

Vittoria Borsò

### "Strapaese o Stracittà"?

Massimo Bontempellis "realismo magico" und "900" als kritisches Werkzeug nationaler Identität

Massimo Bontempelli tritt erst jetzt aus einer jener Nischen der italienischen Literaturgeschichte hervor, die Außenseitern vorbehalten waren. Sein Name ist mit der von ihm zusammen mit Curzio Malaparte im Verlag *La Voce* (Roma-Firenze) gegründeten Zeitschrift "900" verbunden<sup>1</sup>. Die ersten vier Nummern (1926-27) mit den vier "Preamboli" des ästhetischen Programms, mit dem Bontempelli die "Atmosphäre" des "novecento" interpretieren wollte, erschienen in französischer Sprache. Mit diesen "Cahiers d'Italie et d'Europe" beabsichtigte er, ein kosmopolitisches Bild Italiens zu entwerfen und ein damals brisantes Zeichen zu setzen. Bedenkt man, daß Namen wie James Joyce, Ramón Gómez de la Serna und Georg Kaiser unter den Redaktionsmitgliedern erschienen und daß beispielsweise die Entdeckung Alberto Moravias oder Corrado Alvaros der Zeitschrift zu verdanken ist, so erscheint der Versuch der Prägung einer europäischen Identität für die italienische Kultur der ausgehenden zwanziger Jahre als erfolgreich. Dennoch erliegt diese intereuropäische Kulturutopie den inneritalienischen Widerständen und dem Konflikt der italienischen Herausgeber. Schon in der fünften Nummer verschleierte das Weglassen der Herausgebernamen die Tatsache, daß Curzio Malaparte die Zeitschrift bereits verlassen hat. Aus Gründen politischer Vorsicht wird darüber hinaus eine doppelte Ausgabe - getrennt französisch und italienisch - für die Zukunft angekündigt<sup>2</sup>. Curzio Malaparte wird dann Mitarbeiter von *Il Selvaggio*<sup>3</sup>, als diese Zeitschrift nach einer ersten Phase faschistischen Provinzfanatismus (squadrisimo) (1924 - März 1926) unter der Leitung von Mino Maccari 1926 in Florenz zu einem satirischen Blatt gegen die Verbürgerlichung des Faschismus wird mit dem Ziel, eine Regeneration der Partei anzuregen.

*Il Selvaggio* geriert sich als Hüter des "carattere rurale e paesano della gente italiana"<sup>4</sup>. Diese Zeitschrift, die sich polemisch als "Gazzetta ufficiale di Strapaese" bezeichnete, versuchte die Wiederkehr von Volkstraditionen herbeizuführen, womit sie sich gegen die abstrakte Malerei und gegen die rationalistische Architektur<sup>5</sup> stellte. *Il Selvaggio* wurde zum Widersacher von "900" und des "Novecentismo

stracciadino", d.h. fremder Einflüsse und modernistischer Tendenzen der Stadt, wie sie von der Zeitschrift *L'Italiano* unter der Leitung von Leo Longanesi vertreten wurden<sup>6</sup>. Im Gegensatz zu dem von *Il Selvaggio* repräsentierten ruralen Charakter Italiens versuchte *L'Italiano*, eine fortschrittliche, d.h. eine moderne nationale Identität zu entwickeln. Im Unterschied zu "900" gelten *Il Selvaggio* und *L'Italiano* in der Kulturgeschichte Italiens insoweit als bedeutende alternative Entwürfe, als sie einen wichtigen Beitrag zur nationalen Identitätsbildung geleistet haben sollen.

Die 1932 definitiv in Rom angesiedelte Zeitschrift *Il Selvaggio* erscheint zwar infolge der faschistischen Zensur nur unregelmäßig, aber überlebt bis Mitte 1943. Das von ihr getragene Identitätsbild eines traditionell und dem Wesen nach ruralen Italiens und das politisch engagierte, kritische Profil sichern ihr einen festen Platz in der Literaturgeschichte. Demgegenüber scheitert "900", das selbst nachdem es die ausländische Redaktion aufgegeben hat, nur ein knappes Jahr überlebte (1928-1929)<sup>7</sup>, an den inneren Widerständen und an der Tatsache, daß es keinerlei Identitätsbilder anbietet. Als Folge davon gibt die Literaturgeschichte dieser Zeitschrift den Stellenwert einer marginalen Kuriosität, wozu neben dem eher bizarren Bild des Herausgebers Bontempelli auch der zur Definition der neuen Kunst des "novecento" von ihm angebotene Begriff des "realismo magico" beigetragen hat. Der Versuch, mit einer Zeitschrift in Französisch italienische Schriftsteller durch eine international verbreitete Sprache auch einem internationalen Publikum bekannt zu machen, gilt nahezu als ein Akt der Unterwerfung gegenüber einem bestehenden kulturellen Francozentrismus (Cappello [1986:96]). Der bedeutendste Grund für eine Erwähnung von "900" in der Literaturgeschichte scheint die Tatsache zu sein, daß die kosmopolitische Orientierung der Zeitschrift Bontempellis die für die Kulturgeschichte Italiens als weitaus wichtiger eingeschätzte Polemik zwischen *Il Selvaggio* und der Zeitschrift *L'Italiano* auslöste<sup>8</sup>.

Die Mißachtung von "900" seitens der Literaturgeschichte erklärt zwar Troisio aus dem mangelnden Profil der Zeitschrift<sup>9</sup>; das negative Urteil dürfte aber auch auf die ideologische Unbestimmtheit des Herausgebers Bontempelli zurückzuführen sein. Bontempellis mißglücktes und ambivalentes politisches Engagement gipfelte zunächst in der einjährigen Übernahme des Amtes des Segretario del Sindacato fascista Autori e Scrittori, des faschistischen Schriftstellerverbandes (1927-1928)<sup>10</sup>, um dann zwanzig Jahre später durch die Kandidatur für die

Volksfront bei den Senatswahlen der Republik von 1948 seine politische Gesinnung völlig umzukehren. Im literaturhistorischen Diskurs belastet die politische Ambiguität des Herausgebers auch die Einschätzung des kulturellen Beitrags der Zeitschrift, der als gering abgetan wird. Während *Il Selvaggio* an der Festigung der Tradition einer nationalen Identität arbeitete und im Namen der Regeneration der Partei gegen das Regime Stellung nahm, flüchtete "900" in abstrakte und ästhetisierende Kunst. Eine eskapistische Auslegung des Magischen Realismus belastet die Rezeption des ästhetischen Programms Bontempellis, obwohl es sich entsprechend seiner expliziten Absicht um eine Kunst handeln sollte, die in anderer Form der Bewußtseinsbildung beizutragen beabsichtigte. Sie sollte die Kultur durch eine "moderne" Literatur demokratisieren, deren Aufgabe es sein sollte, zeitgemäße Mythen zum Allgemeingut zu machen<sup>11</sup>.

Zwar verdient das ästhetische Programm Bontempellis, unabhängig von seinem politischen Irrgang ernstgenommen zu werden, jedoch steht die Rezeptionsgeschichte der politischen, ideologischen und ästhetischen Ambivalenz dieses Schriftstellers abweisender gegenüber als der faschismusenahen "rivoluzione populista" von *Il Selvaggio*. Letztere vertrat immerhin autochthone Werte und Traditionen, die leichter in die Kulturgeschichte einzuordnen sind als die ironische Arbeit Bontempellis an den sakralisierten Mythen des Abendlandes.

Entgegen dem Vorgehen der traditionellen Geschichtsschreibung möchte ich den politischen vom ästhetischen Diskurs trennen und die Impulse desjenigen Teils des ästhetischen Programms in Bontempellis Frühwerk zurückgewinnen, der unter dem Begriff "realismo magico" zusammengefaßt werden kann. Es geht vornehmlich um die in "900" einzeln publizierten und erst später (1928) in der *Avventura novecentesca* wiederaufgenommenen Essays ("Präambeln") sowie um die Romane *La vita intensa* und *La scacchiera davanti allo specchio*<sup>12</sup>. Eine Behandlung des ästhetischen Beitrags unabhängig von den ideologischen und politischen Irrläufen des Schriftstellers ist schon aus Gründen einer Vervollständigung des historischen Bildes von Bontempelli sinnvoll, da das politische Engagement zunächst für den Faschismus und dann für die Volksfront mit einem Paradigmenwechsel in der späteren Phase des literarischen Werks, nämlich mit den zum traditionellen Realismus zurückkehrenden späteren Romanen, zusammenfällt<sup>13</sup>. Die autonome Behandlung des literarischen Werks hilft nicht nur, den 'biographischen Text' des Schriftstellers zu ergänzen, sondern ermöglicht auch, die An-

regungen der Ästhetik des Magischen Realismus in der Version von Bontempelli<sup>14</sup> transparent zu machen. Es läßt sich feststellen, daß paradoxerweise die als ästhetischer Prozeß durchgeführte Mythenkritik sich ausgerechnet gegen diejenigen Identitätsdiskurse wendet, die später von der faschistischen Rhetorik zugunsten der Parteipropaganda vereinnahmt worden sind. Zwar erfüllt das ästhetische Programm des Magischen Realismus nicht die empirischen Kriterien einer erfolgreichen Rezeption, da Bontempellis Bemühungen in Richtung einer kritischen Bewußtseinsbildung - u.a. wegen der kurzen Existenz von "900" - von seinen Zeitgenossen nicht verstanden wurden; aber es zeigt sich, daß die kritischen Impulse dieser Ästhetik einen wichtigen Beitrag auch für die in der heutigen Zeit wieder aufflammende Diskussion über Regionalismus, Kosmopolitismus oder gar Nationalismus einzelner Volksgruppen oder Nationen im vereinten Europa leisten können.

Im Folgenden geht es selbstverständlich nicht darum, Bontempelli gegen die ästhetische Leistung einzelner Schriftsteller aus der Gruppe um *Il Selvaggio*, etwa Malaparte, auszuspielen, sondern vielmehr vor dem Hintergrund des ästhetischen Programms des "realismo magico" Probleme des Diskurses nationaler Identität aufzuzeigen. Ein Exkurs über den Stellenwert von "Urbanesimo" und "Ruralesimo" soll die Relevanz des kritischen Vorschlags von Bontempelli im Rahmen nationalistischer Identitätsdiskurse zeigen. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von "Ruralesimo e città" in der Architekturpolitik des Regimes verdeutlichen, daß das Bewußtsein regionaler Identität während der 30er Jahre in Italien - ähnlich wie in Deutschland - in besonderer Weise problematisch ist<sup>15</sup>.

Die Logik des Identischen von "Strapaese" und "Stracittà" - ein tragender Baustein des faschistischen Diskurses

Bis zur Verfestigung seiner politischen Macht zu Beginn der 30er Jahre gründet Mussolinis nationaler Identitätsvorschlag auf dem Diskurs des "Urbanesimo". Die ländlichen Gegenden sind zunächst für die Zwecke der Propaganda unbedeutend. Die Rekonstruktion der nach dem Erdbeben von 1908 zerstörten Städte von Reggio Calabria und Messina stellt vielmehr das Hauptprojekt dieser Zeit dar. Der "Urbanesimo" Mussolinis bleibt dabei traditionalistisch<sup>16</sup> und ist weit entfernt von der abstrakten Architektur, wie sie *L'Italiano*, gegen *Il Selvaggio*, vorschlägt. Bis Ende der 20er Jahre hat das Land in den Reden Mussolinis, dessen

Propaganda auf dem Nachweis einer erfolgreichen Beschäftigungspolitik für die städtischen Arbeitslosen gründet, keinen Stellenwert. Dann jedoch entdeckt seine Propaganda das Land-Problem. Die latente Bedrohung der Massen, deren Konflikte (etwa zwischen Stadt und Land) der Faschismus anfänglich zu nutzen gewußt hatte, wird besonders in der Provinz zur unmittelbaren Gefahr. Um sie zu kontrollieren, wird ab 1930 vom Regime das Bild eines ruralen Italiens angeboten. Es entsteht nicht nur das im symbolischen System des italienischen Nationaldiskurses wichtige Bonifizierungsprojekt der zentralen Region Latium, wo Oasen wie Sabaudia<sup>17</sup> gebaut und Landarbeiter vor dem Malaratod gerettet werden, sondern es werden auch Gesetze gegen die Modernisierung von Großstädten und für deren Ruralisierung verabschiedet. La "casa con orto", grundsätzliche Komponente der *borgata*, soll den nomadischen und damit unkontrollierbaren Stadtmietern zum sicheren Glied einer einheitlichen "città-giardino" machen und in das System integrieren. Jene Wahrung der Volkstraditionen, mit denen *Il Selvaggio* hauptsächlich auf eine Kritik an der Verbürgerlichung faschistischer Städte zielt, dient von nun an unmittelbar den Zwecken der Parteipropaganda, die mit dem "sabaudismo", d.h. der Rückkehr zur ursprünglichen Tradition, ein gänzlich anderes Bild als die Auslegung des ruralen Italiens durch *Il Selvaggio* verknüpft. Der kritische Vorschlag von *Il Selvaggio* wird vielmehr dadurch neutralisiert, daß die rurale Identität im nationalistischen Diskurs die Notwendigkeit der Reinigung des Landes von jenem "primitiven", unkultivierten aber auch anarchischen Zustand des "selvaggio", "bandito", d.h. von jener pittoresken Welt des rückständigen Italiens impliziert, die im Vorschlag von *Il Selvaggio* enthalten war. Mit dem stärkeren Argument der Macht obsiegt die Parteipropaganda gegenüber *Il Selvaggio*, weil dieser trotz unterschiedlicher Vorstellung über den ländlichen Traditionalismus Italiens auf dem gleichen Mythos einer ursprünglichen Güte des "paese" als Natur fußt, deren Wiedergewinnung sich nun Mussolini zur Aufgabe macht. Auf den Naturmythos wird der Duce ab Ende der 20er Jahre stets Bezug nehmen. Anhand der fortgesetzten Metaphorik seiner Reden<sup>18</sup> läßt sich eine wiederkehrende Diskursstrategie zeigen, deren demagogische Wirkung von der internen Logik des Diskurses nationaler Identität herührt:

1) Er bildet durchgängige Oppositionsreihen zwischen dem europäischen städtischen Ausland (London/Paris), das mit Zerstörung, Sterilität und Tod gleichgesetzt wird, und einem ruralen Italien, das auf die Wiederentstehung von Lebens-"säften" hinarbeiten soll.

2) Der Naturmythos wird im Sinne der ethischen Reinheit und psychophysischen Integrität des Naturzustandes ausgelegt. Dabei erfährt die rurale Identität entsprechend dem Vorschlag von *Il Selvaggio* eine Begriffsverschiebung, und zwar von Wildheit und Anarchie zu Reinheit und Ordnung.

3) Als logische Schlußfolgerung bezieht sich der Duce auf einen vermeintlich ursprünglichen "Naturzustand" Italiens, stattet sich mit der Qualität eines Chirurgen aus und erteilt sich angesichts der Gefahr aus dem europäischen Ausland den Auftrag, zugunsten der nationalen, ländlichen und im Sinne des Naturzustandes "reinen" Identität gegen das Chaos fremder Einflüsse operativ zu intervenieren.

Vor dem Hintergrund dieses Diskursrahmens möchte ich Bontempellis ästhetisches Programm vorstellen, und zwar als eine spielerische Art von Exorzismus zur Befreiung des "neuen" Menschen von den Mythen des Okzidents, unter denen Identität sowie Ursprungs- und Naturmythen grundlegend sind<sup>19</sup>. Letztere bilden die Bausteine der unterschwelligsten Logik in der oben skizzierten faschistischen und nationalistischen Metaphorik.

#### Die Mythenkritik in Bontempellis Frühwerken: Der Identitätsmythos (*La vita intensa*<sup>20</sup>)

In *La vita intensa* (1919) trägt der 9. und letzte Teil die Überschrift: "Il portinaio della vera Italia" und schließt das zweite "Abenteuer" des autobiographischen Erzählers, das den Titel "Il caso di forza maggiore" trägt. Die deutlich markierten intertextuellen Bezüge in den Überschriften der locker miteinander verbundenen Skizzen des *picaro novecentesco* der *Vita intensa* verweisen auf literarisches oder philosophisches Vorwissen, das der Erzähler u.a. durch "unmotivierte"<sup>21</sup> Verknüpfung mit einem "sinnlosen" oder "niederen" Inhalt parodiert und herabsetzt. Unschwer merkt der Leser dieser zweiten Skizze, daß der Erzähler auf die Frage nach dem Verhältnis von Willensfreiheit und Schicksal auf poetologischer wie auch auf philosophischer Ebene anspricht. Die Suche als zielgerichtetes Handeln eines freien Subjektes, das durch das Bewußtsein von Werten und durch die Handlungsfreiheit eines kategorischen Imperativs bestimmt wird, ist Thema dieser Geschichte. Ich fasse sie zusammen:

Massimo wird durch die Begegnung mit einer schönen Unbekannten in der Straßenbahn von seiner Absicht abgelenkt, dem mysteriösen "appuntamento", zu dem ihn eine geheimnisvolle Botschaft seines Freundes Piero dringend ruft, Folge zu leisten. Als deutliches Zitat aus Baudelaires "A une passante"<sup>22</sup> wird die Begegnung mit der Frau zum Auslöser einer Verwirrung, auf der eine Serie von "Divagations" in das Labyrinth eines imaginierten Liebesromans sowie die Erinnerungen an eine mißglückte erste sentimentale Verabredung folgen, derart, daß Massimo völlig unbewußt zweimal - bei der Hinfahrt bis zur Endstation und bei der Rückfahrt der Straßenbahn - am Treffpunkt vorbeifährt. Schuld an der verpaßten Verabredung und am Verlust des "rechten Weges" einer zielstrebigem und verantwortlichen Handlung trägt ein in der Skala moralischer Werte bedeutungsloser Zufall, nämlich die Tatsache, daß wegen des Mangels an Zigaretten in dem nahe der Haltestelle gelegenen Tabakladen der Held ausnahmsweise seinen üblichen Platz auf der Plattform für Raucher verläßt und sich ins Innere der Straßenbahn wagt, in der die Schöne steht. Mit der Strategie metonymischer Verzerrung der aneinandergereihten Gedanken zeigt der Erzähler die poetologischen Absichten dieser Parodie, die auf die Negation von Einheit der Handlung und Geschlossenheit der Logik abzielt:

"Aristotele, che dovrò talvolta citare, dice che quando uno è andato troppo avanti bisogna che torni un po' indietro./ Così m'accinsi a fare io. Traversai la piazza, mentre il mio tranvai le girava attorno; risalii, pagai quattro soldi, e ricominciai il viaggio, a rovescio sì ma sempre verso la medesima meta, che era - non bisogna dimenticarlo - il luogo dell'appuntamento con Piero." (26)

In diesem Abschnitt mit dem Titel *A Rebours* geht Massimo als eine Art schelmenhafter Des Esseintes Erinnerungen nach, die nach den Gesetzen der Traumlogik verknüpft sind und damit auf mehrfacher Ebene "gegen den Strich" verlaufen: Die Selbstvergessenheit und das Vergessen des Zieles erfüllen auf der metaliterarischen Ebene die Aufgabe, gegen die parodierte Erzählnorm einerseits und die Moralphilosophie andererseits zu wirken und damit den Konflikt zwischen Willen und Schicksal komisch zu degradieren.

Die Suche ist der Motor des Protagonisten, und zwar mit zweifachem Ziel: die Lüftung des Geheimnisses von Pieros Hilferuf und die Willensfreiheit, die moralische Pflicht zu erfüllen. Ein solches Ziel de-

finiert zunächst den Protagonisten als Erkenntnissubjekt und als ethische Instanz, während der Handlungsverlauf, nämlich der Zufall fehlender Zigaretten und die daraus folgende Begegnung mit der Unbekannten diese Definition negiert, ohne jedoch - etwa nach dem symbolistischen Modell - ein sinnlich bestimmtes Subjekt alternativ vorzuschlagen. Der im Laufe der Geschichte aufgebaute Konflikt von philosophisch-ethischer und sinnlicher Bestimmung führt vielmehr zur Selbstvergessenheit des Helden, der jedes Ziel vernachlässigt: das ethische der Suche nach dem Freund ebenso wie das sinnliche der scheinbar "schicksalhaften" Begegnung mit der Unbekannten. Dominantes Zeichen der Handlung bleibt die Zufälligkeit unbewußter, traumähnlicher Bewegungen und Verknüpfungen von Gedanken und Erinnerungen<sup>23</sup>.

Der Widerstreit von Geist und Körper bzw. von stoischer Moral und epikuräischer Lust wird in dieser Geschichte nicht zugunsten des einen oder des anderen Prinzips entschieden, sondern der Text zeigt die Unsinnigkeit einer alternativ gestellten Frage nach der menschlichen Bestimmung: "Verantwortlich" für die Unmöglichkeit, der moralischen Pflicht Folge zu leisten, ist vielmehr der Glaube an die Unbedingtheit von Identitätsformeln selbst, seien diese durch den kategorischen Imperativ, durch ein sinnlich-ästhetisches Prinzip oder auch durch den modernen Imperativ sozialer Normen bestimmt<sup>24</sup>. Die innere Reise, die in Spekulationen und Erinnerungen führt, erfolgt nahezu "maschinell". Sie ist darüberhinaus als Wiedergabe literarischer (romanesker und philosophischer) Klischees gekennzeichnet.

Es wird deutlich, daß der Automatismus der Klischees in Massimos Innenleben ein intentionales Bewußtsein ersetzt. Dies führt zur eigentlichen Botschaft der Geschichte: Zur Schau gestellt ist nicht ein bestimmtes Modell von Subjekt, das durch andere Modelle ersetzt werden soll, sondern vielmehr die "kulturelle Maschine", die metaphysische Oppositionen wie die des kategorischen Imperativs gegen die ästhetisch-sinnliche Freiheit produziert, wobei erst der Glaube an die Unbedingtheit einer jeweiligen Identitätsformel den "caso di forza maggiore" entstehen läßt. In ironischer Weise "vergißt" sich dieser Held selbst nicht durch unerwartete Einwirkungen von außen, d.h. durch "force majeure", sondern von innen. Nicht eine fremde, unvorhersehbare und seinem Willen übergeordnete Kraft stört die planvolle Ordnung seines Handelns, sondern der ihn wie eine Marionette steuernde Glaube an die Unausweichlichkeit kultureller Identitätsangebote. Diese sind nacheinander ein als Zitat markierter und zu einem schwachsinnigen Stereotyp

herabgesetzter Dandy, der spekulative Philosoph oder der soziale Anerkennung erheischende Intellektuelle. Eine automatische Produktion kultureller Mythen, durch die sich dieser Schelm wie ein Pawlowscher Hund verhält, hat Psyche und Bewußtsein des Protagonisten eingenommen. Der die kulturelle Maschine steuernde Zufall setzt den kategorischen Imperativ und den Dandy gleichermaßen außer Kraft, ohne daß sich jedoch der Zufall als dessen moralische Alternative anböte, etwa als zynische Bejahung einer nihilistischen Welt. Der Zufall wird vielmehr auf epistemologischer Ebene zu einem kritischen Dispositiv von Kultur, indem kulturelle Mythen und Glaubenssätze sowie ihre Widersprüchlichkeit offengelegt werden<sup>25</sup>.

Auf epistemologischer Ebene erweist sich der Zufall als metonymischer Mechanismus der Zerstörung von Kausalabfolgen in der Handlung und als Auslöser einer Aneinanderreihung unterschiedlicher Entwürfe des Menschen, so daß diese gleichbedeutend werden und nicht mehr zueinander in Opposition stehen. Die in Verwirrung des eigenen Bewußtseins ausgeführte Bewegung (das passive Herumfahren mit der Straßenbahn) erzeugt metonymische Ketten, die einen spielerischen Abbau von narratologischen und philosophischen Grundsätzen einleiten<sup>26</sup> und schließlich zu einem vom Protagonisten nicht intentional gesuchten, wie zufällig in die Handlung hineinbrechenden Ziel führen, nämlich zur Kernfrage, ob das "wahre Italien" in Französisch repräsentiert werden kann. Tatsächlich schließt die Frage nach dem "wahren Italien" die Geschichte der "Forza maggiore" ab. Nachdem Massimos zufällige und unfreiwillige "Divagations" ihn zu seinem eigenen Haus - also zum Ursprung des Weges - zurückgeführt haben und ihm der Portinaio die Zeitschrift "La vraie Italie" aushändigt, schließt der Erzähler diese Geschichte mit der Erinnerung an eine Frage seines Sohnes, ob das wahre Italien in Französisch geschrieben werden könne, woraufhin Massimo, seiner Erinnerung nach, erwidert haben soll:

"No, Mino; fino a qualche anno fa la vera Italia era scritta  
metà in francese e metà in tedesco. Ora cercheremo di scri-  
verla anche in italiano."(28)

Die Pforte zu seinem eigenen Haus wird gehütet vom "Portinaio della vera Italia", so lautet der Titel des letzten Abschnittes. An dieser Stelle der Erzählung ist eine allegorische Lektüre der Geschichte längst Praxis geworden. Diese Lektüre macht die Modalitäten der Identitätsbestimmung transparent, wobei die Identitätsfrage mit dem sozialen Kontext

des Hauses auf die kollektive Identität des nationalen Italiens ausgeweitet wird. Trotz der ironischen Struktur der Erzählung ist die Antwort Massimos ernst gemeint: Für das junge unabhängige Italien, das eine Selbstdefinition sucht, ist die Frage, ob die Identität der Nation an eine Nationalsprache zu binden sei, von großer Bedeutung. Wie jedoch definiert sich Nationalkultur, welche Rolle spielt die Sprache bei der Bildung nationaler Identität und welche Rolle spielen die Intellektuellen?

Vor der Vertiefung dieser Fragen in den Präambeln von "900" führt Bontempelli in *Una scacchiera davanti allo specchio*<sup>27</sup> die philosophische Auseinandersetzung mit dem Phänomen von Repräsentation, Erkenntnis und Selbstbild, d.h. mit den Bausteinen der Identitätsproblematik, fort. Diese Auseinandersetzung erfolgt ästhetisch, mit einer narrativen Struktur, die Bontempelli magisch-realistisch genannt hat.

"Realismo magico" oder die Kritik am Identitätsbegriff: *La scacchiera davanti allo specchio*

Die theoretische Diskussion folgte in der Zeitschrift "900" im Jahre 1926, d.h. fünf Jahre nachdem Bontempelli im Kurzroman *La scacchiera davanti allo specchio* mit dem "realismo magico" ästhetisch experimentiert und den Versuch unternommen hatte, De Chiricos "pittura metafisica" in Sprache umzusetzen<sup>28</sup>. Die aus Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* bekannte romaneske Entfaltung der Spiegelmetapher wird hier zum Motor einer allegorischen Handlung mit reichhaltigen Bezügen auf die abendländische Kunst, Literatur, Philosophie und Psychologie. Ein autobiographischer Erzähler berichtet vom traumähnlichen<sup>29</sup> Erlebnis seiner Kindheit, als er mit acht Jahren zur Strafe in einem Zimmer eingeschlossen wird, in dem ein großer, leicht nach vorn geneigter Spiegel ein altes Schachspiel widerspiegelt. Das Abbild der realen weißen Königfigur lädt das Kind dazu ein, die Spiegelfläche zu durchqueren und auf die andere Seite des Spiegels zu gehen. Dort trifft der kleine Junge auf zwei Welten, die von beweglichen und z.T. sprechenden Abbildungen bevölkert sind: eine untere, in der sich die menschlichen Ur-Abbilder (Abbilder des erstmaligen Schauens in den Spiegel) befinden, und eine höhere Welt, in der die Abbilder der Sachen zu finden sind. In der Welt der Abbildungen sind die Sachen höher gestellt als in der "wahren" Welt<sup>30</sup>.

Im Laufe der Erzählung stellt sich allmählich eine Ähnlichkeit zwischen Abbildern und realer Welt ein. Es handelt sich jedoch nicht um eine Ähnlichkeit der empirischen Erscheinung. Die Erscheinung der Abbilder weicht vielmehr von den realen Lebewesen ab, weil die Abbilder auf die Zeit der erstmaligen Widerspiegelung fixiert, damit der Zeitlichkeit enthoben und unveränderlich sind. Die Äquivalenz liegt vielmehr auf der Bewußtseinssebene der Abbilder. Z.B. werden die Welten von anthropomorphen Dingen regiert: Der Schachkönig steht der unteren Welt der menschlichen Abbildungen vor, während ein "manichino" Monarch in der Welt der Abbilder von Dingen ist. Die Abbilder von Menschen und Sachen denken anthropozentrisch, was das Geschehen "magisch" und die Vorgänge "unheimlich" erscheinen läßt<sup>31</sup>. Der Schachkönig betrachtet die seinige als die einzig wahre Identität und als das Zentrum, von dem aus alles andere definiert wird. So kehrt er die Beziehungen zwischen Realität und Abbild um. Die "realen" Menschen gelten als Abbilder der vermeintlich wahren Wesenheit, nämlich des hinter der Spiegeloberfläche stattfindenden Schachspiels, das die Menschen mit Kriegen zu reproduzieren versuchen. Ähnlich, jedoch radikaler, argumentiert der in einer höheren Sphäre weilende "manichino". Als Monarch einer der Erscheinung nach paradiesischen Welt der Dinge glaubt der "manichino", gottähnlich zu sein und die Menschen nach seinem Abbild erschaffen zu haben.

Die "magische" Anthropomorphisierung der Dingwelt zielt in diesem Roman auf die "Entmenschlichung" des Menschen hin, was schließlich dazu führt, daß zentrale menschliche Mythen wie Repräsentation, Erkenntnis und Identität infragegestellt werden. In der oberen Welt der Abbilder der Dinge hört man die Geräusche der Dinge der Natur, die man aber nicht als Form erkennt<sup>32</sup>. In der Welt der Abbilder von Sachen beschreibt Bontempelli eine Landschaft, in der statt Pflanzen und "anderen Nahrungsprodukten" "Objekte", d.h. leblose Dinge - wie in einem musealen Speicher - vorkommen. Gegenstände der Natur existieren nicht. Unheimlich ist dabei, daß der Mensch in der "oberen" Welt der Dinge die Natur hört, aber nicht zur visuellen Umsetzung der akustischen Wahrnehmungen in diejenigen "immagini" befähigt ist, die er gewöhnlich als Signifikat in Verbindung mit "natürlichen" Signifikanten setzt. Der in die Welt der Dinge hineindrängende Mensch (das Kind<sup>33</sup>) kann natürliche Gestalten nicht optisch wahrnehmen. Die Welt und ihre Gesetzmäßigkeit bleiben ihm fremd. Weil in der Welt der Dinge keine Gestalten als Signifikate der Geräusche zur Verfügung stehen und

die Beziehungen der Dinge untereinander unerkennbar bleiben, kommen die Abbilder der Dinge als das funktionslose Wirrwarr eines Speichers vor. Hier trifft man auf ein bedeutendes Moment der "Magie" der Ästhetik Bontempellis, nämlich die eigene, vom Menschen unabhängige Gesetzmäßigkeit der Dinge. Damit wird aber auch das Unvermögen menschlicher Erkenntnis gegenüber der Dingwelt behauptet. Eine bestimmte Textstelle ist dabei von besonderem Interesse, in der auf den Mythos Bezug genommen wird, nach dem Erkennen die Durchdringung des Schleiers bedeutet, der über den Dingen liegt. Beim Aufsteigen in die obere Welt der Dinge trifft der Junge auf einen Nebelschleier, der zunächst das bizarre Paradies, jedoch allmählich einen abgerundartigen Riß zwischen dem Jungen und den Dingen durchschimmern läßt. Auf der anderen Seite des Risses steht der "manichino". Der Junge kann die andere Welt nur durch einen Sprung erreichen. Allegorisch setzt der Roman diesen Sprung mit dem Analogieschluß in Beziehung, der es dem kleinen Protagonisten erlaubt, die geheimnisvolle Welt nicht nur zu betreten, sondern auch zu verstehen. Er glaubt nämlich, die armlose Schneiderpuppe, der "manichino", habe sich so bewegt, als hätte sie mit den nicht vorhandenen Armen auf die umliegende Welt gezeigt. Der Junge hat durch Analogien, die auf seine psychische, anthropozentrische Grundlage, d.h. auf seine Vorstellungen des Menschen sowie auf die Gesetze der rationalen Logik zurückgehen, die Schneiderpuppe der Repräsentation des Menschen angeglichen. Die analoge Ergänzung der Schneiderpuppen zu menschlichen Gestalten zeigt, daß die Rückbezüglichkeit des Fremden auf das Bekannte im Erkenntnisvorgang zur Zerstörung der Andersheit durch die Selbigkeit führt<sup>34</sup>. Die allegorische Struktur des Textes, zu der die Störung des mimetischen Anspruchs durch die verfremdende Wirkung der sog. magischen Eingriffe wesentlich beiträgt, führt die Subjektkritik auf eine metanarrative Ebene.<sup>35</sup> Allegorisch bezieht sich die Erzählung auf das Problem des Erzählens überhaupt. Im dritten Abschnitt des Textes wird das Inventar des Raums, in den das Kind zur Strafe eingeschlossen worden ist, zweimal wiederholt. Einmal wird es aus einer neutralen Erzählperspektive gezeigt:

"Ripensandoci, non riesco a ricordare che in tutta la stanza  
vi fosse niente altro che i seguenti oggetti:  
lo specchio,  
la scacchiera,  
io."

Unmittelbar danach<sup>36</sup> als Repräsentationsakt des erzählenden Ichs:

"Eccoci dunque in tre, come ho detto:  
io,  
lo specchio,  
la scacchiera." [Graphie entsprechend dem Original]

Im Akt der Selbstdarstellung schiebt sich das Subjekt an die erste Stelle und definiert die räumlichen Koordinaten der Dinge im Verhältnis zu sich selbst. Die Darstellung ist mit der Selbstbetrachtung im Spiegel vergleichbar, in dem die Dinge vom Zentrum des Betrachters aus widergespiegelt werden. Nur ein fremdes Auge kann feststellen, daß Ab- und Selbstbild nicht zusammenfallen und daß vielmehr die Widerspiegelung ein seitenverkehrtes Bild ist. Erst wenn kein Fremder auf die Wirkung des Spiegels, d.h. auf den Abbildungsvorgang hinweist, entsteht die phänomenologische Illusion eines mit sich identischen Selbstbildnisses.

Dies bewußt zu machen, ist die Funktion der Ästhetik des sog. Magischen Realismus. Barocke Künstler hatten dieses Prinzip erprobt, das in der allegorischen Praxis zeitgenössischer sog. "postmoderner" Texte zu einer epistemologischen Gewohnheit geworden ist. In Bontempellis frühen Romanen wird der "manichino" oder die Marionette - etwa Bululu in *Eva ultima* - zum Stellvertreter jener unheimlichen Welt der Dinge, die dem Menschen einen Spiegel vorhält, damit er Bewußtsein über den Akt des Ab- und Selbstbildens erlangt. In diesem Sinne sind "manichino" und Marionette die "neuen" Mythen des "novecento". Sie sind so geartet, daß ihre (unheimliche) Anthropomorphisierung die anthropozentrischen Prämissen des Menschen, seine Zeichenwelten, Rituale, Glaubenssätze und Diskurse transparent macht. Die damit angestrebte Entmenschlichung des Menschen führt dazu, daß der Mythos seiner Humanität problematisiert wird. Damit hat die Durchquerung des Spiegels in diesem Roman eine allegorische Funktion<sup>37</sup>. Diese liegt nicht darin, eine etwaige Repräsentation von Welt als falsch zu entlarven und durch eine wahre zu ersetzen, sondern vielmehr den Reflexionsakt so ins Szene zu setzen, daß erkannt werden kann, daß der Glaube in die mimetische Kraft der Kunst eine unhaltbare Illusion ist.

In einem letzten Schritt sollen einige Aspekte aus den in "900" bzw. in der *Avventura novecentista* veröffentlichten Essays vor dem Hintergrund der Praxis des "realismo magico" betrachtet werden. Die Essays

liefern einen Einblick in den kulturphilosophischen Hintergrund des narrativen Experiments.

#### Kosmopolitismus von "900" oder die Kritik an nationaler Identität

Die scheinbare Belebung der Dinge in den frühen Romanen Bontempellis und die Vorliebe für die verfremdeten "manichini", weist Parallelen zu De Chiricos früher Malerei auf. Bontempelli selbst bezieht sich auf die "pittura metafisica", deren Definition er als angemessen beurteilt. In "Giustificazione" findet sich eine Erklärung für die Notwendigkeit, im Sinne der vorangehenden Analyse der Romane die Dinge zu beseelen:

"Occorre riimparare l'arte di costruire, per inventare i miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare. [...] Quando avremo collocato un nuovo solido mondo davanti a noi, la nostra più solerte occupazione sarà passeggiarlo ed esplorarlo; tagliarne blocchi di pietra e porli uno sopra l'altro per mettere su fabbricati pesanti, e modificare senza tregua la crosta della terra riconquistata." (750)

In seinen "Quattro Preamboli" zum "900" mit dem Untertitel "selva poetica"<sup>38</sup> versucht Bontempelli eine Definition des "novecento" zu entwickeln, die im Rahmen seines ästhetischen Manifests die Situation des 20. Jahrhunderts charakterisieren sollte:

"La musica, che nasce entro noi, potrà sgorgare continuamente a innaffiare e avvivare la geometria solidamente campata di fuori. Il mondo immaginario si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale. / Perché non per niente l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. Ed ecco spiegati certi caratteri e certe velleità magiche che vediamo spuntare qua e là in quella 'atmosfera in formazione' que non ho inventata io, no no, ma que questo "900" si lusinga di poter rappresentare e favorire." ("Giustificazione", 750)

Aus obigen Zitaten läßt sich das ästhetische Programm Bontempellis folgendermaßen zusammenfassen: Die Repräsentation der äußeren Welt entsteht durch den Eingriff der Imagination. Weil es schwierig ist, die-

ses Bewußtsein im Kunstwerk aufrechtzuerhalten, muß sich der Schriftsteller davor schützen, an die "Inspiration" zu glauben, einen Begriff, den Bontempelli wegen des religiösen Paradigmas einer symbolisch-organischen Kunst ablehnt. Vielmehr sollte der Schriftsteller mit "Tricks" - etwa im Sinne der *Laterna magica* oder der Montageeffekte im Stummfilm - operieren<sup>39</sup>. Die äußere Welt ist "geometrisch", d.h. abstrakt-mathematisch darzustellen, wobei unter der Übernahme der Ästhetik des Konstruktivismus die mehrfach vorgetragene Forderung Bontempellis nach Entanthropomorphisierung der "Natur" zu verstehen ist, die durch die Autonomisierung der Dinge vom Menschen erreicht werden kann. Mit dem Ersatz der Natur durch eine autonome, durch unheimlich wirkende Anthropomorphisierung verfremdete Dingwelt wird der Versuch unternommen, sich der Welt in ihrer eigenständigen Qualität anzunähern<sup>40</sup> und sie vor der Vereinnahmung durch die humanistischen Mythen des Menschen, wie z.B. den Naturmythos, zu schützen<sup>41</sup>. Komplexer (und mehrfach mißverstanden worden) ist die Kennzeichnung dieses entnaturalisierenden Eingriffs in die äußere Welt als "magisch". Bontempellis Auffassung der "Magie" weicht vom ethnologischen Begriff grundlegend ab<sup>42</sup>, der die Teilhabe des Menschen an der Natur so radikalisiert, daß eine organische Identität mit seinem Analogon (Zeichen und Abbilder) angenommen wird<sup>43</sup>. Der Magie-Begriff von Bontempelli setzt gerade das Gegenteil voraus: "il dominio dell'uomo sulla natura" sucht nicht einen innewohnenden notwendigen Zusammenhang zwischen Subjekt und Welt. Die Zerstörung der Natürlichkeit der Repräsentation und die Erfahrung des Fremden hat vielmehr die Funktion, die Annahme einer etwaigen natürlichen Motivation der Repräsentation von Welt zu bekämpfen und das *artificium* des Darstellungsaktes transparent zu machen. Der Schriftsteller stellt die Realität<sup>44</sup> so dar, als wären die Dinge beseelt und stellen von der Position ihrer Unabhängigkeit aus die (abendländischen) Mythen des Menschen ironisch zur Schau. Bontempelli verarbeitet damit die Anregungen Pirandellos in *Sei personaggi in cerca d'autore*. Die philosophische Position Bontempellis enthält indes keine Nostalgie nach der verlorenen und gestürzten mythischen Wesenheit des Menschen. Die Zielscheibe der Ironie des frühen Bontempelli ist zwar, wie die des Umoreismo Pirandellos, die Humanität des Menschen, jedoch wird in Bontempellis Kritik - entgegen dem tragischen Glauben Pirandellos an den verlorenen Menschlichkeitsmythos - der Begriff des Menschen durch den einer kulturellen Maschine ersetzt, die die Mythen des Humanismus produziert<sup>45</sup>. Auf die Ironie als wichtigen Baustein der dekonstruktiven Ar-

beit in den Romanen Bontempellis hat auch die neuere Forschung hingewiesen<sup>46</sup>.

Die Entmythisierung betrifft vor allem den Begriff der Identität. Für Bontempelli ist Identität eine jener Täuschungen, die im Frühwerk durch den fremden Blick der Dinge dekonstruiert werden. In einer weiteren Passage von "Giustificazione" (Präambel, 1926), in der nach der historischen Perspektive auch eine politische entwickelt wird, zeigt sich die Anwendbarkeit der oben besprochenen kulturphilosophischen Kritik auf das Problem nationaler Identität. Dabei liegt die bedeutende Botschaft von Bontempelli in der Erkenntnis, daß die Wahrnehmung der Identität des "paese" stets vom Zentrum des jeweiligen Betrachters bestimmt ist:

"E mai dimenticheremo la lezione che ci ha data un abitante dell'Est. Un giorno in una conversazione m'era accaduto di esaltare la grandezza e civiltà d'alcune capitali straniere. Un indiano che era con noi mi interruppe per ammonirmi: 'Badi che a guardarle di laggiù, Roma si vede più grande che New York'."

Der Erlangung eines europäischen Bewußtseins steht somit das Selbstgefühl eines bestimmten historischen und geographischen Ursprungs nationaler Kultur im Wege, was den Konflikt zwischen dem Wunsch nach Universalität und dem Mißtrauen gegenüber Internationalität erklärt. Bontempellis ästhetisches Programm und frühes narratives Werk macht den Zentrismus von Identitätsbildern transparent. Auch obige Passage ist allegorisch. Vom Orient stammt die Botschaft, die im Schriftsteller das Bewußtsein des Zentrismus von Sehen und Erkennen erzeugt. Mit zynischer Härte kommt der Autor schließlich zum Bekenntnis der eigenen Grenzen in der Einschätzung des Anderen: Das Andere bleibt fremd oder ist Teil des eigenen Alteritätssystems, in dem es folkloristisch domestiziert wird, wie der Hinweis auf den Konsum fremder Kulturen in Form einer exotischen Bauchtanzfolklore deutlich macht:

"Ultima dichiarazione: siamo occidentali fino alla radice dei capelli. Abbiamo per l'Oriente una diffidenza innata, e ce la teniamo preziosa. Ho una grande antipatia per la danza del ventre e per la rivelazione asiatica. Se mi facesse comodo

credere alla metempsicosi, vorrei riceverla dalle proprie mani di Pitagora."(753)

Bontempellis allegorische Kunst ist im Rahmen einer postmodernen Episteme verstehbar, in der das Vertrauen in eine transparente Mimesis der Welt verlorengegangen ist. Kritik realistischer Mimesis und Auto-referentialität der Erzählkunst<sup>47</sup>, d.h. Bezüglichkeit des mimetischen Zeichens auf sich selbst, implizieren auch die Störung der Illusion eines versöhnlichen Dialogs zwischen dem Eigenen und dem Fremden, d.h. auch zwischen Bewußtsein und Welt. In Bezug auf die Identitätsproblematik macht dies deutlich, daß die Frage der Fremd- und Eigenidentität falsch gestellt ist<sup>48</sup>. Eine der Konsequenzen einer solchen Kritik am Mythos der Identität ist die Forderung nach Pluralität als einer modernen Bewußtseinslage und als modernem Stil. Diese Forderung wird am Paradigma der Architektur gestellt.

#### Architektur und Moderne: Pluralität statt nationaler Identität

Einige Aussagen zur Architektur erklären den Begriff der "Moderne" im Rahmen der Forderung Bontempellis nach Aktualität, Mode bzw. nach "neuen Mythen" und verdeutlichen den Unterschied seines Projektes in Bezug auf das Programm der historischen Moderne (Symbolismus oder Decadentismo) und der Avantgarde. Aus den Aussagen zur Architektur wird ebenfalls klar, warum sich Bontempelli der subversiven Geste der Avantgarde nur bedingt anschließt. Parodistisch entzieht Bontempelli dem Symbolismus (etwa in *La vita intensa*) die mythische Aura und die sakrale Umdeutung der Epiphanie im ästhetischen Augenblick. Auf der anderen Seite lehnt Bontempelli sowohl in *La vita intensa*<sup>49</sup> als auch in "900" die Zukunfts- und Fortschrittsbezogenheit des Futurismus ab. Durch Übernahme eines teleologischen Zeitmodells fällt der Futurismus - Bontempelli zufolge - in die "romantische Ära" zurück, deren Beginn bei Christus und deren Ende beim Ersten Weltkrieg anzusetzen sind<sup>50</sup>. Entsprechend unterscheidet sich der Zeitbegriff Bontempellis von dem der Avantgarde. "Moderne Zeit" bedeutet im Rahmen des "Novecentismo" eine von der epiphani-schen Komponente des Symbolismus und vom dialektischen Bezug zur Vergangenheit losgelöste Gegenwart:

"Non intonarsi. Ogni epoca, anzi ogni momento, deve nella sua espressione architettonica seguire un solo criterio; cercar di ottenere col massimo di poesia, col massimo di

genio, quello che è il gusto, e magari la moda del tempo."  
(781/782)<sup>51</sup>

Bontempellis Vorschlag ist nicht "neu". Die Erfahrung der Gegenwart als vergängliche Präsenz stellt vielmehr den Kernpunkt der Baudelaire'schen Modernität dar, die bei Bontempelli jedoch den melancholischen Affekt verloren hat. Aus der Nostalgie des einst dekadenten Genies sind nur noch ironische Trümmer geblieben. Darüberhinaus ergibt die Ablehnung des von der Avantgarde als Negation des Vergangenen konzipierten Begriffs der Gegenwart, daß die einzige Modalität von Gegenwartserfahrung und von aktueller Kunst die der Koexistenz von Moden und 'Geschmäckern' sein kann.

"Per la stazione di Firenze occorre avere il coraggio di fare un'architettura novissima, di quella che è nata dalle novità, dai gusti, dal temperamento dell'epoca nostra. (Per questo essa ha alcuni caratteri comuni a tutti i climi, del che i frodatori profitano per dire che è "esotismo" e i critici ufficiali cascano nella grossolana turlupinatura.)" (783)

Ausgangspunkt meiner Lektüre der "neuen Mythen" Bontempellis war dessen eigener Versuch, sich von der postromantischen - modernistischen und avantgardistischen - Ästhetik abzuwenden, die die Aufgabe der Kunst in der imaginativen Schöpfung neuer Weltentwürfe sieht. Statt im Sinne von poetischer Mimesis, wie sie noch in dem von Bontempelli selbst unter Beschuß genommenen Futurismus impliziert ist, ließe sich die metaliterarische und allegorische Gestalt der frühen Romane sowie die Dominanz eines ironischen und intertextuellen narrativen Diskurses als "postmoderne" Autoreferentialität und metakulturelle Analyse lesen<sup>52</sup>. Beim Versuch, von einer postromantischen Auslegung des "realismo magico" Abstand zu nehmen<sup>53</sup>, geht es indes nicht um eine Definitionspolemik, sondern um die Ausarbeitung des kritischen Potentials in Bontempellis Ästhetik.

Die Verfremdungseffekte des Magischen Realismus, die den kulturellen (*Vita intensa*) und individuellen Identitätsmythos (*Scacchiera*)<sup>54</sup> kritisch durchleuchten, entzaubern gerade jene mythische Basis, die den Glauben an den "Ruralesimo" konsolidierten und mit ursprünglicher Natur die Wiederkehr des Verdrängten auch im faschistischen Italien ermöglichten<sup>55</sup>. Ein solches Ergebnis erklärt den marginalen Platz dieses Schriftstellers in der Rezeptionsgeschichte: Der Kosmopolitismus der Zeitschrift<sup>56</sup>, dem auch in *La vita intensa* eine

ausgedehnte Form von weltliterarischer Intertextualität vorausgegangen war, paßte nicht in die Diskurse der ausgehenden zwanziger Jahre, die den Mythos nationaler Identität als festen Baustein aufweisen, gleichgültig, ob dabei das urbane oder das rurale Modell positiv bewertet werden. Mit dem Mythos der Identität haben die beiden verschiedenen Tendenzen von *L'Italiano* und von *Il Selvaggio* nationalistischen Interessen gedient. Sie unterstützten auf der einen Seite den futuristischen Glauben an die durch die Maschine beschleunigte "rivoluzione delle masse"<sup>57</sup> im städtischen Modell und auf der anderen Seite das in den 30er Jahren einsetzende rurale Identitätsprogramm Mussolinis, das schließlich der strengeren Kontrolle von Randzonen in den Regionen dienen sollte. Die Opposition von Stadt und Land im italienischen Identitätsdiskurs bereitete den Weg für die nationalistische Propaganda Mussolinis, die sich nacheinander beider Alternativen bemächtigt hat. Es zeigt sich dabei, daß die politische Opposition einer Gruppe wie *Il Selvaggio* gerade für die manipulativen Zwecke nationalistischer Demagogie dienlich gemacht werden konnte, weil sie die Bedingungen des gleichen Diskurses akzeptierte, nämlich den Mythos einer ursprünglichen und wahren nationalen Identität. Gegen die Basisannahmen eines solchen Mythos richtet sich Bontempellis Ästhetik des Magischen Realismus. Sie macht deutlich, daß die Diskussion um Regionalismus oder Kosmopolitismus auf keiner empirischen Basis gründet, sondern der Niederschlag von Bewußtseinspositionen ist, deren von Diskursen nationaler Identität suggerierte Polarität es auch heute dringend zu überwinden gilt.

### Anmerkungen

- 1 Die einzelnen, zunächst in Französisch erschienenen Essays wurden von Bontempelli in *L'avventura novecentista* gesammelt, ergänzt und 1938 bei Vallecchi (Firenze) herausgegeben. Ruggero Jacobbi hat 1974 eine zweite Ausgabe betreut und mit einem Vorwort versehen.
- 2 So Luigi Baldacci, der verdienstvolle Herausgeber der *Opere scelte* bei Mondadori 1978, 959.
- 3 Zusammen mit Papini, Bartolini, Carrà, De Pisis, Guttuso, Morandi und andere zählen zu den Mitarbeitern.

- 4 Das Identitätsangebot von *Il Selvaggio* zielte auf die Rückkehr zum Naturzustand im Sinne von "sana tradizione rurale, valori della terra (famiglia, lavoro, buon senso), Italia contadina".
- 5 Gegen den "cemento disarmato" der abstrakten Architektur wendet sich *Il Selvaggio* in der Rubrik "Bandiera gialla".
- 6 Unter dem Begriff "Novecento" bestehen auch Kunstbewegungen etwa im Bereich der Innenarchitektur (besonders 1930) oder die Malergruppe des "Novecento" mit Mario Sironi und Gian Emilio Malerba, deren Manifest - im Unterschied zu "900" - für eine avantgardistische Moderne, d.h. "contro tutti i ritorni", plädierte.
- 7 Die mit der fünften Nummer versprochene Fortsetzung ließ bis zum Jahre 1928 auf sich warten.
- 8 Zur Polemik zwischen Maccari ("Strapaese") und "900" ("Stracità") sowie zu den antibürgerlichen Absichten von *Il Selvaggio* in der Vorstellung Malapartes vgl. Saccone (1979, 111-116).
- 9 Troisio begründet den Mißerfolg der Zeitschrift "900" mit der fehlenden Homogenität der für sie arbeitenden Schriftsteller.
- 10 Trotz der Abschwächungsversuche Jacobbis gilt die faschistische Phase Bontempellis als gesichert: vgl. Saccone 1979, 109, Cappello 1986, 99-106 und Luti 1972, zit. nach Saccone, 1979, 93 und 96. Saccone weist z.B. auch auf den Eintritt in die Reale Accademia d'Italia (1930) hin, durch den Bontempelli mit den führenden Intellektuellen des faschistischen Italien in Kontakt kommt. Cappello sieht dennoch bereits in der *Avventura novecentista* (1938) Zeichen der beginnenden Ablösung von der Partei-Ideologie (1986, 100).
- 11 Darin, sowie im Interesse für den Traum als Überwindung der Grenze zwischen Realität und Fiktion sieht Saccone eine Parallele zum Surrealismus (1979, 104). Auf die Unterschiede gegenüber dem gesamten Projekt der Avantgarde wird weiter unten eingegangen.
- 12 Erschienen 1922 bei Bemporad. Auch *Eva ultima* gehört zu dem "magisch-realistischen" Frühwerk, das in Anlehnung an die "Favole metafisiche" der Brüder De Chirico (Savinio) so benannt worden ist.
- 13 Vgl. auch Cappello, 1986, 39.
- 14 Gestaltung und Auslegung des im gesamten Europa und in Lateinamerika sich verbreitenden Begriffs des Magischen Realismus ist vielfältig. Zur Begriffsgeschichte

vgl. Weisgerber (1982) und Scheffel (1990); zur kritischen Besprechung der Prämissen dieses Begriffes vgl. Vf. (1992).

- 15 Ich beziehe mich im wesentlichen auf die Angaben zu "Ruralesimo e città" in Mariani (1982).
- 16 In einem Artikel von 1917 versucht Gustavo Giovannoni, die Projektleiter von Reggio und Messina zu einer größeren Modernität anzuhalten (vgl. Mariani, 1982, 288).
- 17 Z.B. Littoria, heute Latina - ein weniger geglücktes Projekt (vgl. Mariani, 1982, 292).
- 18 In einer Rede von 1928 (in Mussolini, 1975) nimmt Mussolini lobend Bezug auf das Werk des Münchner und Erlangerer Kulturanthropologen Richard Korherr, der in der Geburtenkontrolle einen Grund für den Untergang des Abendlands (Spengler) und in der Steigerung der deutschen Geburtenrate eine zentrale Gegenmaßnahme gegen die Dekadenz sah.
- 19 Auf die Parallele zu Pirandello als "Mythenstürzer" (Rössner, 1980) wird weiter unten eingegangen. Abgesehen von Stilargumenten, etwa der bei Bontempelli fehlenden psychologischen Tiefenschärfe, thematischen Breite und der tragischen Komponente eines Pirandello, wäre als grundsätzlicher Unterschied anzumerken, daß die Kritik Pirandellos noch im Namen einer metaphysischen Suche geschieht, die bei Bontempellis ironischer Allegorie nicht mehr vorliegt (vgl. auch Saccone, 1979, 52).
- 20 Fortsetzungsroman von 1919, der 1920 mit dem Titel *La vita intensa - Romanzo dei romanzi* bei Vallecchi publiziert wird.
- 21 In bezug auf eine virtuelle Logik der Handlung entsprechend der aristotelischen Poetik.
- 22 Aus den "Tableaux Parisiens" (*Fleurs du mal*). Vgl. die Vision des "contenuto di quelle calze trasparenti [...] al di sopra di quei venticinque centimetri di oblio [ove] spumeggiava la balza inquieta di una gonna color mammola." (23)
- 23 Zur Freudschen Grundlage der komischen Verfahren im Werk Bontempellis, besonders bezogen auf die Technik des Witzes vgl. Saccone, 1979, 50. Zu einer umfassenden Besprechung des Komischen in den Romanen vgl. Mascia Galateria (1977).
- 24 Die Bestimmung des Bewußtseins durch soziale Klischees wird zum Inhalt der Erinnerungen, die den "Helden" auf dem Rückweg wiederum vom Ziel ablenken.

- 25 Diese Funktion des Zufalls wird im Zusammenhang mit dem Spiel u.a. in der Episode "Il dèmon del giuoco" deutlich. Zu einem Spielbegriff der statt als Öffnung freier Phantasieräume (Huizinga) als Mechanismus gilt, der die impliziten Prämissen und Regeln von Kommunikation und Repräsentation von Welt transparent macht, vgl. Eco (1985, 281-282).
- 26 Die Suche ist Thema dieser Geschichte. Ein konkreter Hinweis auf Edgar Allan Poes *The murder in the Rue Morgue*, 1841 verdeutlicht, daß die Zielscheibe der Parodie die poetisch-philosophische Tradition der Suche nach den verborgenen Hintergründen eines rätselvollen Geschehens ist: "Come è mio costume, e com'era costume di Edgar Allan Poe, mi studiai di ricostruire la catena divagante de' miei pensieri per capire come mai dalla questione pratico-filosofica che poco prima mi occupava, fossi logicamente arrivato al ricordo dei guanti bucati" (28). Auch in der darauffolgenden Episode mit dem Titel "La donna dai capelli tinti con l'Henné" wird die Folie des Detektivromans explizit zitiert und die Grundsatzfrage nach den Möglichkeiten der Erkenntnis gestellt. Das Verhältnis von Subjekt und Objekt der Erkenntnis wird erprobt: Die Frau, die den Freund Massimo beauftragt, den Ursprung der "fremden" Haare auf der Jacke ihres Ehemanns aufzuspüren, hat nicht erkannt, daß sie selbst Subjekt und Objekt der Suche war. Die roten, mit Henna gefärbten Haare waren ihre eigenen - ein ironisches Zusammenfallen von Subjekt und Objekt, der die Polarität beider und damit die Grundlage des Erkennens selbst aufhebt.
- 27 Und in *Eva Ultima*, der zweiten "Favola metafisica".
- 28 Jacobbi, 1984, 430-431.
- 29 Am Schluß der Erzählung mit der Freudschen Symbolik eines tatsächlichen Traums gekennzeichnet.
- 30 In der unteren Welt regiert der Schachkönig, und die Schachfiguren besitzen die Eigenschaft, sich wie Schachspieler oder wie Menschen zu verhalten. Darüberhinaus ist das Bewußtsein des "manichino", einer Schneiderpuppe, die sich als "sovrano" der Abbilder von Sachen ansieht, höher gestellt als das des Schachkönigs und der Abbilder von Menschen. Letztere wissen nämlich nichts von der Existenz der höheren Welt der Dinge.
- 31 In dieser Richtung interpretiert auch Birgit Wagner die "magische" Verfremdung in *La vita operosa* (vgl. 1991).
- 32 Zunächst scheint die Funktion der Spiegelmetapher traditionell, d.h. der Spiegel stellt in den Augen des Betrachters eine "tiefere" Wahrheit (Hartlaub, 1971) dar. Die Wahrheit hinter dem Spiegel ist indes in der Welt der Abbilder schwer zu er-

fassen. Sie ist weder sitten- bzw. gesellschaftskritisch noch subversiv wie in der traditionellen Spiegelmetapher. Das "wahre" Gesicht hinter der Spiegeloberfläche zeigt vielmehr in diesem Roman eine indifferente Promiskuität, bei der die Gesetze der rationalen Logik außer Kraft gesetzt werden, während Raum und Zeit aufgehoben sind.

- 33 Das Kind symbolisiert für Bontempelli jenen "candore" poetischer Seelen, wie die Leopardis (813) oder Pirandellos. Entsprechend der Darstellung Pirandellos durch Bontempelli, die eher der Interpretation des eigenen Werkes entspricht (Cappello, 1986:99), wirkt Pirandellos Unschuld ganz im Sinne der vorliegenden Analyse dekonstruktiv gegenüber den menschlichen Mythen ("Di qua dal mondo che Pirandello ha denudato - ecco la denuncia - la compagine umana non può trovare che la distruzione totale, o il ricominciamento" [814]). Zur Unterstreichung weist Bontempelli auf das Romanprojekt Pirandellos "Adamo ed Eva", in dem zwei Kinder nach einer Katastrophe den adamischen Zustand "con una civiltà dietro le spalle invece che innanzi" darstellen sollten (815).
- 34 Auf die Bedeutung des Schvorganges bei der Zerstörung der Andersheit durch den Zugriff der Erkenntnis weist der französische Philosoph Emmanuel Lévinas hin (vgl. Vf. 1992).
- 35 Zur metanarrativen Dimension auch der *Vita intensa* vgl. Cappello, 1986, 46ff.
- 36 Im 4. Kap. mit dem Titel "Prima stramberia".
- 37 Der Begriff der "Allegorie" wird hier nicht als Stilfigur, sondern als Textprinzip und epistemologische Kategorie im Sinne Walter Benjamins verstanden (vgl. Vf. 1992, Kap. V).
- 38 Eine offene Bezugnahme auf den *Zibaldone* von Leopardi.
- 39 "L'esercizio stesso dell'arte diviene un rischio d'ogni momento. Non essere mai certi dell'effetto. Temere sempre che non si tratti d'ispirazione ma di trucco."(751) Eine dem "realismo magico" vergleichbare Mimesis-Kritik ist im Verhältnis von Pirandello zum Stummfilm zu sehen (vgl. hierzu Vf. 1988).
- 40 Etwa in "Giustificazione": "Perché non per niente l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo."(750)
- 41 Mit dem Titel "Umanesimo, Disumanesimo" stellt Lara-Vinca Masini die philosophische Auseinandersetzung vor, die die Kunst des 20. Jahrhunderts mit den Mythen der Humanität des Menschen unternimmt. Die bildende Kunst antizipiere und begleite die "negative Dialektik" von modernen Denkern wie Freud, Artaud, Heidegger, Lacan, Foucault, Deleuze, Blanchot (1980, 13-46).

- 42 Ein früher Essay des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges zur Magie (1932) geht in die gleiche Richtung (vgl. Vf. 1992, Kap. III).
- 43 Durch die Erfahrung einer organischen Identität mit einer übermächtig und göttlich gesehenen Natur beantwortet der magisch denkende und handelnde Mensch die Frage nach seinem Verhältnis zur Welt mit einer Form von Überlegenheit, die es ihm erlaubt, die Welt bzw. das Andere in die Einheit mit seiner eigenen Vorstellung einzubeziehen (vgl. Caillois in Vf. 1992).
- 44 Die Absage an die Mimesis impliziert einen "Realismus" auf der zweiten Ebene, nämlich einen Realismus, der sich selbst als Konstruktion zur Schau stellt.
- 45 In "Fondamenti" gibt Bontempelli eine den vorangehenden Beobachtungen entsprechende Definition der Ironie: "E' l'avviamento a una lucidità superiore, una legittima transizione dalla concezione dell'opera d'arte come soggetto a quella dell'opera d'arte come oggetto" (757). Unter einem Kunstwerk als "Objekt" versteht Bontempelli eine Kunst, die eine als autonom von ihrem Schöpfer erscheinende Welt gestaltet: "Il compito primo e fondamentale del poeta è inventare miti, favole, storie, che poi si allontanano da lui fino a perdere ogni legame con la sua persona." (762-763)
- 46 Saccone setzt die Ästhetik Bontempellis mit Paul de Mans Ironiebegriff in Beziehung. Auf der Grundlage von Baudelaires "De L'Essence du rire" sieht letzterer in der ironischen Doppelung einen epistemologischen (Sünden-)Fall zur "conoscenza della propria mistificazione" (1979, 26). Verschiedene Thesen Saccones zur Funktion der Ironie entsprechen den vorangehenden Analyseergebnissen. U.a.: der metonymische Aufbau der Ironie (1979, 60) mit dem Ziel einer "consapevolezza autocritica" (1979, 61) als Grundprinzip auch der sog. "arte metafisica" wie die von Savinio (1979, 54). Vgl. auch Birgit Wagners Analyse von *La vita operosa* (1991).
- 47 Beide Aspekte stellen die zentralen Momente von *La vita intensa* dar. Der Kritik des traditionellen Realismus, den Bontempelli im Naturalismus französischer Provenienz vertreten sieht, sind verschiedene Abschnitte des Romans gewidmet (vgl. bspw. "Un Titolo per romanzo di Costumi" aus "Morte e Trasfigurazione").
- 48 Mehr als die Philologie hat die Kunstgeschichte die Mimesiskritik der Kunst des sog. Magischen Realismus rezipiert. In einer luziden Analyse der Metapher des Spiegels in der Malerei geht bspw. Hartlaub auf die erkenntnisphilosophische und psychologische Repräsentation des Subjekts ein (1971). Hartlaub war der Veranstalter (Mannheimer Kunsthalle, 1923) einer Ausstellung über die Malerei der (später so genannten) "Neuen Sachlichkeit", die den Kunstkritiker Franz Roh zum Begriff des Magischen Realismus inspirierte. Auch Ruggero Jacobbis Verständnis

des kulturkritischen Beitrags von Bontempellis "novecento" stützt sich auf die Durchlässigkeit zwischen dem literarischen Medium und dem Medium der Malerei in der *Pittura Metafisica* (1984, 431).

- 49 Vgl. die sarkastische Ironie gegen die Verbürgerlichung des Futurismus im Namen einer zukunftsorientierten Ästhetik in der Episode "Mio zio era futurista".
- 50 Bontempelli übernimmt vom Futurismus zwar die kritische Haltung, beanstandet jedoch die (christlich-romantische) heilsgeschichtliche Logik des Futurismo. Das Novecento beginnt Bontempelli entsprechend nach dem Ersten Weltkrieg, d.h. nach dem Futurismus ("[...] allo scoppio della guerra europea si concluse la poesia romantica, che era cominciata col Discorso sul Monte" ["Giustificazione"] 752). Diese Distanzierung vom Futurismus wird von der Forschung weniger hervorgehoben (vgl. z.B. Cappello, 1986, 40).
- 51 "Architettura" aus "Sconfinamenti" (1932) in *Avventura novecentista*.
- 52 Zu Diskursanalyse und Autoreferentialität in zeitgenössischer Literatur vgl. Vf. 1991. Bei der Analyse von Sollers *Drame* stellt Eco für postmoderne Texte fest: "il messaggio estetico possiede la duplice qualità dell'ambiguità e dell'autoriflessività, e che nel lavorare a livello dell'espressione [...] ci impone di rivedere l'intero universo dell'enciclopedia che mette in crisi" (1979, 217).
- 53 Eine solche Auslegung liegt der besonders auf die deutsche Literatur bezogenen Studie Michael Scheffels zugrunde (1990). "Magisch" wird romantisch ausgelegt, d.h. als das "Andere", "das Rätselhafte, Unerklärbare, das hinter den Dingen steht und das durch eine besonders präzise Art der Darstellung von Wirklichkeit sichtbar gemacht werden soll." (Scheffel, 1990, 16)
- 54 Bei *Eva Ultima* stehen beide Aspekte zur Diskussion. Das Individuum ist zugleich ursprünglich und von kulturell tradierten Mythen geprägt. Mit Rekurs auf den unsichtbaren Marionettenspieler wird zusätzlich der Autor als Drahtzieher von archetypischen Vorstellungen entlarvt (vgl. Saccone, 1979, 101-102).
- 55 Zur Kritik am regressiven Naturmythos vgl. Vf. 1992, Kap. II., 2.1.4.
- 56 Inwieweit die hier angestrebte Lektüre von Bontempellis "900" auch für die mit dieser assoziierte Zeitschrift *Valori plastici* (Roma, 1918-1922) unter der Leitung von Mario Broglio, gilt, sollte geprüft werden. *Valori plastici* suchte eine Definition des "Novecento", die eine Restitution ("riscatto") der formalen Autonomie moderner italienischer Ausdrucksformen gegen Futurismus und Kubismus (1918-1922) leisten sollte.

- 57 Zum diskursiven Verhältnis zwischen der futuristischen Ästhetik und dem Faschismus vgl. Finter (1980).

## Bibliographie

- Bontempelli, M.: *Opere scelte*. A cura di Luigi Baldacci. Milano: Mondadori 1978.
- Borsò, V.: "Pirandello's 'Umorismo': Das Phantasma zwischen 'macchinetta della logica' und Maschinenmythos". *Appareils et machines à représentation*. Ch. Grivel (Hg.), *MANA* 8, 1988, 227-246.
- Borsò, V.: "Utopie des kulturellen Dialogs oder Heterotopie der Diskurse?". *Text und Kontext - Literaturemiotik*. Hg. v. K. Hempfer. Wiesbaden: Steiner 1991, 9-31.
- Borsò, V.: *Kulturdialog und Kulturkritik im mexikanischen Magischen Realismus* (Habilitationsschrift, Typoskript), vorauss. 1992.
- Cappello, G.: *Invito alla lettura di Bontempelli*. Milano: Mursia 1986.
- Cavallo, L.: *Indice del 'Selvaggio'*. Firenze: Galleria Michaud 1969.
- Eco, U.: *Lector in fabula*. Milano: Bompiani 1979.
- Eco, U.: *Sugli specchi ed altri saggi*. Milano: Bompiani 1985.
- Finter, H.: *Semiotik des Avantgardetextes*. Stuttgart: Metzler 1980.
- Hartlaub, G.F.: *Zauber des Spiegels*. München: Piper 1971.
- Kleiner, B.: "Profilo d'autore. Massimo Bontempelli - chi è?". *Italianisch* 25, 1991, 76-80.
- Jacobi, R.: *L'avventura del novecento*. A cura di Anna Dolfi. Milano: Garzanti 1984.
- Mariani, R.: "Trasformazione del territorio e città di nuova fondazione." *Annitrenta*. Hg. v. N. Bortolotti. Milano: Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta 1982, 285-310.
- Mascia Galateria, M.: *Tattica della sorpresa e romanzo comico di Massimo Bontempelli*. Roma: Bulzoni 1977.
- Masini, L.-V. (Hg.) *Umanesimo, disumanesimo nell'arte europea 1890/1980. Dai Simbolisti al Nouveau Réalisme*. Milano: Silvana Editoriale 1980.
- Mussolini, U.: "Le culle sono vuote ed i cimiteri si allargano". *Sposa e madre ideale*. Hg. v. P. Meldini. Rimini/Firenze: Guarnaldi Ed. 1975.
- Petrocchi D'anna, F.: "Il Selvaggio: dallo squadristo a strapaese". *Critica Letteraria* 15-16, 1977.
- Rössner, M.: *Pirandello Mythenstürzer*. Wien/Köln/Graz: Böhlau 1980.
- Saccone, A.: *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*. Napoli: Liguori 1979.
- Scheffel, M.: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg 1990.

- Il Selvaggio di Mino Maccari*. Antologia a cura di C.L. Ragghianti. Venezia: Neri Pozza 1955.
- Troisio, L. (Hg.): *Strapaese e Stracità - Il Selvaggio - L'Italiano - "900"*. Treviso: Canova 1975.
- Wagner, B.: "Faszination und Zählung der Ungeheuer. Technik-Darstellung in der italienischen Literatur der 20er Jahre". *Konflikt der Diskurse*. Hg. v. H. Harth/ S. Kleinert/ B. Wagner. Tübingen: Stauffenburg 1991, 91-110.
- Weisgerber, J.: "Le réalisme magique: la locution et le concept". *Rivista di letterature moderne e comparate*, XXXV (gennaio-marzo) 1982, 27-54.

### Abstract

La critica ha considerato l'estetica del realismo magico di Massimo Bontempelli, realizzata nei primi romanzi e sborzata nei primi quattro numeri della rivista "900", come una semplice curiosità. L'ambivalenza politica e ideologica di Bontempelli ha inoltre contribuito all'ulteriore disinteresse per l'autore. Con il realismo magico, Bontempelli desiderava ironizzare "miti moderni" allo scopo di emancipare l'uomo occidentale dalla sua fede nei concetti cardinali dell'Umanesimo: identità, soggetto e conoscenza. La *Vita intensa* mette alla prova la logica razionale rompendo con la tradizione della narrazione aristotelica e con l'idea dell'eroe l'essere umano è soggetto a una "macchina culturale" generante una logica di simboli opposti, sui quali si basa il concetto stesso dell'identità. L'effetto straniante della cosiddetta magia in *La scacchiera davanti allo specchio* sfrutta la metafora dello specchio per creare un'allegoria del conoscenza come atto narcisista di autocontemplazione che tende a distruggere l'entità dell'oggetto conosciuto. I manichini e gli oggetti animati di questa "favola metafisica" e di *Eva ultima* sono specchi che riflettono l'essere umano occidentale confrontandolo ironicamente con i miti della propria identità. Questa critica verte alla distruzione della logica stessa del concetto di identità al cui posto Bontempelli propone l'idea di un pluralismo culturale, presentandolo come l'unico stato possibile di una cultura moderna. Con la sua apertura cosmopolita, la rivista "900" non solo è sprovvista di immagini di identità nazionale, ma attacca anche indirettamente i miti dell'identità, sui quali invece si basava la polemica tra l'*Italiano*, aperto al progresso dell'arte moderna, e il *Selvaggio*, volto verso una identità

rurale e ribelle. Il suggerimento critico contenuto nella ironia straniante del realismo magico come lo hanno concepito Bontempelli, o Savinio e De Chirico nella pittura, non fu sufficientemente capito da parte dei loro contemporanei. Ciò nonostante, in retrospettiva, ci vediamo costretti a rivedere il giudizio sul corso di questa polemica. Il fascismo ha potuto usare demagogicamente anche l'identità rurale del *Selvaggio*, concepita inizialmente come strumento di critica contro l'imborghesimento del partito fascista. Il dispositivo critico del realismo magico si presta invece male a uso demagogico. Inoltre, nell'ambito della discussione attuale sia italiana che europea, la critica del concetto d'identità torna oggi ad essere interessante. Ci mostra che la polemica tra regionalismo e cosmopolitismo non corrisponde a entità empiriche, ma è solo il risultato della polarità astratta del concetto stesso di identità - una polarità che urge superare.