

ALESSANDRO MANZONI

Bewahrer der Vergangenheit und grosser
Erneuerer der italienischen Sprache



Texte von

Gianfranco Ravasi, Gian Luigi Daccò, Emanuele Banfi, Giovanni Orelli, Barbara Cattaneo



Die beiden spirituellen Register des Alessandro Manzoni

von Kardinal Gianfranco Ravasi*



Seite I:

Giuseppe Molteni,

Porträt von Alessandro Manzoni,

Mitte 19. Jhdt., Öl auf Leinwand,

Sistema Museale Urbano Lecchese (Si.M.U.L.),

Villa Manzoni, Museo Manzoniano, Lecco.

Links:

Carlo Preda, *Maria Himmelfahrt*,

erste Hälfte 18. Jhdt., Öl auf Leinwand,

Si.M.U.L., Villa Manzoni, Kapelle,

Museo Manzoniano, Lecco.

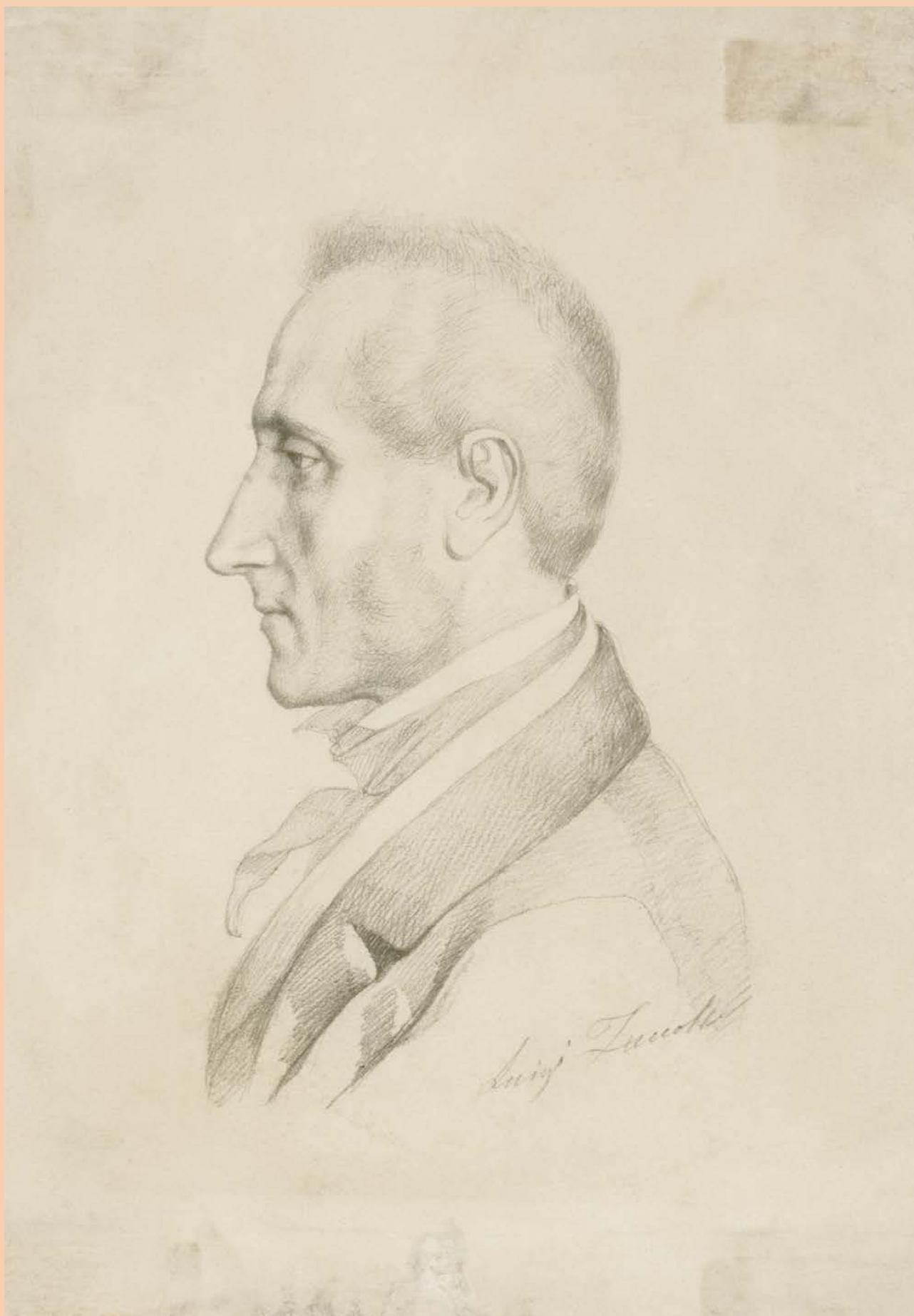
Auf dieser Seite:

Giovanni Battista Galizzi, *Renzo's Kapaunen*,

erste Hälfte 20. Jhdt., Tusche und Aquarell,

Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano,

Lecco.



Eine persönliche Erinnerung

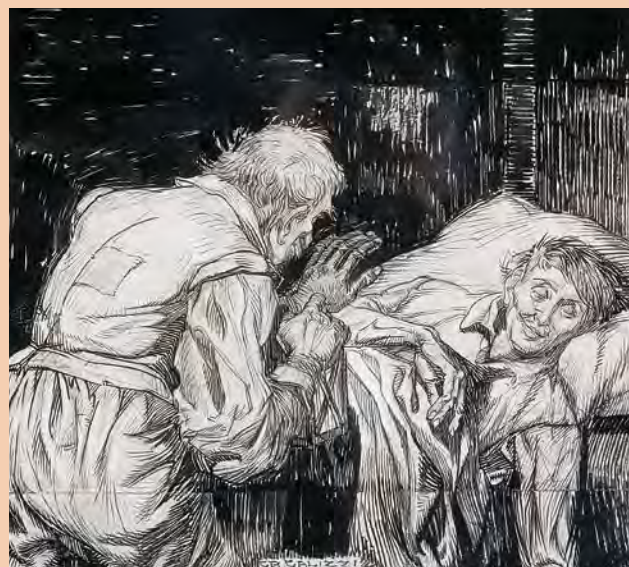
Durch sein Hauptwerk *I Promessi Sposi* (dt. *Die Verlobten*) und einige seiner Gedichte (*Inni sacri, Odi civili*), die in Italien zur (nicht immer geliebten) schulischen Pflichtlektüre gehören, ist Alessandro Manzoni fest in unserem Geist verankert. Die Namen seiner Figuren sind zum Bestandteil der italienischen Alltagssprache geworden, und wir verbinden heute feste Begriffe mit ihnen: Man denke nur an „Perpetua“, die Haushälterin eines jeden Priesters, an „Carneade“ (dt. Karneades) als Prototyp des Unbekannten oder an „Azzecagarbugli“, den Winkeladvokaten. Viele von uns können Bruchstücke aus den Werken Manzonis aus dem Gedächtnis hersagen, angefangen mit dem berühmten «So lebt denn wohl, ihr Berge, die ihr emporsteiget über das Gewässer» bis «es war der lombardische Himmel, so schön, wenn er freundlich ist», vom ironischen «So geh, geh, armes Giftmischerchen [...], du wirst eben in Mailand keine grosse Verwüstung anstellen» bis zu Lucias Worten an den Ungenannten: «Für ein Werk des Erbarmens verzeiht Gott so viele Dinge!» und zu dem so tragischen wie lapidaren «und die Unglückliche gab ihm Antwort», das das Schicksal der Nonne von Monza besiegelt.

Ein Echo des kleinen Wortemeeres, das der Mailänder Autor geschaffen hat, hallt in der Muschel unserer Erinnerung wieder mit seinen eindringlichen Versen wie dem «Mit wahren Ruhm? – Die künftige Welt entscheide dies!» aus der Ode *Il cinque maggio* (dt. *Der fünfte Mai*) oder dem im selben Text zu findenden machtvollen Bekenntnis zu Gott, der «niederdrückt und hebt, der Leiden fügt und Tröstung auch». Indessen geht es hier nicht um eine kritische Analyse dieses Titanen nicht nur der italienischen Literatur – das wäre angesichts der umfangreichen kritischen Bibliografie zu seinem Wirken ohnehin unmöglich. Vielmehr versuche ich mich an einer freien Annäherung an Manzoni, ausgehend von einer persönlichen Gewohnheit in meiner Mailänder Zeit, als ich immer wieder sein Haus an der Piazza Belgioioso aufsuchte, heute Museum und Sitz seines Verehrerkreises. Dem sass seinerzeit mein Freund Giancarlo Vigorelli vor, mit dem ich mich hier oft zum Gespräch traf.

Mit Manzoni verbindet mich auch meine fast zwei Jahrzehnte währende Tätigkeit als Präfekt der Biblioteca Ambrosiana, gegründet von dem in Kapitel XXII der *Promessi Sposi* ausführlich dargestellten Kardinal Federico Borromeo. Zudem hatte ich als Mitglied des Ehrenkomitees, das die Erstellung der europäischen Gesamtausgabe von Manzonis Werken betreute, eine umfangreiche Abhandlung zu den biblischen Quellen eines Textes verfasst, der dem Schriftsteller besonders am Herzen gelegen hatte, seinen *Osservazioni sulla morale cattolica* (dt. *Bemerkungen über die katholische Moral*). So stehen wir nun vor dem Meer wertvoller Seiten, die Manzoni mit grosser Präzision und Sorgfalt geschaffen hat, nicht ohne uns aber in der Einleitung zu den *Promessi Sposi* zu warnen, dass «von Büchern eines auf einmal genug, wenn nicht gar schon zu viel ist».

Die „verworrene Natur“ des menschlichen Herzens

Ich möchte zwei gegenläufige Register seines Wesens beleuchten, die sich jedoch in einem harmonischen, folgerichtigen Kontrapunkt zusammenfinden. Das erste ist in einer düsteren Tonart gehalten, dominiert von unverhülltem Pessimismus in Bezug auf die Natur des Menschen, das Wirrwarr unseres Herzens, denn «wenn zwei heftige Leidenschaften in dem Herzen eines Menschen zugleich toben, da kann niemand, der Leidende am allerwenigsten, die eine Stimme von der andern klar unterscheiden und mit Sicherheit sagen, welche die vorherr-



Links:

Luigi Zuccoli, *Portrait von A. Manzoni*, 1850, Bleistiftzeichnung, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano, Lecco.

Rechts:

Giovanni Battista Galizzi, *Renzos Schlaf*, erste Hälfte 20. Jhdt., Tusche und Aquarell, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano, Lecco.

schende sei». Im Übrigen, fährt Manzoni fort, «wer auf das Herz hört, dem weissagt es immer etwas von dem, was geschehen wird. Aber was weiss denn das Herz? Es hat kaum eine Ahnung von dem, was schon geschehen ist». Ein bitterer Realismus also, zweifellos geprägt vom jansenistischen Grundton seiner geistlichen Bildung, der sich dann in eine leidenschaftliche Botschaft der Moral verwandelt: «Nicht immer ist es Fortschritt, was danach kommt», schreibt er in seiner Abhandlung *Del romanzo storico* (dt. *Über den historischen Roman*).

Auf der letzten Seite der Verlobten, dem Werk, aus dem diese Überlegungen vorwiegend schöpfen, findet sich eine sinnbildliche Darstellung der Unzufriedenheit und Ruhelosigkeit, ja der radikalen „Gebrechlichkeit“ des menschlichen Seins und der menschlichen Existenz. In Manzonis Worten:

«[...] der Mensch, so lange er in dieser Welt lebt, ist ein Kranker, der auf einem mehr oder weniger unbequemen Bette liegt, der um sich herum andere, äusserlich wohl eingerichtete, bequeme Betten sieht und sich einbildet, es müsse sich darauf prächtig ruhen lassen. Aber wenn es ihm gelingt zu wechseln, so hat er sich kaum in dem neuen Bett zurecht gelegt, so fühlt er auch schon hier einen Dorn, der ihn sticht, dort eine Härte, die ihn drückt; am Ende ist's wieder die nämliche Geschichte.»

Interessanterweise hatte Giacomo Leopardi wenige Jahre zuvor in seinem *Zibaldone* einen ähnlichen Gedanken zu Papier gebracht:

«Wir kommen in dieses Leben wie jemand, der sich in ein hartes, unbequemes Bett legt und, weil er sich darin unwohl fühlt, nicht ruhig liegen kann; so wälzt er sich unentwegt von einer Seite auf die andere und tut alles, damit das Bett glatt und weich wird, in der Hoffnung, Ruhe und Schlaf zu finden, und hat doch kein Auge zugetan, wenn der Morgen naht.»

Diese grundsätzliche Unzufriedenheit des Menschen verzweigt sich sodann zu Ge-

danken und Taten, denen eine negative Ethik innewohnt. Manzonis Hauptwerk legt davon ein glühendes, dramatisches Zeugnis ab, eine Bestätigung des biblischen Ausspruchs «die Kinder dieser Welt sind im Umgang mit ihresgleichen klüger als die Kinder des Lichtes» (Lukas 16.8). Und so schreibt Manzoni:

«Wer Gutes tut, der tut es um des Guten willen, hat er diese Befriedigung erreicht, so ist er befriedigt und mag sich nicht weiter um alle die Folgen bekümmern. Wer hingegen seine Lust am Bösen hat, der verwendet mehr Ausdauer darauf, ist bis zuletzt hinterher, gönnt sich keine Ruhe, weil der Wurm einmal an ihm nagt.»



Und dieses Krebsgeschwür wird in den bösen Werken deutlich, die die Verderbten mit vollen Händen ausstreuen in der Geschichte, von der Mehrheit geduldet und von den Gerechten hingenommen:

«Wusstet ihr nicht», sagt der Kardinal Federico Borromeo an Don Abbondio, «dass die Ruchlosigkeit sich nicht bloss auf ihre Kräfte stützt, sondern auch auf die Leichtgläubigkeit und den Schrecken Anderer?»

Die Kette des Bösen und die Duldung durch die „allgemeine Gesinnung“

So greift die Gewalt in der Gesellschaft um sich, und «das Verbrechen ist ein strenger, unbeugsamer Herr, und mit Erfolg wider-

Giovanni Battista Galizzi, «ein Wolf unter dem Bette und drei garstige Katzen auf demselben», erste Hälfte 20. Jhdt., Tusche und Aquarell, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano, Lecco.

steht ihm nur derjenige, welcher aus allen Kräften sich dagegen waffnet». Von daher etwa der berühmte Aufschrei im zweiten Aufzug von Manzoni's Trauerspiel *Il Conte di Carmagnola* (dt. *Der Graf von Carmagnola*): «Brüder mordeten dort Brüderscharen! Diese Schaudernachricht ihr empfangt». Mehr noch, das Böse verbreitet sich genauso wie die Liebe: «Alle, die Andere aufreizen und beleidigen, und ihnen Unrecht zufügen, in welcher Weise es auch sei, sind strafbar, nicht allein um des Bösen willen, das sie begehen, sondern auch für die Bosheit, welche sie in die Seele des Gekränkten bringen». Der Hass des Aggressors schürt Hass auch beim Opfer, in einer Kette, die nicht abbricht, sondern immer länger wird, und es ist vergeblich, in diesem Wirrwarr nach Hilfe zu rufen, denn «sollen sich viele Arme zu eurem Beistand erheben, so dürft ihr bloss keinen nötig haben». Gewiss, es gäbe ein Mittel gegen das um sich greifende Übel: «Wir müssen mehr daran denken, gut zu handeln, als gut zu leben; so würde man am Ende zufriedener sein».

Doch leider, so Manzoni weiter, «sind wir Menschen im Allgemeinen so beschaffen: Wir lehnen uns entrüstet und wütend gegen die kleinen Übel auf und unterwerfen uns schweigend den grössten». Hier lässt sich eine weitere Grenze der menschlichen Natur erkennen, unsere Unfähigkeit zum objektiven Urteil, «denn Recht und Unrecht sind nie durch einen so glatten Schnitt gesondert, dass jeder Teil sich durchaus nur im Besitz des einen befände». In der Tat urteilen wir gern scheinheilig mit Gemeinplätzen, mehr noch, wir nehmen als Leitstern, was Manzoni als „allgemeine Gesinnung“ definiert, den Feind des „gesunden Sinnes“: «Der gesunde Sinn war da; aber er hielt sich aus Furcht vor der allgemeinen Gesinnung verborgen». Und voller Ironie führt er mit amüsantem Pinselstrich diese Darstellung der Scheinheiligen fort, jenen «Verständigen, die sich vor den Tugenden wie vor den Lastern scheuen und immer predigen, dass die Vollkommenheit in der Mitte liege, und welche die Mitte gerade auf den Punkt setzen, wo sie angelangt sind und sich behaglich fühlen». Denn die „Mitte“ bedeutet nicht unweigerlich Perfektion, Ausgewogenheit, Vernunft.

Manzoni's bissige und unterhaltsame Ironie gilt auch den fixen Ideen, die wir – wie einen Krampf im Fuss – nur dann wieder loswerden, wenn wir heftig damit aufstampfen. Als Modell dient hier sicher Donna Prassede:

«Mit den Begriffen hielt es Donna Prassede, wie man sagt, dass man es mit den Freunden halten soll; sie hatte deren wenige; von diesen wenigen aber war sie sehr eingenommen. Unter den Wenigen gab es zum Unglück viele verdrehte und diese waren nicht diejenigen, die ihr am wenigsten wert waren.»

Dabei ist sie ihrem ach so gelehrten und im selben Masse rechthaberischen Gatten Ferrante sehr ähnlich. Ein solches Verhalten hat auch eine religiöse Kehrseite:

«Ihr ganzes Trachten war darauf gerichtet, dem Willen des Himmels förderlich zu sein; nur verfiel sie oft in den gewaltigen Irrtum, ihr Gehirn für den Himmel zu halten.»

Vergebens ist daher die Ermahnung, «erst zu beobachten, zu hören, zu vergleichen, zu denken und dann zu sprechen», denn «das Sprechen, diese so einzige Sache, ist viel leichter als alle die andern zusammen, dass auch wir, ich meine wir Menschen überhaupt, ein wenig zu bedauern sind».

Das letztendlich helle Licht der Epiphanie

Indessen lässt der düstere Rahmen des menschlichen Elends in Manzoni auch Raum für einen strahlenden Ausgang, weil «die Vorsehung am Ende gewisse Menschen fasst». Der Mensch, dieses schwache, vergängliche Wesen, trägt in sich die Triebfeder des Gewissens, die seinen Geist und sein Herz umklammert, und so ist es «unser Privileg oder, wenn wir es nicht als Privileg annehmen wollen, unsere Last, zwischen die Wahrheit und die Unruhe gestellt zu sein». Ja selbst im Zweifel, so er quälend und authentisch ist, liegt etwas Edles, weil er ein Zeichen von Suchen und Erwarten sein kann. So schrieb Manzoni in *Storia della Colonna Infame* (dt. *Geschichte der Schandsäule*): «Es ist besser, sich im Zweifel zu quälen, als sich im Irrtum auszu-



ruhen». Aber am Ende strahlt das Licht Gottes, der es vermag, die Gefallenen aufzurichten und die Bekümmerten zu trösten. Gott offenbart sich dem in seiner Gnade, der ihn ehrlichen Herzens sucht.

Absurd ist daher der Versuch eines fantasievollen Manzoni-Interpreten, der vor kurzem in den *Promessi Sposi* zwischen den Zeilen eine Art verschlüsseltes Manifest oder Geständnis des Atheismus und der Ungläubigkeit zu erkennen glaubte. Wenn auch Jesus Christus in Manzonis Hauptwerk nicht namentlich genannt wird, findet sich doch in den *Osservazioni sulla morale cattolica* mit Anklängen an Pascal ein klares Bekenntnis zum Glauben: «Alles erklärt sich durch das Evangelium, alles trägt bei zur Bestätigung des Evangeliums». Am Ende des langen Tunnels, der verdunkelt ist vom Elend und der Unzulänglichkeit der Menschengeschichte und den Manzoni unbeirrt durchmisst, wird dieses Licht mit Sicherheit auftauchen. Auf den leidvollen Weg des lombardischen Schriftstellers wirft ein zeitgenössischer Autor mit einer freien literarischen Rekonstruktion Licht. Die Rede ist von Mario Pomilio, der in seinem 1983 erschienenen Roman *Il Natale del 1833* auf Manzonis gleichnamiges Gedicht Bezug nimmt, mit dem dieser den Tod seiner geliebten Frau Enrichetta Blondel verarbeiten wollte in einem Versuch, den Knoten des Schmerzes aufzulösen und den Sturm von Fragen zu beschwichtigen, die auf ihn eindringen und seine Seele aufwühlten. Und so betete Manzoni in jenen traurigen Tagen mit kraftvollen Worten:

«Ja, du bist schrecklich / und ja, du bist barmherzig! / Unberührt von Gebeten / gewährst du und verweigerst du. / Ich frage dich: was hast du getan? / Möchte wissen: warum? / Vergabst nicht den Deinen / vergabst nicht Dir selbst.»

Wie Pomilio schreibt, sind dies

«abgehackte Worte und Sätze, aus der Ferne auf grosse leere Blätter geworfen, so dass sie geronnenen Tränen ähneln. In Wahrheit sind es Schluchzer, unterdrücktes Stöhnen, Bruchteile einer noch ungeformten, gestammelten Rede.»

Es ist die Entdeckung eines bestürzenden Gottes, eines Gottes, der bald schrecklich ist und bald barmherzig, bald ungerührt und bald grossmütig.

Der Aufschrei des Menschen Manzoni ist das ewige «Warum? Was hast du getan?», das immer wieder auch in den Psalmen anklingt:

«Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen? Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir? Wie lange soll ich sorgen in meiner Seele und mich ängsten in meinem Herzen täglich? Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?» (Psalm 13.2-3)

Auch die Verse Manzonis bezeugen den Kampf zwischen Unterwerfung und Zuwiderhandlung, zwischen Glaube und Protest. Und schon blitzt eine Antwort auf: «vergabst nicht dir selbst». Um Erlösung für das unendliche Leid der Menschheit zu finden, hat Gott seinem Sohn den Schmerz nicht erspart. Christus nahm Schmerz und Tod, die allen Geschöpfen zu eigen sind, auf sich und macht so unser Elend fruchtbar, befreit uns davon in der Erwartung der umfassenden Erlösung, denn «Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen, und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid noch Geschrei noch Schmerz wird mehr sein; denn das Erste ist vergangen» (Offenbarung 21.4). Dieses Ziel, so Pomilio, wünschte sich der Autor der *Promessi Sposi*, der grosse und gepeinigte Schriftsteller, als fest und auch im Leid gläubiger Mensch sehnlich herbei: «O Herr, nach den fremden Meeren, die ich befahren habe, werde ich in dem deinen Schiffbruch erleiden».

* **Kardinal Gianfranco Ravasi**



Manzoni – kulturhistorische Anmerkungen

von Gian Luigi Daccò*



Links:

Francesco Confalonieri,
Standbild von Alessandro Manzoni,
1891, Bronze, Lecco.

Auf dieser Seite:

Orlando Sora,
Olate, das Dorf der Promessi Sposi,
zweites Viertel 20. Jhdt., Tempera auf Leinwand,
Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano,
Lecco.

Manzoni – ein katholischer Schriftsteller?

In einem langen Interview, das am 20. September 2013 in der Zeitschrift „Civiltà Cattolica“ erschien, sagte Papst Franziskus unter anderem:

«Ich habe die *Promessi Sposi* dreimal gelesen und jetzt wieder auf dem Tisch, um sie noch einmal zu lesen. Manzoni hat mir so viel gegeben. Meine Grossmutter hat mich, als ich Kind war, den Anfang des Romans auswendig lernen lassen: „Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti...“»

Manzoni hat viel zum zeitgenössischen christlichen Denken beigetragen. Doch als er 1873 starb, porträtierte ihn just die eben erwähnte Zeitschrift, die „Civiltà Cattolica“, mit einer ironischen Analogie des Schriftstellers und seiner Romanfigur Don Ferrante als Musterbeispiel für einen versponnenen Literaten, während er für den Mailänder „Osservatore Cattolico“ wegen des „Bösen“, dass sich in sein Werk eingemistet habe, kein wahrer Christ war.

„Il Resegone“, die katholische Tageszeitung von Lecco, befand sogar:

«Oh! Zu welcher Grösse wäre Manzoni gelangt, hätte er dem Ansturm der Revolution widerstanden und sich stets am unverrückbaren Fels des Petrus festgehalten. Doch er stürzte, wurde Anhänger der Revolution und applaudierte den Gegnern der Kirche, unser aller Mutter. Diese Mutter blickt mit schmerzlicher Rührung auf die Wirrungen ihres Sohnes [...]. Und wir, die wir dem christlichen Dichter eine Blume aufs Grab legen, lassen zugleich auch eine Träne des Schmerzes und des Erbarmens zu diesem Katholiken hinabfallen, der auf Abwege geriet.»

In jenen von starken innerkirchlichen Meinungsverschiedenheiten geprägten Jahren war der Katholizismus in zwei Lager gespalten: auf der einen Seite die liberalen Katholiken, mit Manzoni und Rosmini als wichtigsten Vertretern, die die Werte des in Europa aufkeimenden Liberalismus bereitwillig annahmen; auf der anderen die

Konservativen mit Don Davide Albertario und Kardinal Giuseppe Sarto, die sich die Verteidigung des Kirchenstaats auf die Fahne schrieben und den Grundsätzen des Liberalismus und jedem gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Fortschritt mit grossem Misstrauen entgegentraten.

Der „Syllabus Errorum“ (1864) von Pius IX. bedeutete die endgültige Verurteilung der liberalen Katholiken. Manzoni nahm zwar nicht aktiv am politischen Leben teil, stimmte aber als Senator für Rom als Hauptstadt des Königreichs Italien – ein Standpunkt, der damals für einen gläubigen Katholiken etwas Unerhörtes war und zur Verschärfung der Feindseligkeiten der Konservativen gegen ihn führte.

Der „Osservatore Cattolico“ nannte Manzoni ein «Idol der betrunkenen Dummköpfe» und stellte sein Werk damit auf eine Ebene mit dem verhassten Liberalismus und der Philosophie des Abts Rosmini.

Manzoni hatte lange in Paris gelebt und war stark vom französischen Denken beeinflusst. Seine erste „philosophische“ Periode stand unter dem Einfluss der von humanitärem Theismus und Sensismus durchdrungenen *idéologues*; er zeigte Bewunderung für das liberale Christentum des Hugues de Lamennais und führte einen Dialog mit Victor Cousin, dem Philosophen des Eklektizismus.²

Doch die wahre Entdeckung war für Manzoni die Philosophie von Antonio Rosmini. Mit dem Philosophen aus Rovereto verband ihn eine tiefe Freundschaft, die 1826 begann und bis zu Rosminis Tod im Jahr 1855 anhielt.

Während ihrer Aufenthalte am Lago Maggiore führten die beiden lange Gespräche über Themen der Religion, Philosophie, Literatur und Politik.

1850 veröffentlichte Manzoni den kunstphilosophischen Dialog *Dell'invenzione*, in dem er sich das Denken Rosminis zu eigen machte. Genau wie für Rosmini musste die Moral auch für Manzoni mit der ewigen Wahrheit verbunden bleiben und den Versuchungen des „Relativismus“ (den sie beide als „Subjektivismus“ bezeichneten) entzogen sein.

Nach Manzonis Tod erstarkten in der katholischen Kirche die Strömungen, die immer rigoristischere Positionen einnahmen: Am 7. März 1888 erschien das Dekret *Post obitum*,

in dem die Philosophie Rosminis verurteilt wurde, und im integristischen und antimodernistischen Denken des als Pius X. zum Papst gewählten Kardinals Sarto entwickelte sich die intransigente Denkrichtung des Katholizismus weiter. 1907 verurteilte dieser Papst dann in der Enzyklika *Pascendi Dominici gregis* mit aller Härte die Positionen des sogenannten „Modernismus“.

Diese feindselige Einstellung der römischen Kurie änderte sich erst im neuen Klima des Zweiten Vatikanischen Konzils, als klar wurde, dass Männer wie Rosmini und Manzoni die Vorschläge für eine Reform der Kirche gedanklich bereits vorweggenommen hatten.

Die Unduldsamkeit der konservativen Katholiken gegenüber Manzoni hatte sich allerdings bereits weitgehend gelegt, nicht zuletzt weil man seine umfangreiche Produktion zu Fragen der Philosophie, der Moral und der Geschichtsschreibung bewusst ignoriert hatte, ihn ausschliesslich auf die *Promessi Sposi* begrenzte und damit sein Gesamtwerk unterbewertete. Hinzu kam, dass der Roman auf seine Funktion als Schullektüre reduziert wurde, die für Heranwachsende völlig ungeeignet ist, aber bis heute zum Kanon gehört. Und so empfinden ihn die meisten Schüler, weil er ihnen in einem Alter aufgezwungen wird, in dem sie ihn noch nicht verstehen, als langweilig und seine Lektüre nicht als Vergnügen, sondern als Zwang.

Im Übrigen ist Manzoni ein viel zu komplexer Autor und Denker, als dass er sich bequem in das Schubladendenken der vorherrschenden Ideologien einsortieren liesse; seinem Werk werden die unterschiedlichsten Etiketten aufgeklebt, meist aber ausschliesslich auf der Grundlage der *Promessi Sposi*.

Mit Ausnahme der Gedichte wurde über den gesamten Rest seines gigantischen Oeuvres über ein Jahrhundert lang kein Wort verloren, es war so gut wie vergessen.

Die Beispiele für die „banale Kritik“, die auch heute noch an ihm haftet, würden ganze Bibliotheken füllen, aber darum soll es hier nicht gehen.

Im letzten Jahrhundert zogen die Historiker, die der Lehrmeinung Benedetto Croces folgten und damals die italienische Kultur dominierten, Manzoni mit dem Argument in Zweifel, jedes ethische Urteil über historische Umstände und Ereignisse sei absurd,

weil alles menschliche Handeln einzig vor dem Hintergrund des jeweiligen Zeitraums und seiner Institutionen einzuordnen sei.

Auch die von Antonio Gramsci beeinflussten Historiker standen dem Konzept der Geschichtsschreibung, das der lombardische Romancier vertrat, kritisch gegenüber.

Gramsci attestierte Manzoni „scherzhaftes Mitleid“ mit seinen Charakteren, denn er konnte unmöglich das tiefe Mitgefühl des Christen Manzoni mit jeder Kreatur teilen, wenn sie fern vom Guten ist – unendlich fern und verlassen. Es liegt auf der Hand, dass Denkschulen, die auf der immanenten Rationalität der historischen Entwicklung gründeten, die Positionen des lombardischen Schriftstellers nicht schätzen konnten.

Der Rückgriff auf notwendige, vom Einzelnen unabhängige Gesetzmässigkeiten des historischen Prozesses führte zu einer akuten epistemologischen Unsicherheit gegenüber der Geschichte der Gesellschaft, wie Manzoni sie sah.

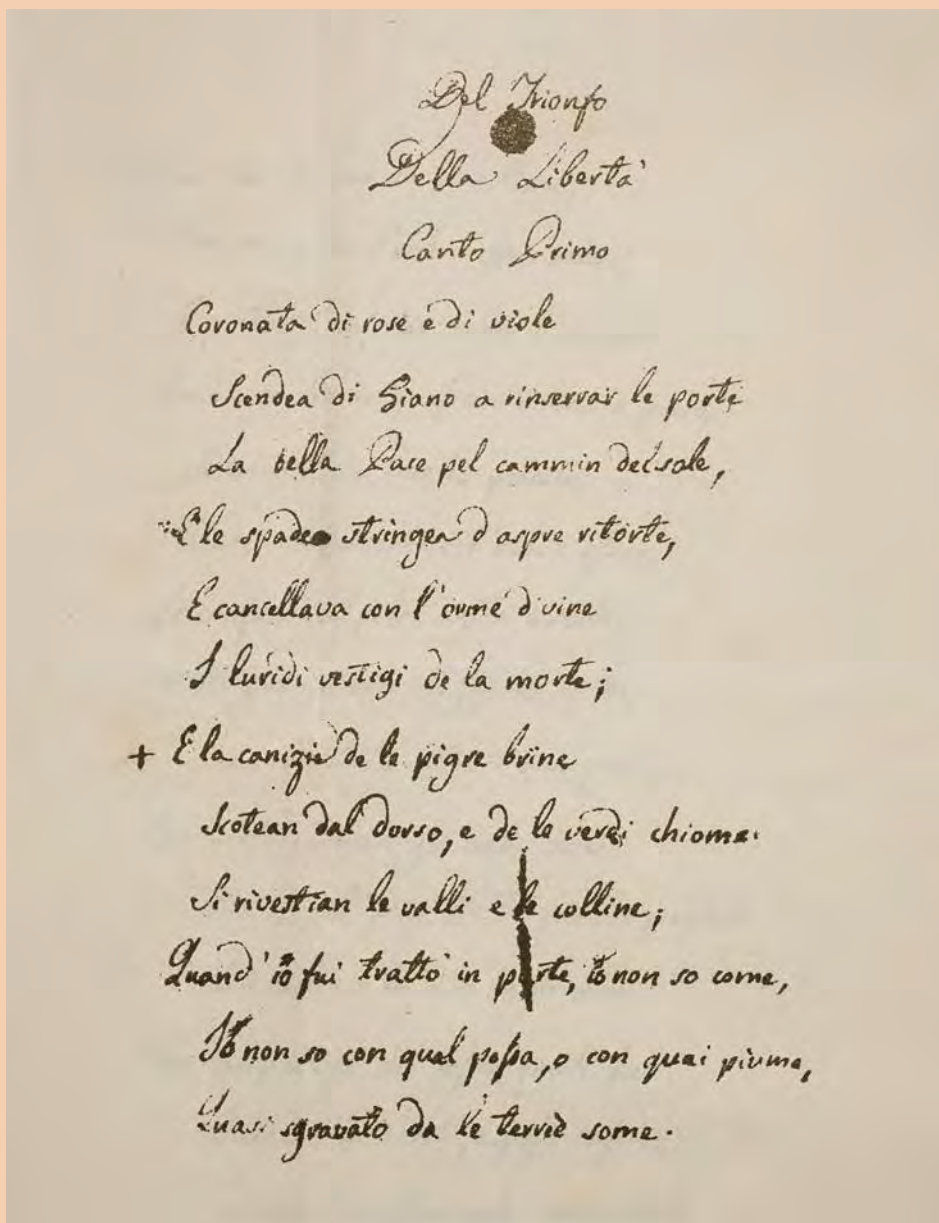
Das soziale Denken

Am 28. Februar 1873 lieh sich Manzoni in der Biblioteca Braidense mehrere Jahrgänge des „Moniteur universel“ aus, um einige Gedankenschritte seines letzten Werks *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859* zu überprüfen; durch seinen Tod am 22. Mai desselben Jahres blieb diese Abhandlung jedoch unvollendet.

Im Jahr 1801 hatte er als Sechzehnjähriger sein erstes Gedicht verfasst: *Del trionfo della libertà*.

Die Zeit zwischen diesen beiden Daten ist angefüllt mit unablässigem Nachdenken über Gesellschaft, Geschichte und Politik, mit Aufgaben, Reflexionen und Studien, 72 lange Jahre, von der Jugend bis zum Tod.

1798 rief der Vater Pietro Manzoni seinen Sohn aus Lugano zurück nach Lecco, damit er sich offiziell in die Bürgerlisten des Departements der von den französischen Revolutionären gegründeten Cisalpinischen Republik eintrug.³ Stolz und voller Begeisterung für die Ideale der Revolution folgte der junge Manzoni dem Wunsch des Vaters. Wenige Jahre später schrieb er sein erstes Gedicht *Del trionfo della libertà*, in dem er mit jakobinischem Ungestüm Napoleons zweiten italienischen Feldzug und den Sieg der Ideale der Revolution über den religiösen



Aberglauben und die Fortschrittsfeindlichkeit der Konservativen verherrlichte.

Zum Fall Napoleons verfasste er die politische Ode *Aprile 1814*. Damit wollte er die „Italici Puri“ unterstützen, eine politische Gruppe, die für die Wahrung der Unabhängigkeit des von Napoleon gegründeten Italienischen Königreichs kämpfte.

Manzoni teilte voll und ganz den Wunsch nach einem unabhängigen Königreich, das Mittel- und Norditalien umfassen sollte, eine *revolution sage et pure*, wie er dem Freund Fauriel schrieb. Die Lombardei wurde dann aber vom österreichischen Kaiserreich annektiert, und als 1848, nach der Befreiung Mailands, eine Art Referendum über den umgehenden Zusammenschluss der Lombardei mit dem Piemont angesetzt wurde, unterzeichnete der

Schriftsteller den Aufruf von Carlo Cattaneo, der der Idee eines „königlichen Krieges“ unter Carlo Alberto die Notwendigkeit einer föderalistischen politischen und militärischen Aktion entgegensetzte.

Der Lombarde und Europäer Manzoni konnte als Norditaliener zwar den Rest des Landes nicht, sah jedoch die Notwendigkeit seiner politisch-kulturellen Einigung mit Hilfe einer am Toskanischen orientierten Sprache. Keine nationale Kultur ohne Sprache, so sein Gedanke, und ohne nationale Kultur, die in einer eigenen Sprache lebt, konnte Italien als Land nicht existieren. In Deutschland hatten Herder und Fichte mit ihrem Gedankengut das Nationalbewusstsein inspiriert, und das aufkeimende Gefühl einer nationalen Identität basierte fast ausschliesslich auf der Tatsa-

che einer gemeinsamen Sprache. Insbesondere Herder griff von seiner Schrift *Über die neuere deutsche Literatur* (1767) an immer wieder, in fast allen seinen Werken, auf die Idee von der Sprache als Ausdruck des *Volksgeists* zurück, denn die Existenz eines Volkes ohne eigene Sprache war ihm eine absurde Vorstellung. Der deutsche Nationalgedanke gründete auf der gemeinsamen Sprache, dem praktisch einzigen gemeinsamen Element in einem Verbund von seit Jahrhunderten geteilten Kleinstaaten.⁴

Die Frage der gemeinsamen Sprache, die für die Geburt der deutschen Nation von so grundlegender Bedeutung war, stellte sich auch in Italien, wo die damals bestehenden Staatsgebilde auf eine lange unabhängige Geschichte zurückblicken konnten: beim Kirchenstaat währte sie ein ganzes Jahrtausend, beim Königreich Neapel über achthundert Jahre.

Bei der sprachlichen Überarbeitung der *Promessi Sposi* für die zweite Ausgabe (1840) nahm Manzoni dieses vor allem politische und gesellschaftliche Problem in Angriff – eine gemeinsame, lebendige Sprache für alle Italiener, wie sie noch nicht existierte, eine Sprache, die nicht nur in der Literatur verwendet, sondern auf der ganzen Halbinsel, wo man seinerzeit ausschliesslich im Dialekt kommunizierte, gesprochen und verstanden würde.

Manzoni selbst kannte, wie er in der Einleitung zu *Fermo e Lucia* schrieb,

«nur eine Sprache, in der ich so viel sprechen kann, bis ich den geduldigsten Zuhörer ermüde, ohne einen einzigen groben Fehler zu begehen, und in der ich jeden Fehler eines anderen sofort bemerke. Ohne mich zu rühmen kann ich sagen: diese Sprache ist das Mailändische.»

In einem Brief an den Freund Fauriel schreibt er mit Blick auf seine literarische Arbeit:

«Lorsqu'un Français cherche à rendre ces idées de son mieux, voyez quelle abondance et quelle variété il trouve dans cette langue qu'il a toujours parlé.»

Ein Italiener hingegen «écrit dans une langue qu'il n'a presque jamais parlé».⁵

Wenn Manzoni nun beschliesst, in genau jener Sprache zu schreiben, «die er so gut wie nie gesprochen hat», ist das ganz klar eine politische Wahl, die die soziale Funktion seiner Arbeit zum Ausdruck bringt: das Experimentieren mit einer einheitlichen Sprache für die zukünftigen Bürger eines zukünftigen geeinten Italien. Und diese Sprache war das Florentinisch der gebildeten Stände.

Der Beitrag, den Manzoni zu der im Entstehen befindlichen neuen Nation leistete, war also keine politische Aktion, der er sehr ablehnend gegenüberstand, sondern vielmehr kulturpolitischer Natur.

Als ihm im Oktober 1848 die Kandidatur zum Subalpinen Parlament in Turin angeboten wurde, legte Manzoni in seinem Ablehnungsschreiben sein ethisches und existenzielles Verhältnis zur aktiven Politik dar:

«Was möglich ist, gefällt mir meist nicht, ja es ist mir zuwider; was mir gefällt, würde nicht nur den anderen unangebracht und unzeitgemäss erscheinen, ich selbst wäre bestürzt, wenn es darum ginge, etwas nicht nur herbeizusehnen oder lediglich gutzuheissen, sondern es tatsächlich voranzutreiben und auch einen Teil der Folgen verantworten zu müssen. So dass in vielen Fällen, und vor allem in den wichtigsten, der Sinn meiner Worte der folgende wäre: Ich weise alles zurück und schlage nichts vor [...]. So jemand hält sich aus allem heraus!»⁶

Die Geschichte vom „zweiten Volk“

Der amerikanische Historiker Steven Hughes legt in seinem Essay *Manzoni as Social Historian: The Structural Dilemma of I Promessi Sposi* dar, wie der Autor von den ersten Zeilen des Romans an durch den Mund des ergebenen anonymen Chronisten ankündigt, er wolle mit der Tradition brechen und eine Geschichte von «Handwerkern und einfachen Leuten» erzählen.

«Also ein historischer Roman auf der Grundlage einer „social story“ [...]. Da es kaum Informationen aus erster Hand über das Leben der „einfachen Leute“ gab, ging Manzoni ähnlich vor wie viele moderne Sozialhistoriker.»⁷

In der Tat arbeitete Manzoni mit behördlichen Dokumenten wie öffentlichen Aufrufen und Chroniken zu Ereignissen, die von allgemeiner Bedeutung und von so grossem Ausmass waren, dass sie unmittelbar die ganze damalige Bevölkerung betrafen, wie die Pest, die Hungersnot oder der Durchzug der Landsknechte.

Schon bei der Arbeit am Trauerspiel *Adelchi* (dt. *Adelgis*) grämte sich Manzoni, dass es nur so wenige Geschichtswerke über diese Zeit gab und die Langobarden darin nur knapp und konfus behandelt wurden.⁸

Als aufgeklärter Geist, der nichts als gesichert voraussetzte, sondern alles persönlich überprüfen wollte, griff er daher zu den Originaldokumenten in der von Lodovico Antonio Muratori herausgegebenen monumentalen Sammlung historischer Quellen *Rerum Italicarum Scriptores* und in den neunzehn Bänden von Augustin Thierry's *Rerum Gallicarum et Francicarum Scriptores*.

Dieser grosse französische Historiker hatte im Laufe der Zeit, in der er die Dokumente aus jenen fernen Epochen sammelte und veröffentlichte, eine Theorie der zwei Völker entwickelt – dem der barbarischen Eroberer, also der Franken, und dem der Besiegten, der unterdrückten Galloromanen.

Mit seinem *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, einer Abhandlung über einige Episoden der langobardischen Geschichte in Italien, die zeitgleich zu *Adelchi* entstand, führte Manzoni ein neues System der Recherche ein, das er auch danach regelmässig verwendete: Er nutzte wenig bekannte Dokumente, anhand derer er jedoch nicht die historische Handlung, sondern vielmehr die Alltagswelt rekonstruierte: «de livres, de bouquins, de paperasses même, dont plusieurs rares et même uniques».⁹

Wie er Fauriel schrieb, interessierten ihn nicht so sehr die Fakten, die die Gelehrten zusammengetragen hatten, ohne zu berücksichtigen, was an den Institutionen jener fernen Zeit und an der damaligen Mentalität von Bedeutung war, und vor allem ohne sich jemals mit den Lebensverhältnissen der unterworfenen lokalen Bevölkerung zu beschäftigen, die als *possédés* Leibeigene der Langobarden waren; von diesem Volk von Sklaven ist denn auch weder bei Paolo Diacono noch bei den späteren Geschichtsschreibern je die Rede.

Auch der Held der Tragödie *Adelchi* ist keine bekannte Person, sondern kaum mehr als ein Name, bei dem nicht einmal die Schreibweise gesichert ist: Adalgiso, Algiso oder eben Adelchi.

Dieser Sohn des letzten Langobardenkönigs Desiderius wird in einigen wenigen Passagen einer Chronik des Jahres 1000, im *Chronicon Novaliciense* und in der Gründungslegende des Klosters Civate erwähnt. Noch eine Erinnerung also an die Orte der eigenen Kindheit: Das Kloster Civate liegt nur wenige Kilometer vom Haus der Fami-



lie in Caleotto entfernt, jenem Ortsteil von Lecco, wo der spätere Schriftsteller seine Kindheit verbrachte; der junge Manzoni muss das Kloster und seine Gründungslegende gut gekannt haben.¹⁰

Doch die Kernaussage des Werks erschliesst sich in der bereits erwähnten historischen Studie, der Abhandlung über einige Episoden der langobardischen Geschichte in Italien: Weder Karl der Grosse noch König Desiderius, weder die fränkischen Paladine noch die langobardischen Herzöge sind die eigentlichen Helden der Tragödie, sondern das unterdrückte Volk, «eine immense Zahl von Menschen, ganze Generationen, die auf diesem Land, ihrem Land lebten, unbemerkt und ohne Spuren zu hinterlassen».¹¹

Auch hier, wie bei Thierry, wieder zwei Völker: die Herren und die Knechte, die Unterdrücker und die Unterdrückten.

A. Manzoni,
Adelchi, gedruckt
von Vincenzo
Ferrario,
Mailand 1822,
Si.M.U.L., Villa
Manzoni, Museo
Manzoniano, Lecco.

Im Jahr, als er *Adelchi* schrieb, begann Manzoni auch mit *Fermo e Lucia*, der erst posthum veröffentlichten ersten Fassung der *Promessi Sposi*, und in einem Brief an den Freund Fauriel erläutert er seine Idee des Romans mit den folgenden Worten:

«Um euch mit wenigen Worten meine Vorstellung von historischen Romanen zu erläutern [...] will ich mich so ausdrücken: Ich konzipiere sie als Darstellung eines bestimmten Zustands der Gesellschaft mithilfe von Fakten und Personen, die der Wahrheit so nahe kommen, dass sie als wirkliche, erst vor kurzem entdeckte Geschichte angenommen werden; dazu habe ich mich bemüht, die Epoche, in der meine Geschichte angesiedelt ist, und das Land, in dem sie spielt, möglichst genau zu erforschen und wahrheitsgetreu wiederzugeben.»¹²

Seine Rekonstruktion der lombardischen Gesellschaft des siebzehnten Jahrhunderts basiert also auf Wissen aus erster Hand und auf dem sorgfältigen Studium zahlreicher Originaldokumente und Chroniken der Epoche.

Die „Materialien“, wie er sie in seinem Roman nennt, stammen unmittelbar aus zeitgenössischen Dokumenten: die Angaben zur Nonne von Monza aus den Chroniken zum Leben der Virginia de Leyva, die zum Ungenannten aus denen zu Bernardino Visconti. Die Elemente und Episoden der grossen Kapitel über die Pest lieferten Ripamonti und Tadino, während die öffentlichen Aufrufe und die Briefe, in denen von den „Bravi“ und den Landsknechten die Rede ist, aus Archiven stammen. All diese schlichten und zugleich schrecklichen Dokumente verwendete er für sein Buch. «Ich habe alles hinein gesteckt: Bauern, Adelige, Priester, Beamte, Intellektuelle, den Krieg und die Hungersnot», schrieb er an Freunde.

Das macht *I Promessi Sposi* zu einem aussergewöhnlichen, einzigartigen historischen Roman – und eben nicht zu einer saloppen Neuauslegung der Vergangenheit, in der Menschen des neunzehnten Jahrhunderts in Gewänder des siebzehnten gesteckt werden, wie es in fast allen anderen historischen Romanen aus dem neunzehnten Jahrhundert der Fall ist.

Seinerzeit wurden in den historischen Romanen und Balladen zumeist abenteuerliche Begebenheiten in die Vergangenheit verlegt: die historischen Angaben dienten lediglich zur Ausgestaltung der Handlung, oft in den düsteren Farben des Schreckens und der Grausamkeit.

Manzonis Roman hingegen bewegt sich auf einer ganz anderen Ebene: Hier nimmt die in allen Details recherchierte Geschichte der Gesellschaft eine zentrale Rolle ein.

Mit dieser Neuerung hatte Manzoni überwältigenden Erfolg, doch als sich dann in ganz Europa, von Stendhal bis Tolstoi, der realistische und naturalistische Roman durchsetzte, wurde gerade sie zum wahrscheinlichen Grund für die immer schwierigere Lektüre der *Promessi Sposi*, denn dieses Werk war schon bei seinem ersten Erscheinen – aber eben auch später – keinem klaren, eindeutigen Erzählstil zuzuordnen.

Auch die Auswahl der Protagonisten, Fermo (später Renzo genannt) und Lucia, die gewiss nicht zufällig erfolgte, stellte ein absolutes Novum dar: Zum ersten Mal waren Angehörige niedriger Schichten Helden eines Romans. Zudem fügten sich die Protagonisten in die gesellschaftliche Realität der aufkeimenden industriellen Revolution zu Beginn jenes neunzehnten Jahrhunderts, in dem Manzoni den Roman schrieb: Sie sind beide Arbeiter, er Weber und sie Spinnerin.

Diese Auswahl beruhte nicht zuletzt auf Manzonis profunder Kenntnis der gesellschaftlichen Verhältnisse in Lecco; als kompetenter Historiker wusste er, dass diese schon immer, auch im siebzehnten Jahrhundert, weitgehend durch die Manufakturen geprägt waren.

Gleichwohl ordneten fast alle Rezensenten Renzo und Lucia als „Bauern aus der Brianza“ ein und fügten so zum falschen Beruf auch noch eine falsche Herkunftsangabe.

In den *Promessi Sposi* wird das lombardische Volk, das Krieg, Pest, Plünderung, Gewalt, Ungerechtigkeit und Erniedrigung erträgt, zum Protagonisten des Romans, zum wahren Helden der Geschichte.

Das Volk der Mächtigen hingegen verfügt über unbegrenzte, willkürliche Macht und kann deshalb auch seine schrecklichen Launen ausleben – wie Don Rodrigo, der Lucia haben will, einfach so, wegen einer Wette mit dem Grafen Attilio.

Wie in *Adelchi* taucht auch hier das Thema der zwei Völker auf: ein Volk der Unterdrücker und eines der Unterdrückten, zwei Klassen mit völlig entgegengesetzten Interessen. Die Unterdrücker haben die Macht auf ihrer Seite: die rohe Gewalt der Bravi, die Gesetze der Winkeladvokaten und die gesellschaftlichen Konventionen – die Unterdrückten haben nur das Leiden, den Schmerz, den Glauben und das Warten.

Die Niedrigen, die Unterdrückten haben nichts als die Kraft der Geduld, die des Evangeliums: «Das aber auf dem guten Land sind die, die das Wort hören und behalten in einem feinen, guten Herzen und bringen Frucht in Geduld.» (Lukas 8.15).

Das in der *Vulgata* mit *patientia* („Geduld“) übersetzte griechische Wort *hypomoné* hat eine weiter gefasste Bedeutung, etwa „Ausdauer, etwas Schwieriges ertragen“ verbunden mit „Warten-können“; dieser Übersetzung gab 1942, mitten in der deutschen Besatzung, die Jüdin Simone Weil bei ihren historischen Recherchen den Vorzug: «[...] et rendra peu à peu impossible une partie au moins des bassesses qui constituent l'air que nous respirons».¹³

Auch Papst Franziskus bringt in einem Interview, in dem er den griechischen Begriff zitiert, zutiefst „manzonische“ Gefühle zum Ausdruck:

«Ich sehe die Heiligkeit im geduldigen Volk Gottes [...] Das ist für mich die allgemeine Heiligkeit. Ich bringe Heiligkeit oft in Verbindung mit Geduld: nicht nur die Geduld als hypomoné, als das Auf-sich-Nehmen von Ereignissen und Lebensumständen, sondern auch als Ausdauer im täglichen Weitergehen. Das ist die Heiligkeit der kämpfenden Kirche [...]. Das war die Heiligkeit meiner Eltern, meines Vaters, meiner Mutter, meiner Grossmutter Rosa.»

Beharrliches Warten der Unterdrückten, dass Krieg und Verwüstung vorübergehen, dass die Hungersnot ebenso vorbeigeht wie die Pest und dass es auch ein Ende haben wird mit Don Rodrigo und seinen Bravi, mit den Landsknechten und den Winkeladvokaten; Warten und Erdulden, das sind die Ruhmestaten der einfachen Menschen – «Gesindel, das vogelfrei umherläuft, das nicht ein-

mal ein Oberhaupt hat und Niemandem angehört», wie Don Rodrigo erklärt.

«Die Gerechtigkeit? Pah, die Gerechtigkeit! [...] Wer kümmert sich in Mailand um das Volk hier? Wer wird sie anhören? Wer kennt das Gesindel, das vogelfrei umherläuft, das nicht einmal ein Oberhaupt hat und Niemandem angehört?» (*Promessi Sposi*, Kapitel XI)

Das war schon immer so, und auch *Adelchi*, als Sohn des Langobardenkönigs in die Klasse der Unterdrücker hineingeboren, Beherrscher des «zerstreuten Pöbels, des Name verklang», hat keine Wahl: Er, der Königssohn und Krieger, kann nur Unrecht tun oder es erleiden.

Der rechtschaffene *Adelchi* löst dieses Dilemma durch den eigenen Tod, um sich so von der schrecklichen Gewalt der Welt zu befreien.

Leonardo Sciascia schrieb, ungeachtet aller Studien sei das Werk Manzonis in seiner tiefen Wahrheit noch nicht erfasst worden: Es gelte gemeinhin als das Produkt eines frommen und konservativen lombardischen Aristokraten, doch in Wirklichkeit sei es ein Werk voller Unruhe, eine schonungslose Analyse der italienischen Gesellschaft von damals und heute.

Ich denke, dass die Analyse Manzonis eine schonungslose Analyse der Gesellschaft jeden Landes ist, nicht nur der Italiens – eine Schilderung der unvermeidlichen Dramatik des Mensch-Seins.

Eine existenzielle Tragik, derer wir uns natürlich bewusst sein müssen, ohne jedoch zu resignieren, denn wie Manzoni in *Storia della Colonna Infame* über die «fürchterlichen Taten der Menschen gegen Menschen» schreibt: „Man kann wohl gezwungen das Opfer, nie aber der Urheber solcher Verbrechen sein».

* **Gian Luigi Daccò**

Emeritierter Konservator des Manzoni-Museums in Lecco; ICLM - International Committee for Literary Museums.

Anmerkungen

¹ Die idéologues waren durch das Gedankengut von Claude-Adrien Helvétius und von Condillac inspiriert; ihre Anhänger folgten einer sensualistischen Erkenntnistheorie, die sie nicht nur auf die Untersuchung der Bildung von Ideen (daher der Name „Ideologen“) anwendeten, sondern auch auf die verschiedensten Bereiche der Moral und der Politik. Es ging ihnen nicht um eine universelle Theorie des Menschen, sondern um die empirische Analyse einiger spezifischer Aspekte. Manzoni kam in Paris mit ihnen in Kontakt und schloss insbesondere mit Claude Fauriel eine enge, lang anhaltende Freundschaft. Die Ideen der idéologues spielten eine wichtige Rolle für die Entwicklung seiner Gedanken.

² RODOLFO QUADRELLI (Hrsg.), *Alessandro Manzoni, Scritti filosofici*, Biblioteca Universale Rizzoli, Mailand, 1976.

³ Departement der Cisalpinischen Republik, 1797 eingerichtet, Hauptort Lecco.

⁴ GERHARD SAUDER, *La conception herdérienne de peuple-langue, des peuples et de leurs langues*, in: *Herder et les Lumières: l'Europe de la pluralité culturelle et linguistique*, Paris, 2003, S. 123-132.

⁵ Brief an Claude Fauriel vom 3. November 1821, in: IRENE BOTTA (Hrsg.), *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Mailand 2000.

⁶ Brief vom 7. Oktober 1848 an Giorgio Briano, in: CESARE ARIETI (Hrsg.), *Alessandro Manzoni: lettere*, Mailand 1970.

⁷ Zitat aus der italienischen Übersetzung: STEVEN HUGHES, *Manzoni storico sociale: il dilemma strutturale dei "Promessi Sposi"*, in: GIAN LUIGI DACCÒ – MAURO ROSSETTO (Hrsg.), *Alessandro Manzoni, società, storia, medicina*, Mailand 2000, S. 16.

⁸ Brief an C. Fauriel vom 17. Oktober 1820, in: IRENE BOTTA (Hrsg.), *Carteggio*, a.a.O., S. 263.

⁹ Brief an C. Fauriel vom 21. Mai 1823, in: IRENE BOTTA (Hrsg.), *Carteggio*, a.a.O., S. 412.

¹⁰ Gemäss der Legende von der Gründung des Klosters von Civate (Lecco) hatte Adelchi auf der Jagd eine Kirche auf dem Monte Cornizzolo zu Pferd betreten. Zur Strafe für dieses Sakrileg wurde er blind und erhielt sein Augenlicht erst zurück, nachdem sein Vater, der Langobardenkönig Desiderius, das Gelübde abgelegt hatte, an der Stelle der kleinen Kirche ein grosses Kloster zu errichten.

¹¹ ALESSANDRO MANZONI, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (hrsgg. von Isabella Becherucci), Mailand 2005, S. 79.

¹² Brief an C. Fauriel vom 3. November 1821, in: IRENE BOTTA (Hrsg.), *Carteggio*, a.a.O., S. 309 f.

¹³ SIMONE WEIL, *Écrits historiques et politiques*, Paris 1960, S. 84.

Bibliografie

ARIETI, CESARE (Hrsg.), *Alessandro Manzoni: lettere*, Mailand 1970

BOTTA, IRENE (Hrsg.), *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Mailand, 2000.

DACCÒ, GIAN LUIGI, *Alessandro Manzoni e l'arte della Storia*, in GIAN LUIGI DACCÒ – MAURO ROSSETTO (Hrsg.), *Alessandro Manzoni, società, storia, medicina*, Leonardo Arte, Mailand, 2000.

DACCÒ, GIAN LUIGI, *“Uno sguardo più acuto”*. *Manzoni e i documenti della storia*, in GIAN LUIGI DACCÒ – GIANMARCO GASPARI – FERNANDO MAZZOCCA, *Il Manzoni illustrato*, Mailand, 2006.

DACCÒ, GIAN LUIGI, *Villa Manzoni, a Literary Place*, in: *Literature and Composer Museums and the Heritage*, Proceedings of the ICLM Annual Conference 2007, Frankfurt (Oder), 2008.

MANZONI, ALESSANDRO, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* (Hrsg. Isabella Becherucci), Mailand, 2005.

QUADRELLI, RODOLFO (Hrsg.), *Alessandro Manzoni, Scritti filosofici*, Mailand, 1976.

SAUDER, GERHARD, *La conception herdérienne de peuple-langue, des peuples et de leurs langues*, in: *Herder et les Lumières: l'Europe de la pluralité culturelle et linguistique*, Paris, 2003.

WEIL, SIMONE, *Écrits historiques et politiques*, Paris, 1960.



Der „Weg“ des Alessandro Manzoni zur italienischen Sprache und die „Definition“ des modernen Italienisch

von Emanuele Banfi*



Links:

Gustavo Rosso (Gustavino),
Perpetua und Agnese, erste Hälfte 20. Jhdt.,
Bleistiftzeichnung,
Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano,
Lecco.

Auf dieser Seite:

Luigi Pizzi, *Der Fussweg der Bravi*,
1938, Öl auf Holz,
Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano,
Lecco.

§.0. In diesem Beitrag wird der „Weg“ zur italienischen Sprache nachgezeichnet, den Alessandro Manzoni seit seiner Kindheit zurücklegte: die „Reise“ eines grossen lombardischen Schriftstellers, im Gepäck das Mailändische als Muttersprache und das Französische als „Kultursprache“, seine Erfahrungen auf diesem Weg und seine wohl überlegte Wahl des florentinischen Toskanisch, in seiner kultivierten und stilistisch sorgsam überwachten Variante, die den Grundstein für die „Definition“ des Italienischen in seiner aktuellen Form schaffen sollte.

§.1. Um die Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert wurde in Mailand ausschliesslich Dialekt gesprochen, wobei sich die einzelnen Sprecher je nach sozialem Kontext unterschiedlicher Register bedienten – im lokalen Dialekt wurden nicht nur die kleinen Probleme des Alltagslebens verhandelt, sondern auch Fragen des städtischen Lebens und praktische Belange. Der Gegensatz „Sprache/Dialekt“ wurde ohne jedes Gefühl der Minderwertigkeit gelebt, ja der Dialekt war eine auch von zahlreichen Dichtern geadelte Sprache – man denke nur an den berühmten Mailänder Dialektdichter Carlo Porta. Zwar gehörte Mailand verwaltungstechnisch zum deutschsprachigen Wien, doch orientierte man sich kulturell-sprachlich eher an Paris. Für die höheren und gebildeten Stände war Französisch die bevorzugte Referenzsprache. Dieser besondere soziolinguistische Rahmen Mailands, wo Italienisch als gesprochene Sprache faktisch nicht existierte, wird durch eine Reihe interessanter Zeugnisse belegt, deren Quellen eine zumindest cursorische Betrachtung durchaus wert sind. Pietro Verri, eine der faszinierendsten Gestalten der italienischen Aufklärung, beschrieb im Jahr 1777 anlässlich der Geburt seiner Tochter Teresa in einem an die Neugeborene selbst gerichteten Schreiben, wie er sich ihre „linguistische“ Zukunft vorstellte:

«Die Deutsche [Kinderfrau] habe ich eingestellt, um Dir die Mühsal zu ersparen, später eine Sprache lernen zu müssen, die ich selbst gern spräche und die für uns, die wir unter österreichischer Herrschaft leben, überaus nützlich ist.

Ich selbst werde mich Dir gegenüber stets des Französischen befeissigen, so dass Du im Alter von fünf Jahren mühe-los drei Sprachen beherrschen wirst.»¹

Zwei Jahre später schildert Verri seinem Bruder Alessandro die sprachlichen Fortschritte der Tochter:

«Die kleine Teresa ist bezaubernd. Man muss ihr zusehen, wie sie heiter mit mir, dem Kindermädchen und einer Haushälterin scherzt und, ohne in Verlegenheit zu geraten, deutsch, französisch und mailändisch parliert, ganz als wären es alles ihre Muttersprachen.»²

Verri nennt also das Deutsche, das Französische und den Mailänder Dialekt; was an diesem Zeugnis besonders ins Auge springt, ist das Fehlen des Italienischen. Doch auch wenn damals bei der Erziehung und Bildung einer höheren Mailänder Tochter die deutsche Sprache aus den von Verri genannten Gründen nützlich war, so standen zweifellos die Kenntnisse des Französischen (in Wort und Schrift) im Vordergrund: Es war die Sprache der gebildeten Stände, der bürgerlichen Konversation, während das Italienische (gesprochen und geschrieben) nur in geringem Masse beherrscht wurde.³

Das bürgerliche Mailand befand sich in jener Epoche also in einem Zustand der Zweisprachigkeit, bestehend aus dem örtlichen Dialekt und dem Französischen. Da-



Andrea Appiani,
Porträt von Giulia
Beccaria mit ihrem
Sohn Alessandro,
1790,
Villa Manzoni,
Brusuglio.

Casimiro Radice,
Die Cascina Costa in
Galbiate, 1875.

von zeugen auch authentische Berichte über die Sprachverwendung bei Manzonis Verwandten und bei Manzoni selbst: Seine Mutter Giulia Beccaria, Tochter des bedeutenden Rechtsphilosophen Cesare Beccaria, die sich in der Regel des Mailänder Dialekts und des Französischen bediente, gab unumwunden zu, im Italienischen weder die Rechtschreibung noch die Interpunktion zu beherrschen.⁴

Im Übrigen war ihre Lektüre, wie es sich für eine höherstehende Mailänder Dame an der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert gehörte, vorwiegend französisch. Paris war das kulturelle Zentrum und der Ort, an dem sie von 1796 bis 1805 mit Carlo Imbonati lebte, und dorthin holte sie 1805, unmittelbar nach dem Tod Imbonatis, auch ihren knapp zwanzigjährigen Sohn Alessandro. In diesem interessanten soziolinguistischen Umfeld entwickelte Manzoni also seine Sprachfähigkeit: ein Umfeld, in dem der Mailänder Dialekt und das Französische dominierten, und in dem das gesprochene Italienisch, wenn überhaupt, nur von marginaler Bedeutung war. Im Übrigen sei angemerkt, dass Manzoni seine früheste, alles in allem nicht unglückliche Kindheit im Landhaus der Familie oberhalb von Galbiate, unweit von Lecco, zugebracht hatte. Seine ersten Jahre im Landhaus und in Caleotto, eine unbeschwerte Kindheit voller Spiel und Zerstreuung, behielt er zeitlebens in guter Erinnerung. Doch die Menschen, die ihn umsorgten, und auch seine Spielgefährten sprachen mit Sicherheit ausschliesslich Dialekt, und so kann man sich gut vorstellen, dass dem kleinen Alessandro sowohl der städtische Mailänder Dialekt als auch die ländliche Mundart geläufig waren. Im Zusammenhang mit der Sprachvielfalt in Mailand zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Mailänder Dialekt, Italienisch und Französisch) sei auf den interessanten Beitrag einer englischsprachigen Schriftstellerin verwiesen („Lady Morgan“), die in ihrem Tagebuch über eine Reise nach Mailand im Jahr 1821 minutiös festhielt, dass dort in der Regel französisch gesprochen werde (im Übrigen mit hervorragender Aussprache) sowie auch der Mailänder Dialekt (*le dialecte national...*), während die Verwendung des toskanischen Dialekts (also des Italienischen) ein komplexes Unterfangen und soziolinguis-

tisch markiert sei:

«Die Mailänder sprechen ein ausgezeichnetes Französisch. Das französische *u*, der grosse Stolperstein für Südtaliener, die französisch sprechen wollen, beherrschen sie vollkommen. Italienisch wird hier nur gesprochen, wenn Fremde aus anderen Teilen des Landes zugegen sind, und in der Familie wird, über alle Klassen hinweg, der Mailänder Dialekt verwen-



det. Mit toskanischem Akzent zu sprechen gilt als extrem *mauvais ton* und klingt nach vulgärer Grosstuererei. Die junge Dame, frisch aus Florenz kommend und dem italienischen Akzent frörend, spricht „in punta di forchetta“ und gilt als überkandidelt.»⁵

In Mailand war zu Zeiten Manzonis also der Rückgriff auf den toskanischen Dialekt (d.h. auf das Italienische) nur in Anwesenheit von Fremden geboten, die aus anderen Regionen Italiens kamen. So beschreibt es auch Manzoni selbst in seiner Abhandlung *Della lingua italiana*:

«Angenommen, wir sind fünf oder sechs Mailänder in einem Haus und unterhalten uns im hiesigen Dialekt. Wenn nun jemand aus dem Piemont oder aus Venedig oder Bologna, Neapel oder Ge-

nua hinzukommt, fordert es der Anstand, auf Italienisch weiterzusprechen. Sagt selbst, ob das Gespräch genauso weiterläuft, urteilt selbst, ob uns die Vielfalt und Sicherheit der Begriffe, die wir einen Augenblick vorher noch im Mund spürten, erhalten blieb, entscheidet, ob wir uns nicht um einen sehr allgemeinen und nur annähernden Wortschatz bemühen, wo uns vorher der genaue, passende Begriff auf der Zunge lag, ob wir uns nicht mit Umschreibungen behelfen müssen, mit Paraphrasierungen, wo wir vorher die Dinge schlicht benennen konnten, ob wir jetzt nicht drauflosraten, wo wir vorher sicher waren, welches das rechte Wort sei, ja mehr noch, wo wir nicht darüber nachdachten, sondern das Wort von selbst kam; ob wir nicht sogar aus Verzweiflung auf den Mailänder Dialekt zurückgreifen und es mit der Entschuldigung verbrämen: so sagt man bei uns.»⁶

§.2. Der junge Manzoni verfasst seine ersten poetischen Gehversuche im literarischen Italienisch: die Dichtungen *Urania* und *Adda*, die fünf (der zwölf geplanten) *Inni sacri*, die er zwischen 1812 und 1822 schreibt, die beiden grossen Oden *Marzo 1821* und *Cinque maggio* sowie die beiden Tragödien *Il conte di Carmagnola* (1816-1820) und *Adelchi* (1820-1822). In einem Brief an Claude Fauriel, seinen bedeutenden Freund und Mentor in den Pariser Salons, spricht der knapp zwanzigjährige Manzoni am 9. Februar 1806 von der Notwendigkeit, die Trennung aufzuheben zwischen der literarisch orientierten Schriftsprache und der echten Sprache, die von realen Sprechern verwendet wird. Er positioniert sich weitab von allen Sprachpuristen und strebt vielmehr nach dem Ideal einer gemeinsamen Sprache, die vom gesamten Volk im ganzen Land gesprochen wird. In seinen Ausführungen zur aktuellen sprachlichen Situation Italiens bezeichnet Manzoni das literarische Italienisch als «quasi tote Sprache».⁷

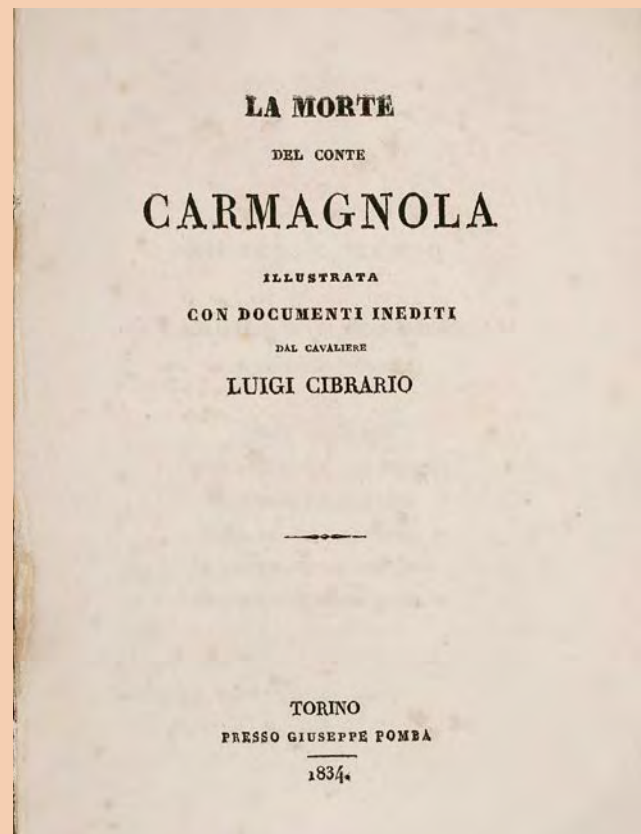
15 Jahre später äussert Manzoni in einem weiteren Brief an Fauriel vom 3. November 1821 erneut sein Unbehagen gegenüber dem literarischen Italienisch, das ihm zu ärmlich und zu eingeschränkt erscheint, ei-

ne Sprache, in der wirklich grosse Fragen nicht diskutiert werden:

«[...] ce triste fait est, à mon avis, la pauvreté de la langue italienne [...] une langue qui est parlée par un petit nombre d'habitants d'Italie, une langue dans laquelle on ne discute pas de grandes questions.»⁸

§.3. Die Jahre von 1821 bis 1823 markieren einen Meilenstein auf dem Weg des mittlerweile Mittdreissigers zur Erschaffung einer modernen italienischen Prosa. Es sind die Jahre, in denen *Fermo e Lucia* entsteht, die erste Version der späteren *Promessi Sposi*. Die Sprache von *Fermo e Lucia* spiegelt in ihrem Reichtum an Archaismen und Lombardismen Manzonis stark von den verschiedenen Dialekten geprägten sprachlichen Hintergrund wider. In seinem Vorwort zu *Fermo e Lucia* benennt Manzoni den „Druck“, den der Dialekt auf das Italienische ausübt:

«Wenn einer, der gewöhnlich Dialekt spricht, sich ans Schreiben macht, so drängt sich ihm von allen Seiten der Dialekt auf, dessen er sich in den bewe-



A. Manzoni,
La morte del Conte Carmagnola,
gedruckt von
Giuseppe Pomba,
Turin 1834,
Si.M.U.L., Villa
Manzoni, Museo
Manzoniano, Lecco.

genden Augenblicken seines Lebens bedient, als unmittelbarer, spontaner Ausdruck der Gefühle; er heftet sich an die Gedanken, bemächtigt sich ihrer, kleidet gelegentlich sogar die Gedanken in eine Wendung; er fliesst aus der Feder, und wenn sich der Schreiber nicht bewusst mit der Sprache auseinandersetzt, bildet der Dialekt die Grundlage seines Schriftstücks [...].»⁹

Schlussendlich war Manzoni unzufrieden mit seiner Prosa und fällte ein vernichtendes Urteil:

«[...] ein unausgeglichenes Gemisch von Sätzen aus dem Lombardischen, dem Toskanischen, dem Französischen und auch aus dem Lateinischen, dazu noch Wendungen, die in keine dieser Sprachen wirklich gehören, sondern Analogschlüsse, Erweiterungen oder schlicht Übersetzungen darstellen.»¹⁰

Er gelangt zu dem bitteren Schluss:

«Ich schreibe schlecht [...] und wenn ich wüsste, wie ich gut schreiben könnte, würde ich es gewiss in die Tat umsetzen. [...] Was nun aber gut schreiben bedeutet, so glaube ich nicht, dass man es in wenigen Worten erklären könnte, und mir würden selbst viele Worte nicht weiterhelfen. [...] Um gut zu schreiben, muss man jene Wörter und Sätze auswählen können, denen in der sprachlichen Gemeinschaft aller Schreiber und Sprecher eine bestimmte Bedeutung zugeordnet wird. [...] Wörter und Sätze, die aus der gesprochenen in die geschriebene Sprache Eingang gefunden haben, ohne gewöhnlich zu wirken, und die umgekehrt aus der geschriebenen in die gesprochene aufgenommen werden, ohne affektiert zu wirken, sondern die allgemein und ohne Unterschied in beiden Bereichen verwendet werden»¹¹

[...]

Zu der Frage, ob es in Italien eine Sprache gebe, die diese Voraussetzungen erfüllt, wage ich kein Urteil abzugeben. Gewiss gibt es in den verschiedenen

Teilen Italiens eine Reihe besonderer Sprachen. [...] Ich für meinen Teil kenne eine, von der ich behaupten würde, sie [...] ohne grobe Fehler zu sprechen und es sofort zu bemerken, wenn sich bei einem anderen Sprecher ein Fehler einschleicht: diese Sprache ist, ohne mich zu rühmen, das Mailändische.»¹²

Gewiss war das Mailändische „seine“ Sprache, und doch musste diesem Dialekt (und anderen in Italien gesprochenen Dialekten) eine andere Sprache vorgezogen werden, nämlich das Toskanische:

«Es gibt in Italien eine andere Sprache, eine unvergleichlich schönere, reichere als diese und als alle anderen, in der sich allgemeinere Gedanken ausdrücken lassen usw.: dies ist, wie jeder weiss, das Toskanische [...].»¹³

Die Wahl zugunsten der „toskanischen Sprache“, also des Florentinischen, war ein entscheidender Schritt. Die Jahre 1823 bis 1827 brachte Manzoni mit einer vollständigen Überarbeitung von *Fermo e Lucia* zu, einem gigantischen Unterfangen, an dem neben Claude Fauriel und Ermes Visconti noch andere teure Freunde mitwirkten: Tommaso Grossi, Gaetano Cattaneo und Luigi Rossari. Der sprachliche Weg von *Fermo e Lucia* bis zu jener Ausgabe der *Promessi Sposi*, die nach ihrem Erscheinungsjahr als „Ventisettana“ bezeichnet wird, war in der Tat der umfassende Übertragungsprozess eines hybriden, multilingualen und artifiziellen Sprachwerks (*Fermo e Lucia*) ins Toskanische, war Gegenstand einer vollständigen Neubearbeitung: ein akribischer Korrekturvorgang mit dem *Vocabolario milanese-italiano* von Francesco Cherubini als konstantem Referenzpunkt.

§.4. Doch unmittelbar nach Erscheinen der „Ventisettana“, noch im gleichen Jahr 1827, begann Manzoni, noch immer unzufrieden mit der Sprache des Romans, eine neue «korrigierte und erweiterte» Fassung zu erarbeiten, die sich an der gesprochenen Sprache gebildeter Bürger in Florenz orientierte. Diese Überarbeitung sollte sich über ganze 13 Jahre hinziehen, bis 1840 mit der „Quarantana“ die endgültige Fassung erschien.

Im Sommer 1827 begab sich Manzoni nach Florenz, um, wie er es nannte, seine „Wäsche im Arno zu waschen“ («lavare i panni in Arno»). Bei diesem Vorhaben erhielt er Unterstützung von florentinischen Freunden: Giovanni Battista Niccolini, Gaetano Cioni, Giuseppe Borghi und Guglielmo Libri, dem er die Überprüfung der drei Bände der *Promessi Sposi* anvertraute.

Ziel der Überarbeitung war die Tilgung der zahlreichen Dialektbegriffe (zumeist Lombardismen) sowie der vielen noch verbliebenen Archaismen. Diese Arbeit wurde in Mailand fortgesetzt und wesentlich von zwei Manzoni gewogenen Florentinerinnen unterstützt, die in Mailand lebten: Emma Luti und in geringerem Masse auch Marianna Rinuccini Trivulzio. Dabei handelte es sich um sprachliche Feinarbeit entlang präziser Linien:¹⁴

- Tilgung typischer Formen des Mailänder und des lombardischen Dialekts: *un zuccherò* > *uno zucchero*, *inzigasse* > *aizzasse*, *mo* > *ora*, *da per noi* > *da noi*; Streichung des Adverbs *bene* als pleonastische Verstärkung: *lascerà ben entrare* > *lascerà entrare*; Eliminierung des Adverbs *pulito*: *far così pulito* > *far così bene*, *a parlar pulito* > *a parlar bene*; Ersetzung lokaler durch toskanische Wendungen: *ho fatto un marrone* > *ho sbagliato*, *sulla bass'ora* > *sul tardi*, *testa busa* > *testa vòta*, *cascinotto* > *capanna*, *martorello* > *sempliciotto*, *tosa* > *ragazza*
- Übernahme gebräuchlicher Florentinismen: *giuoco* > *gioco*, *spagnuolo* > *spagnolo*, *stradicciuole* > *stradicciole*, *muove* > *move* (jedoch unter Beibehaltung von Formen wie *cuore*, *buono*, *uomo*), *io aveva* > *avevo*, *guance* > *gote*, *burlare* > *far cèlia*, *pranzo* > *desinare*, *non ne ho fatte mica* > *non n'ho fatte punto*
- Glättung der Literatursprache und Übernahme umgangssprachlicher Strukturen: *giugnendo* > *giungendo*, *cangiando* > *cambiando*, *veggio* > *vedo*, *ponno* > *possono*, *egli, ella* > *lui, lei*, *pargoli* > *bambini*, *mi corco* > *mi metto a letto*, *guatare* > *guardare*, *picciolo* > *piccolo*, *lunghesso la parete* > *strisciando il muro*, *l'affissò* > *lo guardò*
- Reduktion der für die sprachliche Vereinheitlichung als störend empfundenen Doppelformen, unter Beibehaltung der florentinischen Schreibweise: *fra/tra* > *tra*, *dimandare/domandare* > *domandare*, *quistione/questione* > *questione*, *uguaglianza/eguaglianza* > *eguaglianza*.

Nebenstehend ein Textfragment aus der Interlinearversion der beiden Ausgaben der *Promessi Sposi* („Ventisettana“ und „Quarantana“), herausgegeben von Lanfranco Caretti. Hier ist klar nachvollziehbar, wie korrigierend eingegriffen wurde. Inhaltlich bezieht sich die Textpassage auf die Begegnung Don Rodrigos mit dem Ungenannten und auf die Beschreibung von dessen Gestalt.¹⁵ (Kap. XX):

Bemerkenswert sind die Änderungen lexikalischer Formen wie *cera* zu «viso», *adusto* zu «bruno», *calvezza* zu «pochi capelli», *capigli* zu «capelli», *gagliardia* zu «forza», *giovine* zu «giovane». Gleichfalls signifikant sind die Vereinfachungen komplexer syntaktischer Strukturen wie *alto della persona* zu «grande» oder *un fuoco cupo che gli scintillava dagli occhi* zu «il lampeggiar sinistro, ma vivo degli occhi»; interessant auch die Modifikationen der Verbdependenzen wie bei *guardandogli alle mani e alla cera*, das zu «guardando le mani e il viso» wird, oder bei *a chiunque venisse a lui*, das durch «a chiunque venisse da lui» ersetzt wird, sowie die Präferenz für Apokopen gegenüber den Vollformen wie bei *dei più vecchi*, das zu «de' piú vecchi» zusammengezogen wird, oder bei *dei lineamenti*, das zu «de' lineamenti» verkürzt wird. Augenfällig ist schliesslich auch die Reduzierung der Gerundiv-Konstruktionen wie bei *rispondendo al saluto e insieme squadrandolo e guardandogli alle mani e alla cera*, das zu «rendendogli il saluto e insieme guardandogli le mani e il viso» verkürzt wird.

§.5. Nach der Einigung Italiens im Jahr 1861 gelangte auch die „Sprachfrage“ auf die Agenda, denn nun ging es nicht mehr nur um das Handwerk einiger weniger Literaten, sondern um ein gravierendes politisches Problem, das die gesamte Bevölkerung betraf: 78% der Italiener waren Analphabeten und 97,5% ausschliesslich Dialektsprecher.

Questi rispondendo al
Questo gli andò incontro, rendendogli il saluto, e insieme

squadrandolo e alle alla cera
guardandogli le mani e il viso, come faceva per

abitudine, e ormai quasi involontariamente, a chiunque venisse

a dei
da lui, per quanto fosse de' piú vecchi e provati amici.

alto della persona, adusto, a prima giunta quella calvezza, la canizie dei pochi capegli
Era grande, bruno, calvo; bianchi i pochi capelli che gli

che gli rimanevano, e le rughe del volto, l'avrebbero fatto stimare d'una età assai piú
rimanevano; rugosa la faccia: a prima vista, gli sarebbe dato

inoltrata dei aveva appena varcati: e
piú de' sessant'anni che aveva; **ma** il contegno, le

dei e un fuoco cupo che gli
mosse, la durezza risentita de' lineamenti, il lampeggiar sinistro,

scintillava dagli gagliardía
ma vivo degli occhi, indicavano una forza di corpo e d'animo,

giovane.
che sarebbe stata straordinaria in un giovine.

Gustavo Rosso
(Gustavino),
Doktor
Azzecagarbugli,
erste Hälfte 20. Jhdt.,
Bleistiftzeichnung,
Si.M.U.L., Villa
Manzoni, Museo
Manzoniano, Lecco.

Es galt nun, die Kenntnis des Italienischen zu verbreiten und zu festigen, und Erziehungsminister Emilio Broglio bat Manzoni 1865 um ein Gesamtkonzept für die sprachliche Einigung Italiens. Dieser schlug in seiner Abhandlung *Dell'unità della lingua e dei mezzi per diffonderla* (1868) vor, auf nationaler Ebene das Florentinische zu verbreiten, im Rahmen eines Prozesses, bei dem alle anderen Dialekte durch „ein einziges“ Idiom ersetzt werden sollten. Dazu waren die folgenden Massnahmen vorgesehen: Entsendung von in der Toskana geborenen Lehrern an die Schulen sämtlicher Regionen des Landes; „Entkommunalisierung“ und „Toskanisierung“ der nicht toskanisch-sprachigen Lehrer durch die vorübergehende Entsendung in Regionen, in denen das Italienische gesprochen wurde; Erstellung eines Wörterbuchs der gesprochenen Sprache in einer «möglichst preiswerten Ausgabe, so dass ein jeder Schüler es erwerben kann». 1870 erschien dann der erste Band des *Novo vocabolario della lingua italiana* auf der Grundlage des lebendigen florentinischen Sprachgebrauchs; Herausgeber war Giovanni Battista Giorgini, der Manzoni's Tochter Vittoria geheiratet hatte. Drei Jahre später, 1873, entfachte der grosse Sprachforscher Graziadio Isaia Ascoli mit seinem



Vorwort in der ersten Ausgabe der von ihm mitbegründeten und herausgegebenen Zeitschrift „Archivio Glottologico Italiano“ unter den italienischen Linguisten eine Diskussion über die Rolle, die der Schule bei der Sprachverbreitung zukomme. Ascoli stimmte durchaus mit Manzoni's Diagnose überein, dass es den Italienern an einer einheitlichen Sprache fehle. Gleichwohl hielt er es für illusorisch, sich auf Florenz als kulturelle Hauptstadt des Landes zu berufen in der (von Manzoni vertretenen) Annahme, dessen Strahlungskraft reiche zur Schaffung einer dominierenden sprachlichen Norm aus: Florenz sei nicht Paris. Im Übrigen habe Italien durchaus grosse Lehrer hervorgebracht, doch habe es stets an einer ausreichenden Menge „wahrer Schüler“ gemangelt, und ohne „Schule“ mangle es mithin auch an der Verbreitung von Ideen und Vorschlägen von oben nach unten und umgekehrt, ohne die die Kultur nicht vorankommen könne. Die Grossen hatten ein strahlendes Licht verbreitet, doch sie waren nur einzelne, isolierte „Lichtpunkte“, und passive Übernahme hatte gegenüber neuen Inhalten überwogen.¹⁶

Bei der im Übrigen sehr zivilisiert geführten Polemik zwischen Ascoli und Manzoni erwies sich Manzoni's Linie als überlegen, und dank ihrer ausserordentlichen Polyphonie wurde die Prosa der *Promessi Sposi* – vor allem durch den Einfluss der Schule, der Bürokratie des Zentralstaats in ihren verschiedenen Ausprägungen, der Tagespresse sowie später der Massenmedien – zu einem Modell für die Herausbildung eines mündlichen und schriftlichen, zwar verschiedene „regionale“ Ausprägungen aufweisenden, aber immer mehr einer einheitlichen Form zustrebenden Italienisch. Und zu diesem Prozess der fortschreitenden sprachlichen „Vereinheitlichung“ des Landes leistete der grosse Lombarde, der vor allem Französisch und Dialekt sprach, einen grundlegenden Beitrag.

* **Emanuele Banfi**

Ordentlicher Professor für Allgemeine Linguistik an der Fakultät für Bildungswissenschaften der Universität Mailand-Bicocca,
Präsident der Società di Linguistica Italiana (SLI); Mitglied der ACADEMIA EUROPAEA / THE ACADEMY OF EUROPE.

Anmerkungen

- ¹ GENNARO BARBARISI, *Pietro Verri. Scritti di argomento familiare e autobiografico*, Edizioni di Storia e di Letteratura, Rom, 2003, S. 357.
- ² GIOVANNI SEREGNI (Hrsg.), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Giuffrè, Mailand, 1939-1940, S. 239 und S. 386-387.
- ³ GENNARO BARBARISI, *Pietro Verri*, a.a.O., S. 304.
- ⁴ WILLIAM SPAGGIARI, *Lettere inedite di Giulia Beccaria*, in "Filologia e Critica", 8, 1983, S. 232.
- ⁵ ALBERT MAQUET, *Stendhal sous le charme de la 'lingua della minga'*, in *Stendhal e Milano*, Atti del XIV Congresso stendhaliano, Olschki, Florenz, 1982, S. 271; vgl. auch SILVIA MORGANA, *Storia linguistica di Milano*, Carocci, Rom, 2012, S. 108.
- ⁶ ANGELO STELLA – MAURIZIO VITALE (Hrsg.), *Scritti linguistici inediti di Alessandro Manzoni*, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Mailand, 2000, S. 350-351.
- ⁷ Brief an Claude Fauriel, 9. Februar 1806, in ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, Bd. I, hrsgg. von CESARE ARIETI mit einem Anhang unveröffentlichter bzw. verlorengegangener Briefe (Hrsg. Dante Isella), Mailand 1986, S. 19.
- ⁸ Brief an Claude Fauriel, 3. November 1821, in ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, a.a.O., S. 245-246.
- ⁹ LANFRANCO CARETTI (Hrsg.), *Alessandro Manzoni, Fermo e Lucia. Appendice storica su la Colonna infame*, Bd. I, Turin 1973, S. 5.
- ¹⁰ ebd., S. 7.
- ¹¹ ebd., S. 8.
- ¹² ebd., S. 9.
- ¹³ ebd.
- ¹⁴ MAURIZIO VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Cisalpino, Mailand, 1992.
- ¹⁵ LANFRANCO CARETTI (Hrsg.), *Alessandro Manzoni, I Promessi Sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825-27 raffrontate tra loro. Storia della Colonna infame*, Bd. II, Turin 1973, S. 454.
- ¹⁶ ISAIA GRAZIADIO ASCOLI, *Proemio*, in "Archivio Glottologico Italiano", 1, 1873, S. 27-30.

Bibliografie

- ASCOLI GRAZIADIO ISAIA, *Proemio*, in "Archivio Glottologico Italiano", 1, 1873, S. 5-35.
- BARBARISI GENNARO, *Pietro Verri. Scritti di argomento familiare e autobiografico*, Edizioni di Storia e di Letteratura, Rom, 2003.
- CARETTI LANFRANCO (Hrsg.), *Alessandro Manzoni, Fermo e Lucia. Appendice storica su la Colonna infame*, Bd. I, Turin 1973.
- CARETTI LANFRANCO (Hrsg.), *Alessandro Manzoni, I Promessi Sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825-27 raffrontate tra loro. Storia della Colonna infame*, Bd. II, Einaudi, Turin, 1973.
- CARTAGO GABRIELLA, *Lettere familiari, come lezioni di lingua (A Milano, in casa Verri)*, in ANNALISA NESI – NICOLETTA MARASCHIO (Hrsg.), *Discorsi di lingua e letteratura italiana per Teresa Poggi Salani*, Pacini, Pisa, 2008, S. 109-118.
- MANZONI ALESSANDRO, *Tutte le lettere*, Bd. I, hrsgg. von Cesare Arieti mit einem Anhang unveröffentlichter bzw. verlorengegangener Briefe, Hrsg. Dante Isella, Mailand 1986.
- MAQUET ALBERT, *Stendhal sous le charme de la 'lingua della minga'*, in AA.Vv., *Stendhal e Milano*, Atti del XIV Congresso stendhaliano, Olschki, Florenz, 1982, S. 263-277.
- MORGANA SILVIA, *Storia linguistica di Milano*, Carocci, Rom, 2012.
- SEREGNI GIOVANNI (Hrsg.), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, Giuffrè, Mailand, 1939-1940.
- SPAGGIARI WILLIAM, *Lettere inedite di Giulia Beccaria*, in "Filologia e Critica", 8, 1983, S. 232-242.
- STELLA ANGELO – VITALE MAURIZIO (Hrsg.), *Scritti linguistici inediti di Alessandro Manzoni*, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Mailand, 2000.
- VITALE MAURIZIO, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Cisalpino, Mailand, 1992.



ALESSANDRO MANZONI
ALIBIO DELL'ISTITUTO S. ANTONIO
NEL BIENNIO 1793-1795
SI EDIFICÒ IN QUESTA CHIESA
UNA SALLA SEDEA
DELLE CELESTI CUSE
SOTTO LA DIREZIONE
DEI PP. SOMASCHI
NEL CINQUANTESIMO DI SUA MORTE
1773-22 MARZO-1793



Manzoni und die Schweiz

von Giovanni Orelli*



Links:

Eingang des Collegio Sant'Antonio in Lugano
mit Gedenktafel für Alessandro Manzoni,
der dieses Institut des Somasker-Ordens
von 1796 bis 1798 besuchte.

Auf dieser Seite:

Carlo Pizzi, *Der Monte Resegone*, 1868,
Öl auf Leinwand, Si.M.U.L., Villa Manzoni,
Galleria Comunale d'Arte, Lecco.

Für Paolo Parachini

Manzoni und die Schweiz. Der eilige Leser, der sich kurz zur Sachlage informieren möchte, schlage nach in Fabio Soldinis umfassender Studie *Negli Svizzeri. Immagini della Svizzera e degli svizzeri nella letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento* oder bei Renato Martinonis *L'Italia in Svizzera. Lingua, cultura, viaggi, letteratura*. Bereits am Inhaltsverzeichnis wird er erkennen, dass es „statistisch“ zu Alessandro Manzoni eher schlecht aussieht. Um die Ironie dieses Ansatzes (das Kriterium der Häufigkeit) noch etwas weiter zu strapazieren: Man könnte den Schluss ziehen, dass Eugenio Montale die Statistik anführt und Manzoni das Schlusslicht bildet. Doch eine literarische Bilanz lässt sich so nicht erstellen.

Zurück zum Anfang. Im Jahr 1796 ging der junge Manzoni ins schweizerische Lugano, um eine Schule des Somasker-Ordens zu besuchen. Dort kam es zur ersten Begegnung mit dem Gelehrten Francesco Soave, dem im Leben mehr Ehre und Erfolg zuteil wurde, als ihm zustand, auch wenn ihm gewisse Verdienste durchaus zuerkannt werden müssen. Manzoni wird Soave in guter Erinnerung behalten. Doch im Lauf der Jahre mischt sich milde Ironie in die Erinnerung an den Gelehrten, der so sanft (it. *soave*) war wie sein Name. Wie dem auch sei, die direkte Verbindung Manzonis mit der italienischen Schweiz erschöpft sich praktisch hier.

Die *Promessi Sposi* in der Schule

Doch muss an dieser Stelle ein anderes Thema zur Sprache kommen, das durchaus mit Manzoni im Zusammenhang steht, an dem er jedoch keine Schuld trägt. In ganz Italien und auch im Kanton Tessin waren die *Promessi Sposi* mehrere Generationen lang obligatorische Schullektüre. Welch ausgezeichnete Vorwand, eine (nicht näher zu erläuternde) Aversion gegen den Roman und seinen Autor zu begründen! Das Thema „Die *Promessi Sposi* im Bildungskanon“ ist mittlerweile so zum Klischee geworden, dass sich die Medien bei Fragen rund um Schul- und Bildungswesen sofort darauf stürzen. Als Beispiel neueren Datums sei die Äusserung des Vizepräsidenten des Verlagshauses *Giunti editore* in der Nummer 25 des Magazins *Sette* vom 21. Juni 2013 zitiert:



«[...] absurde Qualen, die in der Erinnerung derer, die sie erlitten haben, unauslöschliche Spuren hinterlassen, oft für das ganze Leben. Ich führe als Beispiel immer die *Promessi Sposi* an, ein Roman, mit dem wir wiederholt gemartert wurden, und wenn ich frage, wer das Buch nach der Schule nochmal in die Hand genommen hat, lautet die Antwort stets: niemand.»

Ich selbst würde so antworten: „Doch, ich habe es noch einmal gelesen, und zwar mit grossem Vergnügen und mit grossem Nutzen!“ Und, da bin ich sicher, viele andere auch.

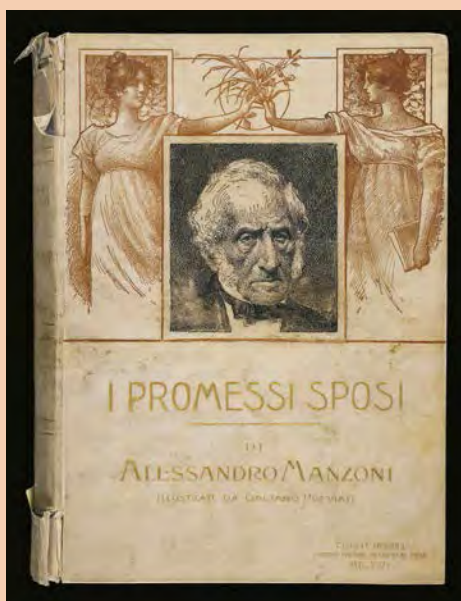
Romano Amerio, in Lugano beheimateter Philosoph und Literaturwissenschaftler mit piemontesischen Wurzeln sowie federführender Experte für Manzonis *Bemerkungen über die katholische Moral*, wettet in einigen Teilen seines kleinen, aber feinen Bändchens *I giorni e le voci* dagegen, dass in der Schule nichts mehr auswendig gelernt wird, dass in Vergessenheit geraten ist, welche konkrete Ausgestaltung von Gefühlen, Tönen und Rhythmen die Poesie ist. Er beklagt, dass Poesie seit vielen Jahrhunderten nur still gelesen wird (noch der Heilige Augustinus stellte mit Befremden fest, dass der Heilige Ambrosius still las).

A. Manzoni,
I Promessi Sposi,
 Ulrico Hoepli,
 Mailand 1900,
 mit Illustrationen
 von Gaetano Previati,
 Si.M.U.L., Villa
 Manzoni, Museo
 Manzoniano, Lecco.

Noch vehementer wird Amerio, wenn er (in Bezug auf die Schule) feststellt, das Studium der alten und der modernen Autoren sei

«ein abstraktes Gebäude das aus nichts als Grammatik, logischer Analyse, Kommentaren, Regeln und Ausnahmen, Paradigmen und Stilelementen besteht, mit dem man die jungen Menschen der Fähigkeit beraubt, Poesie zu verstehen. [...] Man kann nicht Latein lernen, ohne die literarischen Texte laut zu lesen, ohne sie auswendig zu lernen, ohne sie zu sprechen und sozusagen auszuagieren.»¹

Hier geht es nicht darum, diese zum Teil überzogenen Bewertungen zu diskutieren. Kehren wir zurück zu den *Promessi Sposi*: Manzoni's wunderbare Beschreibung, wie die Mutter der kleinen Cecilia von der Schwelle ihres armseligen Hauses auf den Karren der Monatti zugeht, kann dem Lehrer selbstverständlich auch als gut für das Erlernen der Textanalyse geeignete Stelle dienen. Denn sowohl in der ersten («una donna scendeva dalla soglia») als auch in der endgültigen Version («Scendeva dalla soglia [...] una donna») ist „una donna“ das Subjekt und das Verb „scendeva“ das Prädikat. Doch die endgültige Fassung mit der Inversion, durch die das Subjekt vom Verb entfernt wird, mit den beschreibenden Elementen im Zentrum des Satzes, ist sehr viel schöner. Wie viele Stufen musste Cecilias Mutter hinabsteigen? Wahrscheinlich nicht eine einzige; doch durch die Inversion

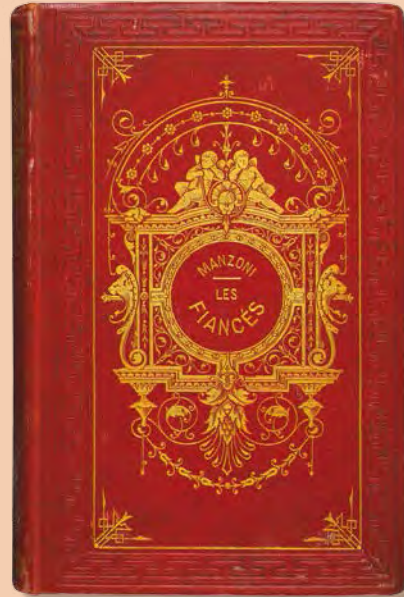
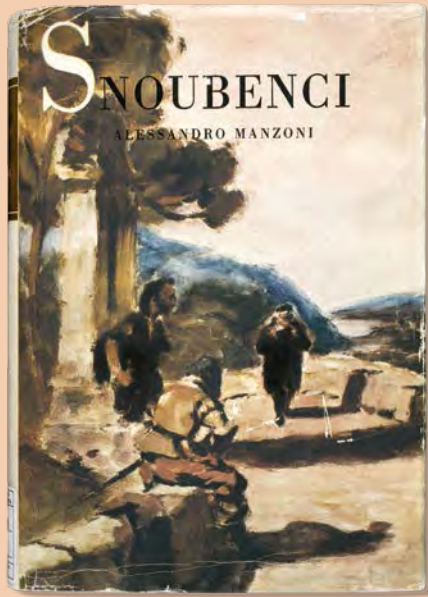


und die Verschiebung scheint sie eine lange Treppe hinabzuschreiten, und es wird das bittere, zutiefst religiöse Gefühl des Todes vermittelt.

Zur Rechtfertigung (welch ungenauer, oberflächlicher Begriff!) der vertrackten „Verweigerungshaltung“ der Schüler lässt sich durchaus auch Goethe heranziehen, ein begeisterter Leser und grosser Bewunderer Manzoni's. Goethe, der die 1827er Ausgabe der *Promessi Sposi* mit dem Vorbild der historischen Romane Scotts vor Augen las, fand wenig Gefallen an den Kapiteln über den Krieg, die Hungersnot und die Pest. Er empfand die Schilderung der „öffentlichen“ Ereignisse als übertrieben lang, ja geradezu als „unerträglich“. Nach seiner Ansicht hatte sich der Erzähler in das «umständliche Detail einer trockenen chronikhaften Schilderung» verrannt.² Das Urteil war höflich, aber eindeutig: «Nur mit Ungeduld können wir den Historiker an den Ort begleiten, an den vom Poeten geführt zu werden wir erhofft und erwartet hatten».³

Die Distanz zwischen Manzoni's wunderbarer Prosa und der „Kompetenz“ der Mittelstufenschüler, die seinen Roman lesen müssen, beschränkt sich nicht auf die Kapitel XXXI und XXXII, auf die Goethe abstellt; sie beschränkt sich nicht allein auf das Thema der Pest. Distanz stellt sich unweigerlich schon im ersten Kapitel ein, das wie mit einem Paukenschlag das grosse Thema Mafia anspricht. Ist ein Passus wie der folgende, mit seiner Beschreibung des Verhaltens der Knechte der Mafia, denen es obliegt, den Gesetzen der Gerechtigkeit Respekt zu verschaffen, für so junge Menschen geeignet – in dem Kontext, in dem er sich findet? So schreibt Don Alessandro mit der ihm eigenen Ironie:

«Es war daher wohl natürlich, dass sie, anstatt ihr Leben aufs Spiel zu setzen und an ein verzweifertes Unternehmen wegzuworfen, ihre Untätigkeit oder vielmehr ihre Nachsicht an die Mächtigen verkauften und sich vorbehielten, ihr verabscheutes Amt und die Macht, welche sie noch hatten, bei gefahrlosen Gelegenheiten, bei Bedrückung friedlicher und wehrloser Menschen auszuüben.»



Der Poet Manzoni

Doch verlassen wir für einen Moment den Erzähler und befassen uns mit dem Poeten. Einer seiner Herausgeber, Ezio Chiorboli, erklärt quasi in der Art eines Schweizer Kompromisses: «Einige Eindrücke in dem Gedicht *Natale*, manche Anregung in *Passione*, nicht wenige Strophen (sic!, es lebe die Litotes) aus *Risurrezione*, das gesamte *Pentecoste* und der Mittelteil von *Nome di Maria* gehören zum Feinsinnigsten [...]».⁴ In der sehr nützlichen Zanichelli-Ausgabe wird unter anderem aufgezeigt, wie Manzoni bei der „Konstruktion“ seiner Poesie vorgegangen ist: mit seinem zu Recht berühmten Diktum „pensarci su“ (etwas noch einmal überdenken). Das nochmalige Überdenken bei der Erstellung des Textes, das nochmalige Überdenken bei seiner Überarbeitung (Kürzungen, Varianten, Streichungen usw.). Mit Blick auf die „Erstellung des Textes“ bleibt zu wünschen, dass die Kritiker die jugendlichen Verse des Gedichts *Del trionfo della libertà* etwas ernster nehmen als der reife Manzoni, der sie – strenger zu sich selbst als zu den anderen – natürlich verleugnete (die Verse firmieren unter dem allgemeinen Titel *Poesie avanti la conversione rifiutate* [Gedichte vor der Konversion, abgelehnt]). Als der Fünfzehnjährige 1801 die vier Gesänge von *Del trionfo della libertà* schuf, hielt er sich nach meinem Dafürhalten weniger «die beiden allgemein anerkannten leuchtenden Gestirne der Poesie, den zwei Jahre zuvor verstorbenen Lyriker und Satiriker Parini und den tragischen Alfieri, der noch zwei Jahre leben sollte»⁵ vor Augen, als vielmehr die weltweite Nummer 1 unter den Dichtern, nämlich Dante Alighieri. Doch es ist nicht an mir, dieses Thema hier zu behandeln, auch wenn man sich bei der Lektüre von Versen wie

Ed il siculo e 'l calabro bifolco
Frange a crudo signor le dure glebe,
E riga di sudore il non suo solco [...]

fragen kann, ob der junge Dichterlehrling damit nicht das Schicksal der süditalienischen Landarbeiter auf Schweizer Boden vorwegnimmt. Belassen wir diese Frage im Reich des Ungewissen.

Der Verfasser dieses Beitrags hat jedenfalls den Eindruck, dass nicht nur die Leser Manzonis mit Schweizer Pass, sondern auch die Italiener und die ausländischen „Italianisten“ diese „abgelehnten“ Gedichte Alessandro Manzonis beim Studium ihres „Dante in Manzoni“ allzu sorglos vernachlässigt haben. Hier nur ein Beispiel aus dem zweiten Gesang von *Del trionfo della libertà*:

Il superbo e deluso decemviro,
Cui stimolava la digiuna e rea
Libidine, e struggea l'insana rabbia,
Che i già protesi invan nervi rodea [...]

Lässt man die wahnwitzige Wut (*insana rabbia*) in Frieden, die nach der Art Dantes zur „deutschen Wut“ wird, dann erinnern die hier zitierten Verse nur allzu sehr an Dantes Verse in der *Divina Commedia* (*Hölle* XV, 114). Hier sei ganz ohne jede Bosheit angemerkt, dass Francesco Chiesa, ein wichtiger Kulturträger der italienischen Schweiz, gegenüber dem lombardischen Schriftsteller eine ambivalente Haltung einnahm. Seine Meinung deckte sich mit der einer Minderheit von Lesern, die sich an ihm orientierten, mit einer oberflächlichen, fast möchte man sagen: gesättigten Aufmerksamkeit, die eher auf den „heroischen“ Carducci denn auf den „religiösen“ Manzoni gerichtet war, ohne dies noch einmal zu überdenken. In seinen wunderbaren *Colloqui di San Silvestro con Francesco Chiesa* schreibt Romano Amerio (Eintrag vom 20. März 1973):

«[...] Dann überflogen wir den „Corriere della Sera“ und bleiben an einem Artikel von Cesare Angelini zu *Fermo e Lucia* hängen. Als Chiesa liest, dass *Ermengarda* die Blüte unserer Lyrik sei und *Il cinque maggio* wie ein Chor ohne Tragödie, wiederholt er seine Ablehnung: In den *Promessi Sposi* sei Manzoni eine Lichtgestalt, als Poet stehe er im Schatten. Ich habe nach, ob er im Schatten des Prosaschreibers Manzoni stehe oder im Schatten vieler anderer Poeten. Die Antwort lautet: Letzteres.»⁶

Ich möchte in diesem Zusammenhang noch einmal auf Manzonis Vorgehen des „pensarci su“ eingehen (das im Übrigen gerne auch Chiesa zugeschrieben wird, als stün-

Gegenüberliegende Seite:
Bucheinband, Rückeinband und Titelblätter einiger der vielen Übersetzungen der *Promessi Sposi*.

Snoubenci, Prag 1957, Übersetzung ins Tschechische, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano, Lecco.

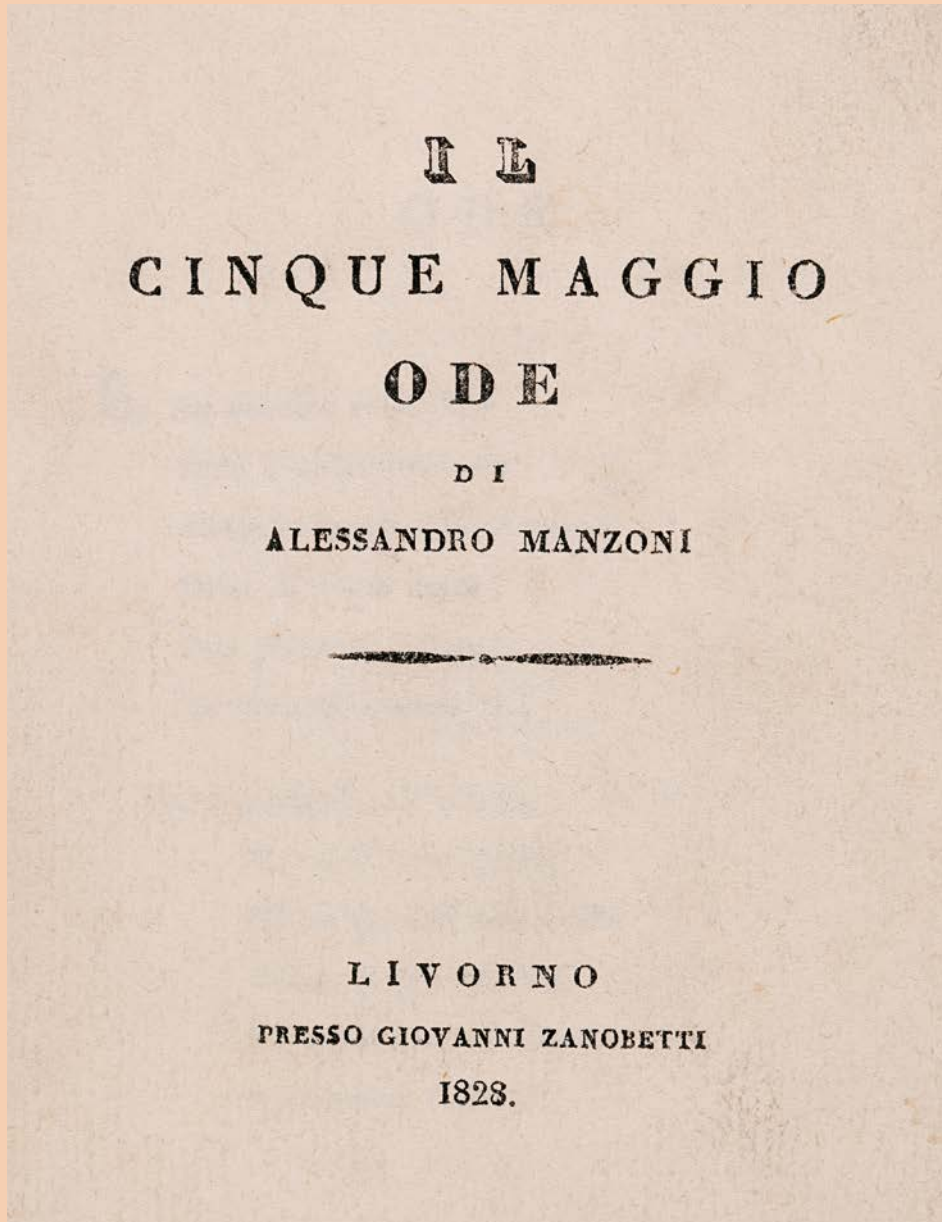
Les fiancés, Paris 1877, Übersetzung ins Französische, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano, Lecco.

Übersetzung ins Chinesische, 1943, Bucheinband und Rückeinband, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano, Lecco.

De Trolovade, 1951, Übersetzung ins Schwedische, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano, Lecco.

Kihlautuneet, Helsinki 1946, Übersetzung ins Finnische, Si.M.U.L., Villa Manzoni, Museo Manzoniano, Lecco.

A. Manzoni,
Il cinque maggio,
Ode, gedruckt von
Giovanni Zanobetti,
Livorno 1834,
Si.M.U.L., Villa
Manzoni, Museo
Manzoniano, Lecco.



den die beiden da auf der gleichen Stufe), und zwar auf die Selbstzensur und die Erstellung von Varianten.

Selbstzensur

Beginnen wir mit der Streichung einer Strophe in *Pentecoste*, die mir verblüffend erscheint. Dort wird gleichnisartig die Kreuzigung Christi als für die Menschheit todbringender Akt dargestellt – ein Makrophänomen, das auf der Mikroebene der Tötung einer Vogelmutter gleichgesetzt wird, die ihren flaumbedeckten Jungen Futter bringt, ihr „tägliches Brot“:

Come in lor macchia i parvoli
Sparsi di piuma lieve,
Cheti la madre aspettano

Che più tornar non deve,
Che discendendo al tepido
Nido con l'esca usata
Per l'aria insanguinata
Cadde percossa al suol

Diesen Vergleich versah ich mit der folgenden Anmerkung: «Der Leser wird diese Verse Manzoni's vergeblich suchen».⁷ Zum Verständnis der qualvollen Überarbeitung dieser berühmten Heiligen Hymne ist der von Luigi Firpo herausgegebene Band *La Pentecoste di Alessandro Manzoni dal primo abbozzo all'edizione definitiva* (Turin 1962) überaus hilfreich. Von besonderem Gewicht ist in dieser Strophe das Gefühl der Schicksalhaftigkeit, der „Programmiertheit“ unseres Daseins, die bestimmt wird durch das Verb

„deve“ (soll), bei dem sich Manzoni wohl an Tasso orientiert hat («Doch sieh, es naht die dunkelste der Stunden, / Da nun ihr Ziel Clorind' erreichen soll», *Das befreite Jerusalem*, Zwölfter Gesang, 64. Strophe). Dann die Dramatik des hyperbolischen „blutgetränkt“ (*insanguinata*) – wieviel Blut verliert denn, technisch gesehen, eine vom Jäger erlegte Vogelmutter? Manzonis aussergewöhnliche Hyperbel (eine Tochter der vielgeschmähten Rhetorik) gesellt sich zu der von Shakespeare für Macbeth (II, 2): «Kann wohl des grossen Meergotts Ozean / Dies Blut von meiner Hand rein waschen? Nein, / Weit eher kann diese meine Hand mit Purpur / Die unermesslichen Gewässer färben, / Und Grün in Rot verwandeln». Auf Englisch heisst es schöner: «No, this my hand will rather / the multitudinous seas incarnadine, / making the green one red».

Es gibt noch einen zweiten Vergleich, mit dem ich mich kurz befassen möchte, um dem Titel des mir zugeteilten Themas *Manzoni und die Schweiz* so weit wie möglich Rechnung zu tragen (dass es kaum möglich ist, werde ich später darlegen): ein weniger „schöner“ als der oben dargestellte, aber dennoch wichtiger geografischer Vergleich. Vorausgeschickt sei eine kurze Zusammenfassung (es geht nach wie vor um das Gedicht *La Pentecoste*): Das Licht des Heiligen Geistes ist EINES, doch jedes Volk empfängt es in seiner eigenen, besonderen Sprache. Ähnlich ist es beim Sankt Gotthard, dem „Herzen“ der gebirgigen Schweiz (*alpestre Elvezia*). Der „ewige“ Schnee, der ihn bedeckt, ist EINER, einzigartig, mit dem Wasser, das ihm entspringt; geografisch gesehen manifestiert sich jedoch dieses Wasser in drei verschiedenen Namen – Tessin (*Tesino*) im Süden, Rhone (*Rodano*) im Westen, Rhein (*Reno*) im Norden:

Tal dell'alpestre Elvezia
Fuor dell'oscuro seno
Sgorga il Tesino, il Rodano
E quel superbo Reno

Die Varianten⁸, für die Manzoni entschieden und erfolgreich optiert, enthalten einen „umfassenden“ Vergleich zwischen dem Licht, das sich an jedem Ding in anderen Farben bricht, und der Stimme des Hei-

ligen Geistes, die die verschiedenen Völker in ihrer eigenen Sprache hören:

Come la luce rapida
Piove di cosa in cosa,
E i color vari suscita
Dovunque si riposa;
Tal risonò moltiplice
La voce dello Spiro:
L' Arabo, il Parto, il Siro
In suo sermon l'udi.

Die Gelehrten

Das Wort „cosa“ (*Ding*), das in dem oben genannten Vergleich auftaucht, liegt Manzoni sehr am Herzen, und er macht üppigen Gebrauch davon, wie ein weiterer aufmerksamer Leser, der Tessiner Giorgio Orelli, in seiner Abhandlung *Una cosa manzoniana*⁹ aufgezeigt hat (vor allem im Zusammenhang mit der überraschenden Hochzeit, die Agnese einfädelt, um Don Rodrigos maföse Machenschaften zu vereiteln). Orelli ist im Übrigen nur einer aus einer ganzen Reihe von Gelehrten, die hier ebenfalls erwähnt seien, auch als Beleg für den erfreulichen kulturellen Aufschwung in der italienischen Schweiz gegenüber dem Italien nach Ende des Faschismus und des unseligen Zweiten Weltkriegs (ein Aufschwung, der nicht, wie Gianfranco Contini – einer der prägenden Italianisten der Nachkriegszeit – grosszügig behauptete, Angioletti zu verdanken war, sondern eher Contini selbst und seinem Wirken als Lehrstuhlinhaber an der Universität Freiburg).

Neben Giorgio Orelli gab es also in der zweiten Hälfte des Zwanzigsten Jahrhunderts noch weitere Italianisten, die sehr danach strebten, das kulturelle Leben in der italienischen Schweiz zu intensivieren, so wie eben Contini es wünschte und beförderte. Hier wäre z.B. Romano Amerio zu nennen, der – auch in Zusammenarbeit mit Augusto Guzzo – Autoren wie Giordano Bruno und Tommaso Campanella herausgibt und zu anderen forschet. Zu Letzteren gehören Descartes, Sarpi, Leopardi und natürlich auch Alessandro Manzoni – hier sei nur auf die Abhandlung *Osservazioni sulla morale cattolica di Alessandro Manzoni: Testo critico con introduzione, apparato, commento, appendice di frammenti e indici, accompagnato da uno stu-*

dio delle dottrine verwiesen (Radaelli insistiert passenderweise darauf, dass sich «alle „Bemerkungen“ Amerios um den starken Magneten der Logik drehen [...]»)¹⁰ Weiter gehören zu diesem Kreis der Tessiner Pio Fontana, der eine Professur in Sankt Gallen innehatte, und der Bündner Remo Fasani, der in Neuchâtel lehrte; auch diese beiden verwendeten in Bezug auf die italienische Schweiz die Autorität Manzonis als Mittel gegen die Übel eines falsch verstandenen Provizialismus.

Auch in der Vergangenheit und in der Vorvergangenheit gab es Manzonianer. In den *Promessi Sposi* hätte der Autor selbst zum Beispiel neben Ripamonti auch seinen Lehrer nennen können, jenen Antonio Olgiati aus Lugano, der in Mailand Karriere machte und zum wichtigsten Mitarbeiter von Kardinal Federigo Borromeo bei der Errichtung der Biblioteca Ambrosiana wurde, für die er in Nordeuropa Bücher beschaffte.

Doch springen wir zu den Seiten über die Pest: Manzoni verbreitet sich nicht lange über die Rolle und den Namen der *monatti* (ihm liegen andere Dinge am Herzen), die doch bei Renzos gefährlicher Begegnung in Mailand, als er für einen Giftsalber gehalten wird, eine nicht unwichtige Rolle spielen. Woher kommt der Name? Von *monatlich*? Um ein Gewerbe zu bezeichnen, dessen Angehörige monatlich ausbezahlt wurden, weil man hoffte, dass die verhasste und aussergewöhnliche Tätigkeit dieser Monatti (Schweizer? Bündner?) nicht „ewig“ benötigt werde?¹¹

«Die Menschen und die Jahre werden mir sagen, wer ich bin». So lautet der letzte Vers von Manzonis Sonett *Il proprio ritratto* (dt. *Das eigene Bild*) aus dem Jahr 1801. Und wenn der Dichter wieder zum Leben erwachte, auch nur für ein paar Sekunden, würde er uns vielleicht mit seinem ironischen Lächeln andeuten, dass ein Titel wie *Manzoni und die Schweiz* niemanden zum Wahnsinn treiben sollte angesichts der Recherchelage. Nicht dass mich die Schweiz nicht interessiert, würde er sagen, und nicht nur, weil ich Mailänder, Lombarde bin. Seit meiner Kindheit hat sie mich auch wegen ihrer Geschichte im Vergleich zur italienischen Geschichte interessiert. Ich habe die Schweiz nicht „gestrichen“, ich habe sie in Klammern gesetzt. An die Spitze meiner Po-

esie, in Versen oder in Prosa, habe ich nicht das eine oder andere Land gestellt, sondern den Menschen und seine Gesellschaft, wie es Gianfranco Contini zu Carlo Emilio Gadda formulierte:

«Die einzige wahrhaft demokratische (poetische) Sprache, die Italien besass, war die Sprache dieser beiden grossen Aufklärer, der eine der Menschheit zugewandt, der andere der menschlichen Gesellschaft, der eine, Leopardi [...] und der andere, Manzoni [...]»¹²

Erwachte Manzoni etwas länger als ein paar Sekunden zum Leben, würde er auch auf eine Betrachtung von Franco Fortini in dessen Einführung zu Luis de Góngoras Sonetten zustimmend antworten (so ähnlich wie er es auf so vortreffliche Weise in vielen seiner Schriften, z. B. dem *Lettre à Monsieur Chauvet*, wirklich getan hat):

«Heute existiert ein Bereich des künstlerischen, literarischen und poetischen Empfindens, der auf die historische Dimension verzichtet, der sie abgeschafft hat, und damit auch den Wert und das Gewicht des Zitats, des Wiederhalls, und in meinen Augen sogar jeder bewussten Diachronie.»¹³

Alessandro Manzoni war sich des Gewichts der Geschichte stets bewusst, er hat immer darauf geachtet, was die Menschen vollbracht, was sie gedacht haben. Auf die Gefühle, die ihre Entscheidungen und ihre Vorhaben, ihre Erfolge und ihr Scheitern begleiteten. Vieles, über das die Geschichte stillschweigend hinwegging, hat Eingang ins Reich der Poesie gefunden.

Möge ihnen ein langes, reges Leben beschieden sein, Alessandro Manzoni und der Schweiz und den anderen Nationen, in ihrem eigenen Schicksal, aber auch in einem Geist der Solidarität mit der ganzen menschlichen Gemeinschaft.

* **Giovanni Orelli**
Schriftsteller

Anmerkungen

- ¹ ROMANO AMERIO, *I giorni e le voci*, Pedrazzini, Locarno, 1980, S. 71.
- ² EZIO RAIMONDI – LUCIANO BOTTONI (Hrsg.), *I Promessi Sposi*, Principato, Mailand, 1988, S. 740-741.
- ³ ebd., S. 740.
- ⁴ EZIO CHIORBOLI (Hrsg.), *Alessandro Manzoni. Le poesie*, Zanichelli, Bologna, 1956, S. XIX.
- ⁵ ebd., S. VII.
- ⁶ ROMANO AMERIO, *Colloqui di San Silvestro con Francesco Chiesa*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano, 1974, S. 240.
- ⁷ GIOVANNI ORELLI, *Fatto soltanto di voce. Poesie e traduzioni del parlar materno della Valle Bedretto, alto Ticino*, Messaggi Brevi, Lugano, 2012, S. 57.
- ⁸ vgl. LUIGI FIRPO (Hrsg.), *La Pentecoste di Alessandro Manzoni dal primo abbozzo all'edizione definitiva*, Strenna UTET, Turin, 1962. Dem Leser sei Seite 46 zum „pensarci su“ (noch einmal überdenken) ans Herz gelegt.
- ⁹ GIORGIO ORELLI, *Quel ramo del lago di Como e altri accertamenti manzoniani*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 1990, S. 65-80.
- ¹⁰ ENRICO MARIA RADAELLI, *Romano Amerio. Della verità e dell'amore*, Aurea Domus, Rom, 2004, S. 30.
- ¹¹ EZIO RAIMONDI – LUCIANO BOTTONI (Hrsg.), *I Promessi Sposi*, a.a.O., s. Anmerkungen auf S. 712-715 und insbesondere auf S. 724 ff. mit entsprechenden Bemerkungen.
- ¹² CARLO EMILIO GADDA, *La cognizione del dolore*, mit einer Einführung von Gianfranco Contini, Turin 1963, S. 23.
- ¹³ CESARE GREPPI (Hrsg.), *Luis de Gongora, Sonetti*, mit einer Einführung von Franco Fortini, Mailand 1985, S. X.

Bibliografie

- AMERIO, ROMANO (Hrsg.), *Osservazioni sulla morale cattolica di Alessandro Manzoni: Testo critico con introduzione, apparato, commento, appendice di frammenti e indici, accompagnato da uno studio delle dottrine*, 3 Bde., Mailand-Neapel 1966.
- , *Colloqui di San Silvestro con Francesco Chiesa*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano, 1974.
- , *I giorni e le voci*, Pedrazzini, Locarno, 1980.
- CHIORBOLI, EZIO (Hrsg.), *Alessandro Manzoni. Le poesie*, Zanichelli, Bologna, 1956.
- FIRPO, LUIGI (Hrsg.), *La Pentecoste di Alessandro Manzoni dal primo abbozzo all'edizione definitiva*, Strenna UTET, Turin, 1962.
- GADDA, CARLO EMILIO, *La cognizione del dolore*, mit einer Einführung von Gianfranco Contini, Einaudi, Turin, 1963.
- GREPPI, CESARE (Hrsg.), *Luis de Gongora, Sonetti*, mit einer Einführung von Franco Fortini, Mailand 1985.
- MARTINONI, RENATO, *L'Italia in Svizzera. Lingua, cultura, viaggi, letteratura*, Marsilio, Venedig, 2010.
- ORELLI, GIORGIO, *Quel ramo del lago di Como e altri accertamenti manzoniani*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 1990.
- ORELLI, GIOVANNI, *Fatto soltanto di voce. Poesie e traduzioni del parlar materno della valle Bedretto, alto Ticino*, Messaggi Brevi, Lugano, 2012.
- RADAELLI, ENRICO MARIA, *Romano Amerio. Della verità e dell'amore*, Aurea Domus, Rom, 2004.
- RAIMONDI, EZIO – BOTTONI, LUCIANO (Hrsg.), *I Promessi Sposi*, Principato, Mailand, 1988.
- SOLDINI, FABIO, *Negli Svizzeri. Immagini della Svizzera e degli svizzeri nella letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento*, Venedig - Locarno, 1991.



Das Manzoni-Museum in Lecco

von Barbara Cattaneo*



Links:
Eingang zum Garten,
Si.M.U.L., Villa Manzoni, Lecco.

Auf dieser Seite:
Innenhof,
Si.M.U.L., Villa Manzoni, Lecco.

Das Museum in der Villa Manzoni wurde erst vor etwa dreissig Jahren eingerichtet und ist somit relativ neu, doch die Villa selbst, die nach dem Stadtteil, in dem sie liegt, auch „Caleotto“ genannt wird, blickt auf eine lange Geschichte zurück.

Sie ist gewiss einer der würdigsten Orte der italienischen Literatur. Der berühmte Anfang der *Promessi Sposi*, «Quel ramo del lago di Como [...]», rührt von Manzonis detaillierter Erinnerung an den Blick, den er von seinem Elternhaus aus genoss: Das Caleotto ist der ideale Mittelpunkt des Romans.

Der erste Manzoni in diesem Haus war Giacomo Maria, der Ur-ur-ur-Grossvater des Schriftstellers, «wohnhaft in Caliotto, Gebiet Lecco», wie es in einem Schriftstück vom 15. August 1612 heisst.



Nach ihm wurden auch alle anderen Vorfahren von Alessandro hier geboren und lebten in diesem Haus, so auch sein Vater Pietro Manzoni.

Die Villa war der Mittelpunkt eines grossen landwirtschaftlichen Anwesens, wo Wein und Maulbeerbäume angebaut wurden; ihr heutiges Aussehen erhielt sie durch die von Pietro Manzoni veranlassten Umbaumaassnahmen.

Alessandro Manzoni, der hier seine Kindheit und Jugend verbracht hatte, verkaufte im Jahr 1818 die Villa und siedelte nach Mailand um, wo er 1821 in seiner neuen, eleganten Residenz in Brusuglio (unweit von Mailand) mit der Arbeit an den *Promessi Sposi* begann; er liess den Roman in der Umge-

bung von Lecco spielen, seiner Heimat, dem «schönsten Ort der Welt» – so schreibt er in der Einleitung zu *Fermo e Lucia*, der ersten, unveröffentlicht gebliebenen Fassung des Romans.

Lecco ist der älteste und am stärksten frequentierte „Literaturpark“ Italiens: Kaum war Manzonis Roman 1827 veröffentlicht, da machten sich schon die ersten Besucher auf, um sich die Manzoni-Orte anzusehen. Auch heute noch kommen jedes Jahr etwa 50 000 Touristen aus allen Teilen Europas nach Lecco.

Die Villa

Bis in die 1960er Jahre hinein befand sich die Villa im Besitz der Familie Scola, dann ging sie an die Gemeinde Lecco, und von 1979 an wurde hier auf Betreiben des damaligen Direktors der städtischen Museen Gian Luigi Daccò das Manzoni-Museum eingerichtet.

Anhand des Inventars zum Kaufvertrag Manzoni-Scola wurden die Möbel ermittelt, die mit Sicherheit Alessandro Manzoni gehörten, sodann wurden die Renovierung und Einrichtung der Räume zu Ende geführt, antiquarisch alle Erstaussgaben seiner Werke sowie einige Manuskripte erworben und die Sammlungen und eine Fachbibliothek eingerichtet.

1983 erfolgte in der Beletage die Eröffnung der städtischen Kunstgalerie, und heute sind die Museen in der Villa Manzoni zusammen mit denen im Palazzo Belgiojoso und im Palazzo delle Paure Teil der städtischen Museen von Lecco (Sistema Museale Urbano Lechese – SiMUL).

In den Jahren, die der Schriftsteller hier verbrachte, stand die Villa allein auf einem kleinen, von Rebzeilen und Gärten bedeckten



Links:
Carlo Pizzi,
Das Haus von Olate,
letztes Viertel
19. Jhdt.,
Bleistiftzeichnung,
Si.M.U.L., Villa
Manzoni,
Museo Manzoniano,
Lecco.

Rechts:
Gartenseite,
Si.M.U.L., Villa
Manzoni, Lecco.

Hügel am linken Ufer des Baches Caldone. Dann dehnte sich die grösser werdende Stadt auf das ganze Gelände aus, und auf den Ländereien des Anwesens entstanden grosse Fabriken, die mittlerweile fast alle wieder verschwunden sind.

Die Villa, ein elegantes neoklassisches Gebäude, besitzt eine mit Sandsteingesimsen gestaltete Fassade.

Ein breites Eingangstor führt in den zentralen, von einem Laubengang mit Serlianen und Sandsteinsäulen umschlossenen Innenhof, in dem links die Kapelle steht: Über dem Altar ist ein wunderschönes Bild der Maria Assunta zu sehen, der Schutzpatronin des Kirchleins, ein Werk von Carlo Preda (Mailand 1645-1729). Hier ist die Ruhestätte des Vaters von Alessandro Manzoni.



Rechts der Villa schliesst sich der Garten mit der seinerzeit für italienische Gärten typischen geometrischen Gliederung an; die zum Park hin gelegene Rückseite war nicht von den von Pietro Manzoni veranlassten Umbauten betroffen und ist somit der verbliebene Rest des Anfang des achtzehnten Jahrhunderts errichteten Gebäudes.

Das Museum

Der Rundgang durch die Ausstellung beginnt in der grossen *Sala delle scuderie*, wo früher die Kutschen eingestellt wurden.

Die *Sala I* liegt im Erdgeschoss des Anwesens in der ehemaligen Gutsverwaltung.

In einer grossen Vitrine gegenüber dem Eingang sind die Kostüme für die 1989 im italienischen Fernsehen ausgestrahlte Verfilmung der *Promessi Sposi* ausgestellt.

An der Wand gegenüber hängt das berühmte Porträt Manzonis von Giuseppe Molteni (1800-1867), daneben eine Bronzefigur der Lucia vom Bildhauer Francesco Confalonieri (1850-1925).

Die *Sala II* ist den Verbindungen zwischen Manzoni und der Geschichte der Stadt Lecco gewidmet.

Eine grosse Plastik in der Mitte des Raums zeigt die Villa und ihre unmittelbare Umgebung im Jahr 1798, als der junge Alessandro vom Vater aus der Schule bei den Somaskern in Lugano nach Lecco zurückgerufen wurde, um sich in die Bürgerlisten des von der Cisalpinischen Republik eingerichteten Dipartimento della Montagna einzutragen.



An der Wand links hängt ein Porträt von Gian Giacomo Medici (genannt „Medeghino“), das Werk eines anonymen lombardischen Malers aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Medeghino, ein Bruder von Papst Pius IV. und berühmter Condottiere, kämpfte in den sogenannten Müsserkriegen (1525/26 und 1531/32) gegen die Schweizer Kantone und erhielt dafür die Grafschaft Lecco.

Es folgen Informationstafeln zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Stadt sowie einige interessante Dokumente wie die Urkunde, mit welcher König Franz I. von Frankreich Girolamo Morone mit der Grafschaft Lecco belehnte (1515), oder die Ausrufung der provisorischen Regierung der Lombardei, die Lecco 1848 zur Stadt erhob. In der *Sala III* sind zahlreiche Handschriften und persönliche Gegenstände von Manzoni wie sein Tintenfass, mehrere Schnupftabakdosen und seine Brille zu bewundern. Gegenüber dem Eingang zur *Sala III* werden einige Ansichten von Lecco aus den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts ausgestellt.

Mit der *Sala IV*, zur Zeit Manzonis der Speiseraum (*tinello*), betritt man das eigentliche Herrenhaus. Es ist mit einer Rei-

Links:
Sala IV,
Si.M.U.L., Villa
Manzoni, Museo
Manzoniano, Lecco.

Rechts:
Sala VIII,
Si.M.U.L., Villa
Manzoni, Museo
Manzoniano, Lecco.

Kapelle der
Madonna Assunta,
Si.M.U.L., Villa
Manzoni, Museo
Manzoniano, Lecco



he von Gemälden ausgestattet, die wichtige Orte in Manzonis Leben zeigen, ehe im Zuge der Industrialisierung und vor allem der chaotischen, ungeordneten Urbanisierung der letzten Jahrzehnte diese Gegend, die für Manzoni die «schönste der Welt» war, grundlegend umgestaltet wurde.

In der *Sala V*, traditionell die Küche (*cucina*) genannt, steht noch der für den Norden der Lombardei typische grosse Kamin mit den beiden seitlichen Sitzbänken.

Mitten im Zimmer steht die Weidenwiege von Alessandro Manzoni. Später wurde Manzoni zu der Amme Caterina Panzeri Spreafico ins Landhaus der Familie in Galbiate gebracht.

Rechts des Kamins hängen fünf Gemälde,

Kopien aus dem siebzehnten Jahrhundert von Tizians berühmten, für die *Sala dei Cesari* im Palast der Herzöge von Mantua angefertigten „Zwölf Caesaren“, die heute verloren sind; dieselben Bilder sieht Renzo in den *Promessi Sposi* in der Kanzlei des Winkeladvokaten Azzecagarbugli.

An den übrigen Wänden hängen der Stammbaum der Familie, ein Porträt von Pietro Manzoni und eine mit Leder verkleidete Nussbaumsänfte aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Der Name der zur Zeit Manzonis *sala rossa* genannten *Sala VI* des Museums ist auf die damalige rote Farbe des Putzes zurückzuführen. Hier sind heute die Werke Manzonis ausgestellt. Das Museum beherbergt eine

aus 3800 Bänden bestehende Bibliothek, darunter alle Erstausgaben, die in diesem Raum in den Vitrinen zu sehen sind.

Die erste Vitrine ist der Lyrik gewidmet: frühe Gedichte wie das Poem *Del trionfo della libertà* (1801) des Fünfzehnjährigen, dann einige Sonette, ganz offensichtlich beeinflusst von Vincenzo Monti, und vier *Sermoni*. Monti ist auch das in dieser Villa entstandene Idyll *Adda* (1803) gewidmet.

Die zweite Vitrine enthält die Tragödien. Von 1816 bis 1822 konzentriert sich Manzoni auf Bühnenwerke. Er schreibt die Trauerspiele *Il Conte di Carmagnola* (1816-1820) und *Adelchi* (1820-1822); von einer dritten Tragödie – *Spartaco* – existieren nur Notizen, er hat das Werk nie vollendet.

Seine Überlegungen zum Theater, die er in der Schrift *Lettera a Monsieur Chauvet* zum Ausdruck bringt, gründen auf dem Prinzip der strikten Wahrung der historischen Fakten als Voraussetzung für den ethischen und zugleich auch ästhetischen Wert des literarischen Werks, den er in der *Storia della Colonna Infame* und den *Promessi Sposi* anwendet und weiterentwickelt.

Die dritte Sammlung ist dem Historiker Manzoni gewidmet. Bei der Arbeit an den *Promessi Sposi* wertet er mit grosser Sorgfalt viele Archivquellen und die Mailänder Chroniken des siebzehnten Jahrhunderts aus. Hier findet sich auch ein seltener Stich aus dieser Epoche mit der Hinrichtung von Giftsalbern in Mailand und dem lateinischen Text des zeitgenössischen Chronisten Giuseppe Ripamonti (*De peste quae fuit anno MCDXXX*).

Die letzte Vitrine liefert Informationen zu Manzonis zahlreichen Abhandlungen über die italienische Sprache und zu geschichtlichen, philosophischen, ästhetischen und moralischen Fragen.

Als nächstes gelangt man in die *Sala VII*, den *salone delle grisaglie*, dessen Name von den Wandmalereien in fein abgestimmten Grautönen (französisch *grisailles*) herrührt. Sie werden Giuseppe Lavelli zugeschrieben, der Anfang des neunzehnten Jahrhunderts viele Jahre als Dekormaler in der Brianza und in Mailand tätig war. Die Programmatik des Zyklus und die klassischen Themen lassen vermuten, dass (wie bei den anderen Dekorationen der Villa) Pietro Manzoni der Auftraggeber war.

In diesem zentralen Raum der Villa steht das Mobiliar, das Alessandro Manzoni seinerzeit der Familie Scola überliess und das im Kaufvertrag inventarisiert ist.

Seit nahezu zwei Jahrhunderten wurden hier keine Veränderungen vorgenommen. Von der Decke hängt mittig ein Kronleuchter, der dem Inventar von 1818 zufolge «von Donna Giulia Beccaria, verwitwete Manzoni, Giuseppe Scola als Geschenk überlassen wurde».

Die Wandmalereien zeigen Szenen aus der *Ilias*, der *Odyssee* und der *Aeneis* sowie aus der römischen Mythologie und Geschichte.

Auch in der *Sala VIII* befinden sich Möbel aus der Originaleinrichtung der Villa Manzoni. In einer zentralen Vitrine werden einige wichtige Beispiele dafür vorgestellt, welches Schicksal dem Roman in den unterschiedlichsten Kreisen beschieden war, und wie die verschiedenen popularisierten Versionen der *Promessi Sposi* aussehen, die von 1827 bis heute erschienen.

Von Anfang an inspirierten die *Promessi Sposi* zu zahlreichen Bearbeitungen, vom Musikstück über das Ballett bis zur Oper, vom Fortsetzungsroman bis zur Werbeanzeige und vom Theaterstück bis zur historischen Parade bei Maskenbällen. Auch heute noch dient der Roman als Vorlage für Kino- und Fernsehfilme, für Comics und Parodien.

Manzoni selbst war sich dieser Blüten, die sein Werk trieb, durchaus bewusst, ja sie schmeichelten ihm so, dass er sein Hauptwerk als *cantafavola*, als Märchen bezeichnete.

Die Partituren und Kostümentwürfe in diesem Raum beziehen sich auf die Oper von Enrico Petrella (1813-1877), einem Schüler von Vincenzo Bellini.

Auch andere Musiker und Librettisten wie Emilio Praga und Amilcare Ponchielli versuchten sich an der Umsetzung von Manzoni Werk.

Der Raum beherbergt des Weiteren einige Studien zu Stätten der *Promessi Sposi* und verschiedene Werke von Schriftstellern wie Antonio Balbiani, Luigi Gualtieri und Marco Giovannetti, welche die *Promessi Sposi* und die *Colonna Infame* „fortgeschrieben“ und um vorangehende oder nachfolgende Ereignisse ergänzten.

Das Interesse an dem Roman war so gross, dass viele Leser ihn „erlebten“ wie eine moderne Fernsehserie und stets die nächste Folge kauften, um die Geschichte weiterzu-

verfolgen; diese Fortsetzungsromane waren literarisch eher bescheiden, inhaltlich jedoch sehr phantasievoll.

Sala IX und *Sala X* sind der 1840 erschienenen endgültigen Ausgabe der *Promessi Sposi* gewidmet, der sogenannten „Quarantana“.

Manzoni gab diese Fassung auf eigene Kosten heraus, kümmerte sich um alle Einzelheiten und schuf einen neuen Typ des illustrierten Buchs, das es in Italien bislang nicht gegeben hatte. Besonderen Wert erhielt es durch mehr als vierhundert Holzschnitte nach Zeichnungen berühmter zeitgenössischer Künstler wie Federico Moja, Luigi Bisi und Massimo D’Azeglio sowie Paolo und Luigi Riccardi; die Koordination übernahm der Piemonteser Maler Francesco Gonin (1808-1889).

Manzoni plante die endgültige Ausgabe seines Romans wie einen Film, gab den Künstlern Zeichnung für Zeichnung alle Details der einzelnen Illustrationen vor. Dann korrigierte er sie eine nach der anderen und kümmerte sich selbst um die Abfolge der Abbildungen und den Seitenumbruch, stets in dem Bestreben, dass alles, was er sich im Roman eronnen hatte, auch in Bildern zum Ausdruck kam.

Es waren viele Gründe, die Manzoni zu dieser zweiten Ausgabe der *Promessi Sposi* bewegten. Zunächst war da die Überzeugung, dass die Ausgabe von 1827 mit allzu vielen lombardischen Begriffen und Wendungen überladen sei, die nicht mehr mit seiner Vorstellung von Sprache im Einklang standen und ihn zur umfassenden Überarbeitung des Texts mit Unterstützung Florentiner Gelehrter veranlasste. Ein zweiter Grund waren die vielen Raubdrucke, durch die nach seiner Berechnung die für die damalige Zeit schwindelerregende Zahl von 50 000 gedruckten Exemplaren seines Romans in Umlauf war, ohne dass er auch nur den geringsten Nutzen davon hatte.

Ungeachtet seines grossen persönlichen Einsatzes wurde das Werk, das in Einzelheften verkauft wurde, verlegerisch zu einem Debakel, und die gewaltigen Verluste führten zusammen mit dem Brand des Anwesens in Brusuglio und den Schulden der beiden Söhne Filippo und Enrico dazu, dass Manzonis Vermögen dahinschwand.

* **Barbara Cattaneo**

Leiterin des Ausstellungszentrums
Villa Manzoni

Bibliografie

AA.VV., *Il Manzoni illustrato*, Ausstellungskatalog, Mailand 2006.

ASSOCIAZIONE GIOVANNI TESTORI (Hrsg.), *Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010.

BOGNETTI, GIAN PIERO, *Manzoni giovane*, Guida Editori, Neapel, 1972.

BONESCHI, MARTA, *Quel che il cuore sapeva: Giulia Beccaria, i Verri, i Manzoni*, A. Mondadori, Mailand, 2004.

DACCÒ, GIAN LUIGI, *Giacomo Maria Manzoni: documenti*, in AA.VV., *Manzoni/Grossi*, Atti del XIV Congresso Nazionale di Studi Manzoniani, Bd. I, Mailand 1991.

—, *Villa Manzoni, a Literary Place*, in *Literature and Composer Museums and the Heritage*, Proceedings of the ICLM Annual Conference 2007, Frankfurt (Oder), Kleist-Museum [für] International Committee for Literary Museums ICLM, 2008.

—, *Manzoni a Lecco. Luoghi e memorie*, Mondadori Electa, Mailand, 2009.

GALLARATI SCOTTI, TOMMASO, *La giovinezza del Manzoni*, A. Mondadori, Mailand, 1969.

MANZONI, ALESSANDRO, *I Romanzi*, hrsgg. von Salvatore Nigro in Zusammenarbeit mit Ermanno Paccagnini, für *Storia della Colonna Infame*, Mailand 2002.

ROSSETTO, MAURO, *Villa Manzoni al Caleotto nelle carte dell’Archivio Manzoni-Scola*, in AA.VV., *Manzoni/Grossi*, Atti del XIV Congresso Nazionale di Studi Manzoniani, Bd. I, Casa del Manzoni, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Mailand 1991.

STOPPANI, ANTONIO, *I primi anni di Alessandro Manzoni*, Bernardoni, Mailand, 1874.

TROMBATORE, GAETANO, *Saggio sul Manzoni. La giovinezza*, Neri Pozza, Vicenza, 1983.

Sala VII,
Salone delle grisaglie,
Si.M.U.L., Villa
Manzoni, Lecco.



Fotoquellen und Angaben zu den Zitaten im Zahlenteil und auf dem Umschlag

Die Zitate zu den Themenbildern im vorliegenden Jahresbericht wurden von MYRIAM FACCHINETTI ausgewählt. Alle Zitate und die Illustrationen von GIACOMO MANTEGAZZA (1853-1920) im Zahlenteil und auf dem Umschlag sind dem Band ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, Cattaneo Editore, Oggiono 2009, entnommen.

Das doppelseitig (S. 4-5 des Geschäftsberichts) reproduzierte Gemälde stammt von Si.M.U.L., Polo Museale di Villa Manzoni, Museo Manzoniano.

Die deutschen Zitate aus Manzoni's *Promessi Sposi* stammen aus folgenden gemeinfreien Übersetzungen: *Die Verlobten*, übersetzt von Daniel Leßmann, Hamburg 1929; *Die Verlobten*, übersetzt von Emilie Schröder, Leipzig, Wien (o. J. - um 1880).

Quellenangaben zu den Fotografien im Kulturteil

Si.M.U.L. (Sistema Museale Urbano Lecchese – Städtische Museen Lecco), Museumszentrum Villa Manzoni, Museo Manzoniano: Bilder auf den Seiten I, II, III, IV, V, VI, VIII, XI, XIII, XIV, XVI, XX, XXI, XXII, XXIV, XXVIII, XXXI, XXXIII, XXIV, XXXVI, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLVII.

Mit Genehmigung des Ministeriums für Kulturgüter, kulturelle Aktivitäten und Tourismus – SBSAE Mailand, Pinacoteca di Brera: Porträt Alessandro Manzoni von F. Hayez, S. XXXII.

BPS (SUISSE): Bild auf S. XXX.

Copyright

- © Gemeinde Lecco – Si.M.U.L. (Sistema Museale Urbano Lecchese);
- © für die Bilder aus privaten Sammlungen, Cattaneo Editore, Oggiono 2009;
- © mit Genehmigung des Ministeriums für Kulturgüter, kulturelle Aktivitäten und Tourismus – SBSAE Mailand, Pinacoteca di Brera.

Danksagungen

Wir danken:

- FRAU DR. BARBARA CATTANEO, Leiterin des Museums- und Ausstellungszentrums Villa Manzoni der Gemeinde Lecco Si.M.U.L, und FRAU DR. MARIELLA BONACINA für die zur Verfügung gestellten Bilder und für ihren Beitrag zur Bildrecherche.
- HERRN PAOLO CATTANEO – Verlag Cattaneo Editore – für die kostenlos zur Verfügung gestellten Illustrationen von GIACOMO MANTEGAZZA (1853-1920) aus der 2009 bei Cattaneo Editore erschienenen Ausgabe von *I promessi sposi*.

Anmerkungen

Die Texte geben die Meinung der jeweiligen Autoren wieder; Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) übernimmt diesbezüglich keine Haftung.

Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) erklärt gegenüber den Inhabern von Rechten an Bildern, deren Eigentümer nicht identifiziert oder ausfindig gemacht werden konnten, ihre Bereitschaft, den gesetzlichen Pflichten nachzukommen.

KONZEPT UND REALISATION

Myriam Facchinetti

GRAFISCHE GESTALTUNG

Petra Häfliger

Lucasdesign, Giubiasco

ÜBERSETZUNG

Punto e Virgola

Zürich