi, sollevare le palpebre dalla lettura e gettarmi uno sguardo vivo, ridente di tenera diabolica malizia”, dove, se il riferimento, come è stato notato, è certo al testo gautieriano di *Omphale*, se ne ribalta tuttavia il senso nella complicità ironica e dissacrante che qui esprime il sorriso della Maddalena e che – proprio nel contrasto con l'intento seduttivo del sorriso del personaggio di Gautier – sembra implicitamente quanto appunto maliziosamente alludere alla propria valenza parodica.

³² Cfr. Pirandello 2006a, 1083: “anche una tragedia [...] può diventare una farsa. Una farsa che includa nella medesima rappresentazione della tragedia la parodia e la caricatura di essa, ma non come elementi soprammessi, bensì come proiezione d'ombra del suo stesso corpo, goffe ombre d'ogni gesto tragico”.

- (1986), *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori.
- Luperini Romano (1999), *Pirandello*, Bari, Laterza.
- Macchia Giovanni (1981), *Pirandello e la stanza della tortura*, Milano, Mondadori.
- Pellini Pierluigi (1999), “ ‘Effetti di un sogno interrotto’. Interpretazione di un racconto di Pirandello” [*Il Ponte* LV, 4, aprile, 134-142], in Id. (2001), *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco, 105-119.
- Pirandello Luigi (1929), *Sogno (ma forse no)*, *La Lettura* XXIX, 10, 729-738.
- (1958), *Maschere nude*, vol. II, Milano, Mondadori.
- (1982), *La realtà del sogno*, a cura di Neuro Bonifazi, Marcello Verdenelli, Firenze, La Ginestra.
- (1990), *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, premessa di Giovanni Macchia, vol. III, t. I, Milano, Mondadori.
- (1990a), *La realtà del sogno* [in *Noi e il mondo*, 1914; in *E domani, lunedì....*, Milano, F.lli Treves, 1917], in Pirandello 1990, 480-490.
- (1990b), *Visita* [in *Corriere della Sera*, 16 giugno 1936; in *Una giornata*, Milano, Mondadori], in Pirandello 1990, 696-701.
- (1990c), *Piuma*, [in *E domani, lunedì....*, Milano, F.lli Treves, 1917], in Pirandello 1990, 491-502.
- (1990d), *Servitù* [*Corriere della Sera*, 30 luglio 1914; in *E domani, lunedì....*, Milano, F.lli Treves, 1917], in Pirandello 1990, 524-533.
- (1990e), *Una giornata* [in *Corriere della Sera*, 24 settembre 1935; in *Una giornata*, Milano, Mondadori, 1937], in Pirandello 1990, 782-788.
- (1990f), *La carriola* [in *E domani, lunedì....*, Milano, F.lli Treves, 1917], in Pirandello 1990, 553-561.
- (1990g), *Un'idea* [*Corriere della Sera*, 2 giugno 1934; in *Berecche e la guerra*, Milano, Mondadori, 1934], in Pirandello 1990, 648-653.
- (1990h), *Soffio* [*Pegaso* III, 7, 1931, 8-17; in *Berecche e la guerra*, Milano, Mondadori, 1934], in Pirandello 1990, 633-647.
- (1990i), *Effetti d'un sogno interrotto* [*Corriere della Sera*, 9 dicembre 1936; in *Una giornata*, Milano, Mondadori, 1937], in Pirandello 1990, 683-688.
- (2006), *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 775-948.
- (2006a), *Ironia* [*L'Idea Nazionale*, 27 febbraio 1920], in Pirandello 2006, 1081-1084.
- (2006b), *L'umorismo* [Lanciano, Carabba, 1908], in Pirandello 2006, 775-948.
- Pupino Angelo (2013), *Pirandello: poetiche e pratiche di umorismo*, Roma, Salerno.
- Schopenhauer Arthur (1984), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, vol. II, introduzione di Cesare Vasoli, trad. it. di Paolo Savj-Lopez, Giuseppe De Lorenzo, Bari, Laterza. Ed. orig. (1972 [1859]), *Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, Wiesbaden, Brockhaus.
- Verdenelli Marcello (1982), “Le novelle fantastiche di Luigi Pirandello”, in Luigi Pirandello, *La realtà del sogno*, a cura di Neuro Bonifazi, Marcello Verdenelli, Firenze, La Ginestra, 153-171.

Michela
Cantello

L'“uso matto del dizionario”: lingua e stile nei romanzi di Sergio Atzeni

L'attività narrativa dello scrittore sardo Sergio Atzeni (1986-1995) si sviluppa negli anni contraddistinti dalla stagione postmoderna della letteratura italiana. Nel contesto di fine secolo, l'autore si pone come una figura appartata e isolata, in controtendenza rispetto ai fenomeni letterari in voga. Uno “scrittore etnico” (Ferrero 1996), secondo le interpretazioni più diffuse tra la critica, indubbiamente complesso e poliedrico ma con un progetto letterario ben definito: “raccontare tutti i paesi, uno per uno, e tutte le persone, una per una” (Atzeni 2005a, 83). A tal proposito si è parlato del corpus atzeniano nei termini di un “organismo in crescita” (Argiolas 2011, 113), ossia, come un tentativo costante – anche nel momento in cui le diversità tematiche e stilistiche sembrerebbero suggerire altrimenti – di raccontare la stessa storia. A dimostrarlo, una forte intertestualità interna in contrapposizione all' “universo reticente dell'intertestualità [esterna] dell'autore” (Farnetti 2001, 88).

Nel presente contributo verranno messi in evidenza i fenomeni più rilevanti che interessano la lingua e lo stile narrativo, per molti versi sperimentale, dell'autore cagliaritano. Si analizzeranno i caratteri tipici (o atipici) della prosa di Atzeni ripercorrendo i romanzi nell'ordine di pubblicazione. Malgrado le sostanziali differenze rintracciabili nei diversi romanzi, dall'analisi dei testi sono emersi elementi che permettono di individuare una serie di tendenze costanti, che di volta in volta si combinano con soluzioni stilistiche originali, specifiche per ogni singolo romanzo. Talvolta le scelte dell'autore sono state condizionate da una forte volontà espressiva e mimetica, mentre in altri casi, da esigenze narrative dettate dall'impianto strutturale dell'opera. Alcune considerazioni preliminari sono fondamentali per comprendere a pieno il pensiero e il fare letterario di Atzeni. I presupposti teorici, alla base del progetto di scrittura possono essere ben sintetizzati nelle seguenti righe:

Secondo me la letteratura è il paese della lingua. Quello che si fa in letteratura è manipolare la lingua a fini di comunicazione. Questo è lo scopo della letteratura, che è racconto, poesia, ma è anche saggio. [...] La letteratura è il campo dove si fa la lingua, la si costruisce, la si piega agli strumenti della comunicazione. (Sulis 1994, 36)

L'autore riconosce la letteratura come spazio privilegiato per la creazione linguistica e cerca contemporaneamente di dilatarne i confini, ergendo al rango letterario dei materiali di scrittura spesso esclusi dai "rigidi steccati delle letterature nazionali" (Pala 2001, 132), attinge quindi alle varietà linguistiche regionali, avvertite come fonte di rinvigorimento della lingua. Convinto che la tradizione italiana viva una fase di declino, Atzeni avverte la necessità di arricchire l'italiano letterario sfruttando le potenzialità espressive delle lingue locali. E se la volontà è quella di narrare la realtà tutta, nelle sue molteplici sfaccettature, non resta che trovare una lingua appropriata, un linguaggio sincretico in grado di esprimere le peculiarità di una dimensione culturale marcata etnicamente.

L'utilizzo di una lingua plurima, ibrida, in cui convivono principalmente italiano e sardo rappresenta uno dei tratti dominanti della scrittura, Atzeni opta per un crescente plurilinguismo¹ introducendo nell'italiano elementi alloglotti provenienti dal sardo (nelle sue varianti), da altre lingue come lo spagnolo e l'inglese, o ancora, da vocaboli e linguaggi reinventati *ex novo*. Sulla scia della "linea scura", tracciata da Gadda e Meneghello (Atzeni 2005b, 817), l'autore utilizza il sardo per impreziosire la scrittura:

L'unico modo in cui posso arricchire la lingua italiana dal punto di vista dei vocaboli è recuperandoli dalla esperienza sarda. A volte creo istintivamente neologismi, [...] altre volte, quando cerco una parola che abbia un suono diverso, che porti anche una specificazione più precisa, uso il sardo. Credo che questo sia il contributo che ogni etnia regionale dovrebbe portare. (Sulis 1994, 66-67)

Se in una prima fase l'immissione dei dialettismi appare assai cauta, e si riduce a pochi termini, generalmente accompagnati da una traduzione, in una fase più matura i prestiti dal sardo oltre ad essere più numerosi, sono perlopiù privi di traduzione. Il cammino intrapreso condurrà alla sperimentazione radicale di *Bellas Mariposas* (1996a) in cui convivono sardo e italiano, mescolati nella stessa pagina secondo i più svariati procedimenti creativi. Dopotutto, come si legge nel racconto che costituisce l'esordio letterario di Atzeni "le parole sono note di un ballo, non bisogna capire..." (ivi, 56). Le parole, ridotte a suono nella pagina, sottendono alla creazione di un'atmosfera, di un ritmo che si fa racconto. Per poter "cogliere dal suo-

¹ Per un'analisi panoramica sul plurilinguismo nell'opera di Atzeni, cfr. Sulis 2002, 553-570.

no delle parole il loro vero significato, qualunque cosa affermino in apparenza" (Atzeni 2008c, 145), la narrazione si svincola dai canoni tradizionali ed esplora spedita nuove strade espressive.

Allo stesso modo, la scrittura che si sviluppa per frammenti e sovrapposizioni di immagini è finalizzata alla resa della diversità, della molteplicità delle prospettive sul mondo narrato. La narrazione si spezza pertanto in blocchi o micro blocchi di lunghezza variabile, spesso accostati senza collegamenti tematici o logici espliciti. Atzeni pratica la scrittura come un'arte manuale e artigianale (Sulis 1994, 36), e sottopone la lingua a un graduale processo di riduzione eliminando le componenti superflue del discorso (dalla punteggiatura agli articoli); materializzate sulla pagina non restano che delle "frasi-figure come cristalli lucenti" (Cordelli 1996, 41).

In generale, ci troviamo di fronte a una scrittura visuale e dinamica, in cui riescono a coesistere gli aspetti più disturbanti e più sublimi dell'essere al mondo. La tensione lirica di molti passi dedicati alla descrizione dei paesaggi o di una particolare immagine attraverso delle fulminee "pennellate descrittive" (Lavinio 2001, 78): "con la sinistra agita un ventaglio rosso, farfalla sanguigna sulla mantigna nera" (Atzeni 1996a, 32), "muove nell'aria le dita ossute, rami di mandorli invernali" (ivi, 86), viene ben presto smorzata da impietose ricadute verso il basso, allo scopo di mostrare la realtà nel suo insieme, con le sue contraddittorietà e le sue zone scure.

Sorretta dalle numerose immagini (o inquadrature) che affollano la scena, la narrazione potrebbe essere ricondotta a uno stile prettamente cinematografico e per riprendere l'ultimo Calvino, all'origine di ogni racconto c'è "un'immagine visuale" (Calvino 2015, 90) che solo in un secondo momento trova un'equivalente nella parola scritta. Con una prosa essenziale e un uso sapiente della metafora, Atzeni, restituisce delle immagini visuali che rimontante in rapida sequenza diventano come delle proiezioni cinematografiche.

Attraverso rapide immagini che spaziano sui luoghi del racconto, procede il primo romanzo *Apologo del giudice bandito*² (1986), in cui si narra di un curioso processo indetto dall'Inquisizione spagnola contro un'invasione di cavallette nella Cagliari del 1492. Il romanzo che presenta una "struttura teatrale" (Lavinio 2001, 65) può essere suddiviso in due parti. La prima si apre con un prologo (il contadino Lilliccu canta) e un primo atto incentrato attorno alla confusione generata dall'invasione delle cavallette. Ciò che risulta immediatamente visibile è il movimento, la sovrapposizione di scenari e il brulicare di personaggi caricaturali per le vie di una città (ancora) medievale in cui si agitano bambini pestiferi, mercanti, *soldados* e profeti. A metà, la fuga verso la libertà dal sapore magico-fiabesco della serva Juanica funge da intermezzo, seguita dal secondo atto in cui fa la sua comparsa il

²A seguire anche solo *Apologo*.

protagonista. È qui che la narrazione si piega ad un andamento più lento, in sintonia con l'emergere dei pensieri e dei ricordi dei personaggi, mentre le azioni e i movimenti che si rincorrono freneticamente in apertura sono ormai ridotti alle mosse sulla scacchiera dei due duellanti: il viceré e il giudice bandito. Il finale potrebbe sembrare a prima vista enigmatico, dopo la morte dello spietato viceré Don Ximene, il giudice Itzoccor pianifica la fuga in compagnia dell'ultimo arrivato nel pozzo-prigione: il fratello scelto dal destino, Ali. C'è, però, nelle prime pagine una profezia, pronunciata dal saggio Kuaili che lascia intendere un tragico epilogo per il giudice bandito:

Itzoccor morirà per mano di un fratello mai avuto, il fratello fuggirà per mare, ma non temerà vendetta, perché ucciderà Itzoccor quando Itzoccor sarà già morto... La cavalletta appare... Porterà l'odio fra i cani fino al cielo... E il cane dei cani... Morirà... È questo il messaggio? (Atzeni 1986, 20)

Il lettore dovrà tenerla a mente per poter dare la giusta interpretazione al testo, ed è proprio in tale struttura ellittica, scomposta in una serie di fili impliciti, che risiede l'originalità dell'opera, costruita mediante un montaggio complesso e sequenze narrative che il lettore deve rimontare attivamente, partecipando alla costruzione di senso dell'opera. Il romanzo è infatti costruito su episodi indipendenti, nuclei narrativi autonomi apparentemente slegati tra loro, che acquistano di significato se presi in considerazione in una prospettiva globale, tenendo conto dei nessi nascosti che legano la fabula.

Sul piano linguistico, Atzeni opta per un parziale plurilinguismo con l'introduzione di vocaboli presi in prestito dal sardo, dallo spagnolo e dal latino. Per quanto concerne l'uso del sardo³ oltre a vocaboli come *balentia*, *balente(s)*, *bardana*, *muttettu* e *launeddas* che costituiscono dei "realia" (Osimo 2004, 81-84), ovvero dei termini marcati culturalmente, che non trovano corrispondenza in altre lingue o culture e risultano quindi intraducibili, la lingua accoglie ulteriori vocaboli⁴, indissolubilmente legati ad un microcosmo dalle coordinate ben definite e appartenenti a un preciso codice di usi e costumi tipicamente isolano. Tra i sardismi assumono un certo rilievo *logu* (luogo) e *istrangiu* (straniero), parole-chiave relative al *Leitmotiv* della storia in cui si contrappongono invasori stranieri e abitanti autoctoni, costantemente impegnati in una lotta di resistenza in difesa del proprio territorio di appartenenza.

Una patina di regionalità e di colore locale la si deve anche alla presenza di calchi linguistici dal sardo. Sul piano sintattico ricorrono fenomeni di dislocazione a sinistra, tipici dell'italiano regionale sardo: "Buoni

³I vocaboli in sardo e in altre lingue sono stati riportati in corsivo laddove non costituiscono citazione. Non si è ritenuto necessario tradurre i termini che non risultano fondamentali ai fini dell'analisi, né indicare il numero delle pagine relative ai vocaboli che ricorrono con una certa frequenza.

⁴Altri esempi in sardo sono *brebus* (preghiere popolari contro il malocchio), *abardente* (acquavite), *pabassinat* (dolci tipici), *trija* (posidonia), *cicia* (cuffia).

sono, non giudei" (Atzeni 1986, 21), "cavallette marce, portano" (ivi, 45); insieme all'uso del gerundio in sostituzione di una subordinata: "ohi, ohi, questo suono di scarpe pare fame venendo" (ivi, 10). Al sardo vengono attribuite funzioni diverse, in tale contesto viene utilizzato in situazioni espressive di forte connotazione popolare ed è volto a riprodurre un effetto mimetico, in altri casi assume invece una valenza poetica.

Non numerosi ma ricorrenti sono i prestiti dallo spagnolo. Se da un lato i vocaboli tratti dal sardo rimandano a un preciso universo etnico e ricoprono gli usi popolari della lingua, dall'altro, nel rispetto della mimesi linguistica, i prestiti dallo spagnolo vengono utilizzati per designare le cariche e le istituzioni dei dominatori. Troviamo così *el Rey, consultores, qualificadores, vara, cursores, soldado(s), alguazil major, defensores*.

L'autore ricorre anche all'utilizzo del latino, che appare tuttavia abbastanza contenuto: i latinismi, fatta eccezione per alcuni vocaboli che permangono nel parlato di alcuni personaggi (*deus, amen, deograzia*), sono per lo più da ascrivere a delle locuzioni fisse riservate alla sfera liturgica o ai riti divinatori. Padre Gabriel Cordano prega in latino: "Fac me cruce custodiri, morte Cristi premuniri, confoveri gratia, quando corpo morietur fac un animae donetur paradisi gloria" (ivi, 37)⁵; mentre Kuaili poco prima di pronunciare la profezia recita: "Aut ego non me movi, longe venio, late venio, solve me, non me movi, solveme" (ivi, 20)⁶. Il contesto linguistico si amplia anche grazie alle lingue citate dai personaggi, vengono nominati un idioma simile al fiammingo (ivi, 101), una lingua sconosciuta (ivi, 105, 117), cui si possono aggiungere termini di origine araba e persiana come *shah⁷, vizir, kif*; e delle parole incomprensibili (ivi, 137). La pluralità di idiomi e l'alternanza di registri – si possono ricordare la leggenda di *Cinijiu* (ivi, 67), il verbale di Padre Gabriel Cordano (ivi, 65, 66), e i dialoghi tra personaggi popolari (ivi, 21-23, 41-42) – restituiscono un insieme di voci diversificate in grado di rievocare mimeticamente il contesto linguistico della Cagliari del XV secolo. In questo primo romanzo l'autore rappresenta un "vivace ritratto della vita cittadina dell'epoca" (Sulis 2002, 559) e sebbene in quel periodo l'italiano non venisse parlato in Sardegna, la lingua italiana arricchita dalla contaminazione con altre lingue ricrea, attraverso un linguaggio ipotetico ma verosimile, la situazione plurilinguistica dell'epoca.

All'*Apologo*, pubblicato per Sellerio, segue dopo qualche anno *Il figlio di Bakunin* (2008 [1991]). Si tratta di un'opera essenzialmente molto distante dalla precedente sia sotto il profilo strutturale che tematico. Il romanzo che ricopre un periodo abbastanza ampio del Novecento si concentra principal-

⁵ Si tratta di una citazione dello *Stabat Mater*, preghiera cattolica del XIII secolo attribuita a Jacopone da Todi.

⁶ In questo caso Atzeni cita il *Satyricon* di Petronio.

⁷ Nel testo è usato come sinonimo di "scacchi", la traduzione più appropriata sarebbe invece "re".

mente tra gli anni Trenta e Cinquanta. La narrazione è condotta sotto forma di intervista attorno al misterioso figlio di Bakunin, al secolo Tullio Saba, personaggio su cui un giovane intervistatore cerca di far luce. Gli episodi raccontati dai diversi personaggi, cui l'autore affida il racconto, ricostruiscono a partire da punti di vista diversi e focalizzati internamente, la figura e la storia del personaggio.

L'intervistatore anonimo che porta avanti l'inchiesta, si imbatte in una fitta schiera di testimoni che a vario titolo hanno avuto a che fare con Tullio. Trentuno voci (una per capitolo) si alternano nel raccontare, restituendo un ritratto del protagonista che col procedere del romanzo assume dei contorni sempre più sfuocati. La figura di Tullio viene costruita secondo un meccanismo che gradualmente si avvicina al personaggio centrale (Murru 1994, 149-150). Dapprima si racconta della famiglia Saba, per poi ripercorrere le tappe della vita del protagonista nei diversi luoghi in cui ha vissuto. I racconti si presentano spesso in antitesi tra loro, vi sono elementi comuni che ritornano in molti capitoli, ma le testimonianze, da quelle più articolate a quelle meno precise, non lasciano intravedere una verità univoca ma una moltitudine di storie e verità diverse, tante quanti sono gli intervistati. Tra gli stessi personaggi c'è chi ammette di non ricordare o di aver conosciuto Tullio solo attraverso i racconti di altri.

In questo romanzo corale ad essere frammentaria è la stessa struttura narrativa, costruita su capitoli indipendenti che vanno da quelli più estesi e dettagliati, di alcune pagine, a quelli più concisi, di pochissime righe. Casi limite sono il capitolo X: "L'ho conosciuto a Carbonia. Aveva l'amante e non gli piaceva lavorare" (Atzeni 2008 [1991], 42), e il capitolo XXI: "L'ho sentito, una volta, nel '51, mi pare, quando cantava con Cesarino Cappelluti. Per me era un montato e non sapeva cantare" (ivi, 85). Alla struttura per frammenti corrisponde una scrittura priva di artifici retorici e una sintassi semplice, che procede per periodi brevi e paratattici in cui anche i singoli enunciati sono contratti e ridotti all'essenziale.

La sperimentazione plurilinguistica appare qui più pacata, la volontà – come dichiarato dallo stesso autore⁸ – è infatti quella di riprodurre i moduli espressivi dell'oralità. Gli inserti dialettali, in genere attribuiti ai personaggi di estrazione popolare, sono poco frequenti, sono tuttavia più numerosi rispetto a quelli indicati in nota al testo (Atzeni 2008 [1991], 121). L'elenco potrebbe includere altri vocaboli come "cricca" (ivi, 34), "cicia" (ivi, 51),

⁸Si veda quanto dichiarato da Atzeni durante un'intervista: "Per quanto riguarda Il figlio di Bakunin ho avuto l'idea della storia di un uomo che potesse essere raccontata attraverso l'espedito di usare molte voci. Quello che mi interessava era contrapporre voci che parlassero un italiano intriso di sardo [...] ed altre parlanti un italiano inappuntabile. Volevo far parlare persone diverse e vedere se, alla fine, il loro coro contenesse elementi di diversità vera, o se invece tutte quante le voci avessero in fondo un timbro comune: in questo caso l'esperimento sarebbe fallito. Il problema era esclusivamente tecnico. Ho mutuato un meccanismo che mi permettesse di far parlare molte persone diverse nella stessa storia" (Sulis 1994, 35).

"panadas" (ivi, 19), o i versi di una canzone in sardo (logudorese) cantata da Tullio e dai compagni minatori:

Oe no amos ne naves ne naves ne portos, ne arsenale che prima vattos. Ai cantos Feridos, cantos mortos, cantos isperdidos, cantos mutilados. Custa ft s'allegria, sos confortos ch'isperaian sos soldados nostros. (36)⁹

Dei termini citati, così come dei versi della canzone, non viene fornita alcuna traduzione perché anche il lettore che non abbia conoscenza della lingua sarda può facilmente lasciarsi aiutare dal contesto per risalire al significato, che peraltro non risulta fondamentale per la comprensione del romanzo e tende anzi a conferirgli tonalità inusuali. L'influenza del sardo è riscontrabile anche sul piano sintattico nei comuni fenomeni dell'italiano regionale di post-posizionamento del verbo: "Di persona non l'ho conosciuto" (ivi, 16); o, per quanto riguarda il piano semantico, nelle espressioni idiomatiche e colloquiali direttamente tradotte dalla lingua sarda: "andando e tornando" (ivi, 20), "vai e cerca" (ivi, 70).

Il tratto predominante del romanzo resta, ad ogni modo, la mimesi dell'oralità nella scrittura, la lingua presenta alcune caratteristiche della lingua parlata, a cominciare dalla deformazione del nome del protagonista, presente fin dal titolo, che esibisce un accento tronco: Bakunìn anziché Bakùnin. È principalmente una lingua che simula l'espressione orale con l'uso di frasi brevi ed ellittiche, disfluenze ("Perdo il filo, mi devi scusare, sono passati tanti anni...", 57; "Torniamo a bomba", 78) e la preferenza per modi verbali semplici.

L'autore riproduce un "mosaico di voci" (Lavinio 2001, 68) caratterizzate da variazioni diastratiche, si tratta infatti di un parlato connotato a livello sociolinguistico: si ritrova, per esempio, il parlato in "un italiano inappuntabile" (Sulis 1994, 35) del giudice e del direttore della miniera e quello popolare di alcuni personaggi. Si veda come esempio il linguaggio, non privo di sgrammaticature, di una delle prime intervistate, la cuoca dei Saba Dolores Murtas:

Ma che i Saba erano cavalieri non ci credo. Tutte storie. Io pensavo che il male era in agguato, per punirli della loro vanità. E lo aspettavo, e pregavo, perché nessuno può crescere così tanto in boria, e scialacquare così da pagare a me, serva e cuoca, un salario che non prende neppure un maestro di scuola, che pure insegna l'abbicci, che è più importante che cuocere panadas. (Atzeni 2008 [1991], 19)

Oltre a ricoprire gli usi bassi della lingua, tale linguaggio lascia trasparire le ideologie, le visioni del mondo dei personaggi che spesso sfociano

⁹ Trad. it.: Oggi non abbiamo né navi né porti, né l'arsenale che prima avevamo. Ahi, quanti feriti, quanti morti, quanti scomparsi, quanti mutilati. Questa fu l'allegria, il conforto che i nostri soldati speravano.

nel luogo comune: “E don Sarais ha pure spiegato cos’è anarchia: uccidere i preti, violare le donne costumate, vuotare le case dei contadini, dichiarare libero amore, per fare un mondo di sciacquette senza pudore e di uomini senza timor di Dio” (ivi, 21).

Compare infine un’unica citazione in inglese, la canzone “me and my gin” (94) cantata spesso da Tullio, e sebbene la sperimentazione plurilinguistica risulti poco accentuata, nel romanzo permangono alcuni tratti stilistici tipici dell’autore come la frammentarietà e la caratteristica velocità espressiva. Le scelte formali sono imposte da un’esigenza di essenzialità contenutistica e di rapidità (Calvino 2015, 33-56) che consenta di andare a scavare nella storia personale del protagonista.

A differenza dei due romanzi precedenti ne *Il quinto passo è l’addio* (2001 [1995]), è la contemporaneità a fare irruzione nella scena. Ruggero Gunale, antieroe tra le ultime file degli inetti del Novecento, dopo una serie di delusioni professionali e sentimentali, decide di abbandonare la propria città natale. Il romanzo si apre con l’immagine di Ruggero che alla partenza contempla la città in lontananza, e si svolge interamente durante un viaggio in nave dalla Sardegna alla Penisola, in cui il protagonista, abbandonandosi ai ricordi, ripercorre alcune tappe significative della propria esistenza. Ai ricordi si uniscono i sogni e le visioni di Ruggero Gunale in cui mondo reale e proiezioni oniriche si fondono in un insieme di immagini di forte impatto espressivo. Il riemergere costante del passato sotto forma di analessi insieme all’irrompere del pensato dilata il presente del racconto, così da far apparire la traversata via mare come un insondabile viaggio interiore. Se nelle opere precedenti i diversi personaggi si fanno carico del racconto, in questo caso è il protagonista ad assumere una posizione centrale, non solo perché il narrato è filtrato quasi unicamente dalla sua prospettiva ma anche perché ampio spazio è lasciato all’introspezione e all’autoanalisi.

In molte parti del romanzo Ruggero dialoga psicoticamente con se stesso e talvolta con i suoi alter ego, di qui il tentativo di riprodurre sulla pagina il linguaggio del pensiero e le voci del dialogo interiore del personaggio. La frammentarietà che caratterizza la scrittura di Atzeni si intensifica: la sintassi si frantuma in periodi brevissimi spesso separati graficamente da spazi bianchi nella pagina; ricordi, pensieri, sogni e visioni si susseguono senza un esplicito ordine logico o semantico.

In questo romanzo l’immissione del plurilinguismo si fa più massiccia, entro l’italiano standard si mescolano il sardo nelle sue varianti, forme dell’italiano regionale e gergo locale, e lingue straniere che risuonano nella pagina e restituiscono, ancora una volta, un quadro della vitalità linguistica della città, a differenza dell’*Apologo* si tratta in questo caso della Cagliari contemporanea. I processi di contaminazione cui è sottoposta la lingua si intensificano: la lingua sarda (principalmente nella sua variante campidanesa) non è più avvertita come estranea ma si interseca con naturalezza nel tessuto narrativo, operazione che costituisce un passo in avanti rispetto alle

opere precedenti. I processi di mescolanza linguistica diventano più estremi con l'introduzione di intere frasi nel dialetto cagliaritano, corredate da una ironica traduzione in un italiano aulico. Come quando al cinema qualcuno dice a Pippo Ibba: "E cittirì, calloni, o ti sercu' n' cussu conconi spiniau" tradotto in nota con: "Taccia, signore, o sputerò su quel suo testone spennato" (ivi, 99). Un altro significativo esempio è costituito da un paradossale scambio di battute tra il barista della nave, che viene accusato della sparizione di un gatto, e un viaggiatore ubriaco. Così l'uomo risponde alle accuse:

Innoi gattu no c'ind'esti, deu non di pappu gattu, itta seu? Gannibali? Sa gattu s'ind'è fuia currendi ke lampu, d'eis fatta azzikai. No cretteis a cuddu caddaioni, lassaiddu perdi, est'imbraggiu limpiu.

Tradotto con:

Qui non c'è ombra di gatto, io non mangio gatti, non sono un cannibale. Il gatto è fuggito veloce come un fulmine. L'avete spaventato. Non date ascolto a quello scriteriato, non prestategli fede, è oltre misura ubriaco. (Ivi, 88)¹⁰

Le espressioni dialettali e triviali tradotte in un italiano altisonante, sono finalizzate alla riproduzione di un effetto comico e straniante, in particolare modo per chi conosce i due idiomi, e svelano apertamente l'attitudine canzonatoria di Atzeni. Con una simile operazione lo scrittore tende ad accentuare la connotazione ironica e dissacrante del dialetto, un'ironia anti-frastica tipica del sardo (Lavinio 1990, 311-326); come spiegato dallo stesso Atzeni, il cagliaritano si rivela infatti un "idioma straordinariamente ricco, adatto all'insulto, all'invettiva, al racconto buffo" (Sulis 1994, 37).

Il narratore instaura un rapporto ludico con la propria lingua, alterando le parole per prendersene deliberatamente gioco, un trattamento diverso viene però riservato agli inserti in lingua sarda nella sua variante logudorese, come per esempio i versi del canto della madre che Ruggero incontra sul ponte della nave: "Aberimi sa janna, o frisca rosa, che so tremende che fozas de canna", che vengono tradotti letteralmente: "Aprimi la porta, fresca rosa, perché tremo come foglie di canna" (Atzeni 2001 [1995], 170)¹¹. Del tutto prive di traduzione sono invece le citazioni, come i versi dell'*Odissea* di A. Rubattu: "Duncas remade e tue, guvernante, dae sa rocca passache a distante" (ivi, 84). Se dunque per un verso il cagliaritano, "non classificato in nessuna grammatica, né tradizione letteraria" (Marci 1999, 52) diviene la lingua della comicità e dello scherzo, dall'altro, il logudorese, dialetto "ric-

¹⁰ Esempi simili si ritrovano anche alle pp. 50, 89.

¹¹ Allo stesso modo: "Tue in su lettu dromis e reposas e a mie mi lassas in sa janna, che pelegri nu ch'istat in campagna isto passende una vida penosa". Trad. it.: "Tu nel letto dormi e riposi e mi lasci fuori dalla porta come pellegrino per i campi, passo una vita penosa" (ivi, 170).

co, flessuoso, musicale” (Atzeni 2005b, 520) e lingua conservativa, che vanta una tradizione letteraria più consolidata, si rivela adatto a ricreare le suggestioni poetiche.

In altri passi del romanzo il meccanismo di commistione tra il sardo e l'italiano risulta più complesso, così che entro uno stesso enunciato si ritrovano sia parole in dialetto che italiane, fenomeno peraltro diffuso nel parlato cagliaritano: si tratta, per riprendere le parole di Atzeni, di “quell'italiano bislacco parlato a Cagliari” in cui si mescolano vocaboli, costrutti linguistici delle due lingue (Sulis 1994, 37). Si veda come esempio il seguente passaggio che prosegue il dialogo tra il barista e l'uomo ubriaco:

E Caddaioni rispondeva: “Sei un furfanti, è cosa connotta, itta la volta che ha arrustiati doji gattus, mischinas, signora, dodici ne ha arrustiato, a me caddaione, tu inveceis, balosso priogoso, puzza puzza...”. (Atzeni 2001 [1995], 88)

Rispetto alle battute precedenti, non compare alcuna traduzione, e accanto ai vocaboli in italiano o in sardo, accostati senza riserve, si ritrovano numerosi calchi morfologici, parole in dialetto con desinenze italiane come *arrustiato* (arrostito), e parole in italiano con desinenze in sardo (*furfanti*). È una lingua che imita il parlato dei personaggi, ovvero “un italiano contraffatto, incomprensibile a chi non sia del luogo, tratto di peso dal sardo” (Atzeni 2005b, 838) finalizzato a una resa espressiva fortemente mimetica che rimane tuttavia contenuto nell'economia del testo.

Sempre sulla stessa linea, nel testo ricorrono calchi semantici come “corno della forca” (Atzeni 2001 [1995], 31) o “fino all'anno dodici” (ivi, 168), mentre di alcuni termini dialettali viene persino ricostruita una sorta di evoluzione semantica, come nel caso della parola *marrano*¹². Nell'insieme sono rintracciabili numerosi termini provenienti dai più diversi campi semantici: si alternano così vocaboli in sardo di uso comune a vocaboli appartenenti al gergo locale, di uso più circoscritto, diffusi solo nell'area cagliaritano.

Tra i forestierismi (anglicismi e ispanismi), si possono segnalare termini in inglese provenienti dalla subcultura giovanile, con vocaboli tratti dallo *slang* della microcriminalità e della droga (*joint*, *stoned*, *trip*, *pusher*) e della musica, come i titoli delle canzoni (“Empty rooms”, ivi, 55; “Born at the right time”, ivi, 102). Sempre in ambito musicale sono i prestiti dallo spagnolo (“[...] chica, baila, eh, siempre, como, siente, mira, guapa, entiendo”, ivi, 34)¹³.

¹² “Né Fisis né Tore hanno idea precisa del senso della parola *marrano*. È insulto di tempi lontani. Quando all'ebreo convertito, il *marrano*, era forse salva la vita in caso di pogrom, di massacro, di scelta di capro espiatore. Infido e senza legge, ingannatore satanico, turpe e avvelenatore fu il *marrano* nell'immaginazione del popolo, per secoli. Per Fisis e Tore è soltanto l'insulto sanguinoso per eccellenza” (ivi, 138).

¹³ Cfr. anche “Esce un ritmo del Caribe. Timbales. Tromba. Clarini e tromboni. Congas e pandeiros, ghitarra, tamborin” (ivi, 56).

In latino si ritrova invece una citazione da Orazio: "Persicos odi, puer, apparatus" (ivi, 116) e la locuzione "divide et impera" (ivi, 43). Il citazionismo di Atzeni, che meriterebbe un approfondimento, abbraccia le fonti più disparate, dalla Bibbia: "... allora Erode, chiamati in gran segreto i divinatori, s'informò da loro del tempo giusto della comparsa della stella" (ivi, 59), agli slogan pubblicitari "o così o pomì" (ivi, 43).

Tale pluralità linguistica che domina il romanzo collima con la riproduzione di una varietà di registri e di alcuni linguaggi settoriali. Oltre alla riproposizione del "linguaggio giovanile" (Lavinio 2001, 76), una varietà diafasica dell'italiano che spesso ricalca il linguaggio dei mezzi di comunicazione di massa, troviamo il linguaggio medico, quello burocratico e giornalistico (Atzeni 2001 [1995], 77). Per la sua diffusa presenza spicca il linguaggio radiofonico:

Buonasera. Una sola notizia importante. Secondo giorno di sciopero dei net-turbini. Da domani ogni ora dalle otto del mattino alle sei del pomeriggio vi aggiorneremo sulla durata dello sciopero in ore e minuti e vi informeremo sulla condizione dei quadrivi dove più numerosi, selvatici e aggressivi cani e gatti randagi finalmente si sfamano. Bravo assessore Cannas, ce lo ricorderemo in campagna elettorale. Il radiogiornale vi saluta e vi dà appuntamento a domani mattina alle otto. Radio Sirena, la voce del cittadino. (Ivi, 105)

Non mancano, infine, fenomeni più vistosi come il linguaggio della cartellonistica¹⁴ e quello, conciso e lapidario, delle iscrizioni funebri:

Lo piangiamo affranti, Domenico Piseddu,
padre generoso, marito onesto, lavoratore famoso,
morto per disgrazia e per i nostri pianti.
La moglie Cecilia e le quattro figlie. (Ivi, 114)

Attraverso la vivace combinazione di elementi eterogenei e la "mescolanza spuria di idiomi" (Atzeni 2005b, 838) lo scrittore, spesso animato da un intento parodico offre uno spaccato della situazione linguistica locale; gli inserti dal sardo restano comunque abbastanza limitati, tali da non compromettere la generale comprensione dell'opera ma vivacizzano e diversificano la prosa con sonorità e significati inediti.

Il progetto di raccontare tutta la Sardegna si compie nell'opera postuma *Passavamo sulla terra leggeri* (1996b), una epopea del popolo sardo che partendo da origini remote ripercorre le vicende millenarie, segnate da dominazioni e resistenza, del popolo isolano. Il racconto ricopre un ampio arco temporale, si perde nell'atemporalità del mito per ripercorrere le diverse

¹⁴ "VENDESI PREZZI MODICI" (ivi, 72), "WC SIGNORI / SECONDA CLASSE" (ivi, 146), "I CANI PERSI, / NUOVA BAND / CAGLIARITANA" (ivi, 186).

epoche storiche e concludersi attorno al 1409, data che sancisce il passaggio dell'isola alla Corona d'Aragona. A conferma ulteriore dell'unità del progetto letterario, l'ultimo romanzo di Atzeni si conclude approssimativamente laddove ha inizio il primo. L'opera può leggersi come una saga, un racconto epico entro una cornice narrativa, in cui si alternano due narratori. Il vecchio Antonio Setzu è il narratore-orale che in un pomeriggio d'estate racconta a un bambino di otto anni la storia e le gesta dei sardi antichi. Il bambino, alter-ego dell'autore, è un narratore-scrittore che a trentaquattro anni di distanza decide di tramandare in forma scritta la storia raccontata oralmente da Setzu. Per il ragazzo il racconto rappresenta un percorso a ritroso alla scoperta del passato, e a suggellare il rito di passaggio della conoscenza viene infine designato "custode del tempo", incaricato di custodire e tramandare la storia.

A livello strutturale, l'opera è costruita su tre principali piani temporali: il presente del narratore scrittore, il passato in cui Setzu racconta la storia, e il passato più remoto che assume le forme della leggenda e della fiaba. Il racconto magico ricostruisce il mistero delle origini remote in un tempo lontanissimo mentre la narrazione epica è riservata ai periodi successivi. *Passavamo sulla terra leggeri* si presenta come racconto di fondazione post-moderno in cui i modelli narrativi tradizionali, quali il mito, la leggenda, l'idillio, vengono rielaborati in forme ibride derivate dalla commistione di elementi eterogenei. Data la sua forma composita il romanzo sembra oltrepassare i canoni narrativi: tra i critici c'è chi sostiene che l'opera si presenti come "romance, come mito e racconto di fondazione di una stirpe, come racconto di mare; come, infine, *Bildungsroman*" (Farnetti 2001, 94) o ancora come "racconto *autobiografico* di un intero popolo" (Marci 1999, 138).

Il procedimento di reinvenzione della lingua procede in *Passavamo sulla terra leggeri* mediante la riproposizione di una pluralità di lingue e voci che si mescolano nel romanzo: si tratta tuttavia di un plurilinguismo metalinguistico, più citato che effettivamente riprodotto. Nel testo vengono menzionate lingue come il fenicio, la "lingua dei romani" e l'aramaico, l'italiano savoiardo, una lingua sconosciuta, un dialetto orientale, lo spagnolo, il francese, il castigliano e il napoletano. Sono voci che narrano di città lontane (Atzeni 1996b, 144), a cui si aggiungono linguaggi fantasiosi e suggestivi come la "lingua dei falchi" e l'idioma primitivo degli Ik, un popolo mitologico di uomini-uccello.

La Sardegna antica si configura pertanto come un universo multilingue, in cui risuona un "alveare di voci" (ivi, 97), nel testo abbondano i riferimenti espliciti a una situazione di plurilinguismo extra-testuale, si legge infatti che i giovani sardi non capiscono una parola dell'italiano ma parlano tra loro "sette dialetti diversi" (ivi, 127), e che ogni villaggio parla un proprio dialetto (ivi, 149).

Tra le altre lingue il latino viene ancora rappresentato come la lingua dedita alla sfera sacra, ma è anche la lingua dei dominatori stranieri: paro-

le latine ("dominium", ivi, 90, 91; "imperium", ivi, 114) alludono allo stato di subalternità dei sardi. In linea generale, l'uso del sardo esprime una situazione di diglossia¹⁵ tra una lingua locale e una o più lingue imposte dall'esterno:

Prima dei romani parlavamo l'antica lingua e conoscevamo quella, semplice, degli uomini del mare. Ai tempi dei vandali conoscevamo il latino e qualcuno conservava l'antica lingua per l'intimità e gli affetti. Come oggi un dialetto. (Ivi, 117)

Si tratta di un conflitto trasposto linguisticamente tra la sfera intima e quella esterna: spia ne sono termini come "casa" o "patria", connotati dal sardo *domu*, contrapposti agli apporti linguistici degli *istrangios*, gli stranieri. I vocaboli tratti dal sardo sono principalmente legati al modello di vita agro-pastorale isolano come i nomi di frutti: *jerejia(s)* (ciliegie), *mendula marigosa* (mandorla amara), *orangu* (arancio), e di animali: *sizigorrus* (lumache), o di alcuni dolci: *pardulas*, *sabas*. Altri termini sono, invece, legati alla socialità condivisa e all'*ethos* dei sardi, come: *judikissa*, *balente(s)*, *bardana(s)*, *minores*, *maiores* (e derivati), o ruotano intorno alla sfera dell'intimità: i verbi *coiuvan* (copulare) e *jogai* nelle sue diverse forme, e il sostantivo *jogu* (giocare e gioco). In altri casi, i sardismi sono relativi a termini specifici come gli strumenti musicali: *launeddas*, *trimpanus*; o gli indumenti: *ragas*, *mastruca*, che vengono però generalmente tradotti¹⁶. In sardo sono gli antroponimi come *Guantinu*, *Itzoccor*, *Bainzu*, e alcuni toponimi storici (*Seddori*), o altri reinventati come "Corr'e faulas" (ivi, 119) o "Sa bogh'e is canis" (ivi, 125).

Sotto il profilo linguistico la componente più suggestiva e originale dell'ultimo romanzo di Atzeni resta, ad ogni modo, la creazione di una "lingua degli antichi", un linguaggio primordiale che consente di risalire immaginativamente alle radici più remote della cultura sarda. Si tratta di una lingua monosillabica direttamente traslata dal cielo, che è però al contempo ipotetica. L'unica traduzione certa, avverte il narratore nel suo gioco inventivo, è difatti "s'ard", che nell'antica lingua significa "danzatori delle stelle" (ivi, 205). Lo scrittore è alla ricerca della parola pura derivata dal cosmo, in grado di stabilire un legame primigenio tra il luogo e la lingua. Tale lingua assume un carattere fondativo e ad essa si fanno risalire le etimologie di alcuni termini derivati dalla fusione delle sillabe del cielo, e in particolare dei toponimi, si ricordano almeno "Ch'ia" (ivi, 66) e "Kar Ale" (ivi, 72). Il glossario in appendice al testo (ivi,

¹⁵Berruto scrive che la diglossia è data dalla "compresenza di più lingue o varietà socio-geografiche diverse di lingua socio-funzionalmente ben differenziate, cioè usate dalla comunità parlante con specializzazione per le diverse funzioni" (Berruto 1995, 227).

¹⁶Nel testo sono reperibili le seguenti definizioni: "trimpanus, i tamburi di pelle di cane" (ivi, 49); "La mastruca era il nome latino del nostro abito di pelli di pecora" (ivi, 114).

205-207), oltre a conferire una certa autorevolezza all'idioma arcaico, permette di dare un nuovo senso alle parole e di scomporre i termini mediante le sillabe degli antichi. L'autore fornisce peraltro alcuni esempi di traduzione: "M'ag o m'ad as: Corriamo (incontro) a una costa in terra (o casuale, o promessa). Ja na: Lui, stella della morte. Jan as: Corriamo (alla casa degli) antenati (o dei morti)" (ivi, 207). Una annotazione che non pare superflua per il lettore, da leggersi come esortazione a partecipare al processo di decostruzione e ricostruzione della lingua per scovare nuovi significati. Il linguaggio monosillabico degli antichi si amalgama nell'insieme delle lingue del testo, assumendo una magica pregnanza in sintonia con l'atmosfera fantastica del racconto. Lo scrittore forgia un lingua aperta alle più svariate interferenze in cui verosimile e fantastico si mescolano sia sul piano formale che linguistico.

Sebbene *Bellas Mariposas* (Atzeni 1996a) sia stato pubblicato postumo e secondo alcuni, sarebbe potuto diventare il nucleo di un nuovo romanzo, il racconto lungo può considerarsi compiuto sul piano formale e offre i risultati più originali della ricerca stilistica di Atzeni. Le belle farfalle sono Cate e Luna, due adolescenti che pur immerse nel degrado di un quartiere popolare di Cagliari, in cui regnano disoccupazione e piccola criminalità, riescono a conservare la loro fanciullesca leggerezza. Il racconto si presenta come una confessione a un interlocutore anonimo a cui Cate racconta la cronaca di una giornata come tante, che si rivelerà però ricca di avventure e colpi di scena: il 3 agosto è infatti il "giorno dell'ammazzamento di Gigi" (ivi, 63) ma è anche il giorno in cui le due amiche scoprono di essere sorelle.

Malgrado le sue sessanta pagine il racconto offre un'originale quanto chiassosa combinazione di motivi narrativi, alla descrizione documentaria di un microcosmo urbano, popolato di personaggi dai tratti fumettistici, si affiancano la cronaca *noir* da racconto poliziesco e inserti fiabeschi, un connubio di crudo realismo e surrealtà fantastica che rende *Bellas Mariposas* un'esplosione narrativa, un "fiabesco moderno" (Lo Castro 2011, 241) che si tinge di giallo, e in cui sparatorie, liti condominiali, abusi sessuali convivono insieme a miracoli, magie, e numeri da circo.

Cate, la giovane protagonista, utilizza un "personalissimo idiosincratico codice espressivo" (Pala 2001, 126), una lingua-pastiche profondamente ibrida in cui la fusione diventa totale: il sardo si mescola all'italiano, al gergo locale e a una varietà di registri e a linguaggi talvolta inventati. Se nelle altre opere il plurilinguismo è riservato ad alcuni momenti di forte densità espressiva e rimane limitato a singole frasi o vocaboli disseminati nel testo, in questo caso l'ibridazione attraversa la scrittura dalla prima all'ultima parola (Matt 2007, 43-47). L'intento di fondo sembra essere, da un lato, quello di riprodurre una reale situazione linguistica documentando quell'"ibrido che fa paura" (Atzeni 2005b, 995) parlato nella periferia cagliaritana; dall'altro, è forte il proposito parodistico.

In quest'ultima prova di Atzeni "la lingua italiana è stravolta" (Pala 2001, 125), è una lingua costantemente "in bilico tra italiano e cagliarita-

no" (Matt 2007, 44), o per riprendere un'espressione dell'autore, è un "linguaggio in altalena" (Atzeni 2005b, 817), molto più complessa rispetto agli altri romanzi è infatti la mescolanza tra le varie componenti linguistiche. Termini ed espressioni delle due lingue si fondono senza soluzione di continuità all'interno degli stessi enunciati. Si vedano almeno i seguenti esempi: "Babbo non tornerà mamma ha detto *M' à nau kino torra prus mancu malis fiar ora*" (Atzeni 1996a, 122); "Aldangelo Sugani faccia da impresario di pompe funebri in studio per le notizie *cun cudda boj'e graba*" (ivi, 83).

Il passaggio brusco dall'italiano al dialetto riproduce una mimesi scritta del *code switching* e, se negli altri romanzi i sardismi sono generalmente costituiti da singole parole, per lo più sostantivi e verbi, in questo racconto altre parti del discorso vengono trasportate dal sardo: gli avverbi (*acanta, aicci, candu*), i pronomi e gli aggettivi (*cussu, cudda*), e le interiezioni (*aiò*). La commistione linguistica è riscontrabile su più livelli: accanto a termini dialettali abbastanza comuni (*pippius, scracaglius*)¹⁷ si ritrovano termini italianizzati (*barroso* da *barrosu*, cioè sfrontato) o compaiono sia nella forma sarda che in quella italianizzata (*mandrone* e *mandroni*, ovvero pigro), o ancora in forme ibride (*ammakiara*, impazzita). All'insieme si possono aggiungere numerosi composti inventati dall'autore, tra cui deformazioni morfologiche di parole italiane (*ammazzamento, cominciamento*).

Il contrasto tra la trivialità del sardo e la magniloquenza dell'italiano, già sperimentato a partire da *Il quinto passo è l'addio*, si rende evidente in questo racconto anche nei nomi delle vie o delle piazze della città, dove la solennità dei nomi in italiano confligge con i cognomi in sardo: come esempio si possono citare via Filiberto Agenore *Crocorigas* (zucche o zucchine) e via Giulio Cesare *Uddonas* (grande utero)¹⁸. Sardo e italiano assumono diverse funzioni. Il cagliaritano accentua la corrosiva vivacità del mondo narrato, in sardo sono gli insulti ("*Curruru Bastasciu Arrestenudda Caddozzu*", ivi, 114) e in genere le colorite espressioni triviali, l'italiano, che costituisce comunque l'intelaiatura linguistica del testo, compare invece a intervallare la narrazione e in momenti in cui le ragioni poetiche prevalgono sul realismo, come quando Cate nuota per dimenticare la sua difficile vita: "quando nuoto dimentico casa quartiere futuro mio babbo il mondo / e mi dimentico / dovevo nascere pesce" (ivi, 88-89).

Nonostante l'importante presenza del sardo, la lingua di *Bellas Mariposas* si configura anche come lingua della subcultura delle periferie, marcata localmente e socio-linguisticamente: di qui la presenza di forme gergali, spesso riconducibili alle forme del linguaggio popolare e giovanile. Nell'insieme pullulante di lingue si inseriscono infine voci spagnole (lingua citata, ivi, 69),

¹⁷ Bambini; risata convulsa.

¹⁸ Tra gli altri accostamenti insoliti si segnalano: Antoncarlo *Piringinus* (pera), piazza Giulio *Cardanera* (cardellino), piazza Giorgio *Sirboni* (cinghiale), via *Gorbaglius* (nome di un pesce).

inglesi¹⁹ e arabe: “ha imparato a dire leila Alla illa Alla Muamad resul Alla o Alla akbar o Alla rakman u raker”²⁰ (ivi, 69), e una ipotetica lingua infantile parlata dalle sorelle minori della protagonista: “Io bea piana Io bea ecia Tutunu eio” (ivi, 70); “Bei oci Matina”, “Tutunu eia bea pipia” (ivi, 71). L’ortografia viene reinventata, e se da una parte, l’autore cerca di rappresentare la diversità degli accenti della lingua orale, dall’altra, l’utilizzo di una grafia uniforme tende a normalizzare la varietà delle componenti linguistiche. Come è stato osservato, *Bellas Mariposas* rappresenta “l’esaltazione del linguaggio allo stato puro, della contaminazione e sperimentazione linguistiche” (Paba 2001, 108). Lo scrittore crea un ibrido letterario altamente espressivo attingendo a tutte le risorse che quel luogo specifico offre alla lingua.

La scelta del plurilinguismo e la preferenza per le strutture narrative complesse, che richiedono una compartecipazione del lettore, devono ad Atzeni la definizione di “scrittore difficile” (Marci 1999, 30). Altrettanto difficoltoso è riuscire a trovare una definizione esaustiva che consenta di inquadrarne lo stile, la proposta più convincente sembra quella di Giovanardi che nella prefazione de *Il quinto passo è l’addio* parla di una “scrittura di confine”, una scrittura cioè

sempre intenta a minare un equilibrio riconoscibile ed etichettabile nel momento stesso in cui pare tutta concentrata nel costruirlo, e dunque almeno bifronte, cangiante, complessa, capace di slittare in un attimo dal comico, al tragico, dal lirico al referenziale, dal meditativo al visionario, dallo sberleffo al singhiozzo. (Giovanardi 2001, 13)

Atzeni fa proprie alcune tendenze letterarie di fine secolo, da una parte il ricorso al plurilinguismo mediante la commistione di dialetto e italiano, e di registri e gerghi della lingua contemporanea, dall’altra, la frammentazione della narrazione, con intrecci non più sorretti da una consequenzialità logico-casuale definita (Lo Castro, 2011, 239). Attraverso l’“uso matto del dizionario” (Atzeni 2008a, 36) lo scrittore approda a soluzioni linguistiche originali, forgiando un linguaggio letterario personale e di grande forza espressiva. E poiché la lingua è espressione e spirito di una cultura, l’italiano letterario di Atzeni consente di rappresentare una nuova quanto eterogenea identità nazionale. Significativo in merito appare quanto dichiarato dall’autore:

La complessità di radici e tradizioni (sardo, italiano, europeo) rende arduo il compito dello scrittore nazionale, ovvero di chi narra la propria nazione cercando un linguaggio personale ma comunicativo. Arduo ma non impos-

¹⁹ Sono termini inglesi trascritti con grafia italiana: *puscer* (ivi, 71-72), *gins* (ivi, 81), *Draiver* (ivi, 86), *Biutiful* (ivi, 97).

²⁰ Si tratta della trascrizione con grafia italianizzata del primo pilastro dell’Islam che tradotto letteralmente significa: “non c’è Dio all’infuori di Dio e Maometto è il suo profeta, Dio clemente e misericordioso”.

sibile, vale la pena di tentare, è la risposta dei sardi che in questi anni tentano la via della narrazione, della letteratura (Atzeni 2005b, 993)

Riferimenti bibliografici

- Argiolas P.P. (2011), "Sardegna isola delle storie. Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di *Passavamo sulla terra leggeri*", in Ilaria Crotti (a cura di), *Insularità. Immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 109-124.
- Atzeni Sergio (1986), *Apologo del giudice bandito*, Palermo, Sellerio.
- (1996a), *Bellas Mariposas*, Palermo, Sellerio [il volume include *Il demonio è cane bianco* già edito con il titolo *Araj dimoniù. Antica leggenda sarda*, Cagliari, Le Volpi, 1984].
- (1996b), *Passavamo sulla terra leggeri*, a cura di Giovanna Cerina, Nuoro, Illisso.
- (2001 [1995]), *Il quinto passo è l'addio*, prefazione di Stefano Giovanardi, Nuoro, Illisso.
- (2005a [1996]), "Il mestiere dello scrittore", in Giuseppe Marci (a cura di), *Sì...otto!*, Cagliari, Condaghes, 79-94.
- (2005b), *Scritti giornalistici (1966-1995)*, vol. II, a cura di Gigliola Sulis, Nuoro, Il Maestrale.
- (2005c), *I sogni della città bianca*, a cura di Giuseppe Grecu, Nuoro, Il Maestrale.
- (2008a [1977-1995]), *Versus*, a cura di Giancarlo Porcu, Nuoro, Il Maestrale.
- (2008b [1991]), *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio.
- (2008c [2003]), *Gli anni della grande peste*, con nota di Paola Mazzarelli, Palermo, Sellerio.
- Berruto Gaetano (1995), *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza.
- Calvino Italo (2015 [1988]), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
- Cordelli Franco (1996), "Frase-figure come cristalli lucenti", *La grotta della vipera* XXII, 75, 40-43.
- Ferrero Ernesto (1996), "Gli sciamani di Sardegna", *La Stampa*, 25 aprile.
- Farnetti Monica (1996), "Una cerca mediterranea", in Giuseppe Marci, Gigliola Sulis (a cura di), *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia. Convegno di studi su Sergio Atzeni* (Cagliari, 25-26 novembre 1996), Cagliari, CUEC, 87-99.
- Giovanardi Stefano (2001 [1995]), "Prefazione", in Sergio Atzeni, *Il quinto passo è l'addio*, Nuoro, Illisso, 7-18.
- Lavinio Cristina (1990), "Retorica e italiano regionale: il caso dell'antifrase nell'italiano regionale sardo", in M.A. Cortelazzo, A.M. Mioni (a cura di), *L'italiano regionale, Atti del XVIII Congresso Internazionale di studi* (Padova-Vicenza, 14-16 settembre 1984) - SLI Società Linguistica Italiana, Roma, Bulzoni, 311-326.
- (1991), *Narrare un'isola, Lingua e stile di scrittori sardi*, Roma, Bulzoni.
- (2001), "Tecnica del frammento e sperimentazione linguistica", in Giuseppe Marci, Gigliola Sulis (a cura di), *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*.

- Convegno di Studi su Sergio Atzeni* (Cagliari 25-26 novembre 1996), Cagliari, CUEC, 73-79.
- (2014a), “Bellas mariposas e la stilizzazione del parlato cagliaritano. Tra linguaggio giovanile e italiano popolare”, in Sylvie Cocco, Valeria Pala, P.P. Argiolas (a cura di), *Sergio Atzeni e l'arte di inanellare parole*, Cagliari, Aipsa, 93-110.
- (2014b), “Sardegna narrata e varietà subregionali dell'italiano”, in Antonietta Dettori (a cura di), *Dalla Sardegna all'Europa. Lingue e letterature regionali*, Milano, Franco Angeli, 177-200.
- Lo Castro Giuseppe (2011), “Tra racconto e costruzione di leggende. Bellas Mariposas di Sergio Atzeni (1996)”, *Moderna. Semestrale di critica della letteratura italiana* X, 2, 2010, 239-247.
- Marci Giuseppe (1991), *Narrativa sarda del Novecento. Immagini e sentimento dell'identità*, Cagliari, CUEC.
- (1999), *Sergio Atzeni: a Lonely Man*, Cagliari, CUEC.
- Matt Luigi (2007), “La mescolanza spuria degli idiomi: *Bellas mariposas* di Sergio Atzeni”, *Nae* VI, 20, 43-47.
- Murru Giovanna (1994), “Sergio Atzeni, Apologo del giudice bandito”, in Giuseppe Marci (a cura di), *Scrivere al confine: radici, moralità e cultura nei romanzi sardi contemporanei*, con un saggio introduttivo di Silvano Tagliagambara, Cagliari, CUEC, 149-156.
- Osimo Bruno (2004), *Traduzione e qualità*, Milano, Hoepli.
- Paba Tonina (2001), “Il tropico alegre e i tristi tropici sardi”, in Giuseppe Marci, Gigliola Sulis (a cura di), *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, Cagliari, CUEC, 101-109.
- Pala Mauro (2001), “Sergio Atzeni, autore post-coloniale”, in Giuseppe Marci, Gigliola Sulis (a cura di), *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia*, Cagliari, CUEC, 111-132.
- Sulis Gigliola (1994), “La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni”, *La grotta della vipera* XX, 66-67, 34-41.
- (2002), “Lingua, cultura, identità: riflessioni sulla narrativa di Sergio Atzeni”, in Furio Brugnolo, Vincenzo Orioles (a cura di), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. Plurilinguismo e letteratura. Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone* (Bressanone, 6-9 luglio 2000), vol. II, Roma, Il Calamo, 553-570.

Claudia
Burkhard

Normsetzung in der deutschen und italienischen Kulturpolitik

I. Einleitung und Bezug des Normbegriffs auf die Kulturpolitik

Die komparatistische Auseinandersetzung mit der deutschen und italienischen Kulturpolitik und dabei insbesondere die Beschäftigung mit der historischen Entwicklung sowie dem zugrundeliegenden Kulturbegriff, lässt eine grundsätzlich verschiedene Bedeutung von Normen für die Ausgestaltung der konkreten Kulturpolitik in beiden Ländern erkennen.

Ausgangspunkt und unverzichtbare Basis jeglicher Form von Kulturpolitik ist das künstlerische Schaffen. Die daraus resultierende Aufgabe der Kulturpolitik besteht darin, diesen künstlerischen Produktionsprozess zu fördern und die Ergebnisse der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen. Die Fragestellung, welchen Normen diese Prozesse in Deutschland und Italien unterliegen, welchen Gesetzmäßigkeiten sie zu folgen haben und wie diese wiederum auf die künstlerische Produktion zurückwirken, soll im Mittelpunkt des vorliegenden Aufsatzes stehen.

Zentral ist dabei der komparatistische Ansatz: Es soll untersucht werden, inwiefern sich die Normsetzung im Kontext der deutschen und italienischen Kulturpolitik unterscheidet, welche Kriterien einer eventuellen Normierung zugrunde liegen und wie diese die konkrete Umsetzung von Kulturpolitik in beiden Ländern prägt. Zudem soll analysiert werden, inwiefern sich normierendes Vorgehen auf die Entwicklung des Kulturbegriffs auswirkt, der der Kulturpolitik beider Länder zugrunde liegt bzw. inwiefern ausgehend vom jeweiligen Kulturbegriff die konkrete Kulturpolitik beeinflusst wird. Vorab sollen jedoch für ein erstes Verständnis des Gesamtkontextes die zentralen Prämissen von Kulturpolitik thematisiert werden.

Bereits der Begriff *Kulturpolitik* lässt sich – gerade mit Blick auf normierende Einflussfaktoren – kontrovers diskutieren: Zum einen wird um die

Eingrenzung des Kulturbegriffs nach wie vor (oder sogar wieder) intensivierungen und die unzähligen Definitionsvorschläge – in der Regel abhängig vom jeweiligen wissenschaftlichen Hintergrund oder dem konkreten Gebrauchszusammenhang – können bisher zu keinem allgemein akzeptierten Ergebnis führen. Doch der Begriff *Kultur* impliziert im vorliegenden Kontext ohne Zweifel denjenigen der Kunst, der Kreativität, der Freiheit des Geistes – Ideale, die dem Begriff der *Politik* ganz klar entgegenzustehen scheinen: Politik wird im Sinne ihrer drei zentralen Dimensionen *polity*, *policy* und *politics* betrachtet und gewöhnlich mit einem institutionellen Normensystem, Gesetzgebung, Parteitaktik oder routiniertem Tagesgeschäft in Verbindung gebracht. Die Kombination der beiden Begriffe – *Kultur* plus *Politik* – ruft somit zunächst einen gewissen Widerstand hervor.

In der täglichen Praxis jedoch bleiben diese theoretischen Einwände häufig ohne Bedeutung. Hier stellen sich dagegen sehr konkrete Fragen, die auf der jeweils zuständigen Regierungsebene – in Deutschland von Bund, Ländern und Gemeinden, in Italien durch die nationale Ebene, Regionen und Kommunen – zu beantworten sind. Es geht um praktische Förderentscheidungen, um eine langfristige Schwerpunktsetzung und insbesondere auf kommunaler Ebene auch um die Positionierung im (internationalen) Städtevergleich: einerseits durch die Entwicklung eines attraktiven kulturellen Profils nach außen sowie andererseits die Identifikation der Bevölkerung mit ihrer eigenen Stadt nach innen.

Inwiefern hierbei Normen in Form kulturpolitisch relevanter Gesetze wirksam werden, wie allgemein akzeptierte Handlungsrichtlinien, die sich aus dem kulturpolitischen Diskurs herauskristallisieren, oder auch durch den Finanzrahmen vorgegebene Beschränkungen die Kulturpolitik in beiden Ländern beeinflussen, soll im Folgenden erörtert werden.

Entsprechend der komparatistischen Ausrichtung der Analyse erfolgt zunächst die Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Normen innerhalb der deutschen Kulturpolitik, um anschließend die Situation in Italien zu beleuchten. Im letzten Teil werden die Erkenntnisse schließlich einander gegenübergestellt und auf den Normbegriff rückbezogen.

2. Normsetzung in der deutschen Kulturpolitik

Die Kulturexperten Hilmar Hoffmann und Dieter Kramer konstatierten 1990 ein sehr unspezifisches Verständnis der deutschen Kulturpolitikerinnen und Kulturpolitiker in Bezug auf ihren eigenen Begriff von Kultur. Sie mahnten deshalb ein intensiviertes Nachdenken über den Kulturbegriff in der Kulturpolitik an und forderten, dass dieser in Beziehung zur „ideengeschichtlichen und wissenschaftlichen Reflexion über Kultur“ sowie „den aktuellen Bewegungen des kulturellen Lebens“ stehen müsse. Ein so konturierter Kulturbegriff solle zudem in der Lage sein, „Hochkultur“ und „Soziokultur“ zu vereinen, dürfe jedoch gleichzei-

tig „Kultur nicht zu einem allumfassenden konturlosen Summen-Begriff werden“ (Hoffmann, Kramer 1990, 421) lassen.

Diese Gefahr erkennt auch Armin Klein, Professor am Institut für Kulturmanagement in Ludwigsburg, der seit den 1990er Jahren eine zunehmende „Pluralisierung der kulturpolitischen Entwürfe“ (Klein 1994, 171)¹ sieht und hieraus klare Forderungen ableitet:

[...] die Kulturpolitik muß in Zukunft in viel stärkerem Maße als bisher ihre eigenen Handlungsrationaltäten [...] herausarbeiten und normative Zielsetzungen formulieren.

Denn um in dem komplexen Handlungssystem „öffentliche Kulturarbeit“ überhaupt noch aktiv handlungsfähig sein zu können [...] ist eine *klare Prioritätensetzung* notwendig. Sie [die kommunale Kulturpolitik] erfordert also eine gewisse „*Selbstbestimmung*“ [...] auf ihre wesentlichen Ziele [...]. (Ebd., 171-172)

Um Handlungsfähigkeit zu gewährleisten, müsste laut Klein also mit einer zunehmenden Pluralisierung auch eine verstärkte Normierung einhergehen. Mit Blick auf eine immer detailliertere Ausdifferenzierung der Gesellschaft könne Kulturpolitik dabei jedoch nicht mehr auf allgemein akzeptierten gesamtpolitischen Entwürfen oder einem gemeinsamen kulturellen Kanon basieren. Vielmehr müssten die kulturpolitischen Ziele zunehmend *diskursiv* entwickelt werden (vgl. ebd., 172).

Ansätze hierzu sind bereits erkennbar: So stellt der Kulturwissenschaftler Max Fuchs in seiner Monographie *Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe* (1998) fest, dass die deutsche Kulturpolitik in ihrer konkreten Umsetzung über zahlreiche parallel zueinander verwendete Kulturbegriffe verfüge: Abhängig von den gesellschaftspolitischen Umständen und den Denkmustern der jeweiligen KulturpolitikerInnen ließen sich zum Teil sehr unterschiedliche Schwerpunkte erkennen, die häufig mit einer Mischung aus anthropologischen, politischen, ökonomischen oder pädagogischen Argumenten vertreten würden. Fuchs bemängelt jedoch, dass in der kulturpolitischen Praxis relativ selten die jeweiligen Begründungs- und Handlungsmuster reflektiert würden – obwohl es erstrebenswert wäre, „die normative Kraft des Faktischen tatsächlich als ‚normativ‘ und damit als kontingent nachzuweisen“ (Fuchs 1998, 190).

Auch Bernd Wagner, der ehemalige wissenschaftliche Leiter des *Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft*, kritisiert die zuweilen fehlenden theoretisch-konzeptionellen Grundlegungen kulturpolitischen Handelns. Er bemängelt dies insbesondere vor dem Hintergrund geringer werdender Finanzmittel, mit deren Hilfe praktisches kulturpoli-

¹ Klein nennt hier beispielhaft die Interpretation von Kulturpolitik als Soziokultur, als Beitrag zur Kompensation gesellschaftlicher Defizite oder auch postmoderne Kulturpolitikentwürfe.

tisches Handeln bisher häufig über konzeptionelle Schwächen hinwegtäuschen konnte (vgl. Wagner 2009, 19).

Diese Aussagen machen deutlich, dass Kulturpolitik in Deutschland offenbar unter einem Mangel an Normierung leidet. Es scheint an einer eindeutigen Abgrenzung der kulturpolitischen Begriffe und an einer klaren Prioritätensetzung zu fehlen und die Vermehrung der kulturpolitischen Zielsetzungen, die mit der zunehmenden Pluralisierung der Gesellschaft unvermeidlich einhergeht, ließe sich somit zunächst als Schwäche der deutschen Kulturpolitik interpretieren.

Jedoch wird parallel dazu vor einer zu strikten Festlegung der kulturpolitischen Zielsetzungen und Ausrichtungen sowie einer Formalisierung des kulturpolitischen Kulturbegriffs gewarnt. Adorno stellte bereits 1972 in seinem Aufsatz „Kultur und Verwaltung“ fest, dass Kulturförderung und der damit einhergehende Kulturbegriff paradoxe Züge zeigen:

Wer Kultur sagt, sagt auch Verwaltung, ob er will oder nicht. [...] Aber Kultur ist zugleich, gerade nach deutschen Begriffen, der Verwaltung entgegengesetzt. [...] Gleichwohl wird kein einigermaßen Empfindlicher das Unbehagen an der Kultur als einer verwalteten los. Je mehr für die Kultur geschieht, desto schlechter für sie [...]. Diese Paradoxie wäre zu entfalten: daß sie Schaden nehme, wenn sie geplant und verwaltet wird; daß aber, wenn sie sich selbst überlassen bleibt, alles Kulturelle nicht nur die Möglichkeit der Wirkung, sondern die Existenz zu verlieren droht. (Adorno 1972, 122-123)

In diesem anwendungsbezogenen Kontext basiert Adornos Kulturbegriff auf der Aussage, „daß das spezifisch Kulturelle eben das der nackten Notdurft des Lebens Enthobene ist“ (ebd., 124). Dadurch wird bereits deutlich, dass Kultur „das Besondere“, „das Unnütze“ ist – das der Verwaltung als „dem Allgemeinen“ und „dem Nützlichen“ eindeutig gegenübersteht. Genau hierin sieht Adorno das zentrale Problem jeglicher Kulturpolitik bzw. Kulturverwaltung:

Die Forderung der Verwaltung an die Kultur ist wesentlich heteronom: sie muß Kulturelles, was immer es auch sei, an Normen messen, die ihm nicht innewohnen, die nichts mit der Qualität des Objekts zu tun haben, sondern lediglich mit irgendwelchen abstrakt von außen herangebrachten Maßstäben, [...]. (Ebd., 128)

Dementsprechend könne es nur durch einen „Neutralisierungsvorgang“ gelingen, Kultur als „Sparte“ in die herrschende Praxis einzubauen und dadurch mit der Verwaltung vereinbar zu machen (vgl. ebd., 132). Diese Normierung kultureller Impulse würde jedoch ihre Innenspannung auflösen:

Was von sich aus autonom, kritisch, antithetisch zu sein beansprucht, und was freilich diesen Anspruch nie ganz rein bewahren kann, muß verküm-

mern, wenn seine Impulse in ein ihnen Heteronomes, von oben her Vorgedachtes bereits eingegliedert sind; wenn es womöglich den Raum zum Atmen von der Gnade dessen empfängt, wogegen es rebelliert. (Ebd., 133)

Adorno kommt dennoch zu dem Ergebnis, dass sich Kultur und Verwaltung gegenseitig bedingen: Kultur müsse vor dem Markt und der blinden Selektion durch die Gesellschaft bewahrt werden; sie könne somit nicht ohne Verwaltung bestehen. Zugleich sollte sie sich jedoch der beständigen Gefahr der Normierung und des Konformismus durch einen Mangel an Autonomie, Spontaneität und Kritik bewusst sein (vgl. ebd. 138-139).

Dieser Tatsache wird zum Teil dadurch Rechnung getragen, dass Kulturpolitik in Deutschland – und damit einhergehend der Kulturbegriff innerhalb der Kulturpolitik – nicht allein von staatlichen Akteuren gestaltet und definiert wird: Kulturpolitik muss sich vielmehr innerhalb eines „Kräfteparallelogramms“ aus Bund, Ländern und Gemeinden, den Kirchen, Verbänden und Vereinen, der Kultur- und Kreativwirtschaft, den gemeinnützigen Akteuren, den Künstlerinnen und Künstlern sowie dem Publikum bewähren (vgl. Hoffmann, Kramer 1990, 427). Es besteht Konsens darüber, dass Kulturpolitik in einer demokratischen Bürgergesellschaft „nicht allein Aufgabe des Staates, sondern verschiedener gesellschaftlicher Akteure“ (Kulturpolitische Gesellschaft 1998, 8) sein müsse, dass also verschiedene *Kulturen* miteinander im Wettstreit stehen. Ermöglicht wird diese Form von Kulturpolitik vor allem dadurch, dass sie – im Gegensatz zu den meisten anderen Politikfeldern – weitgehend ohne Rechtsnormen agiert. Dementsprechend dominiert in Deutschland kein juristisch festgelegter und somit klar normierter, sondern vielmehr ein *diskursiver* Kulturpolitikbegriff (vgl. Fuchs 1998, 225):

Für die Gestaltung und die Aktivierung der kulturellen Öffentlichkeit ist daher ein Politikverständnis konstitutiv, in dem *Moderation* und *Vermittlung* als Elemente eines „Netzwerkmanagements“ und einer „Cultural Governance“ eine größere Rolle spielen als bisher. Leitelemente eines in diesem Sinne aktivierenden „Kulturstaates“ sind: Kommunikation, Konsensfindung, Kooperation und Koordination. (Scheytt 2008, 254)

Staatliches und privates Engagement gehen folglich ineinander über und die Rolle der öffentlichen Hand hat sich insbesondere in den letzten Jahrzehnten nachhaltig verändert – sie übernimmt nicht mehr *per se* die „Leitfunktion“, sondern vielmehr eine Vermittlerrolle innerhalb der öffentlichen Diskussionen und dem Willensbildungsprozess der zivilgesellschaftlichen Akteure (vgl. ebd., 256-257). Die Vielzahl dieser Akteure mit ihren je eigenen Aufgaben und Zielen sowie die Tatsache, dass der Kulturbegriff der deutschen Kulturpolitik sowohl von theoretischen Überlegungen geprägt ist, als auch praktisch handhabbare Zugänge aufweisen muss, begründet die Schwierigkeit, einen konzisen Kulturbegriff der deutschen Kulturpolitik zu

definieren und veranschaulicht, dass lediglich „ein *additives Verständnis* dessen zu erwarten ist, was ‚Kultur‘ jeweils bedeutet“ (Fuchs 2008, 142).

Angesichts der dargestellten Entwicklungen ist es nicht (mehr) möglich, entweder ein normatives Konzept von Kulturpolitik apriorisch vorzugeben, noch wird es möglich sein, die Fülle unterschiedlicher Verständnisweisen von Kulturpolitik auf nur einen Begriff zu bringen, und sei er noch so formal und abstrakt. Man muß vielmehr davon ausgehen, daß es – auch aufgrund einer Vielzahl plausibler, stimmiger und legitimer Verständnisweisen von „Kultur“ und „Politik“ – eben auch verschiedene legitime Begriffe von „Kulturpolitik“ gibt. (Ebd., 142)

Insgesamt verfügt die deutsche Kulturpolitik somit nur sehr eingeschränkt über handlungsleitende Normen. Doch – um noch einmal Max Fuchs zu zitieren – eröffnet sich gerade dadurch „die Möglichkeit von Politik: Entscheidungen zu treffen angesichts einer allgegenwärtigen Kontingenz“ (Fuchs 1998, 330).

Aufgabe der KulturpolitikerInnen ist es demnach, dieses weitgehende „Normenvakuum“ im Arbeitsalltag zu füllen. Ein Element besteht dabei im Rückbezug auf die (wenigen) Gesetze des Kulturbereichs: In ihrer praktischen Umsetzung basiert Kulturpolitik in Deutschland zunächst auf Art. 5, Abs. 3 des Grundgesetzes: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei“. Grundsätzlich unterliegt die Kulturpolitik der Kompetenz der Länder, deren Aktivitäten jedoch von den Kommunen ganz wesentlich ergänzt werden. Diese berufen sich auf die kommunale Selbstverwaltung, die ihnen Art. 28, Abs. 2 des Grundgesetzes zuschreibt: „Den Gemeinden muß das Recht gewährleistet sein, alle Angelegenheiten der örtlichen Gemeinschaft im Rahmen der Gesetze in eigener Verantwortung zu regeln. Darüber hinaus beschränkt sich gesetzliche Normierung im deutschen Kulturbereich weitestgehend auf den Bereich des Denkmalschutzes“².

Die Auseinandersetzung mit der kulturpolitischen Entwicklung in Deutschland zeigt jedoch, dass das Fehlen gesetzlicher Vorgaben die Herausbildung eines intensiven kulturpolitischen Diskurses zur Folge hatte bzw. nach wie vor hat. Es ist zu beobachten, dass sich durch die Konfrontation mit anderen Meinungen, Handlungsrationitäten und Herangehensweisen auch (oder gerade) ohne gesetzlich vorgegebene Normen allgemein akzeptierte Handlungsrichtlinien herausgebildet haben und deren Weiterentwicklung auch für die Zukunft zu erwarten ist. Die KulturpolitikerInnen entwickeln im Diskurs miteinander, aber auch mit

² Eine wichtige Ausnahme stellt das Kulturraumgesetz in Sachsen dar; in einigen Ländern existieren zudem gesetzliche Regelungen für kulturpolitische Teilbereiche (Bibliotheks-, Volkshochschulgesetze, etc.). Erwähnt werden soll zudem das 2014 in Kraft getretene Kulturfördergesetz Nordrhein-Westfalen, das durch das zentrale Element des Kulturförderplans kulturpolitische Entwicklungsperspektiven und Schwerpunkte festlegt.

den Akteuren der anderen beiden Sektoren (Privatwirtschaft/Profit-Bereich sowie gemeinnütziger Sektor/Non-Profit-Bereich) in ihren Grundzügen jeweils von allen Akteuren akzeptierte Leitlinien bzw. richten ihre Arbeit auf einen sich kontinuierlich weiterentwickelnden Konsens aus.

Die Beschäftigung mit der Kulturpolitik der vergangenen Jahrzehnte zeigt in der Folge die Herausbildung konsensualer Schwerpunkte. Der Soziologe Gerhard Schulze hat 1992 unter dem Titel *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart* eine entsprechende Typologie vorgelegt, die seit 1945 vier Typen unterscheidet: Nachdem in der Nachkriegszeit das *Hochkulturmotiv* dominierte, wurde dieses mehr und mehr durch das *Demokratisierungsmotiv* ergänzt. Ende der 1960er Jahre setzte sich das *Soziokulturmotiv* durch, zu dem im Verlauf der späten 1980er und 1990er Jahre das *Ökonomiemotiv* hinzukam (vgl. Schulze 2000, 499).

Seit der Jahrtausendwende lassen sich neue Handlungsmaßstäbe erkennen³: Mit der zunehmenden Bedeutung der kulturellen Bildung im Kontext kulturpolitischer Entscheidungen, scheint sich eine verstärkte Ausrichtung auf ein *Bildungsmotiv* durchzusetzen. Die Zielsetzung von KulturpolitikerInnen sämtlicher Regierungsebenen besteht in der intensivierten Vermittlung von Kultur und der Schaffung von Zugangsmöglichkeiten für alle Teile der Bevölkerung. Ein zentraler Ansatz zur Erreichung dieser Maßgabe wird in der möglichst frühen Heranführung der nachwachsenden Generationen an kulturelle Angebote im Sinne der kulturellen Bildung gesehen.

Ein aktuell ebenfalls den kulturpolitischen Diskurs prägendes Thema – vor allem für die Ausgestaltung der kommunalen Kulturpolitik – ist das *Identitätsmotiv*: Kulturpolitik wird zunehmend als wesentlicher Faktor bei der Positionierung der Städte im (internationalen) Wettbewerb um Aufmerksamkeit, TouristInnen und auch EinwohnerInnen gesehen⁴. Zudem soll insbesondere durch breitenkulturelle Angebote ein möglichst großes und auch diverses Publikum angezogen werden, um durch gemeinsame Erlebnisse ein umfassendes Gefühl der Verbundenheit zu schaffen und die Identifikation mit der eigenen Stadt oder auch der Region zu festigen bzw. auszubauen⁵.

Von zentraler Bedeutung für den aktuellen Diskurs ist zudem das *Konsolidierungsmotiv*: Im Kontext der europäischen Finanz- und Wirtschaftskrise sowie insbesondere der kommunalen Finanznot

³ Die folgenden Ausführungen basieren auf einer Studie zur Kulturpolitik in Essen und dem Ruhrgebiet, die 2013 mit Hilfe leitfadengestützter ExpertInnen interviews durchgeführt wurde.

⁴ Dass hiermit bisweilen die viel kritisierte „Eventisierung“ von Kultur und kulturpolitischer Arbeit einhergeht, liegt auf der Hand.

⁵ Dieses Motiv hat seit dem Zuzug zahlreicher Geflüchteter insbesondere im Jahr 2015 weiter an Bedeutung gewonnen. Politisch findet dies beispielsweise Niederschlag in der Schaffung eines Heimatministeriums in Nordrhein-Westfalen und auch in der Etablierung zahlreicher neuer kulturpolitischer Aktivitäten wie etwa der *Initiative kulturelle Integration* unter Federführung des Deutschen Kulturrats.

prägt die Ausrichtung auf Einsparungen sämtliche Entscheidungen der KulturpolitikerInnen. Gerade hierin ist jedoch ein normierender Effekt zu erkennen: Geringe Finanzmittel zwingen KulturpolitikerInnen zu Einschränkungen und klaren Richtungsentscheidungen – die Vergabe von Fördermitteln entsprechend dem „Gießkannenprinzip“ stellt keine Lösung mehr dar. Nicht etwa Gesetze und Regelungen, sondern allein die Beschränkung der Zahl der geförderten Einrichtungen und Projekte und der jeweiligen Förderhöhen führen in der Folge zu einer inhaltlichen Normierung der kulturpolitischen Entwicklung. In der Folge ist zu erwarten, dass der kulturpolitische Leitspruch zu „fördern was es schwer hat“ noch weiter an Bedeutung gewinnen wird, parallel dazu aber die Vielfalt der kulturellen Angebote und Institutionen Einschränkungen erfahren wird.

Obwohl also im Kontext der deutschen Kulturpolitik im Großen und Ganzen keine Normen im Sinne gesetzlicher Vorgaben bestehen, stellt sich der Kulturbegriff insbesondere aus historischer Perspektive doch als jeweils von seiner Zeit und den entsprechend präsenten Themenfeldern und Zielsetzungen normiert dar. Selbstverständlich treffen KulturpolitikerInnen individuelle Entscheidungen – es ist jedoch klar von ihrer Beeinflussung durch die jeweils virulenten Diskurse im kulturpolitischen Feld auszugehen und auch die finanziellen Voraussetzungen lassen einen normierenden Effekt erwarten.

Unabhängig von der jeweiligen historischen Beeinflussung können – mit Blick auf die Kulturpolitik seit 1945 – darüber hinaus einige überzeitliche Konstanten herausgearbeitet werden: Als zentrales kulturpolitisches Prinzip gilt die umfassende Neutralität. Kulturpolitik ist unbestritten Politik im klassischen Sinne; dennoch bleibt das kulturelle Angebot sowie die Arbeit der KünstlerInnen von politischem Einfluss frei. Die Aufteilung der kulturpolitischen Kompetenzen auf die unterschiedlichen Regierungsebenen macht zudem Föderalismus und Subsidiarität zu grundlegenden Elementen deutscher Kulturpolitik. Damit einher geht der Aspekt der Dezentralität – gerade die Kommunen agieren sehr kleinteilig über das gesamte Land verteilt – sowie derjenige der Diversität: Sämtliche Akteure setzen jeweils eigene Schwerpunkte und die daraus resultierende Vielfalt des kulturellen Angebots zeichnet deutsche Kulturpolitik auch und gerade im europäischen Vergleich aus. Einen entscheidenden Beitrag zur Vielgestaltigkeit leistet zudem die umfassende Akzeptanz, dass nur durch kooperative Kulturpolitik zufriedenstellende Resultate möglich sind. Die Zusammenarbeit der politischen Sphäre mit dem privatwirtschaftlichen sowie dem gemeinnützigen Bereich kann somit ebenfalls als überzeitliche Norm verortet werden – aktuell zeigt sich in dieser Hinsicht gar eine Intensivierung der Kooperationen etwa mit Blick auf die weiterhin an Bedeutung gewinnende Kultur- und Kreativwirtschaft, die größer werdende Wichtigkeit ehrenamtlichen Engagements in praktischer wie finanzieller Hinsicht und auch der zunehmenden Ausrichtung der Kulturpolitik auf eine primär steuernde Rolle innerhalb dieses Gesamtkontextes.

Als entscheidende Konstante deutscher Kulturpolitik kann zudem ihre Gemeinwohlorientierung gelten: Das in den 1970er Jahren etablierte Modell der „Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik“ prägt diese seitdem beständig. Zugleich geht mit der ganzheitlichen Ausrichtung das dauerhafte Streben nach einer „Kultur für alle“ einher – auch hierbei handelt es sich um einen der Grundpfeiler deutscher Kulturpolitik, der einer überzeitlichen Norm gleichkommt und sich in der Bestrebung, Kulturangebote für alle Bevölkerungsgruppen attraktiv und zugänglich zu machen, spiegelt.

Die Auseinandersetzung mit der deutschen Kulturpolitik unter dem Paradigma ihrer Normierung lässt somit die Erkenntnis zu, dass diese zwar nur geringfügig durch gesetzliche Normen im klassischen Sinne bestimmt wird. Jedoch prägen die im jeweiligen historischen Diskurs dominierenden Faktoren die KulturpolitikerInnen in ihren konkreten Handlungsweisen und Förderentscheidungen, sodass diese jeweils für eine bestimmte Dauer von normierender Bedeutung sind. Parallel dazu haben sich jedoch als überzeitliche Normen neben Neutralität und Pluralität die Prinzipien der Subsidiarität und der Gemeinwohlorientierung durchgesetzt. Zudem kann die Zielsetzung, ein Angebot für alle Bevölkerungsteile zu schaffen, als Konstante gewertet werden und es steht zu erwarten, dass die Ausrichtung auf eine kooperative Kulturpolitik im Sinne der Zusammenarbeit zwischen der politischen, der wirtschaftlichen sowie der gemeinnützigen Sphäre langfristig prägend wirken wird.

3. Normsetzung in der italienischen Kulturpolitik

Im Gegensatz zur wenig mit Hilfe gesetzlicher Vorgaben normierten, eher diskursiv orientierten deutschen Kulturpolitik, lässt sich für ihr italienisches Pendant zunächst eine wesentlich ausgeprägtere Normierung durch die Legislative feststellen. Bereits ein erster Blick in die Literatur zum Thema macht deutlich, dass Kulturpolitik in Italien seit ihren Anfängen einer starken juristischen Strukturierung unterliegt.

Als Grund hierfür wird häufig der große Reichtum Italiens an Kulturgütern genannt, die inzwischen auch als zentrale Wirtschaftsfaktoren und damit als langfristig schützenswert erkannt worden seien (vgl. Zanzarella 1999, 109). Der Archäologe und Kulturpolitiker Salvatore Settis sieht zudem eine besondere Bedeutung des gesetzlich verankerten Kulturerhalts für die italienische Kulturpolitik, da sich im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts die vorhandenen Kulturgüter mehr und mehr zum „kulturellen Gedächtnis“⁶ der Nation entwickelt und schließlich eine sym-

⁶ Settis bezieht sich hier zwar nicht explizit auf die Theorie von Assmann, Jan/Assmann, Aleida (vgl. 1992, 1994, 1999), wonach sich das „kollektive Gedächtnis“ aus dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis einer Nation zusammensetzt, die Übersetzung in diesem Sinne erscheint hier jedoch naheliegend.

bolische und identitätsstiftende Funktion übernommen hätten⁷ (vgl. Settis 2002, 21). Eben dieses Bewusstsein für das reichlich vorhandene und über das gesamte Territorium verteilte Kulturerbe führte seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Vielzahl gesetzlicher Regelungen.

So wurde bereits 1939 durch Artikel 1 der *Legge Bottai* eine erste Definition von *cose d'arte* festgeschrieben – wobei bereits die Wahl des Begriffs *cose* (dt. *Sachen, Dinge, Gegenstände*) die Ausrichtung auf materielle Kunst- und Kulturobjekte widerspiegelt – um deren langfristigen Schutz zu gewährleisten:

Art. 1-1. Sono soggette alla presente legge le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico [...].

Art. 1-2. Vi sono pure compresi le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico. (L. 1089/1939, art. 1, cc. 1-2)

Wie bereits der Name des Gesetzes zeigt – *Tutela delle cose d'interesse storico e artistico* – war die italienische Kulturpolitik von Beginn an auf *tutela*, also den *Schutz* und die *Pflege* des historischen und künstlerischen Kulturerbes ausgerichtet. Das *Bewahren* der Kulturobjekte stellt den Ausgangspunkt italienischer Kulturpolitik dar (vgl. vertiefend Scialo 2006, 35) und findet folglich auch Eingang in Artikel 9 der Verfassung von 1947:

La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica.

Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione. (Cost., art. 9)

Der Schutz von historischen und künstlerischen *Kulturobjekten* entwickelte sich im Laufe der Zeit zur maßgeblichen Konstante und prägte das italienische Verständnis von Kultur insbesondere während der 1950er und frühen 1960er Jahre ganz entscheidend. Eine begriffliche Neuausrichtung zeigte sich schließlich in Folge der *Haager Konvention* von 1954, die sich mit dem Schutz von *Kulturgütern* bzw. des *Kulturerbes* (*cultural property/cultural heritage*) im Falle eines bewaffneten Konflikts beschäftigt (vgl. UNESCO 1954, 8). Im Verlauf der 1960er Jahre übernahm die italienische Kulturpolitik diesen Ansatz aus dem internationalen Kontext, sodass die bisherige Ausrichtung im Sinne der „*cose di interesse artistico e storico*“ nach und nach durch die Bezeichnung *beni culturali* (*Kulturgut/Kulturerbe*) ersetzt wurde⁸ (vgl. Ferri 2001, 7). Entscheidend an diesem Prozess beteiligt war die 1964 eingesetzte *Commissione Franceschini*, die in ihrem Abschlussbericht erstmals offiziell den Begriff *bene culturale* verwendete:

⁷ Siehe auch Torcutti 2005, 60.

⁸ Siehe auch Zanzarella 1999, 9.

Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i *beni* di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro *bene* che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà. (Commissione Franceschini 1967, 1)

Die Umorientierung von *cose d'arte* hin zu *beni culturali* findet ihren Niederschlag schließlich im 1975 gegründeten *Ministero per i beni culturali e ambientali* (vgl. Severini 2001, 27). Ein entscheidender Einschnitt in Bezug auf den Kulturbegriff der italienischen Kulturpolitik erfolgte 1998 durch die Ergänzung des bisher dominierenden Konzepts der *tutela dei beni culturali* durch die sogenannte *valorizzazione*, also die verbesserte *Erschließung* oder *Verwertung* der Kulturgüter. Nicht mehr allein das Bewahren des vorhandenen Kulturerbes stellte somit die gesetzlich festgeschriebene Aufgabe der Kulturpolitik dar; Ziel war es nun vielmehr, dieses Kulturerbe der Bevölkerung auch aktiv zugänglich zu machen.

Die weitreichenden Veränderungen der 1990er Jahre und die damit einhergehende Neuausrichtung des Kulturbegriffs wurden 2004 schließlich im *Codice dei beni culturali e del paesaggio* gebündelt, der bis heute die zentralen Normen der italienischen Kulturpolitik enthält und weiterhin auf den beiden Prinzipien der *tutela* und der *valorizzazione* basiert (vgl. D.lgs. 42/2004, Artikel 2 und 3).

Die langjährige Prägung italienischer Kulturpolitik durch eine „spiccata prevalenza del concetto di *tutela conservativa* del bene“ (Valeri 2006, 15) und eine „concezione elitaria della fruizione“ (Carmosino 2010, 197), also die Ausrichtung auf „konservierende“ Kulturpflege (und damit zugleich eine „konservative“ Auffassung von Kulturpolitik) sowie ein eher kleines elitäres Publikum, konnten jedoch nicht einfach durch eine neue Gesetzeslage überwunden werden. Folglich diene das Bewahren der zahlreichen Kulturgüter nach wie vor oft als „Alibi“ und führe zu einer weitgehenden Vernachlässigung kultureller Innovationen sowie einer Marginalisierung neuer Publikumsgruppen (vgl. ebd., 197):

Una *disattenzione* che si è manifestata (e che purtroppo in alcune situazioni permane) attraverso un conservatorismo nell'ambito dei beni culturali, il *rifiuto* di confrontarsi con l'eterogeneità del pubblico e con il mercato, la mancanza di interesse e volontà di analizzare il pubblico. Sono state assenti strategie per scoprirne di nuovi e incrementarne la quantità. Poco si è indagato sulle tendenze, i gusti, i bisogni, i consumi, ancor meno si sa su coloro che qualcuno ha definito „non pubblico“, non tanto perché consumano pochi prodotti culturali, ma in quanto raramente o mai mettono piede in teatri, cinema, gallerie, musei, centri culturali, ecc. (De Biase 2008, 5)

Wie die bisherigen Ausführungen zeigen, lässt sich zwar eine Weiterentwicklung des italienischen Kulturbegriffs im Laufe der Jahrzehnte

nachweisen – die Normierung ist somit stets temporär und bezieht internationale und gesellschaftliche Entwicklungen mit ein. Veränderungen erfolgen aber weniger mit Blick auf das (potentielle) Publikum, als vielmehr in Ausrichtung auf das zu schützende Kulturerbe. Dieser Eindruck entsteht vor allem bei der Betrachtung der nationalen, primär auf den Denkmalschutz ausgerichteten Ebene. Erweitert man den Blickwinkel jedoch auf die regionale und die kommunale Ebene, kristallisieren sich veränderte Schwerpunkte heraus: Insbesondere die *valorizzazione* steht hier – den Vorgaben des *Codice dei beni culturali e del paesaggio* folgend, der diesen Aspekt primär den *enti locali* zuschreibt – im Mittelpunkt und die Bemühungen der KulturpolitikerInnen sind darauf ausgerichtet, ein breites Publikum für kulturelle Angebote zu begeistern⁹.

Weitestgehend unabhängig von den gesetzlichen Vorgaben des *Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo*¹⁰ in Rom erfolgt somit die regionale und kommunale Kulturpolitik. Auf der Ebene der Regionen bestehen jeweils eigene Statuten, die in der Regel auch den Kulturbereich berücksichtigen. Die kommunale Kulturpolitik dagegen basiert primär auf den politischen Richtungsentscheidungen des Bürgermeisters, der *Giunta* sowie des *Assessore alla Cultura*, des häufig auch für die Bereiche Sport, Jugend oder Tourismus zuständigen Dezernenten. Die Normierung italienischer Kulturpolitik durch gesetzliche Regelungen konzentriert sich demnach vor allem auf die nationale Ebene und inhaltlich stehen die Themenfelder Denkmalschutz sowie Kulturerhalt im Mittelpunkt.

Beim Blick auf die Bedeutung von gesetzlichen Normen für die italienische Kulturpolitik muss somit zunächst zwischen den Regierungsebenen unterschieden werden. Außerdem erfordert ein weiterer Aspekt Beachtung: Auf einer abstrakten legislativen Ebene liegen zahlreiche kulturpolitische Regelungen vor. Problematisch ist jedoch zum einen, dass diese insbesondere in Bezug auf Strukturen und Einrichtungen durch häufige Überarbeitungen nicht ausreichend lange bestehen bleiben, um vollständig implementiert zu werden und damit tatsächlich Wirkung zu entfalten¹¹. Zum anderen fehlt auf sämtlichen politischen Ebenen eine langfristige Ausrichtung der italienischen Kulturpolitik im Sinne strategischer Zielvereinbarungen – die gesetzlich vorgegebenen Normen betreffen somit primär Strukturen und Zuständigkeiten, vernachlässigen aber eindeutig die inhaltliche Komponente.

⁹ Diese Aussagen basieren auf einer im Jahr 2012 im Piemont durchgeführten Studie. Es ist jedoch davon auszugehen, dass auch in den anderen Regionen die *valorizzazione* und damit die Gewinnung neuer und breiterer Publikumsschichten als zentrale Zielsetzungen gelten können.

¹⁰ So die Bezeichnung seit Juni 2013 (Lg. 71/2013).

¹¹ Hier sei insbesondere auf die häufige Umstrukturierung des Ministeriums verwiesen, die in den meisten Fällen mit einem Neuzuschnitt der Zuständigkeiten und auch Umbenennungen einherging (vgl. *Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo*, 2013).

Vergleichbar der Entwicklung in Deutschland setzten sich aber auch in Italien – abhängig von der jeweiligen gesellschaftlichen Gesamtsituation – im Verlauf der historischen Entwicklung seit 1945 bestimmte kulturpolitische Themenfelder und Zielsetzungen als vorherrschend durch und stellten bzw. stellen jeweils implizite Normen für das Handeln der KulturpolitikerInnen dar.

Nachdem in der Nachkriegszeit und weit in die 1960er Jahre hinein italienische Kulturpolitik von hochkulturellen Angeboten und Ansprüchen geprägt war, konnte Kultur zunächst als „Elitenphänomen“ gelten. Im Verlauf der 1970er und 1980er Jahre sollte sich in Folge der zunehmenden Regionalisierung und somit der von der nationalen Ebene abweichenden Herangehensweise der Regionen und Kommunen sowie insgesamt einer strukturellen Konsolidierung des Kulturbereichs eine Ausweitung des Zielpublikums zeigen und damit ein regelrechter „Kulturboom“ einhergehen. Dieser fand in einer verstärkten Ausrichtung auf *valorizzazione* im Verhältnis zu *tutela* Ausdruck – einer Tendenz, die sich auch in den anschließenden Jahrzehnten fortsetzte.

Als Einschnitt ist die 1993 beschlossene *Legge Ronchey* zu bewerten, die den Eintritt privater Akteure in die italienische Kulturpolitik einleitete und damit bisher geltende Werte und Normen signifikant in Frage stellen sollte: Die bislang unbestrittene Gewissheit, im Prinzip der Ausgangspunkt italienischer Kulturpolitik seit Beginn des 20. Jahrhunderts, dass diese nämlich in staatlicher Verantwortung zu liegen habe, erfuhr dadurch eine nachhaltige Verunsicherung. Zudem traten mit den *Fondazioni bancarie*, den Bankenstiftungen, nichtstaatliche Akteure auf, die durch umfangreiche Finanzmittel auch inhaltliche Konstanten in Frage zu stellen drohten. Die Öffnung gegenüber dem Privatsektor entsprach somit insgesamt einer Verschiebung der Gewichte und verschaffte der Interpretation von Kulturgütern als „ökonomischer Ressource“ Aufwind – ein Ansatz der sich auch in der zunehmenden Ausrichtung von Kulturpolitik als Tourismuspolitik widerspiegelt.

Diesem Konzept, Kultur quasi als *petrolio*, als Ölreserve Italiens zu betrachten, steht die entgegengesetzte Zielsetzung gegenüber, die sich insbesondere seit Beginn der europäischen Finanz- und Wirtschaftskrise zu etablieren scheint: Kultur wird zunehmend als Wert an sich bzw. als Ausgangspunkt für eine ganzheitliche Neubelebung gesehen, die insbesondere auch die Bildungspolitik miteinschließen müsse.

Die Ausführungen zeigen, dass sich die italienische Kulturpolitik – unabhängig von gesetzlichen Normen – entlang gesellschaftlicher, aber auch politischer und wirtschaftlicher Werte kontinuierlich weiterentwickelt hat. Politische Tendenzen wie die Regionalisierung, die Bildungsexpansion der 1980er Jahre, der Glaube an das Potential des Privatsektors und zugleich die damit einhergehenden Befürchtungen, oder auch die Zielsetzung, durch den Kultur- und Tourismusbereich eine wirtschaftliche Dynamisierung

herbeizuführen, spiegeln sich als normative Elemente in kulturpolitischen Einzelentscheidungen wider.

Doch trotz dieser von der jeweiligen Situation abhängigen Veränderungen lassen sich auch für die italienische Kulturpolitik einige stabile Konstanten erkennen: Als historisch gewachsene Grundprinzipien mit beständiger Gültigkeit können das *modello Italia* und die *conservazione del patrimonio „in situ“* gelten: Italien ist geprägt durch seine Städte, die im Sinne eines *museo all'aperto* die wichtigsten Zeugnisse der langen Kulturgeschichte beheimaten. Die damit einhergehende Verantwortung der jeweiligen Bevölkerung für *ihr* Kulturerbe, dieses zu schützen und zu pflegen, kann als Kontinuum der italienischen Kulturpolitik gelten.

Darüber hinaus können *tutela* und *valorizzazione* als Grundpfeiler der italienischen Kulturpolitik betrachtet werden, die zwar im Verlauf der vergangenen Jahrzehnte in unterschiedlicher Gewichtung präsent waren, langfristig aber als zentrale Orientierungsnormen für die Ausgestaltung der konkreten Kulturpolitik gelten können.

Einleitend wurde die Frage aufgeworfen, ob Kulturpolitik in Folge geringer finanzieller Spielräume eine (einseitige) Normierung erfährt. Hierbei handelt es sich im Kontext der italienischen Kulturpolitik um ein zentrales Thema, da in den vergangenen Jahren tiefgreifende Einschnitte in den Kulturhaushalten zu verzeichnen waren und dies wohl auch in Zukunft zu erwarten scheint¹². Für das Piemont – mit großer Wahrscheinlichkeit aber generell für die italienische Kulturlandschaft – lässt sich in dieser Hinsicht die Aussage treffen, dass finanzielle Einschränkungen langfristig mit einer verstärkten Regionalisierung und Schwerpunktsetzung einhergehen werden, die in der Folge eine Beschneidung der kulturellen Vielfalt erwarten lassen¹³. Der normierende Effekt eingeschränkter Finanzmittel scheint somit nicht von der Hand zu weisen zu sein, auch wenn optimistische Stimmen im Zuge einer Konzentration der kulturellen Potentiale Qualitätssteigerungen und eine klarere Schwerpunktsetzung erwarten.

Normierender Einfluss auf die italienische Kulturpolitik wird somit aus drei verschiedenen Richtungen ausgeübt: Zum einen fungieren die zahlreichen Gesetzestexte vor allem auf nationaler Ebene als Richtschnur für die italienische Kulturpolitik und dabei insbesondere für ihre Strukturen, formalen Zuständigkeiten und Abläufe. Zum anderen bestimmen die jeweils gültigen impliziten Normen, die auf dem kulturpolitischen Diskurs basieren und damit stets in gesamtgesellschaftliche Entwicklungen einge-

¹² Ausgehend von einem bereits niedrigen Niveau lagen die Kulturausgaben in Italien im Jahr 2011 bei ca. 0,8% der staatlichen Gesamtausgaben und entsprachen 0,41% des BIP – gegenüber 1,1% bzw. 0,49% im Jahr 2000 (vgl. auch zu weiteren Details der italienischen Kulturfiananzierung Bodo und Bodo 2016, 67).

¹³ Diese Einschätzung basiert erneut auf der 2012 durchgeführten Studie im Piemont (vgl. Fußnote 42).

bettet sind, die kulturpolitischen Entscheidungen mit. Neben diesen im historischen Verlauf veränderlichen Elementen bestehen aber auch einige Konstanten, wie etwa die Fokussierung auf den Schutz des Kulturerbes und sein Erhalt innerhalb des bestehenden städtischen oder regionalen Kontextes.

4. Vergleich der Bedeutung von Normen in der deutschen und italienischen Kulturpolitik

Die Analyse der deutschen und der italienischen Kulturpolitik mit Blick auf ihre jeweilige Prägung durch Normen zeigt, dass der offensichtlichste Unterschied die weit stärkere gesetzliche Verortung im italienischen Kontext darstellt, wie auch folgende Aussage unterstreicht:

La storia della tutela e più in generale dell'attenzione riservata ai beni culturali [...] in Italia ha viaggiato essenzialmente lungo i binari della giurisprudenza. [...] Una febbrile attività legislativa, non necessariamente tradottasi in effetto [...], il cui contraltare è stato per lungo tempo la pressoché totale assenza di dibattito su questi temi. Ma anche una fitta produzione normativa mai veramente supportata da un progetto politico, se si eccettua la visione più prospettica che è andata delineandosi negli ultimi anni. (Dell'Orso 2002, 65)

Die hier beschriebene, eher *legislativ* normierte italienische Kulturpolitik steht einer eher *diskursiven* Ausrichtung in Deutschland gegenüber. Hier besteht Konsens darüber, dass Kulturpolitik nur auf Basis gesellschaftlicher Auseinandersetzung und einer kooperativen Zusammenarbeit zwischen Staat und Gesellschaft und damit im Sinne einer *demokratischen* Kulturpolitik gelingen kann. Bedingt durch die föderalistischen Strukturen sowie die zahlreichen nichtstaatlichen Akteure mit ihren je eigenen Argumentationslinien, lässt sich von *Kulturbegriffen* im Plural sprechen. Die deutsche Kulturpolitik basiert folglich auf einem additiven Verständnis und es gibt verschiedene – jedoch im gleichen Maße legitime – Begriffe von Kultur. Eine eindeutige Normierung erscheint in Folge dessen unmöglich, sodass eine gemeinsame theoretisch-konzeptionelle Grundlage kulturpolitischen Handelns weitestgehend fehlt und eben auch aufgrund dieses unspezifischen Kulturbegriffs kaum Richtlinien für die Ausgestaltung der konkreten Kulturpolitik auf den einzelnen Regierungsebenen vorliegen.

Dagegen verfügt das italienische Kulturministerium über eine gewisse Leitlinienkompetenz, die sich auch auf die in den einzelnen Regionen angesiedelten Außenstellen bezieht (*Direzione Regionale, Soprintendenza*). Infolge dessen gestaltet sich die italienische Kulturpolitik im Vergleich zur deutschen homogener und bedingt durch den konstanten legislativen Bezugsrahmen bestehen geringere Handlungsspielräume sowie weniger Diskussionsanreize auf theoretischer Ebene. Eingeschränkt werden muss

diese Erkenntnis allerdings mit Blick auf die regionale und die kommunale Ebene, die vor jeweils spezifischen Aufgaben steht und diese im Rahmen ihrer Zuständigkeiten und in Abhängigkeit von den lokalen Bedingungen löst. Dennoch: Während Adorno für Deutschland bereits zu Beginn der 1970er Jahre das Paradoxon von Kultur und Verwaltung thematisierte, nämlich, dass Kultur mit den ihr fremden Mitteln der Verwaltung organisiert wird, stellt dies in Italien nach wie vor kein relevantes Thema dar; dass Kultur stets eine verwaltete ist und mit viel Bürokratie und komplizierten Zuständigkeiten einhergeht, ist allseits bekannt und akzeptiert – die von Adorno erkannte „beständige Gefahr des Konformismus“ wird in Italien nicht als solche wahrgenommen.

Die zentrale Frage ist, ob eine umfangreichere gesetzliche Strukturierung des kulturpolitischen Bereichs einen Nutzen für Kunst und Kultur darstellt – oder die inhaltliche Weiterentwicklung primär in Abhängigkeit von anderen Faktoren erfolgt. Bisher scheint eine stärkere Normierung nicht zwingend zu besseren Ergebnissen zu führen, wie bereits der umfangreiche EU-Report zur italienischen Kulturpolitik festhielt:

It cannot be argued that an effective cultural policy requires a strong legislative basis [...] but neither is it true that a mass of legislation ensures cultural development. As a result of the Italian propensity to add to the statute book and the horizontal and vertical fragmentation of competencies, there is a constant process of further addition seeking to make good the lack of „organic“ laws, which actually leads to further levels of complexity. (Council of Europe 1995, 24)

Als Konsequenz daraus wären einige aktuelle Diskussionen und Entwicklungen in Deutschland kritisch zu hinterfragen: Inwiefern würde sich die Verankerung von Kultur im Grundgesetz positiv auf die praktische Kulturpolitik auswirken? Welche Folgen hätte die Einführung eines Bundeskulturministeriums? Kann durch das Kulturfördergesetz für Nordrhein-Westfalen tatsächlich eine konkrete Verbesserung der Situation von Kunst und Kultur erzielt werden? Der Blick auf Italien empfiehlt in Bezug auf diese Tendenzen eine intensiviertere Diskussion darüber, ob Kulturpolitik tatsächlich durch eine verstärkte legislative Absicherung und durch neue Strukturen positiv beeinflusst werden kann – oder ob damit vielmehr eine Verringerung der Vielfalt und zugleich eine gewisse Normierung einhergehen.

Der eher unspezifische, diskursive Kulturbegriff innerhalb der deutschen Kulturpolitik steht somit einem durch gesetzliche Normen geprägten Kulturbegriff in Italien gegenüber. Während in Deutschland mitunter gerade diese geringe Normativität kritisiert und die u.a. durch den Föderalismus bedingte Diversität nicht immer positiv bewertet wird, ist für Italien seit den 1970er Jahren eine gegenläufige Tendenz er-

kennbar, dass die Regionen nämlich nach mehr Eigenständigkeit streben. Insbesondere durch eine Erhöhung der Finanzmittel für kulturelle Aktivitäten konnte seitdem eine gewisse Emanzipation erreicht werden, die sich auch in den inhaltlichen Zielsetzungen niederschlägt: Die Regionen fokussieren die Intensivierung der *valorizzazione* sehr aktiv und arbeiten gemeinsam mit der kommunalen Ebene dezidiert an einer Ausweitung der Besuchergruppen.

Nichtsdestotrotz bleibt festzuhalten, dass eine ausgeprägte Normsetzung durch den Gesetzgeber im Kontext der Kulturpolitik nicht unbedingt zu besseren Ergebnissen führen muss – insbesondere, wenn die Vorgaben in der Praxis keine oder nur eine teilweise Umsetzung finden. Eine umfassende Normierung stellt zwar einen Ausdruck von aktivem Bemühen dar, kann aber langfristig nicht über inhaltliche Schwächen und eine mangelnde gesellschaftliche Verankerung von Kulturpolitik hinwegtäuschen.

Die Ausführungen zur normierenden Wirkung von diskursiv entwickelten, von einem Großteil der aktiven KulturpolitikerInnen getragenen Zielsetzungen, zeigen, dass dieser Mechanismus sowohl in Deutschland als auch in Italien zentral ist: Im historischen Verlauf kristallisierten sich in beiden Ländern jeweils prägende Aspekte heraus – für Deutschland seien das Hochkultur-, das Demokratisierungs-, das Soziokultur- sowie das Ökonomiemotiv genannt, während in Italien nach einer langen, ebenfalls durch hochkulturelle Zielsetzungen geprägten Phase, die Phänomene der zunehmenden Institutionalisierung und vor allem der Privatisierung und damit einhergehend der Ökonomisierung im Sinne einer Interpretation von Kultur als Ressource etwa zur Belebung des Tourismussektors als dominierend gelten können. Aktuell gewinnt in beiden Ländern die Ansicht an Bedeutung, dass sich Kulturpolitik nur durch möglichst breite Nutzerschichten Legitimation verschaffen kann. Unter den Schlagworten *Kulturelle Bildung* in Deutschland bzw. *valorizzazione* in Italien kristallisiert sich ein neuer Wegweiser für kulturpolitische Entscheidungen heraus und es ist zu erwarten, dass dieser in den kommenden Jahren oder gar Jahrzehnten im Sinne einer überzeitlichen Norm noch weitere Wirkung entfalten wird.

Einleitend wurde die Frage aufgeworfen, inwiefern finanzielle Beschränkungen Kulturpolitik normierend beeinflussen können. Geringere Finanzmittel erzwingen eine klare Prioritätensetzung und es ist in der Folge davon auszugehen, dass die kulturpolitischen Entscheidungsträger nur handlungsfähig bleiben können, wenn sie entsprechend normativer Zielsetzungen agieren. Entscheidend ist folglich, dass diese Normen im gesellschaftlichen Dialog etabliert werden. Der Austausch mit der Bevölkerung sowie die Kooperation mit den Akteuren des privatwirtschaftlichen und des gemeinnützigen Sektors werden somit an Bedeutung gewinnen (müssen). Es erscheint notwendig, dass sich KulturpolitikerInnen diese Kontingenz verstärkt bewusst machen und ihre kulturpolitischen Entscheidungen am Bürgerwillen orientieren. In Italien etwa *kann* auf-

grund des immensen Kulturreichtums der Schwerpunkt auf dem Schutz und Erhalt des bestehenden Kulturerbes im Sinne der *tutela* liegen. Dass damit aber gezwungenermaßen geringere Kapazitäten beispielsweise für die Förderung moderner Kunst oder soziokultureller Einrichtungen zur Verfügung stehen, erscheint in Anbetracht insgesamt geringer werdender Mittel für den Kulturbereich unumgänglich. Zentrale Aufgabe der Kulturpolitik ist es somit, entsprechende Entscheidungen transparent zu machen, zu begründen und durch gesellschaftliche Auseinandersetzungen zu legitimieren.

In Folge der erwarteten geringeren Bedeutung des ersten Sektors muss für beide Länder die Konsequenz zudem darin bestehen, die beiden anderen Sektoren aufzuwerten: Um eine einseitige Schwerpunktsetzung und damit eine staatlich festgelegte Normierung zu umgehen, sollten sich die KulturpolitikerInnen zunehmend in einer koordinierenden Rolle sehen und die privaten sowie gemeinnützigen Akteure in das Gesamttabelleau kultureller Angebote einbeziehen. Ehrenamtliches Engagement, die Integration sämtlicher Altersgruppen – und mit Blick auf den demographischen Wandel insbesondere die wachsende Zahl der SeniorInnen – sowie generell die aktive Beteiligung der Bevölkerung, werden zunehmend unentbehrlich. Gerade Initiativen der Bürgerschaft lassen das Potential für eine diversifizierte Kulturlandschaft erkennen und können ein Korrektiv zur staatlichen Kulturpolitik auf den verschiedenen Regierungsebenen, insbesondere aber im kommunalen Raum, darstellen.

Entscheidend ist insgesamt, dass sich die normierenden Effekte – ob sie nun auf konkreter Gesetzgebung, Konsensbildung zwischen KulturpolitikerInnen oder finanziellen Eingrenzungen basieren – nicht auf den künstlerischen Schaffensprozess auswirken. Normen mögen die Organisation und die Strukturen des Kultursektors beeinflussen. Konsens besteht jedoch in Deutschland wie in Italien darüber, dass die Freiheit der Kunst unangetastet bleiben muss und die Kulturpolitik durch die Bereitstellung entsprechender Rahmenbedingungen und die angemessene Förderung von Kunst- und Kulturangeboten für die Pluralität der Kulturlandschaft Sorge tragen muss.

Literaturverzeichnis

- Adorno T.W. (1972), „Kultur und Verwaltung“, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. VIII, *Soziologische Schriften*, 1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bodo Carla, Bodo Simona (2016), *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe. Country Profile Italy*, ed. by Council of Europe und ERICarts, <http://www.culturalpolicies.net/down/italy_052016.pdf> (06/2018).
- Carmosino Cinzia (2010), „Le modalità e i luoghi della fruizione“, in Lorenzo Casini (a cura di), *La globalizzazione dei beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 197-221.

- Commissione Franceschini (1967), *Atti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, Dichiarazioni I-LVII, <<http://www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/Studi/franceschini.pdf>> (06/2018).
- Costituzione della Repubblica Italiana* (1948), *Neufassung vom Dezember 2012*, <<https://www.senato.it/documenti/repository/istituzione/costituzione.pdf>> (06/2018).
- Council of Europe (1995), *Cultural Policy in Italy*, Report by a European Panel of examiners prepared by Christopher Gordon, Straßburg, <http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/reviews/CC-CULT95-8BIItaly_EN.pdf> (06/2018).
- De Biase Francesco (2008), "La centralità dello spettatore", in Id. (a cura di), *L'arte dello spettatore, il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, Milano, Franco Angeli, 1-12.
- Dell'Orso Silvia (2002), *Altro che musei. La questione dei beni culturali in Italia*, Roma-Bari, Laterza.
- D.lgs. 42/2004 = Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*, <http://presidenza.governo.it/USRI/confessioni/norme/D_lgs_42-2004.pdf> (06/2018).
- Ferri P.G. (2001), "Il Testo unico dei beni culturali e ambientali", in P.G. Ferri, Marcello Pacini (a cura di), *La nuova tutela dei beni culturali e ambientali. Tutte le norme di tutela e valorizzazione dei beni culturali e ambientali coordinate nel Testo unico* (D. Lgs. 29 ottobre 1999, n. 490), aggiornato con il regolamento per le alienazioni di immobili del demanio storico e artistico, Milano, Il Sole 24 Ore, 3-21.
- Fuchs Max (1998), *Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe. Eine Einführung in Theorie, Geschichte, Praxis*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- (2008), *Kultur Macht Sinn. Einführung in die Kulturtheorie*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hoffmann Hilmar, Kramer Dieter (1990), „Zum Kulturbegriff demokratischer Kulturpolitik“, in Helmut Brackert, Fritz Wefelmeyer (Hrsgg.), *Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 421-440.
- Klein Armin (1994), „Kulturmanagement als Perspektive in der kulturpolitischen Krise“, in Thomas Heinze (Hrsg.), *Kulturmanagement, Professionalisierung kommunaler Kulturarbeit*, Opladen, Westdeutscher Verlag (Kulturmanagement), 159-174.
- Kulturpolitische Gesellschaft (1998), „Programm der Kulturpolitischen Gesellschaft, Sonderdruck aus Kulturpolitischen Mitteilungen 83“, *Kulturpolitische Mitteilungen IV*, 98, 18-26, <http://www.kupoge.de/dok/programm_kupoge.pdf> (06/2018).
- L. 71/2013 = Legge del 24 giugno 2013, n. 71, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 26 aprile 2013, n. 43, recante disposizioni urgenti per il rilancio dell'area industriale di Piombino, di contrasto ad emergenze ambientali, in favore delle zone terremotate del maggio 2012 e per accelerare la ricostruzione in Abruzzo e la re-*

- alizzazione degli interventi per Expo 2015. Trasferimento di funzioni in materia di turismo e disposizioni sulla composizione del CIPE, <<http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/MenuPrincipale/Ministero/index.html>> (06/2018).
- L. 1089/1939 = Legge del 1° giugno 1939, n. 1089, *Tutela delle cose d'interesse artistico o storico*, <<http://www.marche.beniculturali.it/index.php?it/121/leggi-di-tutela>> (06/2018).
- L. 1497/1939 = Legge del 29 giugno 1939, n. 1497, *Protezione delle bellezze naturali*, <<http://www.marche.beniculturali.it/index.php?it/121/leggi-di-tutela>> (06/2018).
- Ravasi Guido (2003), "Prefazione. La tutela dei beni culturali in Italia", in Guido Ravasi, Massimo Carcione (a cura di), *Patrimonio in pericolo. I beni culturali tra salvaguardia e valorizzazione*, Miscellanea di contributi e documenti del IV e V Convegno internazionale per la Protezione dei Beni Culturali, Milano, Edizioni Nagard, 5-14.
- Scheytt Oliver (2008), *Kulturstaat Deutschland. Plädoyer für eine aktivierende Kulturpolitik*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Schulze Gerhard (2000 [1992]), *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main-New York, Campus-Verlag.
- Sciullo Girolamo (2006), "Le funzioni", in Carla Barbati, Marco Cammelli, Girolamo Sciullo (a cura di), *Il diritto dei beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 35-95.
- Settis Salvatore (2002), *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino, Einaudi.
- Severini Giuseppe (2001), "Il concetto di 'bene culturale' nel Testo unico", in P.G. Ferri, Marcello Pacini (a cura di), *La nuova tutela dei beni culturali e ambientali. Tutte le norme di tutela e valorizzazione dei beni culturali e ambientali coordinate nel Testo unico* (D. Lgs. 29 ottobre 1999, n. 490), Lavis, Milano, 25-55.
- Torcutti Elisa (2005), *Diplomazia culturale e politica culturale*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Scienze Politiche, Corso di Laurea in Scienze Internazionali e Diplomatiche, <http://www.ilsegnalibro.com/normativa/tesi_torcutti.pdf> (06/2018).
- UNESCO (1954) = *Final Act of the Intergovernmental Conference on the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*, The Hague, UNESCO.
- Valeri Alfredo (2006), "L'autovalutazione della strategia culturale dell'entelocale", in Giovanna Castelli, Alessandro Leon (a cura di), *Linee guida per la gestione innovativa dei beni culturali. Vademecum: terzo rapporto*, Roma, Gangemi editore, 15-35.
- Vereinte Nationen (1948), *Allgemeine Erklärung der Menschenrechte*, Resolution 217 A (III) der Generalversammlung vom 10. Dezember, <<http://www.un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf>> (06/2018).
- Wagner Bernd (2009), *Fürstehof und Bürgergesellschaft, Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik*, Essen, Klartext Verlag.
- Zanzarella Giuseppe (1999), *I beni culturali*, Roma, Edizioni Laurus Robuffo.

Indice dei nomi

- Adenauer, K. 11, 14
Adorno, T.W. 158-159, 170, 172
Agazzi, E. 16, 19
Alì 140
Alighieri, D. 24, 59, 61, 68, 118
Allori, C. 133
Amato Giuliano 7, 11-12
Amina (*Piuma*) 130n.
Antonioni M. 115-116, 120-122
Argiolas, P.P. 137, 153-154
Aristoteles 106, 121
Assmann, A. 163n.
Assmann, J. 163
Ast, M. S. 108n., 111-112, 115-116, 121
Astruc, A. 121
Atzeni, S. 138n., 137-141, 141n.-
142n., 142-154
- Baddeley, H. 109, 121
Bakunin 141-143, 142n., 153
Balestrini, N. 97n.
Ballestracci, S. 8, 21n., 24n.-26n.,
38-39
Barbati, C. 174
Bardi P. M. 23, 26, 90
Barni, S. 17
Battista Alberti, L. 59
Battista G. (Santo) 23
Bazin, A. 114-115, 121
Beda, A. 14
Belloli, C. 90n., 91, 100, 102
Bembo, P. 60
- Benjamin, W. 114, 121
Benn, G. 14, 183
Bense, M. 9, 90n.-91n., 93-96, 94n.,
98, 101
Berlusconi, S. 16
Bernsen, M. 17
Berruto, G. 149n., 153
Bevilacqua, G. 14
Bill, M. 90
Blasi, P. 14, 16
Blühdorn, H. 24n.-25n., 39
Blümlinger, C. 121
Boccaccio, G. 60
Bodo, C. 168n., 172
Bodo, S. 168, 172
Borchard, R. 16
Bordwell, D. 111n., 113n., 121
Borghese, L. 16
Borsellino, N. 131n., 135
Brackert, H. 173
Brandt, W. 15
Bremer, C. 93, 103
Brinckmann, C.N. 118n., 121
Brinker, K. 23n., 39, 74, 86
Brøndal, V. 57
Bruscagli, R. 17
Buffagni, C. 21n., 24n.-25n., 39
Burger, H. 76, 87
Burkhard, C. 10, 13
Büttner, T. 117
- Calcina, V. 107n.

176 Le norme stabilite e infrante

- Calvino, I. 139, 144, 153
Cammelli, M. 174
Cantello, M. 9
Capanna, P. 27
Cappelluti, C. 142
Cardinaletti, A. 24, 40, 52, 55
Carmosino, C. 165, 172
Carrara, E. 21, 39
Cate (Bellas Mariposas) 150, 151
Celan, P. 14
Ceserani, R. 135
Cimabue 22, 24-26, 28, 32-34, 40, 181
Cinci (Cinci) 131
Clemente, G. 14
Cölfen, H. 62, 74, 86
Collini, P. 17
Colonna, V. 133n.
Cordano, G. (Padre) 141
Cordelli, F. 139, 153
Coseriu, E. 57, 58, 58n., 67
Craxi, B. 12
Curtius, E.R. 14, 90n.
- Da Todi, J. 141
D'Annunzio, G. 110
Dardano, M. 24, 39
De Abreu Beirão, C. 128
De Biase, F. 23, 165, 173
De Campos, A. 90n., 101
De Campos, H. 90n., 101
De Chirico, G. 130, 130n., 132, 132n., 135
De' Medici, C. I 22
De' Medici, L. 59
De Saussure, F. 57
De Sica, V. 113-114, 122
Deleuze, G. 113, 121
Dell'Orso, S. 169, 173
Don Antonio da Pisa 31
Don Fairservice 110, 122
Don Ximene 140
Dorfles, G. 89
Dürscheid, C. 57, 69, 86-88
- Eberhard, J.A. 67, 79, 86
Eckard, R. 75, 87
Ějzenštejn, S. M. 112, 120-121
Erode 147
- Fancelli, M. 7, 10
Farina, A. 21n.
Farnetti, M. 137, 148, 153
Faulstich, W. 110, 122
Ferrero, E. 137, 153
Ferri, P.G. 164, 173-174
Flaubert, G. 97, 110
Fleming, V. 111
Fohrmann, J. 16
Ford Coppola, F. 105
Foschi, A. 24, 39
Francesco (Santo) 23, 35
Fritsch, D. 107, 122
Fritz, W. 75, 173
Fuchs, M. 157, 159-160, 173
- Gadda, C.E. 138
Galvan, E. 17
Gardair, J. M. 131n., 135
Gaspar, N. 118, 122
Gaudreault, A. 107n.
Gaul, W. 99n., 101, 103
Gautier, T. 135, 135n.
Gebhardt, J. 76, 88
Genette, G. 109n.
Gernhardt, R. 18-19, 18n.
Gerstenmeier, E. 15
Geulen, E. 17
Geyer, P. 16
Ghidetti, E. 131n., 135
Giorgi, D. 97n.
Giotto 23-28, 31, 33-36
Giovanardi, S. 152-153
Giovanna, A. 17
Giuliani, A. 97n.
Gloy, K. 65, 72, 77, 84, 86
Godard, J.-L. 116, 117n., 120, 122
Goethe, J. 8, 23n., 39, 41-42, 45, 49, 52-55, 78, 183

- Gomringer, E. 9, 89, 89n.-90n., 91-94, 98, 101, 103
 Griffith, D. W. 110n., 111, 123
 Grimm, J. 55, 86
 Grimm, W. 55, 86
 Grøvlen, S. 118n.
 Gruber, J.G. 67, 79, 86
 Guglielmi, G. 131n., 135
 Guglielminetti, M. 131n., 135
 Gunale, R. 144
 Gunning, T. 107, 122
- Haas, A. 76, 87
 Hegel, G.W.F. 132n.
 Henne, H. 87
 Hennemann Barale, I. 17
 Hermann, U. 14
 Heyne, M. 67, 78, 86
 Hirdt, W. 14, 18
 Hitchcock, A. J. 118, 122
 Hjeltslev, L. 57, 68
 Hoffmann, H. 156-157, 159, 173
 Höflich, J.R. 76, 88
 Huber, H. 16
- Ik 148
 Isgrò, E. 93, 93n., 97, 97n., 102-103
 Itzoccor (*Apologo del giudice bandito*) 140, 149
- Jacqueline (*Jacqueline (indicata dalla freccia)...*) 93, 103
 Jesus 41, 110
 Jörn, F. 58, 70, 86
 Jung, W. 17
 Justi, C. 14
- Kämper, H. 75, 87
 Kanzog, K. 114n., 122
 Kersting, R. 115, 122
 Kiesau, G. 133n.
 Kiesendahl, J. 69-70, 74n., 81, 82n., 84, 87
- Klein, A. 157, 157n., 173
 Kohl, H. 7, 11-12, 16, 64
 Kohrt, M. 72-73, 84-85, 87
 Kotulla, T. 51
 Kramer, D. 156-157, 159
 Kuaili (*Il giudice bandito*) 140-141
 Kuhn, M. 107n., 109n., 122
 Kulešov, L. 111-112
 Kupper, D. 25n., 30-37, 40
 Kyros 110
- La Rocca, K. 96, 99, 177
 Lapi, A. 26-28, 32, 34
 Lavinio, C. 139, 143, 145, 147, 153
 Lepenies, W. 13, 19
 Lévy-Tödter, M. 75, 87
 Lilliccu (*Apologo del giudice bandito*) 139
 Linke, A. 65, 77, 87
 Lo Castro, G. 150, 152, 154
 Lohnstein, H. 24n., 39
 Lora-Totino, A. 101-102
 Lucilla (*Lucilla*) 131
 Lugnani, L. 131n., 135, 135n.
 Lumière, A. 107
 Lumière, L. 107
 Luna (*Bellas Mariposas*) 150
 Luperini, R. 131n., 136
 Luther, M. 67, 78
 Lütten-Gödecke, J. 76, 88
 Luzi M. 18
- Maaß, J.G.E. 67, 79, 86
 Macchia, G. 131n., 136
 McLuhan, M. 94
 Madame, B. (*Madame Bovary*) 97
 Malloggi, P. 27n., 39
 Manzoni, A. 60
 Marci, G. 145, 148, 152-154
 Marcucci, L. 96-97, 97n., 103
 Marinelli, A. 16
 Marrassini, P. 17
 Martinelli, L. 17

178 Le norme stabilite e infrante

- Martini, S.M. 97n.
Matt, L. 150-151, 154
Mattioda, E. 21, 40
Meer, D. 75, 87
Meinolds, P. 106
Meli, M. 10, 17
Mèliès, G. 108, 110, 123
Meneghello, L. 138
Metz, C. 110, 110n., 115-116, 122
Miccini, E. 96-98, 97n.-98n., 99-100, 102
Michel, D. 117n.
Mitchell W.J.T. 100n., 102
Mon, F. 92-93
Monaci, E. 14
Müller, O. 74, 86, 99n.
Murch, W. 105-106, 119, 122
Murru, G. 142, 154
- Nencioni, G. 66, 66n., 68
Nerius, D. 74, 86
Nicoletti, G. 14
Nocentini, A. 24-25, 40
Nozzoli, A. 17
- Objartel, G. 75, 87
Oellers, N. 14
Oliva, B. 97n.
Ori, L. 96, 97n., 102
Osimo, B. 140, 154
- Paba, T. 152, 154
Paech, J. 112, 122
Pala, Mauro 138, 150
Pala, Valeria 154
Papini, M. C. 9, 17, 95n., 102
Pappert, S. 62, 74, 86
Papst Leo XIII, 107n.
Pastrones, G. 110
Paul, H. 57, 68, 87
Paul, R.W. 108n.
Pecchioli, F. 17
Petronio, A. 141n.
- Pignatari, D. 90n., 101
Pignotti, L. 94-95, 96n.-98n., 99, 102-103
Pippo, I. 145
Pirandello, L. 9, 14, 125, 126n., 127, 127n., 128n.-129n., 128-131, 131n.-133n., 132-136, 135n., 184
Piringinus, A. 151n.
Piseddu, D. (*Il quinto passo è l'addio*) 147
Pohl, T. 87
Polenz, P. 78, 87
Porta, A. 97n.
Porter, E. S. 109, 110n., 123
Pozzi, M. 21, 40
Pudovkin, V. 42, 111
Pupino, A. 131n., 136
- Quinto, O. 147
- Ravasi, G. 174
Ravetto, M. 24n.-26n., 38-39
Renzi, L. 24, 40, 52, 55
Richter, D. 17
Rolli, P. 90, 102
Roth, D. 89
Rubattu, T. M. 145
Runkehl, J. 74, 86
Rusconi, G.E. 15, 19
Russo, V. 98, 103
- Saba, T. 142-143
Sabatini, A. 64n., 66n., 68
Sabatini, F. 68
Saccone, P. 34
Salvi, G. 24, 40, 52, 55
Scalfari, E. 11
Schenk, I. 116, 122
Scheytt, O. 159, 174
Schiller, F. 14, 183
Schipper, S. 118n., 122
Schlemmer, T. 16, 19

- Schlobinski, P. 86
 Schmidt, J.E. 77n., 86-87
 Schmidt-Radefeld, J. 86
 Schmitz, U. 69n., 87
 Schneider, H. 17
 Schopenhauer, A. 9, 125n.-127n.,
 130n., 136
 Schrader, S. 110, 122
 Schröder, G. 16
 Schulze, G. 161, 174
 Sciullo, G. 164, 174
 Searle, J.R. 74, 77, 79, 87
 Seifert, J. 8, 71, 77, 87
 Settis, S. 163n., 164, 174
 Setzu, A. 148
 Severini, G. 165, 174
 Sick, B. 68, 87
 Siever, T. 86
 Sitta, H. 74, 76-78, 80, 87
 Skladanowsky, M. 107
 Šklovskij, V. B. 112, 122
 Smith, G. A. 109, 110n., 123
 Sokurov, A. N. 117, 122
 Spatola, A. 93-94, 97, 99, 102
 Spatola, M. 89n., 91n., 97n.
 Spini, V. 12
 Staffeldt, S. 74n., 76-77, 76n., 87
 Stegbauer, C. 88
 Steinhagen, H. 14
 Steinhoff, T. 88
 Sugani, A. 151
 Sulis, G. 138n., 139, 141-143, 142n.,
 145-146, 153-154
 Svandrlik, R. 16
 Tappert, B. 17
 Techtmeier, B. 74, 88
 Tellini, G. 14
 Tesi, A. 16
 Thompson, K. 111n., 121
 Timm, C. 22n., 40
 Tola, L. 97n.
 Torcutti, E. 164n., 174
 Tullio (*Il figlio di Bakunin*) 142-144
 Valeri, A. 165, 174
 Vanderveken, D. 74, 79, 87
 Vasari G. 8, 21n., 22-24, 25n., 26-
 28, 31-37, 39-40
 Viggo, B. 57
 Vinci, M. G. 90n., 102
 Vivarelli, V. 17
 Von Matt, P. 87
 Von Wiese, B. 14
 Wagner, B. 157-158, 174
 Walther, E. 91n.
 Warburg A. 14
 Warhol, A. 117n.
 Weidacher, G. 74n., 76, 79
 Weinrich, H. 33, 37n., 40
 Welter Rudiger (?)
 Wich-Reif C. 8
 Whitaker, R. 108n., 114n., 122
 Williamson, J.F. 110n.
 Winniger, M. 16
 Wolf, L. 13, 19
 Woller, H. 16, 19
 Wustmann, G. 45-46, 55
 Wyss, M. 89
 Zanzarella, G. 163-164, 164n., 174
 Zavattini, C. 113, 122
 Ziegler, A. 69n., 87-88
 Zillig, W. 84-85, 88
 Ziveri, G. 97n.

Contributors and abstracts

Sabrina Ballestracci

Abstract: This paper focuses on three Italian connectives (allora, ora, poi) and their translation into German. The analysis is based on selected passages from *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori da Cimabue all'anno 1567* (1568) by Giorgio Vasari. There are two reasons for the choice of this text: the frequent occurrence of the examined structures and the high variability of syntactic and semantic functions they take on in the text by Vasari. The paper is divided into 4 parts: Chapter 1 introduces the history of the fortune of the *Vite* in Italy and Germany and illustrates some stylistic features of this text, whose versatility is a good basis for empirically based linguistic analyses. Chapters 2 and 3 describe the outcomes of the analysis conducted on the Italian text and its translation into German. Chapter 4 has some final considerations, which can also be helpful for translation studies and the grammatical description of Italian and German.

Biographical Note: Sabrina Ballestracci (<sabrina.ballestracci@unifi.it>) is Associate Professor in German Language at the University of Florence. She is the author of papers on Semantics of Connectives, Contrastive Grammar, Stylistics, Translation Studies and Acquisition of German L2. Among her recent publications are *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2* (FUP, 2017) and, together with Serena Grazzini, *Punti di vista – Punti di contatto. Studi di linguistica e letteratura tedesca* (FUP, 2015).

Claudia Burkhard

Abstract: This article analyses contrasting standards in German and Italian cultural policy in a comparative perspective. In Germany a pluralism of defini-

tions and stakeholders is decisive; federalism and governmental neutrality are considered as self-evident. In contrast, in Italy a considerable amount of legislation expresses the desideratum of preserving countless, outstanding cultural goods (“tutela”), a concept integrated by the idea of their greater enhancement (“valorizzazione”), at the end of the last century. The article deals with the historical reasons, the political structures and respective consequences for cultural policy in both countries. Of special interest is the imprint of standards on practical cultural policy.

Biographical Note: Claudia Burkhard (<claudiaburkhard@gmx.de>) completed her Bachelor degree in Literary, Cultural and Media Studies in Siegen (Germany) and Granada (Spain) followed by a binational Master in German and Italian Studies at the Universities of Bonn (Germany) and Florence (Italy). She is Referentin for the Studienstiftung des deutschen Volkes and a specialist in cultural policy in a European perspective.

Michaela Cantello

Abstract: This article investigates the writing style and language of Sardinian author Sergio Atzeni (1986-1995) by means of a detailed analysis of his novels. Atzeni's literary project is deeply rooted in an ethnic dimension and focuses on plural and local narratives. Multilingualism is one of the main features of his writing, which combines mainly Italian with Sardinian and several other languages (both existing and invented), from regional varieties to urban contemporary slang. The choice of linguistic pluralism and the use of postmodern literature techniques and forms, such as fragmented narrations and multiple focalizations, characterize Atzeni's experimental style.

Biographical Note: Michela Cantello (<mickey.cantello@gmail.com>) graduated with honours in 2010 with a degree in Foreign Languages. She spent study and research periods in Heidelberg and Florence, and in 2015 obtained a PhD in Italian Studies at the University of Bonn. She is currently in the process of preparing her thesis for publication.

Maria Fancelli

Abstract: This brief article reconstructs the socio-historical and cultural profile of one of the most fruitful Italian-German academic agreements. The outset was a meeting between the then German Chancellor Helmut Kohl and Italian Prime-Minister Giuliano Amato, which took place in Florence in September 1992. This was the necessary prelude to the agreement between the Universities of Florence and Bonn. The next steps were the presentation of a pilot programme at the Italian Ministry of Foreign Affairs, its approv-

al, financing and, finally, the formal setting up of the Italian-German Study Programme at the University of Florence. The basic development and main objectives reached over a twenty year period are then presented together with the network of institutions, teaching staff and collaborators making this project possible and keeping it going.

Biographical Note: Since 2009 Maria Fancelli (<maria.fancelli@unifi.it>) has been a Professor Emeritus of the University of Florence. She has taught at the Universities of Trieste, Siena and Florence, where she was a Full Professor from 1983 to 2006. Her research principally covers modern German literature with particular attention to the Classical-Romantic period (Goethe, Schiller, Kleist), the mid-19th century (Heine and Stifter), and 20th century poetry and theatre. She has translated works by Goethe and Benn. Her most recent publication is the editing, with J. Raspi-Serra, of three volumes of the letters of J.J. Winckelmann, published in Rome in 2016 for the Italian Institute for Germanic Studies.

Massimo Fanfani

Abstract: When dealing with “language norms” a distinction needs to be made between the norms of grammarians established in grammar books, the so-called explicit grammatical norms, and the internal norm of a language, regulating its working by way of ongoing approximations, adapting it to speakers’ needs. The grammarians’ norms are nothing more than abstractions of the internal norm. But when discrepancies and conflicts occur between these different types of norm, i.e. when grammarians tend to impose ideological or ideal parameters on language facts, a misinterpretation and contradictory norms come about. This article illustrates a number of examples from contemporary Italian.

Biographical Note: Massimo Fanfani (<massimo.fanfani@unifi.it>), born in Florence in 1953, teaches the history of Italian and Italian linguistics. Together with Andrea Dardi, he edits the journal «Lingua nostra» and has published many articles and the book length study: *Vocabolari e vocabolaristi. Sulla Crusca nell’Ottocento* (Florence, Sef, 2012).

Marco Meli

Biographical Note: Marco Meli is Associate Professor in German Literature at the University of Florence. He studied German and English Literatures at the Universities of Florence and Stuttgart. Among his publications are a monograph on Gottfried Benn and a number of essays on 17th-19th-century German authors (G.E. Lessing, J.W. Goethe, G. Forster, H. Heine, R.M. Rilke, R. Pannwitz, B. Geiger, G. Benn, R. Gernhardt).

Maria Carla Papini

Abstract: The analysis of some of Pirandello's *Novelle per un anno* read by means of Pirandello's essay *L'umorismo* is meant to highlight the decomposition strategies by which Pirandello creates another kind of reality, different from the one traditionally conceived and shaped in artistic representations. An estranging effect is thus produced by the interaction between imagination and the real world, the abstract and the concrete, between fiction and reality. This effect characterizes the construction of a kind of fictional text opposing its own formal structure to the metamorphism of some otherwise unrepresentable reality. This asserts art's demiurgic character as well as its substantial, intrinsic, irrevocable autonomy.

Biographical Note: Maria Carla Papini (<mariacarla.papini@unifi.it>), Full Professor of Modern and Contemporary Italian Literature in the University of Florence, has also taught in European and extra-European Universities. She has studied *poesia crepuscolare*, avantgarde movements from Futurism to Metaphysical art, Surrealism and Hermetic poetry. Prof. Papini's interest in poetry and novel writing in twentieth century Italy is characterized by a fully European comparative perspective including painting, music and film studies.

Cora Rok

Abstract: With the analogy of film editing to the blink of an eye Walter Murch provides a method for examining the effects of editing techniques. Put on the formula: Just as the film blinks, so does he think! And, according to Murch, ideally also the spectator. On the basis of the examination of different forms of montage and their potential impact on the audience, from *Cinema of attraction* to continuity editing of the narrative film, Eĵzenŝtejn's shocking montage, Neorealism and Antonioni's 'empty' shots, the article examines whether Murch's theory allows conclusions to norms and norm infringements.

Biographical Note: Cora Rok (<cora.rok@uni-bonn.de>) is a Research Assistant at the Institute of Romance Studies at the University of Bonn. The main focus of her research lies on the subject of Work and Alienation in Italian contemporary literature.

Jan Seifert

Abstract: The present paper deals with e-mail communication between students and academic staff. Students' e-mails often draw criticism for inadequate phrasing, hence they may generate conflicts. The paper presents data from an e-mail corpus and, using the example of apology letters, discusses possible problems extending to felicity conditions and speech norms.

Biographical Note: Jan Seifert (<jan.seifert@uni-bonn.de>) is Associate Professor of German Linguistics at the University of Bonn. His research interests include grammar, pragmatics, speech norms, and forensic linguistics.

Teresa Spignoli

Abstract: This essay will analyse and compare concrete and visual poetry as two different kinds of visual-verbal experiments, respectively developed in Switzerland, Germany, Brazil, as well as in Italy and beyond. By looking at many exchanges that occurred between Germany and Italy, the essay will show the similarities between these two types of poetry, mainly relating to the utopian vision of an international poetry, a newfound role of the poet/artist as social critic, and the blending of art and everyday life. The two case studies are the work of Carlo Belloli, with his “mural poems”, and of Max Bense, whose theories of communication were very influential for both artistic movements.

Biographical Note: Teresa Spignoli (<teresa.spignoli@unifi.it>) is Associate Professor in Italian Studies at the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies, University of Florence. Her research focuses on contemporary Italian literature, Italian poetry in the second half of the XX century, and on the connections of art and literature.

Claudia Wich-Reif

Abstract: The usage of *ersterer* ('the former') and *letzterer* ('the latter') substituting *dieser* ('this') and *jener* ('that') in Goethe's works *Wilhelm Meisters Lehrjahre* and *Farbenlehre* illustrates that these elements were used far earlier than demonstrated in grammars, more frequent in the non-fictional, in particular professional scientific texts, than in the fictional text, in particular a novel. Including Italian translations of Goethe's works one can observe the changes in the reference system in both languages, from proximity/distance to sequencing. Whereas in the German language the semantic change correlates with the establishment of two new forms, in the Italian language there happens to be only a semantic change. The contemporary Italian language has functional, but no formal equivalences for German *ersterer* and *letzterer*.

Biographical Note: Claudia Wich-Reif (<wichreif@uni-bonn.de>) is Professor for the History of the German Language and Language Variation at the Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Her main research interests are historical and dialectal (morpho)syntax and textlinguistics.

