

Rosendorfský, Jaroslav

Demetrio Pianelli : ein Meisterwerk des italienischen Realismus

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1962, vol. 11, iss. D9, pp. [175]-193

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107498>

Access Date: 06. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

J AROSLAV ROSENDORFSKY

DEMETRIO PIANELLI — EIN MEISTERWERK
DES ITALIENISCHEN REALISMUS

Die vorliegende Abhandlung will auf das Werk Emilio De Marchis, eines der bedeutendsten, wenn auch weniger bekannten Vertreter der italienischen realistischen Schule aufmerksam machen und eine eingehendere Analyse seines Romans *Demetrio Pianelli* bringen, der mit Recht für dessen Meisterwerk gehalten wird. Wir wollen zunächst versuchen, den Autor in die Zeit einzugliedern, der er angehört und in der er einen wichtigen Platz einnimmt.

Wenn man die Anfänge des italienischen Realismus untersuchen und seine Wurzeln bloßlegen will, muß man weit in die Zeit der Romantik zurückgehen, in der die italienischen realistischen Tendenzen ihren Ursprung haben und aus der sie letzten Endes noch mehr schöpfen als aus dem Kontakt mit ähnlichen fremden Richtungen, deren vornehmlich französische Impulse in Italien anfangs nur zaghaft und zudem nicht immer eindeutig positiv aufgenommen wurden.

Im großen und ganzen ist diese Richtung in Italien weniger ausgeprägt als anderswo; es mangelt ihr sowohl an starken Leidenschaftlichen als auch an intimer lyrischer Stimmung oder an typisch romantischer Naturauffassung. Subjektiv gestimmte Erlebnisse, die die Wirklichkeit in dem Prisma einer überreizten Empfindlichkeit widerspiegeln, weichen anderen, namentlich patriotischen Zwecken, die fast bei der ganzen ersten Generation der italienischen romantischen Schule im Vordergrund stehen. Es sind hier einige Berührungspunkte mit dem Realismus zu finden, zu dem auch die *Verlobten* gehören, und zwar wie in der Behandlung der Fabel so auch im liebevoll eingehenden Milieustudium. Daneben haben die *Verlobten* aber auch ihr zweites, romantisches Gesicht. Sie bekennen sich zur Romantik im Namen der Reaktion gegen den schalen, sich immer mehr überlebenden Klassizismus, gegen die althergebrachte Denkungsart und gegen alles Schablonenhafte und Dogmatische im Kunstschaffen. Der Einfluß dieses Meisterwerkes auf die Weiterentwicklung der italienischen Literatur war tief und durchgreifend: er rief eine Menge von Nachahmern mit einer Flut von sogenannten „historischen Romanen“ hervor. Diese späte Blüte der Romantik hatte jedoch auf italienischem Boden wenig Werte von dauernder künstlerischer Bedeutung geschaffen, es spiegelt sich in ihr eher ein modischer, den Anforderungen der Durchschnittsleser allzu willig entgegenkommender Manierismus, als wahre, wirklich individuelle Begabung ab; sie ist in ihrem starren Festhalten an der Vergangenheit weder Wortführerin der zeitgenössischen Bestrebungen, noch Abbild der veränderten Gesinnung, in der die Traditionen des *Risorgimento* matt verklungen.

Denn während das politische Leben Italiens früher bestimmte nationale Ziele anstrebte, deren Verwirklichung mehr oder minder der fernen Zukunft gehörte und die Anspannung aller Kräfte erheischte, geht es nach den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts um eine neue, von Grund aus veränderte politische Situation: die Vereinigung Italiens wird durch die Eroberung Roms erreicht und anstatt Verschwörungen, Revolten, abenteuerlicher Feldzüge und geheimer Expeditionen, hinter denen sich Entbehrungen, Kerker und Tod, aber auch ein berauschendes Gefühl der Gefahr und ein glänzendes Traumbild des Ruhmes bergen, setzt eine weit nüchternere Periode kleiner, unauffälliger Alltagsarbeit ein, ohne erregende Ereignisse und revolutionäre Schlagworte; es kommt zu einem langwierigen Prozeß der wechselseitigen Angleichung verschiedener italienischer Gebiete, die bis dahin stark differenziert waren und erst nach dem Jahre 1870 näher einander gerieten. Die Reaktion auf diese neue Lage war zweierlei: einerseits äußerte sie sich als eine Revolte gegen die Wirklichkeit im Namen eines schwärmerischen, den Anforderungen der Zeit nicht mehr entsprechenden Patriotismus (C a r

ducci), während sich andererseits die *Scapigliati*-Gruppe zum Wort meldete, deren Program etwa in folgenden Punkten zum Ausdruck gelangte: heftiger Widerstand gegen die Tradition, gegen die bequeme hergebrachte Lebensweise und spießbürgerliche Mentalität, gegen den engen Provinzialisismus und gegen jedwede Konvention zugunsten uneingeschränkter Schaffensfreiheit, dichterischer Ursprünglichkeit und gefühlsmäßiger Zügellosigkeit, Befreiung der dichterischen Form von den Fesseln des Klassizismus, sowie enger Anschluß an die modernen Dichterschulen Westeuropas.

Dabei trugen wie die *Scapigliatura* so auch die aufs engste mit einem territorialen Milieu verbundene Mundartdichtung zur Herausbildung der realistischen Tendenzen bei, und es ist vielleicht mehr als ein Zufall, daß sie in der letzten Phase ihres sinkenden Einflusses selbst das Haupt der veristischen Schule, Giovanni Verga, erfaßte und ebenso bedeutend auf andere Zeitgenossen De Marchis einwirkte.

Jedoch der Übergang vom Romantismus zum Realismus entwickelt sich in Italien über die kurze Episode der Mailänder Bohème im großen und ganzen ohne heftige Erschütterungen, eher durch Assimilierung etlicher positiver Elemente früherer Richtungen als durch ihre ausgesprochene Negierung; der Realismus übernahm von der Romantik deren Abneigung gegen dogmatische, mechanisch angewandte Regeln und eignete sich die Forderung nach einer freien Entwicklung der Literatur an. Abgesehen von Manzoni, bei dem — wie bereits angeführt — diese beiden Tendenzen organisch verschmelzen und ein vollendetes Kunstwerk zeitigen, sieht man ein allmähliches Eindringen realistischer Schüsse in die romantische Kette auch bei anderen bedeutenden Persönlichkeiten der zweiten romantischen Schule (Guerrazzi, Tommaseo, Nievo) und der Zyklus findet seine Wiederholung darin, daß der aufkommende Realismus gegen seine Vorläufer im Namen derselben Prinzipien auftritt, für welche die Romantiker in der nachnapoleonischen Zeit gekämpft hatten. Es handelt sich im wesentlichen wieder um die Forderung nach wahrheitsgetreuer Darstellung der Außenwelt und der seelischen Umstände, um eine mehr oder weniger heftige Reaktion gegen die falsche Stellungnahme zur dargestellten Wirklichkeit, gegen ihre sentimentale Deformation sowie gegen gedankliche und gestalterische Disziplinlosigkeit. Widmeten die vorigen Generationen ihre Aufmerksamkeit vornehmlich den politischen Problemen, so geht es nun in den 70er Jahren nach erfolgreicher Beendigung der Freiheitskriege vor allem um wirtschaftliche und soziale Fragen, die stets dringender in den Vordergrund treten; in dieser Atmosphäre des neuen Lebensgehaltes und neuer gesellschaftlicher Beziehungen entsteht eine Literatur, die man mit gewissem Vorbehalt als realistisch bezeichnen kann, eng verknüpft mit ihren unauffälligen Helden, und die in der Umwelt der einfachen Leute neue Sujets sucht. Eine Literatur, die die Tendenz „realistischer Darstellung im Einklang mit dem eintönigen, melancholischen Milieu ihrer Gesellschaft hervorhebt, der die edlen, aber etwas abstrakten Ideale der Befreiungsperiode außer Sicht gerieten, eine Welt „ohne Heldenepos, in der sich wirtschaftliche Impulse und Widersprüche der banalen Bedürfnisse des Alltagslebens in den Vordergrund drängen und mit ihnen die weder auffallenden noch heldischen Konflikte und Trübsale schlichter Seelen im Umkreis des mühseligen bürgerlichen Lebens“.¹

Es handelt sich jedoch um keine Schule mit festgesetzten Richtlinien, um keine programmatische Manifestation, wie etwa beim Verismus, sondern vielmehr um eine zeitlich bedeutend breitere Richtung, die sich von De Amicis, Nievo, Rovani zu Cena, Albertazzi oder Beltrelli erstreckt. Wenn sie sich gegen den pathetisch schwärmerischen Patriotismus Carduccis; gegen seine Verherrlichung der nationalen Tradition und der heroisch glorreichen Vergangenheit abweisend verhalten, so nehmen sie mit einem gewissen Zögern Manzonis Vermächtnis dort auf, wo es sich um den dichterischen Ausdruck der Alltagswirklichkeit handelt; und das sogenannte demokratische, in Wirklichkeit den Interessen der herrschenden Klassen dienende Parlamentarsystem, das labile Gleichgewicht der unlängst erlangten Nationaleinheit und die Mißstimmung über den Ausklang des *Risorgimento*, das manche Hoffnungen bitter enttäuschte — dies alles führt sie dazu, die Wirklichkeit in ihren verschiedensten Existenzerscheinungen neu zu deuten und sie durch neue Formen auszudrücken. Im Unterschied zum Verismus, der eine nüchtern objektive Registrierung der Lebensfakten anstrebt, hat dieser Ableger des italienischen Realismus eine engere, intimere Beziehung zu seinen Gestalten, er will sie nicht bloß im Lichte eines unbeteiligten Dokuments sehen, er interessiert sich für die wechselseitigen menschlichen Beziehungen und übt Kritik an ihnen, wenn auch nicht immer mit überzeugend wuchtiger Kraft und hinreichender künstlerischer Begabung.

Das ist das Milieu, das Antonio Fogazzaro in den episodischen Gestalten seiner *Kleinen alten Welt* festgehalten und das einige Jahre früher Emilio De

Marchi in *Demetrio Pianelli* dargestellt hatte.² Wir wollen uns mit diesem Roman deswegen befassen, weil er mit Recht als ein Meisterwerk *De Marchi*s angesehen wird, dem keines seiner späteren Prosawerke gleichkommt. Weiterhin führt uns dazu noch der Umstand, daß man sich auf Grund eines gedrängten Handlungsschemas und nach der Analyse der Hauptprotagonisten eine verhältnismäßig klare Vorstellung von dem Autor machen kann, der außerhalb Italiens so gut wie unbekannt ist und selbst in seiner Heimat nicht immer gebührend geschätzt wird. Und ein anderer, wohl gleich schwerwiegender Grund dafür ist in dem Umstand zu suchen, daß es sich um ein Werk handelt, das typisch ist für jene eben erwähnte Richtung des italienischen Realismus, deren Entwicklungslinie sich nicht mit dem Verismus identifiziert, obwohl gerade *De Marchi* in enger persönlicher Verbindung zu *Verga* stand und sein Prosawerk manche Berührungspunkte mit den Romanen und Erzählungen der veristischen Tendenz aufweist.

Der Held dieses Romans ist ein kleiner Staatsbeamter, der jedoch erst später in die Handlung eingreift; in dem ersten, einleitenden Kapitel tritt sein Bruder Cesarino in den Vordergrund. Dieser nützt die Abreise eines seiner Amtskollegen aus, der ihm für die Zeit seiner Abwesenheit die Schlüssel vom Tresor anvertraut, und entwendet eine Summe, die er zur Abzahlung einer Ehrenschuld dringend benötigt; er hofft, das Geld rechtzeitig und unbemerkt zurückerstatten zu können. Die Unterschlagung wird aber wider Erwarten bald entdeckt und der eitle, seinem Wesen nach jedoch nicht schlechte Cesarino, der sich in Schulden gestürzt hatte, um ein kostspieliges, seinem Einkommen keineswegs entsprechendes Leben führen zu können, ist trotz verzweifelter Bemühungen nicht imstande, den schuldigen Betrag zurückzuerstatten. Als alle Versuche, das nötige Geld aufzutreiben gescheitert waren, entschließt er sich, durch freiwilligen Tod seine Schuld zu tilgen. Nachdem er von den schlafenden Kindern Abschied genommen und dem Bruder Demetrio einen Brief hinterlassen hatte, in dem er ihn bat, sich der verwaisten Familie anzunehmen, setzt er sein Leben ein Ende.

So schließt das einleitende Kapitel und auf die Szene tritt nun Demetrio Pianelli. Trotzdem sein Verhältnis zu Cesarino nicht eben das beste war und er mit dessen Familie überhaupt keinen Verkehr pflegte, nimmt er ohne Murren die drückende Last der Sorgen um die Angehörigen des Selbstmörders auf sich, sucht wenigstens die dringendsten Schulden zu bezahlen und das sinkende Schiff, so gut es geht, in einen sicheren Hafen zu bringen. Seine Bemühungen finden anfangs nicht viel Verständnis bei Beatrice, die in ihrer trägen Sorglosigkeit die Augen vor dem wahren Sachverhalt verschließt und nicht gewillt ist, sich den drastischen Einschränkungmaßnahmen zu fügen; sie sieht in ihm fast einen Feind, der das eiferstüchtig gewahrte Familienprestige zunichte machen will. Nur Arabella begreift instinktiv in ihrer empfindsamen noch halbkindlichen Denkart, daß er der Familie aus ihrer schwierigen Lage helfen will, um sie vor dem völligen Ruin zu bewahren. Inzwischen lernt Paolino, ein wohlhabender Pächter vom Lande, durch Zufall Beatrice kennen und entbrennt in scheuer Liebe zu der jüngst verwitweten Frau. Da er meint, sein Vetter Demetrio stehe in freundschaftlichen Beziehungen zur Familie Cesarinos, trachtet er ihn zu bewegen, durch seine Fürsprache den Heiratsantrag zu unterstützen, den er sich in seiner Schüchternheit nicht traut, Beatrice persönlich vorzubringen. Demetrio sieht anfangs in der Vermählung seiner Schwägerin eine willkommene Gelegenheit, Cesarinos Familie aus der peinlichen Lage zu befreien, die er selbst trotz größter Anstrengungen und trotz Aufopferung seiner eigenen kleinen Ersparnisse nicht zu bewältigen vermag. Auch er bleibt jedoch von der Liebe zu Beatrice nicht verschont, obwohl er sich diese geheime, allmählich aufkeimende Neigung nur zaudernd und fast wider seinen Willen zugesteht und zunächst vergeblich gegen sie ankämpft. Beatrice, die nach kurzem Bedenken Paolinos Antrag angenommen hat, errät rein zufällig Demetrios geheime Gefühle, als sie ihn zum letztenmal in seiner bescheidenen Dachwohnung besucht. Dabei erfährt sie auch, daß er strafweise in die ungesunde Gegend der Toskaner Maremmen versetzt wurde, da er es gewagt hatte, ihre Ehre vor seinem Vorgesetzten zu verteidigen. Die Erinnerung an diese Begegnung begleitet ihn wie ein heller Lichtstrahl auf dem Weg zu seiner neuen unfreudigen Wirkungsstätte, wohin er sich zwar ungebrochen, jedoch tief verbittert und mit der resignierten Gewißheit begibt, daß alles nun für immer vorbei sei. Nur Arabella kommt auf den Bahnhof, um vom Onkel Abschied zu nehmen und ihm ihre Dankbarkeit zu bekunden für alles, was er für sie und die Ihrigen getan hatte.

Betrachten wir nun eingehender die drei Hauptgestalten und wenden unser Augenmerk ihren gegenseitigen Beziehungen zu, wie sie in diesem Roman zum Ausdruck kommen. Das erste, im Vergleich zu der gesamten architektonischen Struktur unverhältnismäßig umfangreiche Kapitel bildet eine breit angelegte Exposition der folgenden Ereignisse, in deren Brennpunkt Demetrio steht. Gleich eingangs kann man feststellen, daß die Aufmerksamkeit des Lesers von der Haupthandlung abgelenkt und auf weniger wichtige Gestalten im Rahmen kleiner Genrebilder geleitet wird, die im Verlauf der weiteren Handlung entweder völlig in den Hintergrund treten, oder nur von recht geringer Bedeutung sind. Erklären läßt sich diese schwankende Unsicherheit der Komposition, die im weiteren Handlungsverlauf noch mehrmals zum Vorschein kommt, vielleicht auch dadurch, daß der Autor anfänglich sein Interesse vornehmlich auf Beatrice konzentrieren und sie zur Heldin seines Romans machen wollte, wie es ja auch sein ursprünglicher Titel *La bella pigotta* (*Die schöne Puppe*) bezeugt. Erst als er sich eingehender mit diesem Stoffe befaßte, mag er zur Überzeugung gelangt sein, daß ihm diese Gestalt — wenigstens in der Weise, wie er sie konzipiert hatte — nur wenig Möglichkeit bietet, sie genügend seelisch zu vertiefen und künstlerisch wirksam darzustellen. Das veranlaßte ihn wohl dazu, den Schwerpunkt der Handlung auf Cesarinos Bruder zu übertragen, den er im höchsten Maß mit poetischer und zugleich tief menschlicher Wahrhaftigkeit ausstattete und in ein scharfes Licht der psychologischen Analyse rückte. Sollte auch die allzu lose Verbundenheit dieses einleitenden Kapitels mit dem weiteren Verlauf der Handlung als Mangel betrachtet werden, so darf man doch nicht übersehen, daß es — an seinem eigenen Maßstab gemessen und als Kunstwerk an sich — wie eine kleine Meisterstudie wirkt, die den Leser tief berührt und im Banne des monoton kadenzierten, unerbittlich logischen Rhythmus der Ereignisse hält.

Gleich am Anfang des Romans sind wir Zeugen der Abschiedsszene zwischen Cesarino und seinem Kollegen Martini, der für einige Tage zu seiner schwer kranken Frau fährt und ihm für die Zeit seiner Abwesenheit die Schlüssel vom Tresor anvertraut. Die Situation, durch Cesarinos aufrichtig mitfühlenden Seufzer über den abgereisten Freund eingeleitet, läßt kaum die Tragödie ahnen, deren Schatten sich langsam um ihn legen. Die Szene selbst spielt an einem Fastnacht-donnerstag, an dem Cesarino seiner Frau versprochen hatte, am Abend mit ihr vom Balkon dem Maskenzug zuzusehen. Nach Schluß der Amtsstunden verläßt er wie üblich die Kanzlei und schlendert durch die Gassen. Das anhaltende leise Rieseln, das sich wie eine Leichendecke auf die Stadt mit ihrer Karnevalsfröhlichkeit niedersenkt, und das eintönige, müde Grau der Straßen, auf denen nur spärliche Fußgänger zu sehen sind und wo von Zeit zu Zeit eine vereinzelte Maske vorbeihuscht, leitet in meisterhafter Kleinmalerei die Ereignisse ein, die in immer mitleidloserer, schicksalhaft verstrickter Folge bis zu der endgültigen Lösung führen werden. Auch die Begegnung mit Pardi spielt sich noch als eine zufällige Zusammenkunft zweier Bekannter in einem Kaffeehaus ab. Erst im Augenblick, da ihm Pardi das verlangte Darlehen ablehnt, obwohl „Cesarino ihn von neuem bat, mit wehem Ausdruck in den Augen, in denen eine jähe Angst aufblitzte“ (S. 11), scheint er sich allmählich über den Ernst der Lage klar zu werden, ohne jedoch seine zur Schau getragene Würde zu verlieren: „mit fürstlich stolzer Haltung, die er in wichtigen Augenblicken zu wahren verstand, warf er seine sechs *Soldi* auf das Tablett für den Absinth und ging hinaus, aufrecht, als ob er den Lauf eines Gewehres verschluckt hätte“ (S. 13). Es geht ihm anfänglich bloß

um die Bezahlung der Summe, die er, um den Verlust im Kartenspiel zu decken, der Kasse seines Gesellschaftsklubs entnommen hatte. Könnte er diesen Ersatz nicht leisten, dann droht die Gefahr, daß das Gesellschaftskränzchen, das am selben Abend stattfinden sollte und dessen Erfolg Cesarino sehr am Herzen lag, jämmerlich zunichte werden könnte und daß außerdem die anwesenden Gäste von seinem heimlichen Eingriff in die Vereinsgelder erfahren würden. Die Wolken, die sich über seinem Kopf zusammenziehen, nehmen eine immer bedrohlichere Gestalt an. Es ist unerlässlich, sich den nötigen Betrag zu beschaffen, damit das abendliche Maskenfest stattfinden könne und sein Ruf keinen Abbruch erleide. Der unerbittliche eiserne Ring schließt sich immer enger, immer tückischer um ihn. Weitere Rechnungen laufen ein, die auf Bezahlung drängen. „Es war wie eine Verschwörung. Eine Art heimlich gegebener Parole. Irgendwer amüsierte sich auf brutale Weise, indem er ihn quälte, um sich an seiner Not zu weiden“ (S. 20). Es bleibt die einzige Lösung: sich tausend Lire aus der Amtskasse, von der ihm Martini die Schlüssel übergeben hatte, auszuleihen. Er eilt auf die Post, öffnet den Tresor und sieht dort „eiserne Fächer in zwei Reihen und darin verschiedenfarbige Banknoten: andere Fächer waren voll goldener und silberner Münzen . . . Er nahm die Briefftasche, zog eine Visitenkarte mit seinem Namen heraus und schrieb darauf mit Bleistift: entnommen tausend Lire und legte das Billet in ein Fach an Stelle von zwei Fünfhundertscheinen, die er in die Briefftasche steckte. Er schloß langsam und mit gewohnter Sorgfalt die Kassa, durchschritt den Raum, um die Glieder ein wenig zu recken, und ging dann auf den Gang, sich leise ein Liedchen pfeifend“ (S. 22—23).

Frau Beatrice trifft inzwischen die letzten Vorbereitungen für den Karneval- abschiedsabend, der einen glänzenden Erfolg hat, aber die bange Vorahnung, die ihren Gatten quält, erfüllt sich gleich am nächsten Morgen, als er zu seiner Bestürzung Martini erblickt, der unerwartet vom Totenbett seiner Frau zurückgekehrt war. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als dem Amtskollegen die Barschaft zu übergeben, und das bringt ihn zu dem verzweifelten Entschluß, den Kassenausweis zu fälschen und auf diese Weise wenigstens einen, zwei Tage Aufschub zu gewinnen. Es ist aber schon zu spät: Martini stellt bei der Kontrolle das Manko fest und räumt Cesarino eine kurze Frist ein, in der er den fehlenden Betrag bezahlen soll. „Sie haben recht“, verabschiedete sich Cesarino von ihm, „ich bin ein Schurke. Falls ich das Geld bis heute Abend nicht auftreibe, gebe ich Ihnen eine Erklärung — und dann werde ich mich töten.“ (S. 41.) Zum erstenmal wird das Wort Selbstmord laut wie ein dumpfes, aus der Ferne herannahendes Getöse eines Felsblocks, der in den Abgrund hinunterrollt. Es ist Freitag, der Vorabend des großen Faschingsfestes: auch das Ehepaar Pianelli soll natürlich daran teilnehmen. Cesarino schlief wieder „schlecht und wenig, er zweifelte jedoch nicht daran, daß tausend Lire in Mailand leicht zu finden seien, man müsse sie eben nur suchen. Es kam der Mittag, dann schlug es zwei Uhr. Er ging einige Freunde um ein Darlehen an, aber vergeblich. Alle hatten es sehr bedauert . . . Sie wissen schon, verschiedene Verpflichtungen . . . Auslagen, magere Jahre . . .“ (S. 51). Cesarino fühlt sich jedoch immer noch eher in seiner Selbstgefälligkeit gekränkt, als durch den Gedanken ernstlich beunruhigt, daß wegen tausend Lire „ein Mensch, durch dessen Hände Millionen gegangen waren, der überall wohlbekannte Cesarino Pianelli, nun die Hand ausstrecken muß, als ob er um Almosen bäte“ (S. 52). Er entschließt sich, den letzten Versuch zu unternehmen und die Verwandten aufzusuchen, trifft aber weder Demetrio, noch seinen

Onkel, einen mürrischen Kanoniker, an. Die Schilderung der letzten Augenblicke des Verurteilten, dem der Strick bereits die Kehle langsam zuschnürt, gehört zu den packendsten Szenen dieses Romans und man spürt, wie die innere Dynamik der unheilvoll vorwärtsstürzenden Ereignisse unter der sachlich nüchternen Registrierung der Fakten fieberhaft pulsiert. In einer ähnlichen Gefühlssphäre gleichgültiger Höflichkeit spielt sich das Gespräch Cesarinos mit dem Wucherer Bötola ab, der sich weigert, ihm ohne entsprechende Sicherheit ein Darlehen zu gewähren: „Wenn ich mich erhängen wollte, wäre es billiger“, bemerkt ironisch Cesarino. „Das ist wahr“, entgegnete Bötola, der die Augen nicht von der Zeitung emporhob“ (S. 58). Die Lichter flammen über der nächtlichen Stadt auf und zerteilen in geometrisch geraden Linien die dunkle Masse der Häuser. Cesarino läßt sich willenlos durch die strömende Menschenmenge schleppen inmitten des Wagengerassels, des Trompetenblasens und des Geschreies der ausgelassenen Masken. Er mischt sich in seiner Ballkleidung für einen Augenblick unter die tanzenden Paare und geht dann wieder weg, nachdem er Beatrice in der lustigen Gesellschaft verlassen hatte, und entschließt sich, den Kassier aufzusuchen, der jedoch von Mailand bereits abgereist war, um an dem Begräbnis seiner Frau teilzunehmen. Als er gegen Mitternacht zurückkehrt, findet er einen Zettel von Martini: „Ich übergebe die Sache dem Vorstand; wollen Sie sich mit ihm verständigen.“ Damit ist sein Schicksal besiegelt: der phantastische Verlauf der Ereignisse zieht ihn immer rascher und rascher in die Tiefe des Abgrundes. Cesarino verabschiedet sich unter dem Vorwand, er wolle die Nacht bei einem plötzlich erkrankten Freund verbringen und blickt zum letztenmal Beatrice an, „aber in ihrem runden gesunden Gesicht und in den weit geöffneten Augen voll strahlender Kinderfreude war keine Regung zu sehen. Sie nahm nicht einmal die fahle Blässe wahr, die sich plötzlich über seine Wangen ausbreitete. — ‚Vielleicht bin ich gegen Mittag zurück.‘ — ‚Auf Wiedersehen, und mühe dich nicht viel ab!‘ Das waren die letzten Worte, die Beatrice an ihren Gemahl gerichtet hatte“ (S. 61), bevor sie mit ihrem Kavalier in dem hell beleuchteten Saal verschwand, wo gerade der Kotillon getanzt wurde.

Cesarino geht in die dunkle regnerische Nacht hinaus und die späte Nachtstunde trifft ihn bei einer Brücke über den Kanal Naviglio, wo er dem dumpfen Wassergerauschk lauscht, das mit dem eintönigen Plätschern des Regens zusammenschmilzt. „Das Wasser brauste gewaltig und betäubend, daß einem die Sinne vergingen, und es schien ihn zu durchdringen, als ob er ihm schon verfallen wäre. Er war naß bis auf die Knochen, die Kleider klebten ihm am Leibe, von den aufgeweichten Ballschuhen triefen Regenrinnäle und von dem Hut war besser zu schweigen. Er fühlte den Kopf und den ganzen Körper voll Wasser“ (S. 70). Cesarino entscheidet sich aber anders: er will vorerst von den Kindern Abschied nehmen und für ihre Zukunft sorgen, soweit es in seinen Kräften liegt. Nirgendwo ist ein Laut zu vernehmen, das Haus scheint in einen tiefen Schlaf versunken zu sein und man hört nur das dumpfe Schlagen der Dachbodentür, an der der stürmische Frühlingswind heftig rüttelt. Die Zeit flieht, es darf nicht länger gezögert werden. Er öffnete eine Schublade in der Küche, stöberte eine Weile darin, „zog etwas heraus, besah es sorgfältig in der matten Morgendämmerung, ging an dem Zimmer Beatricens vorbei und hörte, wie sie im Schlaf tief atmete. Er stand mit krampfhaft geballten Fäusten vor der Tür und es gab ihm einen Stich ins Herz. Die Zeit drängte. Der Hund Giovedt rührte sich leicht in der Vorhalle und winselte auf. Schläfe, armes Tier! Der Treppeneingang war offen.

Er lehnte sachte die Tür an und lief hastig über die schmalen Stufen zum Dachboden hinauf, wo seiner bereits der Tod harrete“ (S. 83).

Damit findet Cesarinos verzweifelt Ringen ums Leben seinen Abschluß; ein Romanheld verläßt die Szene und nun betritt sie Demetrio. Mit seiner einsamen Welt kleiner Freuden und Sorgen macht uns das zweite Kapitel bekannt, wo er sich als rechtschaffener Angestellter eines königlich-italienischen Steueramtes vorstellt, pünktlich, sparsam und äußerst dienstbeflissen, dessen Tagesroute immer dieselbe ist: „piazza del Duomo, piazza Mercanti, Cordusio, Bocchetto; Läden einerseits auf dem Weg ins Amt, und Läden andererseits auf dem Weg zurück. Unter den Südarkaden pflegte er sich eine Virginia zu kaufen (seine einzige Schwäche), die für ihn schon in einer Papierhülle vorbereitet war: er steckte sie in die Tasche, um eine Hälfte nach dem Mittagessen und den Rest nach dem Abendmahl auszurauchen“ (S. 134).

Demetrio bewohnte drei unansehnliche Zimmer im letzten Stock eines alten Hauses mit Aussicht auf die Stadtdächer und mit melancholischen Erinnerungen an die üppig grünen lombardischen Wiesen, wo er seine Jugend verbracht hatte. Die Natur ersetzten ihm ein paar Käfige mit Kanarienvögeln und die kleine Terasse, wo an den Mauern die wilde Rebe emporrankte und im Sommer die buntfarbigen Blüten der Platterbse und die Nelken das Gelände schmückten. De Marchi findet hier ein glückliches Gleichgewicht zwischen dem lächelnd elegischen und ironisch fein gestimmten Ton, zwischen der trübsinnigen Melancholie, die das vorstehende Kapitel umschattete, und zwischen der weisen Besonnenheit des reifen, durch harte Proben heimgesuchten Alters. Alles rings um ihn ist still und einfach, denn lieber als mit den Menschen pflegt er Umgang mit den vertraut bekannten Dingen, die am innigsten zu seinem Herzen und seinem Gemüt sprechen. Der Tod des Bruders greift störend in seinen bisher bedächtig ruhigen Lebenslauf ein und es fällt ihm nun die Pflicht zu, für die Familie des Selbstmörders zu sorgen. Als er aber sieht, daß seine uneigennützig Redlichkeit und die gut gemeinten Ratschläge mißachtet werden, will er mit den undankbaren Verwandten nichts mehr zu tun haben: „Nur was recht ist, ich würde mich dort schön ausnehmen!... Zu Hause hat er seine Blumen, drei Käfige mit Kanarienvögeln und dazu will er sich noch eine Turteltaube zähmen. Die Tiere haben wenigstens Verstand und zeigen dir Dankbarkeit, soweit sie es vermögen. Aber die Weiber... die Weiber... Redet mir lieber nicht von ihnen!“ (S. 166.)

Ist der erste, einleitende Teil dieses Romans ein balladesk düsteres Vorspiel, das in der Person Cesarinos das Leben von seiner dunklen, fast brutal trostlosen Seite bloßlegt, und das zweite Kapitel ein wehmütig zarter Einblick in den idyllisch ruhigen Junggesellenhaushalt, führt erst der dritte Abschnitt in den Mittelpunkt der Begebenheiten, die der Handlung einen regeren Ablauf geben und für das weitere Schicksal Demetrius eine entscheidende Bedeutung haben werden. Paolino macht ihn zum Vertrauten seiner Liebe und lenkt dadurch unwillkürlich Demetrius Aufmerksamkeit auf Beatrice. Anfangs zögert Demetrio, seine Gefühle sich selbst einzugestehen, er versucht sie durch seine fast väterlichen Beziehungen gegen Arabella zu tarnen und auch der Gedanke, Beatrice sei bereits so gut wie verlobt, hält ihn zaghaft zurück. Dieser seelische Kampf spielt sich in einer Wirrnis gegensätzlicher Gefühle ab und ist noch dadurch erschwert, daß es nicht nur die Stimme der Liebe ist, die ihn aus seiner Einsamkeit zu neuem Leben weckt, sondern ebenso oder vielleicht noch mehr das instinktive

Bedürfnis nach Vaterschaft, „ungestümer als selbst die Liebe, die Sehnsucht und das Verlangen, die statt in den Fluten sinnlicher Wollust zu vergehen, im Namen der Natur geboren werden und dir gebieten zu leben . . .“ (S. 290). Dieses dunkle Gefühl, durch die Stimme der Vernunft und durch die Schüchternheit des alternenden, unschönen Mannes gedämpft, gewinnt erst dann an Kraft und Deutlichkeit, als er sich davon überzeugt, daß auch sie ihre Seele hat, daß auch sie zu fühlen und zu leiden weiß. Diese sprießende Zärtlichkeit, die in ihm einen neuen, ungeahnten Reichtum von Gefühlen erweckt, bricht plötzlich in einem kaum unterdrückten Ausbruch von entrüstetem Unwillen hervor, als sich ihm Beatrice mit ihrem unfreiwilligen Abenteurer anvertraut, in welchem Demetrios Vorgesetzter, *cavaliere* Balzalotti, die Hauptrolle spielt. Es folgt Demetrios Erkrankung, die durch die heftige Erregung über diese Nachricht hervorgerufen wurde, und dann der zweimalige Besuch Beatricens in seinem Junggesellenheim: schließlich erkennt sie mit traurigem Mitleid seine Liebe, die sie weder erwidern kann noch mag.

Die dramatische Spannung gipfelt jedoch in dem Augenblick, wo Beatrice ihm bekanntgibt, daß sie wegen Sicherstellung ihrer Kinder Paulinos Heiratsantrag annimmt. In dem sich überstürzenden Rhythmus angedeuteter Fragen und halb ausgesprochener Antworten kommt die ganze Angst und Trauer des scheuen Liebenden zum Ausdruck, der sich verstoßen fühlt — und dieses Mal für immer — in seine einsame Welt, aus der ihn für einen kurzen Augenblick das Trugbild seiner Liebe herausgelockt hatte: „Und so endete diese schöne Geschichte, wie sie enden mußte . . . die Welt ist nun mal so und das ist das Los aller einfältigen Tröpfe wie er, sein Schicksal, sein unseliger Stern . . . Das Rad der Frau Fortuna dreht sich nicht umsonst und manchem ist es schon vorherbestimmt, darunter zu kommen . . .“ (S. 359—360.) Er zieht sich wieder in seine stille, nachdenkliche Welt zurück, in die Einsamkeit dessen, der nichts mehr zu wünschen hat, auch nichts zu hoffen, der niemandem mehr nützlich sein kann und sich der Zwecklosigkeit seines künftigen Lebens bewußt ist, das im eintönigen Lauf der Tage, Monate, vielleicht auch Jahre freudlos dahinfließen wird. Unterhalb dieser müden, bitter schmeckenden Resignation fühlt er eine große Leere, als hätte Beatrice nach ihrem ersten Besuch etwas sehr Wertvolles und Seltenes mit sich fortgenommen, und nur langsam fängt er nun an, sein verlorenes Lebensgleichgewicht in der Arbeit und in dem Troste der Erinnerungen wieder zu finden; es scheint, er habe dem Schmerz nichts anderes gegenüberzustellen als ein bitteres Gefühl der Resignation und die verborgene Ahnung, daß das menschliche Leiden doch nicht ganz zwecklos ist. Diese tiefe Erschütterung eines weltfremden Idealisten, der törichterweise gehofft hatte, auch für sich einen Funken Glück zu erhaschen, und der nun, wenigstens dem äußerlichen Anschein nach, zu seinen üblichen Gepflogenheiten und zu seiner gewohnten Lebensweise zurückkehrt, äußert sich in keinem heftigen Gefühlsausbruch, sondern vielmehr in stillen, nachdenklichen Gesprächen, die er oben in seinem Mansardenzimmer über den Dächern der Mailänder Altstadt mit sich selbst führt. Er kehrt zurück zu seinen geliebten Pflanzen, in Gesellschaft des treuen Hundes Giovedì, des einzigen Erbes seines Bruders, von neuem verbringt er ganze Tage in seiner Kanzlei und schreibt Protokolle ab — mit der gleichen peinlichen Gewissenhaftigkeit wie früher und „vielleicht noch gewissenhafter als einer, der plötzlich aus seinem dreimonatigen Traum erwacht, in welchem er das Leben in irgendwie neuen eigentümlichen Farben gesehen hatte“ (S. 360). Das, was ihn quält, sagt er sich in seinen langen

Selbstgesprächen, ist keine Liebe mehr, das Herz verhärtet und lernt trotzen: es martert ihn jedoch ein Gedanke, den er nicht gut auszudrücken weiß, den er aber in ein einziges Wort zusammenfassen könnte: Glauben an die Menschen, Vertrauen zu ihnen.

Damit bricht der epische Faden des Romans ab: Beatrice, die inzwischen geheiratet hat, verläßt die Stadt, und Arabella erhellt ab und zu durch ihre Gegenwart die eintönige Lebensleere ihres Onkels; es bleibt nur noch Demetrio, aber auch dieser ist im Begriffe, Mailand zu verlassen und seine neue Stelle anzutreten. Während seines unbezahlten Urlaubs hat er Zeit genug zu Spaziergängen im Park und auf den städtischen Basteien, wo er nach Belieben über den Lauf der Welt nachgrübeln kann wie einer, der sorglos von seiner monatlichen Rente lebt, nur mit dem Unterschied, daß er manches Mal überlegen muß, was er von seinen bescheidenen Habseligkeiten verkaufen soll, um in den langen zwei Monaten aufgezwungener Leere sein Leben fristen zu können. Es beginnt mit der schweren silbernen Taschenuhr, die er schließlich als Antikvität veräußert. Unwillkürlich vergleicht er sich selbst mit ihr und es fällt ihm ein, „auch er sei etwas Unnötiges, mit dem Unterschied — immer gibt es einen Unterschied — daß für ihn nämlich niemand diese fünfunddreißig Lire geben würde“ (S. 406—407). Und doch leuchten in seinem freudlosen, ungewohnt müßigen Leben lichtere Augenblicke auf: das runzlige, düstere Antlitz erhellt sich wenigstens für eine Weile, wenn er daran denkt, „daß er es gewagt hatte, die Stimme zu erheben — er allein, inmitten dieser Meute von Heuchlern und Böswilligen — um die Ehre der geschmähten Frau zu verteidigen... als hätte er Beatricens guten Namen über eine schmutzige Pfütze hinübergetragen“ (S. 408).

Inzwischen geht langsam der Ausverkauf seiner Habe vor sich; es verschwindet das Sparbuch, dann andere weniger unentbehrliche Sachen samt der Einrichtung und es nähern sich die letzten Augenblicke vor der Abfahrt aus Mailand. Er schickt seinen tauben Freund Giovanni de l'Orghen um ein bescheidenes Abendessen und alle drei — der dritte ist der Hund Giovedì — treffen in dem leeren Raum zusammen. Die stillen Gefährten störten keineswegs seinen Gedankengang, „zu dem Tauben brauchte er nicht zu sprechen und es war nicht nötig, sich mit dem Hund zu unterhalten. Er war allein und doch nicht einsam. Mit Trauer, aber ohne Bitterkeit im Herzen schaute er etwa eine halbe Stunde zum letzten Mal auf das Meer von Dächern, die im Scheine der untergehenden Sonne rötlich glimmerten und sich in den verschiedensten Formen um den Glockenturm häuften, mit den Kaminen, aus tausend Schlünden gähnend, mit Dachfenstern und grünenden Balkonen, was viele Jahre hindurch die einzige Welt seiner einsamen Ausflüge gewesen war, wenn seine Augen längs der Traufen irrten, wenn er in Mansarden und zwischen geschwärztes Gebälk blickte...“ (S. 513). Mit den gleichen Gefühlen nimmt er Abschied von der Stadt, in der er einen großen Teil seines Lebens verbracht hatte, eine flüchtige Liebesillusion genoß und am Ende, nach einem jähen Ausbruch der Auflehnung, die Schmach dienstlicher Degradation erlebte, denn „in sein Leben rieselte etwas Süßes und rann wie ein dünnes Bächlein von Trost herunter, mitten in die alten Bitternisse seines Lebens“ (S. 514). Ein Trost, der ihn auf seinem Weg in die neue Wirkungsstätte begleitet, ist die Erinnerung an den Abschied von Beatrice und an die Bezeugung ihrer spontanen, menschlich warmen Teilnahme.

Demetrios Gegenbild im Bereich des Gefühlslebens finden wir in der lieblichen Mädchengestalt Arabellas, die von dem gleichen unseligen Lebensgeschick ge-

zeichnet ist wie Demetrio. Schon von Anfang an kann man das unheilvolle Los ahnen, das ihr beschieden ist und das sie in der engen Gemeinschaft zweier schweigsam duldender und niedergetretener Leben ihrem Onkel nahebringt, auch wenn das Gefühl der Schicksalsverbundenheit nur mühsam die Grenze scheuer Zurückhaltung und schwermütiger Zartheit eines Wesens übersteigt, das immer neue Quellen des Leidens aufdecken und in immer tiefere Abgründe menschlichen Unglücks hineinblicken wird. Die letzte Nacht in Mailand vor der Abreise aufs Land — voller Erinnerungen an die nahe und stets so quälend lebendige Vergangenheit, der Weg mit der Mutter auf den Friedhof, die unerwartete Begegnung mit ihrem ehemaligen Musiklehrer Bonfanti, der an den Bettelstab gekommen war — das alles reizt und vertieft das Gefühl des Leides, das auch künftighin ihr treuer Gefährte sein wird. Und in der Abschlußszene auf dem Bahnhof, wohin sie geeilt war, um sich von ihrem Onkel zu verabschieden, ist es, als werde man bald auch von dem halbwüchsigen Mädchen Abschied nehmen und dann an seiner Stelle eine frühzeitig gereifte junge Frau finden, zermüht und niedergeschlagen „durch das Gefühl der Trauer, mit der gar zu früh ihre Reife begann“ (S. 520). Und mit ihrer bangen Vorahnung bei Beatrices Hochzeit, da sie gleichsam die jüngste Vergangenheit überblickt und die künftigen Geschehnisse ihres kurzen Lebens vorwegnimmt, endet der Roman *Demetrio Pianelli*: „Sie stellte sich ans Fenster und ihr weicher, schwermütiger Blick irrte über die ganz mit Schnee bedeckte Ebene, sie dachte an Tote und Abwesende und füllte die Zukunft mit Schatten der Vergangenheit“ (S. 534).

Weniger ansprechend und psychologisch nicht so fein schattiert wirkt Beatrice, eine durchschnittliche bürgerliche Frau aus einer vermögenden, später aber verarmten Familie. Sie hat zwar zum Teil den Tod ihres Mannes auf dem Gewissen, ebenso Demetrios Unglück und später lastet auf ihr eigentlich auch die Verarmung ihres zweiten Gemahls; darüber hinaus erinnert sie aber keineswegs an die unheilbringenden Frauen des zeitgenössischen französischen Romans (D a u d e t, Z o l a), niemals überschreitet sie die Moralgrenzen ihrer Klasse und das Unglück, das sie Männern bringt, ist eher durch ihre Passivität und durch zufällige Umstände zu erklären, als in egoistischen, kalt berechnenden Gründen zu suchen. Die kühle Zurückhaltung einer niedlichen Puppe schmilzt erst in der Szene bei Balzalotti, und als sie sich zögernd Demetrio mit diesem demütigenden Vorfall anvertraut, bricht sie in das bitterliche Weinen einer Frau aus, die sich in ihrer Würde als Gattin und Mutter tief verletzt fühlt. Es scheint plötzlich, als ob diese Kränkung die besseren Seiten ihres Wesens geweckt hätte, das bisher instinktiv allem ausgewichen war, was den ruhigen, ungestörten Lauf ihres Lebens hätte aufwirbeln können.

Es seien hier kurz noch einige episodische Gestalten erwähnt, die dem Roman ein typisch örtliches Kolorit verleihen — sei es der gutmütige Tropf Giovanni de l'Orghen, dem in seiner anspruchslos heiteren Armut nichts zum Glück fehlt und der in vereinfachter Perspektive Demetrios Gedankenwelt widerspiegelt, sei es Isidoro Chiesa, der bankrotte Gutsbesitzer, der überzeugt ist, daß „es keinen gescheiteren Menschen auf der Welt gibt als ihn, mit seinem Kopf voll Plänen und Verbesserungen“ (S. 49—50), die redselige Schneiderin Elisa oder *cavaliere*, zuletzt *commendatore* Balzalotti, die treffliche Karikatur eines eitlen, genußsüchtigen Lebemanns, der es versteht, sich seinen Weg zur Karriere auf Kosten der anderen zu bahnen.

Die für den italienischen Realismus so typische Neigung zur kleinen Genre-

malerei zeigt sich hier in einigen Episoden, die etwas willkürlich in die Aufbaukomposition des Romans eingreifen und sie teilweise auf eine unterschiedliche Gefühls- und Ausdrucksebene verschieben. Auf dieses Mißverhältnis wurde bereits im Zusammenhang mit dem ersten Kapitel hingewiesen und daher beschränken wir uns nun darauf, einige andere Szenen dieser Art zu erwähnen: der Besuch Paulinos bei der Hellscherin, weiters die Tragödie des gutherzigen Plumpsacks Pardi, der aus Eifersucht seine Gattin erdrosselt, und schließlich die gelungenste von ihnen, das Bankett zu Ehren der Beförderung Balzalottis. Hängt die erste dieser Episoden nur lose mit der Handlung des Romans zusammen und hat sie letzten Endes keine andere als bloß dokumentarische Bedeutung, nämlich in halb sentimentaler, halb ironischer Weise eine pittoreske Szene aus dem alten, dem Untergang geweihten Mailand vorzuführen, zeigt die zweite Episode dagegen einen deutlichen Widerhall des französischen naturalistischen Romans, so hängt die dritte weitaus enger mit dem Kernpunkt der Geschichte zusammen und verdankt ihre Wirkung daher nicht einem bloßen Genrebild, das sich selbst genügt und in der wahrheitsgetreuen Schilderung sein Ziel sucht. Sie ist vielmehr als wirkungsvoller Kontrast zwischen der dienstlichen Degradation Demetrios und der Beförderung seines Vorgesetzten aufgefaßt; an dem Bankett beteiligten sich einige hohe Persönlichkeiten, „die eine solide Stellung auf der pragmatischen Stufenleiter einnahmen, alle ehrenwert entweder wegen ihrer Titel oder ihrer Dienste, ihres Bartes oder ihres kahlen Kopfes halber, außer anderen unbedeutenden Gästen“ (S. 389), mit denen man sich nicht abzugeben braucht. Mit unverhohlener, scharf zugespitzter Ironie ist dieses Beamtenmilieu erfaßt, in dem die einzige „demokratische Gleichheit“ die Gleichheit des Todes ist. Nach Beendigung des Gastmahls beginnt die freie Unterhaltung: „Die Worte gerieten aneinander, kreuzten sich über Gläsern und Flaschen und platzten in lautes Lachen aus, in welchem alle politisch-administrativen Anschauungen dieser vortrefflichen Herren zur vollen gegenseitigen Zufriedenheit übereinstimmten“ (S. 396), und ein begeisterstes Beifallsklatschen entlohnt die Ansprache des neugebackenen *commendatore*, als er mit schwungvoller Beredsamkeit erklärt, daß die Regierung durch seine Beförderung „die Treue zu jenen Prinzipien der Ordnung und des Fortschrittes belohnen wollte, welche die führenden Kräfte unseres liberalen Regimes bilden“ (S. 398). Die Szene wirkt wie eine witzige Verspottung der italienischen Bürokratie, wie eine ausgelassene Satire auf den leitenden Verwaltungsapparat, der hier zur Zielscheibe des Spottes gewählt wird: und geradeso wie der schüchterne lombardische Bauernsohn zu einem Symbol der Ehrlichkeit und zäher Arbeitsdauer wird, versinnbildlicht Balzalotti die negativen Eigenschaften der protzenhaften, eng mit dem parlamentarischen Liberalismus verknüpften Beamtenelite, für deren bombastisch leeren Wortschwall *D e M a r c h i* auch in anderen seinen Romanen den Ausdruck geringschätziger Mißachtung findet.

Demetrio Pianelli gehört, wie bereits betont, zu den Gipfelpunkten der italienischen Prosa der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Wir waren in dieser Abhandlung bestrebt, auf einige der markantesten Züge dieses Romans hinzuweisen, wenn es auch aus verschiedenen Gründen nicht möglich war, in den Umkreis dieser Untersuchungen andere seine Werke einzubeziehen, von denen besonders *Arabella*, auf derselben Handlungsbasis aufgebaut, zu interessanten Vergleichen führen könnte. Die Aufmerksamkeit der Kritik hat sich hinsichtlich dieses Werkes meistens nur auf psychologische oder ästhetische Kriterien be-

schränkt und dabei seinen gesellschaftlichen, durch die soziale Perspektive bedingten Aspekt fast völlig außeracht gelassen. Und gerade von diesem Standpunkte aus kann *Demetrio Pianelli* moderner und ansprechender wirken, als dies bei den meisten seiner Zeitgenossen der Fall ist: sei es *Fogazzaro* mit dem vergeblichen Bestreben, die Religion den neuzeitlichen Lebensanschauungen anzupassen, oder die Anhänger der gemäßigten sozialen Reformen, die allzuoft an Übermaß eines abstrakten Humanismus und sentimentalen Wortschwalls leiden (*De Amicis*, *Serao*), abgesehen von einigen anderen, mittelmäßig begabten Schriftstellern (*Rovetta*, *Castelnuovo*, *Zena*), die sich kaum über den konventionellen Durchschnitt erheben.

Auch *Demetrio Pianelli* weist ohne Zweifel einige Schwächen in der Komposition auf und genügt bei weitem nicht allen Ansprüchen, denen ein meisterhaftes Kunstwerk zu entsprechen hat; andererseits muß festgestellt werden, daß es dem Autor hier trotzdem gelungen ist, einen zwar engen, aber klar abgegrenzten und gut beobachteten Ausschnitt aus dem Leben und Treiben der lombardischen Metropole festzuhalten. Dabei ist es angebracht, kurz auf einige Tatsachen hinzuweisen, die für das tiefere Verständnis dieses Romans nicht ohne Belang sind. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts beginnt sich nämlich jener wirtschaftliche Prozeß deutlich abzuzeichnen, der in den folgenden Jahrzehnten unaufhaltsam fortschreiten und bis zu der kontrastvollen Differenzierung der heutigen italienischen Gesellschaft führen wird. Die kleine Manufaktur büßt endgültig ihre frühere Bedeutung ein, da die künstlichen Zollschranken den freien Waren- und Gedankenaustausch nicht mehr hemmen; die Bourgeoisie, die sich früher auf dem ökonomischen Gebiet nicht frei entwickeln konnte, fängt nun an emporzukommen und sich in enger Mitarbeit mit ausländischem, namentlich französischem Kapital bedeutende Positionen zu schaffen. Sie erwirbt die nötigen Mittel zur wirtschaftlichen Expansion und nützt sie zur Industrialisierung Norditaliens aus, während die kleinen und zum Teil auch mittleren Schichten, die früher zu den wichtigsten treibenden Kräften des öffentlichen italienischen Lebens gehörten, in ihrem Glauben an die Ideale der Demokratie enttäuscht und der wachsenden Not preisgegeben, sich immer mehr von den Idealen der Vergangenheit abwenden. Bei Lebzeiten des Autors waren die strukturalen Unterschiede innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft noch nicht so scharf ausgeprägt und Mailand, von jeher der Brennpunkt der italienischen kulturellen Bestrebungen, besaß im wesentlichen stets noch den Charakter einer ruhigen Provinzstadt; aber die fortschreitende, immer mehr um sich greifende Industrialisierung vertieft stärker und stärker die sozialen Unterschiede, und während ein Teil des Kleinbürgertums zu Wohlstand und bedeutendem ökonomischen Aufschwung gelangt, sinken die meisten seiner Angehörigen in dem Prozeß der unausbleiblichen Verelendung auf die Stufe des städtischen Proletariats und fristen ein kümmerliches Dasein auf den Trümmern ihres ehemaligen bescheidenen Wohlstandes.

Das ist eben der Fall von *Demetrio Pianelli*, der in dem gleichnamigen Roman jenes vom Lande herrührende verarmte Element vertritt und gleichzeitig eine gesellschaftliche Kategorie darstellt, die in der italienischen Literatur feste Wurzeln geschlagen hatte. Sein Vorgänger und sein Ebenbild ist niemand anderer als der biedere *monssù Travet* von *Bersèzio*, ein Prototyp „der Herzengüte, Ehrlichkeit und Arbeitsamkeit . . . jener Moralkraft, die sich in ihm vereinigt“. ³ Beide gehören derselben bürokratischen Maschinerie an, beide sind schüchtern, fast lächerlich in ihrer arglosen, einfältigen Unerfahrenheit und der Willkür ihrer

Vorgesetzten preisgegeben, die sie mit Arbeit überlasten und geringschätzig behandeln; sie lehnen sich zwar auf, wenn es um die Ehre geht, werden aber für ihre Verwegenheit bestraft und moralisch gedemütigt. Auch sie deuten damit hin auf die Schattenseiten des herrschenden Systems und tragen dadurch dazu bei, Widersprüche innerhalb der pseudodemokratischen Gesellschaft bloßzulegen und auf die Unterschiede zwischen der Masse der niedergedrückten kleinen Beamten und der privilegierten Kaste der hohen Staatsbürokratie hinzuweisen, die unter dem Deckmantel der schönen Worte von Gleichheit und Demokratie die Interessen der reichen Gutsbesitzer und Industriellen vertritt. Es ist klar, wem die Sympathien des Autors in diesem ungleichen Kampf zwischen Demetrio und Balzalotti gehören; und unter diesen Umständen erscheint Demetrios Degradation und seine Versetzung als eine logische Folge der gesellschaftlichen Verhältnisse, die De Marchi so trefflich zu veranschaulichen wußte. Es erübrigt sich dabei die Frage, mit der sich etliche Kritiker befaßten: ist Demetrio nämlich „*un vinto*“, ein Besiegter, einsam, verlassen, „von einer großen Leere umgeben und seelisch abgestorben, während sein äußeres Leben mechanisch fortschreitet“,⁴ oder verläßt er Mailand zwar traurig und niedergeschlagen, aber doch mit dem Bewußtsein, daß sein „stilles Opfer, seine Resignation durch die neue Familie belohnt sind, an deren Gründung er mittelbar oder unmittelbar mitwirkte?“⁵ Beide diese Ansichten mögen zum Teil ihre Richtigkeit haben, indem sie in ihrer entgegengesetzten Stellungnahme das reiche innere Leben des Hauptprotagonisten zusammenfassen. Demetrio gehört zweifellos zu denjenigen Besiegten, die Verga in seinen großen Romanen verewigt hatte, und wenn er auch nicht in einem solchen Grade dem fatalistischen Determinismus des veristischen Romans unterworfen ist, teilt er mit ihm doch die Überzeugung, „daß das Leiden eine eiserne, objektive Form des Lebens ist“,⁶ das sowohl das Individuum als auch das ganze Menschengeschlecht in seinem unheilvollen Banne hält. Schwerlich aber könnte man der Ansicht beipflichten, daß „es den Helden von De Marchi's Romanen beschieden sei, für irgendetwelche unbekanntenen und entfernten Schulden zu büßen: sie erleben Tragödien, die anstatt in Flammen aufzulodern, sie langsam verzehren und alle werden am Ende durch eine Kraft besiegt, in der nicht die Macht des Menschen, sondern des Schicksals entscheidet.“⁷ Die Bejahung dieser Ansicht würde nämlich das prosaische Werk des Autors auf eine überaus enge Perspektive beschränken und damit seine schöpferische Kraft bedenklich schmälern; während das Verhältnis De Marchi's zur Realität tiefer und mannigfaltiger ist und gleichfalls positive Resultate zeitigt, da es sowohl die Licht- als auch die Schattenseiten des Lebens zusammenfaßt und sie zu einer einheitlichen und künstlerisch überzeugenden Vision ausgestaltet. Wenn Demetrio auch von Natur aus wortkarg und verschlossen ist, so meidet er doch nicht den Umgang mit seinen Nächsten und die Brücke zu ihnen bildet für ihn die Liebe, die ihm ein neues, positives Lebensziel vor die Augen stellt. Er trägt keine Schuld daran, wenn ihm am Ende eine bittere Enttäuschung zuteil wird, denn die tieferen Gründe für Demetrios Mißgeschick sind außer anderen Umständen auch in seiner ärmlichen Abkunft zu suchen, in der freudlosen Jugend auf dem Land inmitten der harten, zermürbenden Arbeit, die es ihm nicht vergönnt, seine natürlichen Anlagen zu entwickeln und sie entsprechend zur Geltung zu bringen. Beatrice hindern eher Existenz- als Gefühlsgründe daran, seine Frau zu werden und sowohl Geldmangel als auch falsche Standesvorurteile machen den kurzen Liebes- traum Demetrios allzu bald zunichte. Unter den Trümmern der zusammenge-

stürzten Illusionen fängt aber zaghaft an, ein neues Leben zu keimen und wenn man auch nicht restlos die Ansicht teilen kann, daß in ihm „eine innere Läuterung zustandekomme, die ihm erlaubt, die Dinge und die menschlichen Schicksale von einem neuen Standpunkt aus zu betrachten“,⁸ so kann man andererseits der Meinung beipflichten, daß „es scheint, als ob sich in dieser Geschichte der Pflicht und Entsaugung der pessimistische Einblick in die menschlichen Leiden verkläre, die das Leben mit sich bringt, und darum darf Demetrio nicht als besiegt angesehen werden.“⁹ Im Tiefsten seines Wesens ist er wahrlich ein positiver, fast heroischer Typ und in der mannhaften Entschlossenheit, mit der er den Schicksalsschlägen trotzt und ihnen die stoisch gelassene Ruhe desjenigen entgegensetzt, der mit dem Leben bereits abgerechnet und nichts mehr von ihm zu erwarten hat, kommt er den Protagonisten der Romane *Vergas* nahe, die sich ebenfalls die schwere Last der Schicksalsschläge aufbürden und ihr hartes Los resigniert ertragen.

Geradeso wie Demetrio ist auch sein Bruder Cesarino in einem gewissen Maße als Ergebnis und zugleich Opfer des bestehenden gesellschaftlichen Systems zu betrachten. Das ganze erste Kapitel wird eigentlich zur bitteren Anklage einer in Egoismus und Geldgier tiefverankerten Gesellschaft, die Moral zwar predigt, sie aber in Wirklichkeit verhöhnt und völlig mißachtet. Und diese Gesellschaft, die ihn zuerst verwöhnt und seiner Eitelkeit schmeichelt, fördert in ihm die negativen Charakterzüge, läßt ihn zuletzt im Stich, als er das Ärgergeld unterschlägt, und treibt ihn zum Selbstmord; die Szene, in der er durch die nächtliche Stadt wandelt, gehört zu den unvergeßlichen Seiten des prosaischen Werks *E. D e M a r c h i s*, indem sie mit einer ungemein psychologischen und künstlerischen Kraft die unheimliche Macht des Geldes bloßstellt, das die Familienbande zerreißt, Freundschaft und Liebe zerstört und die Gesetze der Gerechtigkeit mit Füßen tritt. Auch Cesarino gehört dem Geschlechte der Besiegten an: er hat nicht den Mut dem Gesckicke zu trotzen, wohl aber die Kraft zu sterben; in dieser Hinsicht erinnert er an den Roman *A. O r i a n i s Il Vortice (Der Wirbel)*, mit der packenden Schilderung der letzten Stunden des Protagonisten Romani, der gleichfalls durch seinen eigenen Leichtsinnsinn und durch das tückisch verhängnisvolle Zusammenspiel der Ereignisse ins Verderben gestürzt wird.

Arabella folgt auf diesem Leidenswege ihrem Onkel Demetrio, sie gehört gleichfalls zu denen, die im Leben unterliegen, statt seiner Herr zu werden, und wiederum ist aus der zeitlich so eng begrenzten Geschichte ihres Lebens klar der breitere gesellschaftliche Zusammenhang zu ersehen. In dem wechselseitigen Verhältnis dieser beiden Gestalten erreicht die dichterische Kraft des Autors einen ihrer Gipfelpunkte: „diese aus der traurig wehmütigen Liebe und aus gedämpften, zögernd angedeuteten Gefühlen gewobene Welt, so karg an Worten und Gesten, entspricht vortrefflich den Neigungen des Autors und seinem Streben nach einer gesteigerten innerlichen Ausdruckweise.“¹⁰

Auch Beatrice hängt eng mit ihrer Welt zusammen, indem sie gleichfalls ein treues Abbild ihrer Gesellschaftsklasse und deren Denkungsart darstellt. Der Autor wollte sie kaum als einen negativen Typ auffassen, sondern stattete sie im Gegenteil mit einigen sympathischen, menschlich warmen Zügen aus; nichtsdestoweniger ist sie eine typische Vertreterin der mittleren, eigennützig konservativen und kurzfristigen Bourgeoisie sowohl durch ihr Bestreben, in der Ehe eine sorglose Zukunft zu finden, als auch durch ihr zähes Haften an den Vorurteilen ihrer gesellschaftlichen Schicht, das sie leztlich zu der zweiten Heirat führt, in der sie

die materielle Sicherung und Befriedigung ihrer Ansprüche zu finden glaubt.

Vielleicht wird es nicht ganz unangebracht sein, soweit es freilich der Rahmen unserer Untersuchungen zuläßt, einigen anderen Zügen dieses Romans Aufmerksamkeit zu widmen. Es handelt sich vorerst um das Verhältnis des Autors zum Christentum: die Frage, die von einigen Kritikern aufgerollt und in den Vordergrund ihres Interesses gerückt wurde — wohl nicht ohne die Absicht, den religiösen Aspekt des Autors von *Demetrio Pianelli* möglichst zu betonen und in ein günstiges Licht zu setzen. Der Vermutung, daß *De Marchi* in diesem seinen Roman die gleichen Ideale wie *Manzoni* vorschweben und daß er durch seinen großen Vorgänger an die fortschrittlichen Aufklärungsideale der lombardischen Schule anknüpft, fehlt es, unserer Meinung nach, an der nötigen Beweiskraft, geradeso wie der Annahme, daß *De Marchi*'s Stil, durch *Manzoni* beeinflusst, „nie in die schale Nachlässigkeit verfällt, klar, einfach und durchsichtig fließt, ein lebendiger Widerhall der geistigen Veranlagung des Schriftstellers, der sein Werk mit witzigen, typisch nach *Manzoni*'s Art gestalteten Beobachtungen durchwebt“. ⁴¹ Beide sind ohne Zweifel in ihrem tiefsten Wesen Deterministen und ihr prosaisches Werk widerspiegelt eine pessimistische Auffassung des qualvollen irdischen Daseins. Ist jedoch *Manzoni*'s Weltanschauung durch den festen Glauben an die göttliche Vorsehung bestimmt, die die Schicksale seiner Helden leitet und ihnen einen neuen, überirdischen Sinn verleiht, so vermißt *De Marchi* die klare, unerschütterliche Zuversicht *Manzoni*'s, denn wenn er sich auch zum Katholizismus bekennt, so stimmt sein religiöser Glauben im wesentlichen mit den allgemeinen ethischen Geboten der Pflicht und der Entsagung überein, oder ist durch die Überzeugung motiviert, daß das Böse vor allem durch die eigene Kraft zu bekämpfen ist, daß es auf jeden von uns ankommt, sich von dem Joch persönlicher Bitternisse, Enttäuschungen und Irrtümer zu befreien. Man muß der Stimme der Pflicht Folge leisten, scheint der Autor durch seine Protagonisten zu sagen, derjenigen Stimme, die gebietet, in der Arbeit und Selbstaufopferung ein höheres Lebensziel zu suchen, wenn auch die meisten Helden seiner Romane unter dieser Last zusammenbrechen oder im Tode die Erlösung finden. Zu dieser stoisch ausklingenden Auffassung der irdischen Existenz gelangt nach harten Lebensproben auch *Demetrio* und findet in ihr die höchste erreichbare Weisheit, welche in der Sehnsucht nach Ruhe und Vergessenheit gipfelt: „Der Anblick des durch die Vorsehung auferlegten Unglückes vernebelt sich und gleicht fast dem ersehnten, aber unsichtbaren Licht hinter der düsteren Hülle der Zweifel und des Schmerzes.“ ⁴² Also kein ausgeprägtes Religionsgefühl, das das menschliche Tun und Treiben bewußt lenkt, sondern vielmehr ein instinktives Festhalten an der althergebrachten Familientradition mit dem Kult der Verstorbenen, der die Toten mit den Lebenden zu einer innigen Gemeinschaft zusammenschließt, und der angeborene Konservatismus eines Bauernsohnes, der sich in der Stadt stets wie ein Fremdling fühlt und „aufrichtig an alles glaubt, was ihm die Mutter in das Herz einprägte“ (S. 290). Es fehlt nicht einmal eine lächelnde und zugleich bittere Ironie, wie zum Beispiel, wenn er seine bescheidene Habe verschleißt: „Ein regelrechter Ausverkauf, wie es sich geziemt. Auch das Sparbüchlein ist verschwunden und es bleibt nichts anderes übrig, als zu hoffen, daß es ihm einmal die Engel in das goldene Buch der edlen Taten zugute schreiben werden, die man im Paradies belohnt“ (S. 421). Oder die halb komisch, halb melancholisch ausklingende Szene, wo sich der wider seinen Willen ins Seminar gesteckte *Ferruccio Arabellas* Familie vorstellt: „Er sah wie

ein gerupfter Vogel aus. Sein fast glatt geschorener Kopf mit den Ohren, die wie zwei Topfhenkel hervorlugten, die moralische und physische Zerknirschung des hübschen Burschen erregte in Arabella eine solche Heiterkeit, daß sie vor Scham ihr Gesicht an die Weste des Onkels Demetrio drückte. Dieser hatte sie in eine Zimmerecke geführt und schickte sich an ihr zu sagen, es gebe da keinen Grund zum Lachen; als er ihr aber ein wenig den Kopf emporhob, bemerkte er, daß sie schluchzte und daß ihr Tränen über die Wangen rannen“ (S. 417). Die Vorsehung waltet zwar über dem Menschengeschlecht, sie scheint sich aber wenig um das Heil der verirrtten Seelen zu kümmern und das Auge Gottes überwacht hier nicht die Wege, die seine Protagonisten wandeln, auch wenn sie an ein höheres Wesen glauben und in ihren Drangsalen bei ihm Zuflucht suchen. Der „quälend problematische“ Gott De Marchis identifiziert sich oft vielmehr mit demselben dunklen Fatum, das auf den Gestalten des veristischen Romans lastet und mit Recht spricht Branchi vom „Glauben, an dem Tag für Tag Zweifel nagen“ und von einem Christentum, das „mühsam mit den dunklen Schatten steter Unrast und unablässiger Fragen ringt“.¹³ Es ist das Verhängnis, die blinde Macht des Schicksals, dürftig von religiöser Illusion bemäntelt, welche Cesarino in den Tod stürzt, seinen Bruder Demetrio unablässig verfolgt, die jugendliche Arabella in den trüben Umkreis der bangen Vorahnungen stellt und Pardi in einer jähen Aufwallung von Eifersucht zum Morde treibt. In diesem Zusammenhang trifft Sanmartanos Bemerkung zu, daß von einer unmittelbaren Abhängigkeit von M a n z o n i nur dann die Rede sein könne, wenn es sich nicht nur um die Identität der Methode handle, die bei ihm mitunter festzustellen ist, sondern vielmehr um die Identität der Ziele auf dem Gebiete des dichterischen Schaffens; und diese Übereinstimmung ist bei weitem nicht so zwingend, um eine direkte Beeinflussung voraussetzen zu können. Wenn man auch zugibt, daß sein Pessimismus teilweise in persönlichen Motiven wurzelt (erschütterte Gesundheit, Tod seiner einzigen Tochter), müssen auch noch andere Gründe in Betracht gezogen werden, die bei der Gestaltung seiner ideologischen Ansichten und seiner künstlerischen Ausdruckweise mitgewirkt haben dürften und es wird wohl auch nicht ohne Grund sein, daß gerade in *Demetrio Pianelli* die Mißbilligung der Zustände jener Zeit so kraftvoll zum Ausdruck kommt. Wir werden heute kaum der Ansicht sein, daß dieses materielle, durch ökonomische Faktoren bedingte Motiv, „das sich wie eine wehmütig banale Kantilene wiederholt, am Ende ermüdet und den Leser kalt läßt“¹⁴ und darin eher einen der bedeutendsten Züge seiner Generation erblicken: von De Marchi, Verga, Capuana, Oriani, bis zu Cantoni, Giacosa oder Gallina, wenn es auch nicht bei allen gleich stark in den Vordergrund tritt und die Reaktion gegen die unerquickliche Gegenwart nicht gleich klaren Widerhall findet. Einige Anklänge einer neuen Auffassung des menschlichen Subjekts als eines komplizierten Zusammenspiels positiver und negativer Elemente, eine eingehende Untersuchung der seelischen Vorgänge und ihrer geheimen, von autobiographischen Elementen stark durchsetzten Regungen — diese von Grund aus neue, antiliterarische Auffassung der Kunstprosa, an die Svevo, Pirandello und letzthin Moravia, Vittorini oder Pasolini anknüpfen, kann man bereits in *Demetrio Pianelli* feststellen und in dem Bestreben verfolgen, das Drama der Hauptprotagonisten nicht in der geraden Linie der Handlungskonflikte, sondern in einem fein nuancierten Licht- und Schattenspiel, in Andeutungen und geheimen Gemütsregungen zu entwickeln. Es äußert sich hier kein Verständnis mehr für die ambitionösen Bestrebungen der

jungen italienische Bourgeoisie, für ihren Drang nach Kolonialbesitz, an den später der Faschismus anknüpft, und die negative oder zumindest gleichgültige Stellung zum Vermächtnis der Vergangenheit, die im „Mißtrauen gegen das rhetorische Heldentum, in der Abneigung gegen das Epos um jeden Preis“¹⁵ ihren Ausdruck findet, beweist den unaufhaltsamen Verfall der Ideale des *Risorgimento*, an denen die vorigen Generationen so inbrünstig hingen, und gleichzeitig die stark, wenn auch eher instinktiv als bewußt empfundene Notwendigkeit, der erzählenden Kunst neue Wege und neue Ziele zu zeigen. Man darf aber trotzdem in diesem Roman nicht nur die düsteren oder elegischen Seiten betonen und De Marchi den *crepuscolari*, den Dichtern des melancholischen Lebensüberdusses gleichsetzen. Es wurde wiederholt in dieser Abhandlung festgestellt, daß es dem Autor nicht restlos gelungen war, mit dem *Demetrio Pianelli* ein authentisches Meisterwerk zu schaffen, daß der epische Rhythmus dann und wann ins Stocken gerät und die Erzählungskunst nicht immer das gleiche Niveau erreicht; trotzdem wäre es ungerecht, diejenigen Züge zu mißachten, die die enge Beziehung des Autors zur dargestellten Realität bezeugen und ihre mannigfaltigen Aspekte zum Ausdruck bringen. Mit Rücksicht auf diese Tatsache haben auch die episodischen Szenen ihre Berechtigung, indem sie ein Gleichgewicht herstellen zwischen der innerlichen, in sich vertieften Welt der zwei Protagonisten und dem heftig pulsierenden Alltagsleben einer Großstadt, das um sie herumwogt und sie zuletzt in seinen Strudel hinabzieht. Die vorliegende Studie machte es sich zur Aufgabe, anhand einer aufmerksamen Analyse des *Demetrio Pianelli* De Marchi's Prosawerk zu beleuchten, wobei an einige Tatsachen hingewiesen wurde, die seine Gedankenwelt in einen breiteren gesellschaftlichen Kontext setzen und ihm zum Teil eine neue Bedeutung einräumen können.

ANMERKUNGEN

- ¹ N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*. Florenz 1948, S. 327.
- ² Für alle folgenden Zitationen vgl. E. De Marchi, *Demetrio Pianelli*, Mailand (Garzanti) 1942.
- ³ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia I*. Bari 1921, S. 146.
- ⁴ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia III*. Bari 1915, S. 156.
- ⁵ M. G. Pastura, *I romanzi di Emilio De Marchi*. Catania 1951, S. 17.
- ⁶ L. Russo, *I narratori*. Rom 1923, S. 131.
- ⁷ N. Sanmartano, *Emilio de Marchi*. Palermo 1926, S. 12—13.
- ⁸ P. Gulino, *Emilio De Marchi romanziere*. Caltagirone 1953, S. 43.
- ⁹ P. Gulino, *Emilio De Marchi*, S. 44.
- ¹⁰ V. Branca, *Emilio De Marchi*. Brescia 1946, S. 145.
- ¹¹ A. Pesante, *Due manzoniani: I. Nievo—E. De Marchi*. Triest 1930, S. 214.
- ¹² V. Branca, *Emilio De Marchi*, S. 124.
- ¹³ V. Branca, *Emilio De Marchi*, S. 56.
- ¹⁴ M. G. Pastura, *I romanzi di Emilio De Marchi*, S. 48.
- ¹⁵ V. Branca, *Emilio De Marchi*, S. 25.

DEMETRIO PIANELLI — MISTROVSKÉ DÍLO ITALSKÉHO REALISMU

Emilio De Marchi je jedním z nejvýznamnějších představitelů italské realistické školy a v této stati je věnována pozornost románu *Demetrio Pianelli*, který je právem považován za jeho mistrovské dílo.

K pochopení italského realismu je třeba vyjít z romantiky a dále je nutno si též všimnout politického života v Itálii, který získává po šedesátých letech minulého století novou tvářnost a vede k procesu pozvolné a nesnadné asimilace vzájemně velmi rozdílných oblastí, setkáva-

jejích se teprve po r. 1870 na společné cestě k budování jednotného státu. Přechod od romantismu k realismu se děje v Itálii bez prudkých otřesů, spíše přijímáním některých dřívějších kladných prvků než jejich uvědomělým překonáváním. V ovzduší nového životního obsahu a nových životních situací vzniká literatura úzce spjatá se svými postavami a nacházející nové náměty v prostředí prostých drobných lidí; nejde však o směr s pevným myšlenkovým nebo výrazovým zaměřením, ale spíše o tendenci operující v časově značně širokém rozpětí, která přejímá s určitými výhradami odkaz M a n z o n i o tam, kde jde o básnické vyjádření všední nenápadné skutečnosti.

Je-li prvá kapitola tohoto románu pojata příliš široce, takže zbytečně rozptyluje pozornost čtenářovu směrem k vedlejším postavám, nalézá umění De Marchiho v druhé kapitole šťastnou rovnováhu mezi usměvavě elegickým a jemně ironickým tónem, mezi tíživým smutkem, který se rozprostíral nad úvodními stránkami *Demetria Pianelliho*, a zralou životní vyrovnaností s občasnými záblesky vlídně shovívavého humoru. Do střediska událostí uvádí až třetí část tohoto románu, kdežto závěrečné stránky jen poněkud unaveně rozuzlují dějové předivo a doznívají odchodem hrdinovým z Milána do odlehlého venkovského městečka zamoreného malárií.

Následuje rozbor Demetria, Arabelly a některých dalších postav, při čemž je sledována jejich společenská podmíněnost v rámci hospodářských a politických poměrů doby. Závěrem se hovoří o vztahu De Marchiho k Manzoni mu a to hlavně vzhledem k jejich náboženskému přesvědčení. De Marchimu chybí pevná a důvěřivá víra Manzoniho a náboženství se u něho prolíná s všeobecně závaznými příkazy povinnosti a odříkání anebo je tlumeno vědomím, že zlu je možno čelit jen vlastními silami, že je v moci každého dovést se vyprostit ze zajetí svých osobních hořkostí, zklamání a omylů. Některé náznaky nového, protiliterárního chápání funkce vypravěčského umění, na něž navazuje po Pirandellovi a Svevovi celá skupina soudobých italských romanopisců, lze již sledovat v tomto románě De Marchiho a v jeho pokuse rozvíjet drama hlavního protagonisty nikoliv v příné linii dějových konfliktů, ale ve složitě hře protikladů, světla a stínů. Je to umění, které již nemá pochopení pro heroické ideály minulosti a svědčí o snaze hledat nové cesty uměleckého výrazu.

ДЕМЕТРИО ПИАНЕЛЛИ — ШЕДЕВР ИТАЛЬЯНСКОГО РЕАЛИЗМА

Эмилио Де Марки один из самых выдающихся представителей итальянского реализма; автор статьи занимается *Деметрио Пианелли*, который с полным правом считается шедевром Эмилио Де Марки.

Для понимания итальянского реализма надо исходить из романтизма, а кроме того необходимо также обратить внимание на политическую жизнь Италии, которая приобретает после 60-х годов прошлого века новый облик; в ней намечается процесс постепенной затруднительной ассимиляции областей, очень отличающихся друг от друга, которые только начиная с 1870 г. идут по общему пути строительства единого государства. Переход от романтизма к реализму происходит без резких потрясений, скорее путем использования некоторых положительных элементов литературного наследства, чем путем сознательного преодоления традиций литературы прошлого. В атмосфере, наполненной новым жизненным содержанием и новыми отношениями, возникает литература, тесно связанная со своими образами, находящая новые темы в среде простых маленьких людей; но нельзя говорить о направлении с прочной идейной или художественной направленностью, а скорее о тенденции, проявляющейся на протяжении значительного промежутка времени, о тенденции, перенимающей с определенными оговорками заветы Манзони в том случае, когда речь идет о поэтическом выражении будничной серой действительности.

Если первая глава анализируемого романа задумана слишком широко, так что автор расплывает внимание читателя на второстепенные персонажи, то Де Марки удалось во второй главе найти равновесие между исполненным улыбки элегическим и тонко ироническим тоном, между давящей грустью, которой отмечены первые страницы *Деметрио Пианелли*, и зрелой уравновешанностью, с то и дело появляющимися вспышками ласкового снисходительного юмора. В центр событий автор вводит читателя только в третьей части романа, между тем как заключительные страницы только несколько утомительно развязывают нити действия, закрывающегося уходом героя из Милана в отдаленный провинциальный городок.

Автор статьи далее дает анализ образа Деметрио, Арабеллы и некоторых других персонажей, причем прослеживает их общественную обусловленность на базе экономических

и политических отношений данного времени. В заключении автор занимается отношением творчества Де Марки к творчеству Манзони и констатирует, что у Де Марки нет прочной доверчивой веры и бога, присущей Манзони, а что у Де Марки религиозность переплетается с общими обязательными принципами обязанностей и самоотречения или же она приглушается сознанием того, что злу можно противостоять только собственными силами, что выход из плена личных горестей, разочарований и заблуждений находится во власти каждого отдельного человека. Некоторые ростки нового антилитературного понимания функций повествовательного искусства, от которых после Пиранделло и Звево отправляется целая группа современных итальянских романистов можно проследить уже в данном романе Де Марки и в его попытке развивать драму главного героя не по прямой линии событийных конфликтов, а в сложном взаимодействии противоречий, положительного и отрицательного. Это искусство, которое уже не понимает героических идеалов периода Рисоржименто, а свидетельствует о необходимости поисков новых путей художественного выражения, к которым автор стремится.

Перевела Л. Языкова