

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium  
im Fachbereich 10: Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe-Universität  
Institut für Romanische Sprachen und Literaturen

Thema: **Kindheit bei Elio Vittorini**

Wege aus Phantasie und Unbeschwertheit

in verantwortungsbewusstes Handeln

1. Gutachter: Prof. Dr. Peter Ihring

2. Gutachter: Prof. Dr. Tilbert Dídac Stegmann

vorgelegt von: Carmen Maibach

aus: Frankfurt am Main

Einreichungsdatum: 22.05.2009

# INHALT

EINLEITUNG	S.	3
1. <i>LA SIGNORA DELLA STAZIONE</i> – EINE ERFOLGREICHE FLUCHT ZURÜCK IN DIE KINDHEIT	S.	8
2. <i>LA MIA GUERRA</i> : DAS SPIEL VOM KRIEG	S.	15
3. DIE WELT DER JUNGEN IN <i>IL GAROFANO ROSSO</i>	S.	26
4. DIE BEGEGNUNG MIT DEM BÖSEN IN <i>ERICA E I SUOI FRATELLI</i>	S.	41
5. DER KRITISCHE BLICK AUF DEN KINDHEITSMYTHOS IN <i>CONVERSAZIONE IN SICILIA</i>	S.	54
SCHLUSSBETRACHTUNG: VITTORINIS KINDHEITSMYTHOS IM KONTEXT DER IDEE DES KINDES BEI ROUSSEAU UND IN DER ROMANTIK	S.	74
Literaturverzeichnis	S.	87





## EINLEITUNG

„Wie selig war die Zeit der Knabenspiele  
Als Kummer noch nicht nächtlich mich umschlang  
Und harmlos ich mit glücklichem Gefühle  
Für Gegenwart durch Thal und Wiese sprang.“<sup>1</sup>  
Novalis

Die Sehnsucht nach der verlorenen Kindheit, nach deren Glück und Unbeschwertheit, nach dem erfüllten Leben im Augenblick, nach der Nähe zur Natur sowie nach Spiel und Unschuld ist auch in den Werken des sizilianischen Autors Elio Vittorini präsent. Vittorini, der zugleich Autor, Journalist, Übersetzer und Verleger war, wurde am 23. Juli 1908 in Syrakus als erster von vier Brüdern geboren. Der Vater war Eisenbahner, weshalb die Familie in wechselnden Bahnwärtersiedlungen lebte. Der junge Vittorini riss mehrmals mit dem Zug von zu Hause aus und verließ Sizilien 1924 endgültig, um ein Leben in Norditalien zu beginnen. Vittorinis Werke weisen zahlreiche autobiographische Elemente auf: So ist zum Beispiel die Handlung oft um Bahnhöfe oder Zugreisen herum angesiedelt, der Gegensatz zwischen Norditalien und Sizilien spielt eine wichtige Rolle und auch Vittorinis Kindheitslektüre, die vor allem die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* und Defoes *Robinson Crusoe* beinhaltete, wird in den meisten seiner Romane und Erzählungen aufgegriffen. Trotzdem geht es dem Autor nicht hauptsächlich um die Beschreibung seiner eigenen Kindheit. Kindheit erscheint bei ihm vielmehr als eine bestimmte Daseinsform, die das eigentliche Kindesalter weit überschreiten kann. Die positiven und negativen Aspekte des Kindseins können bei ihm – wenn auch in eingeschränkter Form – noch das Leben des Erwachsenen bestimmen. In den Erzählungen *La signora della stazione* und *La mia guerra*, die zu einer Sammlung von Erzählungen mit dem Titel *Piccola borghesia* gehören und erstmals 1931 in der Zeitschrift *Solaria* erschienen, befasst sich Vittorini zum ersten Mal eingehend mit der Kindheit. In *La signora della stazione* (siehe Kapitel 1) steht die Sehnsucht nach dem verlorenen Kindheitsparadies, das jedoch mit Hilfe der Phantasie wieder einzuholen ist, im Vordergrund. In *La mia guerra* (siehe Kapitel 2), der zuletzt verfassten Geschichte des Erzählbandes, wird das unbeschwertere Kindheitsglück mitten

---

<sup>1</sup> Novalis: *Wie selig war die Zeit der Knabenspiele*. In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1. München, Wien: Carl Hanser 1978, S. 54.

in der Katastrophe des Ersten Weltkriegs beschrieben. Auch in *Sardegna come un'infanzia*, einer fiktionalen Reisebeschreibung, die unter diesem Titel 1952 bei Mondadori als Neuauflage erschien, aber bereits 1936 unter dem Titel *Nei Morlacchi. Viaggio in Sardegna* beim gleichen Verlag veröffentlicht worden war, stellt der Autor Gedanken zur Kindheit an. Es wird eine Parallele zwischen der Sardinienreise des homodiegetischen Erzählers und der Kindheit gezogen. Worin diese Parallele aber genau besteht, muss der Leser selbst herausfinden. Dabei liegt es nah, das Glücksgefühl des Protagonisten während seiner Sardinienreise mit dem unbeschwerten Glück eines Kindes in Verbindung zu bringen. Außerdem kann das Archaische und Ursprüngliche in der Lebensweise der Sarden, welche hier das Leben der ersten Menschheitstage verkörpern, auf die ersten Lebenstage des Individuums, also auf seine Kindheit, übertragen werden. Zudem fällt auf, dass Vittorini einige jener Begriffe, die er zur Beschreibung der sardischen Landschaft und Atmosphäre verwendet, in den in dieser Arbeit behandelten Romanen und Erzählungen wieder aufgreift. Zum Beispiel durch die häufige Erwähnung der sardischen Sonne, des Meeres, der Inselform sowie von Blättern, Insekten und Hahnenkrähen wird hier schon eine spezifische Atmosphäre geschaffen, die auch in *La signora della stazione* und *La mia guerra* fassbar war und noch *Il garofano rosso* und *Conversazione in Sicilia* prägt. Obwohl *Sardegna come un'infanzia* das Thema der Kindheit berührt und durch die Verwendung bestimmter Motive auf andere Romane und Erzählungen Vittorinis verweist, werde ich den kurzen Roman nicht in meine Arbeit miteinbeziehen, weil die Verbindung, die zwischen Sardinien und Kindheit gezogen wird, doch eher abstrakt bleibt und außerdem die Lebensform der Sarden und nicht das Innenleben eines Individuums im Vordergrund steht. Durch Letzteres unterscheidet sich das Werk von den in meine Arbeit einbezogenen Romanen und Erzählungen.

Sehr stark vom Innenleben des Protagonisten geprägt ist hingegen der Roman *Il garofano rosso* (Kapitel 3), dessen erstes Fragment 1933 in *Solaria* erschien. 1935 nahm Vittorini einige Änderungen an der ursprünglichen Form vor, da nicht alle Teile des Romans die Zensur des faschistischen Regimes passiert hatten. 1948 wurde *Il garofano rosso* in der überarbeiteten Version von 1935 bei Mondadori mit einem Vorwort des Autors veröffentlicht. In diesem Vorwort distanziert sich Vittorini von seinem Werk: Der Roman sei für ihn nun nicht mehr als eine notwendige Übung.<sup>2</sup> Vittorinis Abneigung dem Roman gegenüber ist nicht nur auf die vom Autor als

---

<sup>2</sup> Vittorini, Elio: *Prefazione*. In: *Il garofano rosso*. Mailand: Mondadori 1997, S. 186.

überkommen betrachteten Stilmittel, sondern auch auf die Wandlung in seiner Haltung dem Faschismus gegenüber zurückzuführen: Denn bis zum Ausbruch des Äthiopienkriegs und des Spanischen Bürgerkriegs stand Vittorini dem Regime durchaus wohlgesonnen gegenüber, was auch seine langjährige Arbeit für die regimetreue Zeitschrift *Bargello* erklärt. Er hatte im Faschismus zunächst eine revolutionäre, antibürgerliche, soziale Bewegung gesehen, die er befürwortete. Seine anfänglich zustimmende Haltung dem Faschismus gegenüber ist auch im *Garofano rosso* spürbar. In seinem 1947 verfassten Vorwort rechtfertigt er die Veröffentlichung des Romans damit, zeigen zu wollen, auf welche Art und Weise faschistische Bewegungen Faszination auf Jugendliche ausüben können.<sup>3</sup> Außerdem liefert *Il garofano rosso* eine sensible Beschreibung der zwischen Kindsein und Erwachsensein angesiedelten Welt der Jugendlichen mit all ihren Problemen. Vor allem aber führt er zum Thema der gesellschaftlichen Verantwortung, welche die Kinder und Jugendlichen hier zu übernehmen versuchen, hin. Auch wenn dem Thema der Verantwortung in *Conversazione in Sicilia* dann ein wesentlich höherer Stellenwert zukommt, sind die ersten Wurzeln hierfür in *Il garofano rosso* zu finden. Der Roman wurde von Vittorini in dem wenig bekannt gewordenen Romanfragment *Giochi di ragazzi*, der in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht zur Sprache kommen wird, fortgeführt.

Im Januar 1936 begann Vittorini seinen Roman *Erica e i suoi fratelli* (Kapitel 4), der erstmals 1954 in der Zeitschrift *Nuovi Argomenti* erschien, zu verfassen. In diesem wird die jugendliche Protagonistin durch ihre materielle Armut und den Egoismus ihrer Umwelt in eine schwierige Situation versetzt, die sie zu bewältigen hat. Der Roman blieb allerdings unvollendet, da der Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs im Juli 1936 Vittorini so sehr beschäftigte, dass er sich von *Erica e i suoi fratelli* abwandte, um im Winter 1936/37 mit seinem bekanntesten Werk *Conversazione in Sicilia* (Kapitel 5) zu beginnen. Der stark von den Ereignissen des Spanischen Bürgerkriegs geprägte Roman erschien in den Jahren 1938/39 in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Letteratura*. 1941 wurde er unter dem Titel *Nome e lagrime* bei Parenti veröffentlicht und erschien kurze Zeit später bei Bompiani unter dem bis heute verwandten Titel *Conversazione in Sicilia*. In diesem handlungsarmen, von Dialogen bestimmten Roman spielt das Wiedererlangen der zunächst verloren geglaubten Kindheit eine wichtige Rolle. Außerdem stellt sich hier die Frage nach der Bedeutung der Kindheit im Erwachsenenalter: Ist das Wiedereinholen der Kindheit als wichtige Quelle der Kraft zu betrachten oder ist deren

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 191.

Rückeroberung sinnlos, weil der Erwachsene nicht mehr in der Unwissenheit des Kindes verweilen darf? Diese Frage verweist auf das Thema der Verantwortung. Während in *Conversazione in Sicilia* noch der Weg hin zum verantwortungsbewussten Handeln beschrieben wird, setzt der folgende Roman *Uomini e no*, der 1945 erschien, die Entscheidung zum verantwortungsvollen Handeln schon voraus. Denn hier geht es um das Leben einiger Widerstandskämpfer im Zweiten Weltkrieg. Auf *Uomini e no* werde ich in dieser Arbeit allerdings nicht eingehen, da das Thema der Kindheit zwar berührt wird, ihm aber keine tragende Bedeutung im Roman zukommt. Von der Kindheit ist hier erstens in jenen zwischengeschobenen Kapiteln die Rede, in welchen der fiktionale Autor mit dem Protagonisten Enne 2 ins Gespräch tritt und ihm Visionen präsentiert, in denen der Protagonist Berta, in die er verliebt ist, in seinen Kindertagen antrifft. Zweitens kommt dem Kindsein Bedeutung zu, als Berta beim Betrachten eines Leichenhaufens über die Unschuld der im Krieg umgekommenen Kinder nachdenkt.

Auf *Uomini e no* folgte der 1947 veröffentlichte Roman *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*. In diesem wird nicht die Kindheit, sondern das Alter als besondere Lebensphase hervorgehoben. Vittorinis Darstellung vom Alter jener der Kindheit gegenüberzustellen, wäre interessant, würde hier aber zu weit führen. In der vorliegenden Arbeit möchte ich mich stattdessen auf die Entwicklung des Kindheitsbegriffs bei Elio Vittorini beschränken. Die Kindheit erscheint in seinen Werken zunächst als Reich von Glück und Unbeschwertheit, von Phantasie und Spiel, von Unschuld und Naivität. Zudem wird das zeitenthobene, ungeschichtliche Dasein mit einem „robinsonianischen Inseldasein“, in welchem noch eine Unmittelbarkeit im Verhältnis zur Welt und den Dingen besteht, der Erwachsenenwelt gegenübergestellt. Spannung wird nun dadurch erzeugt, dass die Probleme der Erwachsenenwelt in die ganz anders geartete Welt der Kinder hereinbrechen. Die Probleme bestehen in Krieg, Armut, Kälte und Hunger, dem Egoismus der Mitmenschen und jenem Bereich von Schwierigkeiten, welche der Eintritt in die Sexualität mit sich bringt. In einer groben Vorwegnahme kann an dieser Stelle schon gesagt werden, dass der Einfluss der Welt auf die verschiedenen Protagonisten immer stärker wird: Während der Krieg die Kinder aus *La mia guerra* wenn überhaupt nur positiv beeinflusst, steht schließlich in *Conversazione in Sicilia* die „mondo offeso“ im Zentrum.

Aus der Konfrontation der Kinder mit der Welt der Erwachsenen ergeben sich folgende Fragen: Bleiben Glück, Unbeschwertheit, Phantasie und Spiel bestehen? Können die Erwachsenen die verlorene Leichtigkeit wieder einholen? Behalten die Kinder ihre



Unschuld oder lassen sie sich von der Welt des Egoismus korrumpieren? Was geschieht mit dem Verhältnis der Kinder zur Zeit und somit zur Geschichte? Bleiben die Protagonisten innerlich Kinder oder werden sie zu Erwachsenen, d. h., findet eine Initiation ins Erwachsenenleben statt? Wird das Verlassen der Welt der Kindheit als notwendig betrachtet, bzw. hat die Kindheit bei Vittorini auch negative Konnotationen, welche die Überwindung des Kindseins als Folge haben müssen? Wichtig ist vor allem auch die Frage nach der Verantwortung: Inwieweit übernehmen die Protagonisten Verantwortung für sich selbst und andere? Ist verantwortungsvolles Handeln durch die Kinder mit dem Empfinden von unbeschwertem Glück zu vereinbaren?

Da die Darstellung von Kindheit bei Vittorini eng an bestimmte stilistische Mittel gebunden ist, werde ich auch auf Fragen der Form eingehen. So muss geklärt werden, wer erzählt: ein neutraler Erzähler, das Kind bzw. der Jugendliche selbst oder eine Erwachsener, der sich an seine Kindheit erinnert? Damit verbunden ist die Frage, wessen Wahrnehmung geschildert wird. Dabei sind auch bestimmte Stilmittel bei der Darstellung von kindlicher Wahrnehmung hervorzuheben. In diesem Zusammenhang werde ich in Kapitel 4, in welchem ich mich mit *Erica e i suoi fratelli* befassen werde, auf die Rolle des Märchens, das dort auf thematischer sowie auf formaler Ebene von großer Bedeutung ist, eingehen. Auch den spezifischen Kindheitsmotiven, die sich durch Vittorinis Werke hindurchziehen, soll in jedem Kapitel Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Die Gliederung der Arbeit erfolgt nicht anhand der verschiedenen übergeordneten Themen, sondern jede Erzählung und jeder Roman soll zunächst gesondert betrachtet werden. In einem Schlusskapitel werde ich Merkmale des Kindheitsbegriffs bei Vittorini mit dem Kindheitsmythos Rousseaus und jenem der Romantiker vergleichen. Denn im 18. und 19. Jahrhundert entstand eine neue Sichtweise auf die Kindheit. Bei Vittorini finden sich einige wichtige Aspekte dieses neuen Blicks auf die Kindheit wieder. Außerdem möchte ich kurz auf Victor Hugos 1862 erschienenen Roman *Les Misérables*, der dem Realismus zuzurechnen ist, eingehen.

Was die Sekundärliteratur betrifft, ist zunächst festzustellen, dass – worauf auch Paul Diffley und Claire Honess in ihrem Aufsatz *Il cuore dell'infanzia, siciliano e di tutto il mondo. The Function of Childhood in the Novels of Elio Vittorini* hinweisen<sup>4</sup> – auf die Rolle der Kindheit bei Vittorini bis zu jenem Zeitpunkt noch nicht vollständig eingegangen wurde. Zwar gibt es einige Aufsätze und Monographien, die an einzelnen

---

<sup>4</sup> Diffley, Paul; Honess, Claire: *Il cuore dell'infanzia, siciliano e di tutto il mondo. The Function of Childhood in the Novels of Elio Vittorini*. In: *Romance Studies* 27 (1996), S. 31.

Stellen das Thema der Kindheit ansprechen, aber eine umfassende Analyse der Darstellung und Funktion der Kindheit in Vittorinis Romanen und Erzählungen wurde bis jetzt nur von Diffley und Honess unternommen. Einzelne interessante Aspekte zum Thema der Kindheit bei Vittorini sind jedoch unter anderem in den Monographien Sandro Briosi (*Invito alla lettura di Elio Vittorini*), Francesco de Nicolas (*Introduzione a Vittorini*), Donald Heineys (*Three Italian Novelists: Moravia, Pavese, Vittorini*), Sergio Pautassos (*Guida a Vittorini*), Folco Zanolini (*Elio Vittorini. Introduzione e guida allo studio dell'opera vittoriniana*), Joy Hambuechen Potters (*Elio Vittorini*) und den Aufsätzen Alba Andreinis (*La ragione letteraria. Saggio sul giovane Vittorini*), Marco Fioravantis (*Preistoria ideologica di Conversazione in Sicilia*) und Potters (*The Poetic and Symbolic Function of Fable in Erica*) zu finden.

## **1. LA SIGNORA DELLA STAZIONE – EINE ERFOLGREICHE FLUCHT ZURÜCK IN DIE KINDHEIT**

In der Erzählung *La signora della stazione* aus *Piccola borghesia* gelingt es Norma, der jungen Ehefrau des Bahnhofsvorstehers einer kleinen sizilianischen Bahnsiedlung, den langweiligen und bedrückenden Alltag zu überwinden, indem sie sich ihren kindlichen Träumen hingibt.

In ihrer neuen Heimat Sizilien fühlt die Triesterin sich zwar wohl, aber sie vermisst das Gefühl eines tieferen Glücks. Die Erzählung beginnt mit der Beschreibung dieses Zustands:

Sposarsi e partire. Era adesso sposata e partita, e contenta di vivere: si sta bene a vivere. Ma ella cercava la sensazione precisa di star bene; l'avvertiva confusamente come un ricordo e tendeva tutti i nervi, per afferrarla. Ciò le accadeva già spesso. A volte [...] il penetrante desiderio di star bene sorgeva da una profondità, tentatore, chissà di dove. Ella si aguzzava tutta come un ago, un filo; una sottile punta si formava in qualche parte del suo corpo di donna. Poi sorgeva il ricordo di una canzonetta, e Norma tornava, canticchiando, alla sua calma smemorata. La sua casa era riscaldata, messa tutta graziosamente: per darle la calma. Sedere nel salotto, in quella poltrona gialla, un po' al buio prima che le venga la voglia di accendere il lume, la faceva star calma. Il buon letto tepido [...] la faceva pure star calma.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Vittorini, Elio: *La signora della stazione*. In: *Piccola borghesia*. Mailand: Mondadori 1988, S. 139.

„Il desiderio di star bene“ wird dem Zustand des „star calma“ gegenübergestellt. Die 24-jährige<sup>6</sup> Frau verabscheut jedoch das ruhige, anspruchslose, sich auf Sicherheiten bauende Glück, welches ihrem Ehemann Sebastiano hingegen vollkommen ausreicht:

Il marito felice come un agnello, stava sempre bene, il giorno confortato dal cappello rosso, dalla buona tavola, dalla tranquillità e certezza delle cose, soddisfatto dell'esistenza universale per il semplice passaggio di un treno o il fischio di una macchina; la notte, la mattina, la sera, contento peggio che mai perché una creatura di linee curve dormiva sotto le sue stesse lenzuola. Ma la felicità del marito, sebbene gli si leggesse negli occhi chiari, non la toccava; non era spettacolo di cui godesse; nella serietà, nel carattere austero in cui Sebino la richiudeva, tutta per la pace dell'anima, le si rendeva odiosa a vedere.<sup>7</sup>

Norma kann in der Monotonie des Alltags kein wahres Glück finden. Sie fragt sich, wo sie wirklich glücklich gewesen ist, und findet diesen Ort des absoluten Wohlbefindens in ihrer Kindheit:

Dove era stata invece proprio bene? Si viveva felice in un'isola molto tepida, su una spiaggia dell'infanzia, fra grandi piante e foreste di magnolia. Scuola, infanzia, isole. La sua infanzia era stata felice, si era svolta forse laggiú? La bontà di quelle ore le struggeva di nostalgia la memoria. Del tempo piú lontano la colpivano ricordi quasi tropicali e le pareva davvero d'esser vissuta, alla sorgente della vita, fra uccelli verdi e piante favolose, in qualche America, in qualche isola malese o dentro l'idillio di Paolo e Virginia.<sup>8</sup>

Die Welt der Kindheit erscheint hier als Welt der Phantasie: Norma erinnert sich an Inselparadiese, also an Szenarien, die sie nicht real gesehen, sondern in ihrer Vorstellung erlebt hat. Dabei scheint sie auch ihre Lektüre einzubeziehen, worauf besonders die Erwähnung von Saint-Pierres Roman *Paul et Virginie* hindeutet. An späterer Stelle in der Erzählung wird die Bezugnahme auf Abenteuerromane, insbesondere den *Robinson Crusoe*, aber explizit ausgeschlossen: Norma habe weder als Kind noch als Frau jemals einen Abenteuerroman gelesen, noch nicht einmal den *Robinson Crusoe*.<sup>9</sup> Woher ihre Vorstellungen von fernen Inseln stammen, wird nicht erläutert. Dass die Bilder, die sie vor Augen hat, jedoch nicht den äußeren Gegebenheiten ihrer Kindheit entsprechen<sup>10</sup>, lässt sich auch daraus schließen, dass sie das bestimmte Sonnenlicht, welches sie in ihrer Erinnerung vor sich sieht, vergeblich in Triest oder anderen Orten, die sie gesehen hat, sucht: „[Q]uella luce di sole restava, splendore supremo, al di là di ogni luogo di riferimento, impossibile certo a ritrovare anche se un giorno ella tornasse in tutte le città, i giardini, le spiagge dove sapeva di

---

<sup>6</sup> Dass Norma 24 Jahre alt ist, lässt sich aus folgender Aussage schließen: „Altri ventiquattro anni passerebbero, ed ella, dalle colline di Trieste [...] nella nostalgia di questo sole languirebbe.“ (Ebd., S. 141)

<sup>7</sup> Ebd., S. 143.

<sup>8</sup> Ebd., S. 140.

<sup>9</sup> Ebd., S. 146: „Eppure non aveva letto mai un romanzo d'avventure, né bimba, né donna, nemmeno un Robinson Crusoe.“

<sup>10</sup> Auch Diffley und Honess merken an, dass Normas vorgestelltes Kindheitsidyll nicht ihrer „realen“ Kindheit, die sie in Triest erlebte, entspricht (Diffley/Honess, S. 38).

esser stata.“<sup>11</sup> Da das Glück der Kindheit aber nicht an einen real existierenden Ort gebunden ist, hat die Protagonistin die Möglichkeit, das erinnerte Wohlbefinden auch in ihrer Gegenwart in Sizilien zu fühlen:

La stazione circondata di deserto, i binari luccicanti, le lunghe, interminabili file di fichi d'India a lato delle quali andava un uomo accecato dal meriggio, portando la giacca e un badile in spalla, le ridavano a volte, improvvisa, la perplessità d'una bambina ed ella capiva che in un momento simile quel sole della sua infanzia l'aveva colpita. Forse anche questo sole siciliano, al bordo della ferrovia, sarebbe rimasto nella sua memoria. Altri ventiquattro anni passerebbero, ed ella, dalle colline di Trieste, poiché era certa di tornare lassù con la nuova estate, nella nostalgia di questo sole languirebbe. I due grandi eucalipti – ai cui tronchi aveva legato una amaca per cullarsi in un'ombra così fragile, fantasticando, leggendo, come ora spesso faceva – le sembrerebbero oggetti di felicità [...]<sup>12</sup>

Heiney merkt an, dass autobiographische Elemente des Autors hier insofern eine Rolle spielen, als Norma eine mögliche Erinnerung an Sizilien in die Zukunft projiziert und der Autor sich selbst tatsächlich an seine Kindheit in Sizilien erinnert<sup>13</sup>:

The elements of Vittorini's own experience are here: Sicily is connected with childhood, with the sun, but also with the exoticism of Robinson Crusoe, an evocation of a literary experience as much as a real one. Why should Norma imagine that the Sicilian sun "would remain in her memory?" Her hypothetical projection into the future is Vittorini's own projection backwards. In Sicily as a boy he read *Robinson Crusoe*; in the north he remembered the sun.<sup>14</sup>

Der Kindheit wird der Zustand des Glücks zugeordnet: „La felicità era una terra; quella dove le sembrava, in tanti frantumi di memoria, bimba, d'esser vissuta.“<sup>15</sup>

In *La signora della stazione* ist das Erleben des Kindheitsglücks jedoch – ganz anders als in *Conversazione in Sicilia* – noch nicht an einen bestimmten Ort gebunden. Die Kindheit steht hier für eine Welt, die eine Opposition zur konkreten Gegenwart darstellt, der aber kein spezieller Ort in der Realität und auch kein bestimmtes Lebensalter zugeordnet werden müssen. Fioravanti bezeichnet die Kindheit in *La signora della stazione* als „un'ipotesi“ und „un'ideale condizione umana originaria“:

[L]'infanzia diventa elemento antagonistico rispetto al presente ed al reale. Inscritta però nell'alone del ricordo, l'infanzia vi rimane soltanto un'ipotesi. [...] [N]e *La signora della stazione* si stabilisce una equazione tra infanzia e capacità di conoscere le cose attingendo le radici della loro esistenza. L'infanzia infatti, ad un certo punto, vanificando i suoi precisi connotati di un'età concretamente vissuta dal personaggio e perdendo ogni specifico riferimento a luoghi e fatti reali, diventa l'incarnazione di un'ideale condizione umana originaria nella quale l'uomo è situato «alle sorgenti della vita».<sup>16</sup>

Die Kindheit ist in *La signora della stazione* also zu jeder Zeit und an jedem Ort wiederzuerlangen: „Sentiva que quella bontà infantile sarebbe tornata come una

---

<sup>11</sup> Vittorini: *La signora*, S. 140.

<sup>12</sup> Ebd., S. 140 f.

<sup>13</sup> Zu den autobiographischen Zügen der Erzählung gehört auch, dass sich die Handlung um die Bahnstation herum abspielt.

<sup>14</sup> Heiney, Donald: *Three Italian Novelists: Moravia, Pavese, Vittorini*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1968, S. 158.

<sup>15</sup> Vittorini: *La signora*, S. 142.

<sup>16</sup> Fioravanti, Marco: *Preistoria ideologica di Conversazione in Sicilia*. In: *Belfagor* 9 (1973), S. 597.

trasformazione fisica; facendo di lei una creatura in volo, angelo, sirena, nuvola.”<sup>17</sup> Die einzige Voraussetzung hierfür ist die Fähigkeit, sich wieder dem unbeschwerten Glück und den abenteuerlichen Träumen hingeben zu können. Einer dieser Tagträume beinhaltet Normas Flucht mit ihrem Hausmädchen Lairetta auf eine einsame Insel:

Fuggire con Lairetta in un’isola. Quale? Il mare non sarebbe stato lontano, oppure un gran fiume. [...] Sole, navigando con una pertica e un pezzo di vestaglia a vela, verrebbero ad approdare in un boschetto, di ruscello in ruscello, alle rive di un’isola popolata di scimmie e pappagalli. [...] Il grammofoño avrebbero portato, senza dubbio, e, accendendo un gran fuoco sulla spiaggia, cantavano come negri veri. “*I can’t give you anything but love*”. Nella notte le udivano da lontano, “*I can’t*” e alla parola d’amore i naviganti del Missouri fuggivano credendole sirene. Sebino poteva morire nel naufragio. Non era necessario che proprio lui le salvasse.<sup>18</sup>

Besonders nach den phantasievollen Ausführungen der Flucht mit Lairetta wirkt der Erzähler unglaubwürdig, wenn er im Anschluss daran berichtet, dass Norma noch nie einen Abenteuerroman gelesen habe. Durch diese Aussage wird in den Augen des Lesers die Phantasiefähigkeit der Protagonistin allerdings deutlich erhöht.

Eine wichtige Rolle bei Normas Wiedererlangen des kindlichen Zustands spielt das 17- oder 18-jährige<sup>19</sup> Hausmädchen Lairetta, denn dieses verkörpert Unbeschwertheit und kindliches Glück, ohne darüber nachzudenken:

Nel deserto della stazione e delle quattro casette intorno, fra le poche persone della piccola tribú ferroviaria Norma non amava sentirsi vicina che la felicità scoppiettante della ragazza, spettacolo quasi infantile. [...] Aveva una vocetta da monella, malgrado contasse diciott’anni, o diciassette, e tutto il dí lanciava stridenti gridi di gioia, lunghi chicchirichí. Perché? Aveva sorpreso una vespa cozzare contro il vetro e cadere giú goffamente [...] Aveva schiacciato due mosche accavallate con un solo pugno [...] Poi sempre era piena di un entusiasmo di sé [...]”<sup>20</sup>

Lairetta ist umso mehr ein Ideal des unbeschwerten Kindes, als dass sie in Normas Augen eigentlich keinen Grund hat, glücklich zu sein, weil ihre Lebensumstände – ganz im Gegensatz zu denen Normas – alles andere als angenehm zu sein scheinen:

Di che godeva quella giovanetta? Non aveva il fidanzato; la sua casa, una specie di grotta sul margine dello stradale, era povera e piena di sorelline, la sua mamma la sgridava e le strappava i capelli e il babbo, prima che Norma la prendesse, l’aveva frustata anche in mezzo al piazzale, dicevano i manovali, col cinturone di cuoio.<sup>21</sup>

Lairetta verkörpert den von Briosi beschriebenen „mito di una felicità naturale, primigenia e pura che per lo piú s’identifica con l’infanzia”. Dieser Mythos durchziehe Vittorinis gesamtes Werk.<sup>22</sup>

Norma fühlt sich von dem ursprünglichen, von nichts zu trübenden Glück ihres Hausmädchens angezogen und sieht Lairetta mehr als Freundin denn als Angestellte.

---

<sup>17</sup> Vittorini: *La signora*, S. 141.

<sup>18</sup> Ebd., S. 145 f.

<sup>19</sup> Ebd., S. 144.

<sup>20</sup> Ebd., S. 143 f.

<sup>21</sup> Ebd., S. 144.

<sup>22</sup> Briosi, Sandro: *Invito alla lettura di Elio Vittorini*. Mailand: Mursia 1971, S. 87 f.

Norma selbst erscheint nicht in der Rolle der strengen *signora*, die über das Haus zu bestimmen hat, sondern vielmehr als Bewunderin Laurettas, die versucht, sich mit ihr auf eine Stufe zu stellen. So wird auch Norma selbst zur „Spitzbübchen“:

E Norma, che si credeva vuota di sé, ritrovava in un'onda di risonanze il “diavoletto birichino” che le mettevano in corpo, una volta, fino a poco prima di sposarsi, certi palcoscenici.<sup>23</sup> [...] «Anch'io, sai, sono un bimbetto scemo...» disse Norma una volta. E la ragazza batté le mani.<sup>24</sup>

Der Titel der Erzählung, *La signora della stazione*, erscheint in diesem Zusammenhang fast ironisch: Norma sollte – zumindest nach Ansicht des damaligen Kleinbürgertums – nach ihrer Heirat eigentlich in der Rolle der *signora* aufgehen, das heißt, das angenehme, ruhige Leben, welches ihr der Ehemann ermöglicht, genießen und den Haushalt verwalten. Für die Dorfbewohnerinnen ist Norma die elegant gekleidete, wohlhabende *signora* aus der Stadt. Sie empfängt von ihnen bewundernde Blicke, die der jungen Frau aber nicht zum Glück ausreichen:

Di qua, di là, le quattro o cinque donne e ragazze del piazzale sarebbero accorse sulla porta, con la stessa domanda, con un desiderio di seguirla. Sarebbe finita come al solito. Andare con la “signora”, si capisce, dava loro un senso di passeggiata cittadina; e tutte se ne contendevano il piacere. Ella imponeva così bene quella data andatura, quell'ordine, quella lentezza, poi quel tono speciale di conversazione... Le donne tornavano [...] con una maniera nuova verso gli uomini di casa; Norma non poteva toglier loro questo suo incanto. Ma non amava dividere sempre con esse la felicità di un pomeriggio.<sup>25</sup>

Die Protagonistin flüchtet aus der Rolle der *signora* zurück in die Welt des ausgelassenen jungen Mädchens. So fordert sie Lauretta zu einem Wettlauf vom Haus nach draußen, wo beide zusammen Schnecken suchen wollen, auf. Um den Platz herum findet sie das Glück, nach dem sie sich gesehnt hat: „La felicità era circoscritta nel piazzale quel pomeriggio e le foglie dei due eucalpti giganti pareva ne brulicassero. Non lontana, non ineffabile.“<sup>26</sup> In diesem Moment ist Norma nur noch ihrer Erscheinung nach eine *signora* und das aufwändige Kleid passt nicht mehr zu ihr, da es sie in ihrer Ausgelassenheit einschränkt: „Ma Norma si sentiva turbata da tutto il pistacchio che indossava.“<sup>27</sup> Ihrem Verhalten nach erscheinen die Herrin und ihre Dienerin jedoch als zwei Mädchen, die einen unbeschwerten Nachmittag zusammen verbringen. Normas Mann Sebastiano spielt dabei die Rolle eines strengen und furchteinflößenden Vaters, der erst um Erlaubnis gebeten werden muss, bevor man das Haus verlässt. Hierbei gelingt es Vittorini, Norma nicht in ihrer Rolle als Ehefrau zu zeigen, indem er nicht sie selbst, sondern Lauretta dem gefürchteten Hausherrn

---

<sup>23</sup> Vittorini: *La signora*, S. 144.

<sup>24</sup> Ebd., S. 145.

<sup>25</sup> Ebd., S. 152.

<sup>26</sup> Ebd., S. 150 f.

<sup>27</sup> Ebd., S. 151.

gegenüberstellt. In jenem Abschnitt, in welchem Lauretta Sebastiano um Erlaubnis bittet, mit Norma Schnecken sammeln gehen zu dürfen, wechselt der Erzähler innerhalb der personalen Erzählsituation die Perspektive: Nun bekommt der Leser Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt Laurettas, während vorher Normas Sichtweise porträtiert wurde. Durch diesen geschickten Perspektivwechsel erscheint Norma dem Leser weiterhin in der Rolle des Kindes und nicht in jener der erwachsenen Ehefrau, die mit ihrem Mann in Konfrontation treten muss. Sebastiano selbst spricht in der Erzählung gar nicht, sodass er zwar als unberechenbare Quelle der Furcht im Hintergrund bleibt, die unbeschwerte Welt von Phantasie und Glück aber nicht stört. So verläuft die Schlüsselübergabe im Telegrafenamt von Sebastianos Seite aus wortlos. Der Leser bekommt nur mitgeteilt, was Lauretta sieht und denkt:

*D'improvviso la chiave le sfuggì di mano piombando sul tavolo, tac, e le parve quasi si fosse ridotta in frantumi. Senza mollare il tasto, Sebastiano allungò allora un braccio, afferrò la chiave e se la cacciò in tasca. Evidentemente accettava che loro uscissero. Ma come meglio se avesse sorriso!*<sup>28</sup>

Wie schon bei der Darstellung von Normas Innenleben, wird auch bei der Beschreibung von Laurettas Sichtweise auffallend häufig das Stilmittel der erlebten Rede verwendet (zum Beispiel: „Ma come meglio se avesse sorriso!“). Auf diese Weise gelingt es dem Autor, ohne eine autodiegetische Erzählsituation schaffen zu müssen, den Leser sehr nah an das Gedanken- und Gefühlsleben der Figuren heranzuführen.

Dem Leser wird nicht nur das Innenleben der Figuren gezeigt, sondern es wird ihm auch das Gefühl von kindlichem Glück vermittelt, indem der Autor jener Kinderwelt bestimmte Bilder zuordnet: Das Haus und das Telegrafenamt stehen für Enge, Monotonie und die Einschränkungen durch den Ehemann. Die Natur, der Norma auf Sizilien wesentlich näher ist als in Triest, hingegen wird zum Sinnbild von Freiheit, Ausgelassenheit und Glück. Zum Beispiel als Norma sich an ihre Kindheit erinnert, hebt sie vor allem das Beobachten der Pflanzen- und Tierwelt (insbesondere der Insektenwelt) hervor und beschreibt, wie sie als Kind voll und ganz in der Natur gelebt hat: Sie selbst fühlte sich wie ein kleiner Affe:

*E le foglie larghe, le piante nane, sotto le quali era stata in agguato, come una piccola scimmia, con le manine nel terriccio? Ricordava in mezzo alle macchie, su una radura breve, la scoperta di un alveare, che i bimbi, camuffati da pellirosse, con una penna di pappagallo nei capelli, avevano, curiosi, fatto un giorno, alzando vocette di grilli. Le api, laggiù, riempivano l'aria, si addensavano sulle cime dei giardini come nuvole di miele, e le libellule sciamavano dai ruscelli. Dove aveva più visto api e libellule? E le farfalle? Tutti dicono che ci sono ma nessuno li vede. Animali dell'infanzia, e delle prime lezioni di zoologia, erano ritornati, dopo allora, una sola volta nella sua vita, in un'aula della Scuola Magistrale, e li aveva rivisti per caso, un'ape, una farfalla nera, sulle colline di Trieste durante una passeggiata con le compagne. Quella volta e mai più: avventura; forse perché dal fondo*

---

<sup>28</sup> Ebd., S. 154 f.

delle Americhe e delle Oceanie migravano nelle stagioni dolci a visitare, come gli stessi pappagalli, il nostro mondo.<sup>29</sup>

Neben die Wahrnehmung der Natur rückt die Phantasie von Amerika, die ebenfalls für die Welt des Kindseins steht. Denn die Kinder spielen Indianer und die den Kindern nahe Welt der Insekten wird mit der Vorstellung von Amerika parallelisiert: Die letzten Insekten, die Norma in Triest gesehen habe, seien aus den Tiefen Amerikas („dal fondo delle Americhe e delle Oceanie“) gekommen. Auch bei der imaginierten Inselfucht wird wieder auf Amerika verwiesen, indem der Fluss Missouri erwähnt wird. Flüsse und Bäche spielen ebenfalls eine Rolle bei der Kreation der vorgestellten Kindheitsparadiese.

Zu den genannten Tieren gehören, neben den Insekten, Schnecken, Papageien sowie Hähne und Hühner, von welchen Norma Letztere explizit als mögliche „oggetti di felicità“<sup>30</sup> aufzählt. (Bemerkenswert ist zudem, dass Laurettas Freudrufe als „lunghe chicchirich“<sup>31</sup> ausgelegt werden.) Unter den Pflanzen finden die Feigenkakteen (*fichi d'India*) besonders häufig Erwähnung.

Außerdem findet das *Tausendundeine Nacht*-Motiv Eingang in die Erzählung und wird ebenfalls mit der Kindheit assoziiert: Beim Betrachten der Einrichtung ihres Zimmers fühlt sich Norma an Aladins Wunderlampe erinnert.<sup>32</sup>

Ein wichtiges Symbol für das Kindheitsglück ist zudem die Sonne, auf die schon weiter oben eingegangen wurde. Des Weiteren spielt das Leben auf Inseln eine bedeutsame Rolle bei der Darstellung des kindlichen Zustands: Zum einen fließt in Normas Erinnerung an ihre Kindheit die Vorstellung einer fernen Insel ein, zum anderen ist in der Phantasie ihrer Flucht mit Lauretta eine Insel der zentrale Ort der Handlung. Darüber hinaus ist nicht zu vergessen, dass Normas neue Heimat Sizilien selbst eine Insel ist. Ein Inseldasein zu führen, bedeutet, sich von der Umwelt zu isolieren. Norma isoliert sich von der Welt des Erwachsenseins, flieht zurück auf die Insel der Kindheit, in der es keine Sorgen und Pflichten, sondern nur Phantasie und Ausgelassenheit gibt. Sie weigert sich, voll und ganz zur *signora* zu werden und bewahrt sich so jenen Teil von ihr, welcher zur *birichina* gehört. Fioravanti hebt hervor, dass Vittorini in seinen frühen Erzählungen ein anarchisches Moment durchlebe, was sich darin äußere, dass die

---

<sup>29</sup> Ebd., S. 142 f.

<sup>30</sup> Ebd., S. 141.

<sup>31</sup> Ebd., S. 144.

<sup>32</sup> Ebd., S. 149: „Una strana forza di riflessi emanava da ogni oggetto nella camera; e Norma si sentiva svanire in un tepido nimbo, viaggiante sulle cose care dei mobili, i ninnoli, i pizzi, il servizietto da toilette, per mirarsi. Le pareva un po' d'essere una immagine della infanzia: il genietto che vola intorno alla testa di Aladino nel sotteraneo di un orto colmo di arance d'oro.“



Figuren seiner Erzählungen die sozial-geschichtliche Realität zurückweisen würden. Stattdessen würden sie sich der Realität auf eine neue, individuelle Art und Weise annähern:

All'interno di questa fase della narrativa vittoriniana ricorrono tematiche – infanzia e viaggio – nelle quali il rifiuto del reale in quanto storico sociale (quello che, con una definizione di comodo, potremmo chiamare il momento anarchico di Vittorini) diventa la premessa fondante una sorta di individualismo a-logico per il quale l'individuo tende a misurarsi col reale secondo nuovi modi di appropriazione, al di fuori dei condizionamenti che l'ordine e la disciplina della storia impongono.<sup>33</sup>

Die Phantasien vom Inselleben würden besonders deutlich auf die kindliche, noch nicht von der Geschichte getrübe Unschuld („purezza non ancora contaminata dalla storia“) hindeuten.<sup>34</sup>

Abschließend ist festzuhalten, dass die Sicht auf die Kindheit in *La signora della stazione* noch überhaupt nicht problembehaftet ist. Norma fragt sich zwar, ob es sinnvoll sei, das zunächst verloren geglaubte Kindheitsparadies zu beweinen („Valeva la pena di rimpiangere un sogno d'infanzia?... Struggersi di nostalgia per un paradiso, un paradiso soltanto, del sole, degli insetti, dei bimbi, quasi una fantasia, perché?“<sup>35</sup>), weicht der Antwort auf die Frage aber aus, indem sie sich in Phantasiewelten verliert. Potter stellt fest, dass in *La signora della stazione* Kindheit nur für Glück stünde, die Erkenntnis, dass die Kindheit jedoch für immer verloren sei, sich aber schon anbahne: „The realization that you can't go back again is long in coming.“<sup>36</sup>

## 2. LA MIA GUERRA: DAS SPIEL VOM KRIEG

In *La mia guerra* wird der siebenjährige Protagonist mit den Ereignissen des Ersten Weltkriegs konfrontiert. Die Erzählung umfasst die Jahre 1915 und 1916. Schauplatz des Geschehens ist Görz, wo der aus Sizilien stammende Junge jedes Jahr mehrere Monate bei seinen Verwandten lebt. Mit der Kriegserklärung Italiens an Österreich-Ungarn im Mai 1915 beginnt der Kampf um das damals noch zu Österreich gehörige Görz. Italien siegt im Sommer 1916. Krieg, Tod, Hunger und Kälte belasten den Siebenjährigen aber nicht. Für ihn, seinen Cousin Boris und Cousine Emilietta ist der

---

<sup>33</sup> Fioravanti, S. 597.

<sup>34</sup> Ebd., S. 598.

<sup>35</sup> Vittorini: *La signora*, S. 143.

<sup>36</sup> Potter, Joy Hambuechen: *Elio Vittorini*. Boston: Twayne Publishers 1979, S. 41.

Krieg ein einziges phantastisches Abenteuer<sup>37</sup>, das problemlos in die Spielwelt aufgenommen wird. Nachdem, mit Ausnahme des Großvaters, alle Erwachsenen verschwunden sind, können die Kinder das große, abenteuerliche Spiel des Krieges ungestört durchleben. Heiney hebt die Bedeutung des „game of war“ in der Erzählung hervor:

In the confusion, the danger, the anxiety of the siege of Gorizia by the Italian army the children are left to their own devices. To them the cataclysm around them is merely a new game – “the game of war” – a phrase that would serve as a good title for a translation of the story.<sup>38</sup>

Die Möglichkeit, die dramatischen Geschehnisse des Krieges in die Unbeschwertheit des Spiels aufzunehmen, ist den Kindern durch ihre Phantasiefähigkeit gegeben. So stellt sich der Protagonist während eines Kanonenangriffs zum Beispiel vor, dass ein Pferd aus der Kanone geflogen kommt:

“Che cos’è una cannonata?” mi chiedevo. E mi pareva dovesse balzarne fuori un cavallo, dopo lo scoppio, un cavallo nero e senza testa come quello dell’altra mia infanzia di Siracusa, che sortiva dai rintocchi di mezzanotte e galoppava, galoppava, sul selciato della città con uno spettro altissimo in groppa.”<sup>39</sup>

Bei einem späteren Fliegerangriff verwandeln sich die Flugzeuge in der Vorstellung des Jungen in riesige Ungeheuer. Die Kinder schlüpfen in die Rolle von Tieren und integrieren den Angriff auf diese Weise freudig in ihr Spiel:

Era il grande allarme, sempre atteso e temuto, dell’attacco diretto alla città [...] e i corni del Comune squillavano allora perché i cittadini corressero ai ripari; ma per noi era uno squillo di evviva. «Scommetto che stavolta vinceranno» dissi; ed ero orgoglioso di sentirmi battere il cuore [...] Al piccolo trotto, fingendoci cavallini, lupetti, galletti, di nuovo in gioco, ridendo scendemmo per la riva dalla collina. [...] Dal cielo gatti enormi cominciarono a miagolare e una molle bestia dagli occhi sfavillanti scivolò vicino a noi. [...] Fran – fran – frrr... altre bestie e altre bestie.<sup>40</sup>

Die von Phantasie durchsetzte Wahrnehmung des Kindes lässt die Realität somit in einem ungewöhnlichen Licht erscheinen. Hierzu stellt Andreini fest: „L’angolatura fantastica del fanciullo perdura nel saper guardare tutto attraverso un filtro deformante, facendo subire al mondo il contatto miracoloso dello stupore.”<sup>41</sup> De Nicola ergänzt, dass die Kriegereignisse durch die besondere Wahrnehmung des Kindes die Konnotation der Gewalt verlieren und stattdessen ins Märchenhafte transformiert würden.<sup>42</sup> In ihrer

---

<sup>37</sup> Briosi, S. 45: „Al [ragazzo], la guerra giunge come una fantastica avventura.”

<sup>38</sup> Heiney, S. 159.

<sup>39</sup> Vittorini, Elio: *La mia guerra*. In: *Piccola borghesia*. Mailand: Mondadori 1988, S. 39.

<sup>40</sup> Ebd., S. 45.

<sup>41</sup> Andreini, Alba: *La ragione letteraria. Saggio sul giovane Vittorini*. In: *Saggi di varia umanità*. Hg. Lanfranco Caretti. Pisa: Nistri-Lischi 1979, S. 110.

<sup>42</sup> De Nicola, Francesco: *Introduzione a Vittorini*. Bari: Laterza 1993, S. 35 f.: „[A]gli occhi del bambino narrante le vicende del conflitto appaiono come un’avventura giocosa [...] e così anche le stesse vicende familiari vissute sullo sfondo della guerra e anch’esse non prive di drammaticità [...] sono presentate con toni smorzati, privi di ogni esasperazione e non più che come particolari insignificanti di un’avventura imprevedibile e irripetibile, un gioco appassionante dominato da un trasognato amore per la guerra, in nulla segnato dalla violenza e teso piuttosto al fiabesco.”

Welt aus Spiel und Unschuld erkennen die Kinder noch nicht die Gefahr, die vom Krieg ausgeht. Sie fürchten den Tod nicht und der Protagonist glaubt außerdem, dass für sie keine Gefahr besteht, da sie die Auserwählten seien, die den Krieg überleben würden.<sup>43</sup> Als das Hausmädchen Lussia stirbt, begegnen die Kinder ihrem Tod mit dem gleichen Interesse, mit welchem sie viele andere Begebenheiten auch aufnehmen. Sie empfinden weder Schmerz noch Angst. Hierzu äußert sich Andreini folgendermaßen:

Anche l'inserzione del micro-racconto della morte di Lussia all'interno di quello più generale, non costituisce il movente di una variazione: tutto viene conglobato ed unificato nel costante interesse attonito inerente all'età che il narratore si attribuisce come protagonista. La morte della serva appunto non ha una sua indipendenza e non sarebbe sfilabile da *La mia guerra* come pezzo a sé, diverso nel tono narrativo: anche la morte è vista con gli occhi dei bambini che possono accettarla senza cognizione del suo vero significato [...]<sup>44</sup>

Nachdem der Großvater Lussias Tod festgestellt hat, waschen die Kinder die Leiche und legen sie anschließend auf die Straße. Dabei ist ihnen selbst klar, dass sie nun jene Tätigkeit ausführen, die vorher zu Lussias Aufgabenbereich zählte:

Il cadavere fu subito nostra preda; il nonno ci lasciava fare; e noi la lavammo e la vestimmo contenti di imitare ciò che altre volte era stato il pietoso ufficio di lei stessa. La faccia le lavammo e le mani; Emilietta volle pulirle anche i denti con lo spazzolino e le impiatricciò il muso di rosea crema [...]<sup>45</sup>

Die Kinder übernehmen hier also zum ersten Mal die Aufgabe eines Erwachsenen. Sie spielen das Erwachsensein, wie Kinder dies auch in alltäglichen Situationen gerne tun. Allerdings wird das Spiel nun zur Lebensnotwendigkeit: Da Lussia tot ist und der Großvater nicht kocht, müssen sich die Kinder um das Beschaffen und Zubereiten des Essens kümmern:

Ma ormai il bar, il retrobottega, la cucina ci appartenevano senza limitazioni; il nonno non si rendeva conto dell'ordine delle cose e accettò la nuova esistenza che il nostro capriccio imponeva. Emilietta ora preparava da mangiare; pane fritto, minestra di fichi e d'erba medica, salsa di caffè; io e cugino Boris andavamo a caccia per il cortile ma anche per la città, a caccia di gatti, di conigli e di polli abbandonati.<sup>46</sup>

Die Schilderung der Ernährungsweise der Figuren der Erzählung erscheint reichlich unrealistisch: Das Brot wird irgendwann aufgebraucht sein, von den Kräuter- und Kaffeesuppen Emiliettas können selbst die Kinder nicht satt werden und dass Siebenjährige Katzen, Hühner und Kaninchen erstens erfolgreich jagen und zweitens zubereiten können, ist nur schwer vorstellbar. Hier hat sich der Autor einer Idealisierung der Kinderwelt hingegeben, die weit von der Realität entfernt ist. In *Erica*

---

<sup>43</sup> Vittorini: *La mia guerra*, S. 39: „Ogni giorno, cioè ogni ora, sentivo crescere il flagello; vedevo le spade fiammeggianti degli angeli scoppiare via per il cielo del Corso; ma noi, pensavo, noi siamo gli eletti, tanti piccoli Tobia, e il Signore ci farà grandi, dopo, per innalzare di nuovo il Tempio di Salomone.”

<sup>44</sup> Andreini, S. 112 f.

<sup>45</sup> Vittorini: *La mia guerra*, S. 41.

<sup>46</sup> Ebd., S. 41.

*e i suoi fratelli* wird die Problematik um die Vorräte ernster genommen werden und sogar den Handlungsverlauf bestimmen. Auch das Problem der Kälte wird in *Erica* viel stärker in den Vordergrund rücken. In *La mia guerra* werden Eis und Wind zwar erwähnt<sup>47</sup>, aber die Kinder lassen sich von diesen physischen Unannehmlichkeiten nicht stören. Sie dürfen hier noch in der Welt des Spiels verweilen und überstehen den Krieg erfolgreich, indem sie die Notwendigkeiten der Realität in ihre Spielwelt aufnehmen. In *La mia guerra* wird zum einen die Realität in Spiel verwandelt, zum anderen enttarnen sich Elemente, die zunächst spielerisch und unproblematisch erscheinen, an späterer Stelle als bitterer Ernst. Zum Beispiel der vermeintliche Witz des österreichischen Offiziers kann später im Kontext des Kriegsszenarios nicht mehr als solcher gedeutet werden:

Un ufficiale era nostro amico e veniva in casa assai spesso; mi prendeva sulle sue gambe e, aggrottando il naso, mi minacciava, «vedrai, piccolo italiano, se quelli dichiarano guerra ti fo prigioniero». Io credevo che egli scherzasse e ribattevo che sarei riuscito a scappare, ammazzar lui e portargli via la bandiera.<sup>48</sup>

Die Soldaten stehen in der Erzählung zwischen Ernst und Spiel: Da das Kind nicht weiß, dass von ihnen eine wirkliche Bedrohung ausgeht, weil sie es sind, die den Krieg ausführen und die Waffen besitzen, empfindet es die Soldaten als komisch und denkt, dass sie, wie die Kinder, spielen:

Gli italiani erano soldati molto buffi, vestiti di verde, questo pensavo, e scrivevano sui muri come noi bimbi. Ero felice che fossero venuti poiché nelle strade facevano sempre chiasso e cantavano. E poi mi pareva che fossero tutti generali. Tutti avevano galloni e medaglie e con voce stentorea comandavano, o fingevano per qualche loro gioco.<sup>49</sup>

Der Protagonist fühlt keinen Unterschied zwischen sich selbst und seinen Freunden auf der einen Seite und den Soldaten auf der anderen. Einen Gegensatz nimmt er jedoch wahr, wenn er die *grandi* und die *piccoli* einander gegenüberstellt.<sup>50</sup> Der Siebenjährige versteht die Welt der Erwachsenen nicht richtig<sup>51</sup>, ist aber stolz, sich ihr für einen Moment zugehörig fühlen zu können, als er Nachrichten über den bevorstehenden Krieg mit nach Hause bringt:

---

<sup>47</sup> Ebd., S. 41: „[I]l gelo fumava via dalle nostre mani, la bora ci riempiva di fischi il capo.“

<sup>48</sup> Ebd., S. 30 f.

<sup>49</sup> Ebd., S. 48 f.

<sup>50</sup> Diffley und Honess weisen darauf hin, dass der Fokus der Erzählung auf der Beschreibung des Kontrasts zwischen der Welt der Kinder und jener der Erwachsenen liegt: „This story [...] focuses on the contrast between children and adults, *grandi* and *piccoli*.“ (Diffley/Honess, S. 38)

<sup>51</sup> Vittorini: *La mia guerra*, S. 30: „Ma a casa della guerra si discorreva in una maniera per me incomprensibile. Non mi spiegavo perché *essi* temessero, perché quello stesso colpo di cannone quotidiano, che mi eccitava come un grillo, li facesse impallidire...“

Questi discorsi, poiché a casa non si parlava più che dello stesso argomento, io ripetevo a nonno e zii con grande ardore, felice di essere divenuto quasi uno di loro, d'essere ascoltato, con serietà, senza quel sorriso speciale che i *grandi* hanno di solito per i *piccoli*.<sup>52</sup>

Dabei kommt – wie auch Andreini feststellt<sup>53</sup> – den *piccoli* eine positive und den *grandi* eine negative Konnotation zu, indem auf das spezielle Lächeln der Erwachsenen den Kindern gegenüber hingewiesen wird. Die Erwachsenen verschwinden jedoch im Laufe des Krieges – die Männer werden als Soldaten eingezogen und die Frauen sterben – und überlassen die Kinder gezwungenermaßen sich selbst. Diese können sich nun frei von den Einschränkungen, welche die Erwachsenen ihnen sonst auferlegen, in ihrer eigenen Welt entfalten:

Vicino alla vasca vidi tutti i miei piccoli amici a giocare. Pareva che fossero liberi ora, nessuna cameriera ad aspettarli, i parenti morti: soprattutto non più scuola, non più libri. Li invidiavo e non osavo chiamarli, mentre la zia mi trascinava nel suo pugno di acciaio.<sup>54</sup> [...] Mirka morì, la zia morì e quella sua parente; vestiti di nero diventammo liberi sotto la dittatura del nonno quasi istupidito; e fummo liberi di girare per la città tanto deserta, fitta di annunci funebri, imbandierata di neri nastri alle porte.<sup>55</sup>

Eine besondere Rolle kommt dem Großvater zu, der altersbedingt geistig abgebaut hat und so den Kindern ähnlich ist. In der großen Küche, in welcher er und die Kinder leben, schafft er sich sein eigenes kleines Reich:

Viveva tutto solo, costruendosi le sue comodità con le sue proprie mani, con le cose più buffe e nei modi più bizzarri: con le vecchie casse aveva elevato un fortilizio intorno al suo letto, s'era fatto per l'inverno un copricapo di pelliccia, indossava tappeti e tende, e teneva aperti dei parapigioggia, legati per aria, su ognuno dei suoi posti a tavola o accanto al camino. Era stato lui, durante l'inverno, a fare nel camino un po' di fuoco, con il crine dei materassi, con gli arbusti abbattuti nel cortiletto, con del coke scoperto chissà dove; ma poi mangiava volentieri i nostri decotti, e non aveva mai voglia di uscire in strada. La barba gli era tanto cresciuta che noi avevamo paura a stargli troppo vicini. Era l'orco, era Robinson Crusoe.<sup>56</sup>

Der Großvater wird explizit mit Robinson Crusoe verglichen und auch in der Beschreibung seiner Lebensweise in der Küche finden sich Parallelen zum Abenteuer Robinson Crusoes: Zunächst ist festzustellen, dass er alleine lebt, das heißt, sich sowohl von den Kindern als auch von der Außenwelt absondert. Er führt also ein Inseldasein, das ihn so sehr von den Kindern entfernt, dass diese ihn als Ungeheuer empfinden und sogar Angst vor ihm haben. Des Weiteren verbindet ihn mit Defoes Protagonisten die Tatsache, dass er seinen Lebensraum mit seinen eigenen Händen („con le sue proprie mani“) schafft, mit Hilfe jener Gegenstände, die ihm auf seiner Insel – in dem Fall der Küche – zur Verfügung stehen. Äußerlich gleicht er Robinson Crusoe durch den Bart, den er sich hat wachsen lassen. Aber nicht nur der Großvater führt in *La mia guerra*

---

<sup>52</sup> Ebd., S. 29.

<sup>53</sup> Andreini, S. 115 f.

<sup>54</sup> Vittorini: *La mia guerra*, S. 33.

<sup>55</sup> Ebd., S. 39.

<sup>56</sup> Ebd., S. 43.

eine Art Inseldasein. Auch die Kinder leben, nachdem die Erwachsenen verschwunden sind, auf einer Insel, insofern als sie nach ihren Vorstellungen leben, ohne dass irgendein Ereignis ihre Welt in Frage stellen könnte. Diese Spielwelt der Kinder hat mehrere Facetten: Zunächst einmal spielen die Kinder das Erwachsensein, indem sie die Tote waschen, Nahrung beschaffen und kochen. Des Weiteren macht die Phantasie von Amerika („Far-West“) und Mato Grosso<sup>57</sup> einen großen Teil ihres Spiels aus. Wie schon in *La signora* wird auch hier das Indianerspiel erwähnt und wieder gehören Affen und Papageien zur vorgestellten Welt der Kinder.<sup>58</sup> Das Spiel vom „Far-West“ wird in die Realität miteinbezogen, als sich die Kinder bei einem Luftangriff in einen Bunker zurückziehen müssen: Um Emilietta zu beruhigen, erzählt der Protagonist ihr, dass im Wilden Westen jeder ein Haus unter der Erde hätte, um sich bei einem Indianerangriff dort verstecken zu können.<sup>59</sup>

Neben dem Mythos von Amerika und Mato Grosso spielt die Natur eine wichtige Rolle in der Wahrnehmung des Protagonisten und bei der Beschreibung der kindlichen Welt. Auch darin ist eine Parallele zu *La signora* zu sehen. Vor allem Blätter, aber auch Bäume und Vögel, die Sonne, Wolken, Insekten und das Gras stehen beim Blick in die Welt im Vordergrund:

Ai giardini gli alberi brusivano come ogni foglia fosse un uccello.<sup>60</sup> [...] Ritornò maggio, poi, ed era un anno che avevamo la guerra. Lo sapevamo dagli uccelli, dagli alberi e dalle nuvole che filavano nell'aria come fronde dell'aria, di nuovo...<sup>61</sup> [...] [Emilietta] inseguiva i grilli e coglieva gli asfodeli nati dalle fenditure del selciato [...]<sup>62</sup> [...] L'aria era tiepida e bianca; il cielo pareva di foglia [...]<sup>63</sup>

Besonders häufige Erwähnung finden – wie in *La signora* – die Feigen bzw. Feigenkakteen: Vor der Küche steht ein Feigenbaum, der mit seinen „foglie di Persia“<sup>64</sup> eine Anspielung auf *Tausendundeine Nacht* enthält. Auch der Großvater schenkt dem Feigenbaum im Hof besondere Aufmerksamkeit. Er spricht davon, mehr Feigenbäume anpflanzen zu wollen und sagt, dass es nirgends mehr Feigenbäume gebe als auf

---

<sup>57</sup> Mato Grosso ist eine Provinz in Brasilien.

<sup>58</sup> Ebd., S. 38: „Dimenticherò mai quel lungo stanzone ad arcate, che odorava di stalla e di giungla e risuonava di cavalcate, di abordaggi, di piccoli urli di scimmie e di pappagalli? Con una penna di gallo nei capelli cugino Boris e io ci dichiarammo subito nemici. Emilietta sarebbe stata la nostra preda; e fu; ce la rapivamo a vicenda obbligandola a restare nascosta, a volte, in un cassone per lunghe finzioni di agguati; acclamandola regina del Far-West, regina del Matto Grosso, ch'erano i regni dove Boris roteava il lazo e io aspettavo di prendere al varco con un colpo di Winchester la tigre dal becco d'aquila e dalla coda a sonagli.“

<sup>59</sup> Ebd., S. 46.

<sup>60</sup> Ebd., S. 33.

<sup>61</sup> Ebd., S. 42.

<sup>62</sup> Ebd., S. 44.

<sup>63</sup> Ebd., S. 48.

<sup>64</sup> Ebd., S. 38.

Sizilien.<sup>65</sup> Ein weiteres gemeinsames Kindheitsmotiv in den beiden Erzählungen stellt das Hahnenkrähen dar. In der Vorstellung des Protagonisten werden die Trompeten zu „galli di guerra“, die ein „chicchirich“ von sich geben.<sup>66</sup>

In Bezug auf das Thema der Verbindung zwischen Kindern und Natur ist vor allem jene Passage interessant, in welcher beschrieben wird, wie die von den Erwachsenen verlassene und von der Anwesenheit der Kinder geprägte Stadt sich in Natur verwandelt:

Inutilmente avevamo girato la città deserta; non si udiva un passo; le strade frusciano d'una vita di bosco, di prato, poi ci apparve oltre i tetti di Piazza Grande tutta l'erba della collina. Era pieno di sole lassú, forse di farfalle, e qualcosa di lieto ci chiamava. Io sentivo che sarei diventato felice a camminare tra le piante vere, i papaveri, i rovi... [...] Si vedevano solo nuvolette viola scendere lontane dai monti.<sup>67</sup>

Das Zivilisatorische und die Enge der Stadt, in der die Erwachsenen lebten, werden aufgehoben und vom Lebendigen der in die Stadt eindringenden Natur ersetzt. Die Vitalität der Kinder spiegelt sich im Bild der aufblühenden Stadt wider.

Ähnlich wie bei dieser Beschreibung der Stadt, dienen auch die Ausführungen über das Wetter einem bestimmten Zweck, der über die bloße Darstellung der Wahrnehmung des Protagonisten hinausgeht. Die auch vom Protagonisten empfundene Unentschiedenheit der Lage nach der Kriegserklärung am 24. Mai 1915 wird durch die Beschreibung der unklaren Wetterverhältnisse zum Ausdruck gebracht:

Era chiaro, però ancora non si capiva se sarebbe stato giorno di pioggia o di sole; faceva soltanto freddo.<sup>68</sup> [...] La giornata era venuta su magnifica; ombra freschissima, da una parte e sole da giornata di vacanza lungo l'altra.<sup>69</sup>

Die Feriensonne bezieht sich jedoch weniger auf die Kriegslage als vielmehr auf das Gefühl des Protagonisten, der auf seiner kindlichen Insel die bevorstehenden „langen Ferien“ zu erahnen scheint. Denn der Krieg ist für die Kinder gleichbedeutend mit dem Glück und der Freiheit, welche die langen Ferien („la grande vacanza“<sup>70</sup>) mit sich bringen. Durch ihr vollkommen subjektiv geprägtes Empfinden erleben die Kinder den Krieg in einer glücklichen Welt der Unwissenheit.<sup>71</sup> Das Unverständnis dem Krieg gegenüber und die absolut subjektive Wahrnehmung des Protagonisten werden durch die Aussage „Mi sentivo una guerra io stesso, qualcosa come una pianta di ortiche o una

---

<sup>65</sup> Ebd., S. 43.

<sup>66</sup> Ebd., S. 48.

<sup>67</sup> Ebd., S. 44.

<sup>68</sup> Ebd., S. 32.

<sup>69</sup> Ebd., S. 32 f.

<sup>70</sup> Ebd., S. 51.

<sup>71</sup> Zanolini, Folco: *Elio Vittorini. Introduzione e guida allo studio dell'opera vittoriniana. Storia e antologia della critica*. Florenz: Le Monnier 1984, S. 105 : „Il fanciullo de *La mia guerra* [...] vive i giorni della tragedia in una felice inconsapevolezza.“

nuvola di cannone“<sup>72</sup> und die merkwürdige Formulierung „avere la guerra“<sup>73</sup> zum Ausdruck gebracht. Zudem werden in der Erzählung das Glück der Kinder, ihre Liebe zum Krieg und ihre ausgelassene Freude mitten in der Tragödie immer wieder betont:

[E] noi bambini vi stabilimmo il nostro quartier generale di felicità come l'amore alla guerra ci suggeriva.<sup>74</sup> [...] [I] corni del Comune squillavano allora [...]; ma per noi era uno squillo di evviva.<sup>75</sup> [...] Una bomba era caduta nella casa loro e la nonna era stata uccisa sul colpo mentre cuciva alla macchina; e per noi questo era meraviglioso, che qualcuno avesse potuto morire mentre muoveva quella magica cosa.<sup>76</sup> [...] [C]i addormentammo, io almeno, gonfi, felici di avventura.<sup>77</sup>

Die unerschöpfliche Abenteuerlust und die Neugierde, welche besonders in der Passage, in der Boris und der Protagonist die Kanonen entdecken, hervorgehoben wird<sup>78</sup>, verhindern, dass die Kinder die Grausamkeit des Krieges verstehen. Deshalb freut sich der Protagonist nicht über das Kriegsende, sondern ist traurig, das Kriegsabenteuer und die „großen Ferien“ hinter sich lassen zu müssen: „Sentii finita per sempre la mia vacanza. Finita la guerra, finita la luna, e mi venne voglia di morire...“<sup>79</sup> Mit der Heimreise nach Sizilien nimmt die unbeschwerte Zeit für den Protagonisten ein Ende. Schon zu Beginn der Erzählung werden die Aufenthalte in Görz dem Leser als die beste Zeit der Kindheit des Protagonisten vorgestellt<sup>80</sup>: „A Gorizia resta legata la metà piú buona della mia infanzia, la parte leggera, celeste di una nuvola che di sotto, sulla faccia paterna e ferroviaria, mi opprime nera di temporale.“<sup>81</sup> Sizilien hingegen steht für Einschränkungen und Pflichten, die ihm vom Vater, den er in jenem Moment hasst,<sup>82</sup> vor Augen gehalten werden. Seine Kindheit sei von nun an beendet, weil jetzt der Ernst des Lebens beginne: „«Dovrai sgobbare» aggiunse «ragazzo mio e ora non sei piú un bimbo. [...]»“<sup>83</sup> Papini hebt die negative Rolle der Vaterfigur bei Vittorini hervor. Auch in *La mia guerra* sei es der Vater, welcher die Unbeschwertheit der Kindheit beende und den Protagonisten in die Enge des Erwachsenenlebens hinüberführe:

---

<sup>72</sup> Vittorini: *La mia guerra*, S. 28.

<sup>73</sup> Ebd., S. 50.

<sup>74</sup> Ebd., S. 38.

<sup>75</sup> Ebd., S. 45.

<sup>76</sup> Ebd., S. 46.

<sup>77</sup> Ebd., S. 47.

<sup>78</sup> Ebd., S. 42: „Accarezzammo gli affusti addormentati; avevamo tanta voglia di smontarli, veder com'erano fatti.“

<sup>79</sup> Ebd., S. 50.

<sup>80</sup> Andreini hebt die Gegenüberstellung der beiden Orte – Görz auf der einen Seite und Sizilien auf der anderen – als einen wichtigen Aspekt der Erzählung hervor (Andreini, S. 109 f.).

<sup>81</sup> Vittorini: *La mia guerra*, S. 27.

<sup>82</sup> Ebd., S. 49.

<sup>83</sup> Ebd., S. 50.



[L]a figura paterna si pone a discrimine tra una dimensione infinita imperturbabile del tempo ed il suo fittizio costringersi entro gli schemi angusti che gli derivano dalla miope finzione umana.<sup>84</sup>

Mit der Rückreise nach Sizilien beginnt für den Protagonisten also ein neuer Lebensabschnitt, in welchem er voller Nostalgie an das Kriegsabenteuer zurückdenkt. Es wird klar, dass Vittorini das ausgelassene Glück der Kindheit als zeitlich begrenzt anerkennt. Auch Andreini weist darauf hin, dass das Glück in *La mia guerra* auf die Zeit der Kindheit beschränkt würde und danach für immer verloren sei („un beneficio irrimediabilmente perduto“).<sup>85</sup>

Im nun Folgenden wird auf die Erzählperspektive eingegangen, da diese durch die besondere Situation, nämlich die, dass der erwachsene Protagonist sich an seine Kindheit erinnert<sup>86</sup>, interessante Beobachtungen aufweist. Potter ist der Ansicht, dass in dieser offensichtlichen Überlagerung von Erzählzeit und erzählter Zeit die Grundlage für die „zweifache Wirklichkeit“ oder die „vierte Dimension“ in *Conversazione in Sicilia* geschaffen würde.<sup>87</sup> Folgende Fragen stellen sich bei Vorliegen solch einer doppelten Perspektive: Wer nimmt wahr? Der erwachsene Protagonist oder das Kind? Wessen Gedanken und Empfindungen finden sich in der Erzählung und wessen Wissensstand fließt in die Informationen ein, die wir zum Beispiel über den Krieg erhalten? Die Antworten sind nicht immer eindeutig. Für den größten Teil der Erzählung gilt, dass der Siebenjährige sieht, fühlt, denkt und informiert. An einigen Stellen schaltet sich jedoch der erinnernde Erzähler explizit ein, in anderen Momenten klingt lediglich das Bewusstsein des Erwachsenen durch. Der Anfang der Erzählung ist ein Beispiel für die explizite Anwesenheit des Erwachsenen:

Sette anni: come mai non andavo ancora a scuola? Nonno e zii, per amore di tenermi con loro, avevano persuaso mio padre, sembra, a farmi studiare *privatamente*. [...] A Gorizia resta legata la metà piú buona della mia infanzia [...]<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> Papini, Maria Carla: *La «parola suggellata» di Elio Vittorini. Da Piccola borghesia a Conversazione in Sicilia*. In: *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione*. Florenz: La Nuova Italia 1981, S. 4.

<sup>85</sup> Andreini, S. 64.

<sup>86</sup> Heiney, S. 158: „[*La mia guerra*] is the first of [Vittorini's] stories to be narrated in the first person, [...] the tone is that of the nostalgic recollection of childhood by an adult narrator.“

<sup>87</sup> Potter, S. 37 f.: „A new and important element is his use of the fabulous and the exotic as seen from a child's point of view, often filtered through the memory of an adult. Vittorini's interest in this theme went beyond the usual Solarian poetics of memory and made one acute contemporary critic, Sergio Solmi, compare his work to that of Katherine Mansfield. A year later Vittorini published a long article on Mansfield, stressing her concreteness and admirable ability to endow reality with a quality of fantasy through the lyric development of her writing, which “creates...a sort of other and distant reality; so that reality itself acquires a double background, a double outline, and becomes a sort of double reality.” It is thus possible that it was Mansfield who first inspired his own experiments at creating the famous “twice real reality” or “fourth dimension” of *Conversazione*. The earliest traces of this experimentation, rooted in Solarian theories of memory as a poetic dimension, can be found in the story “*La mia guerra*” [...] where the effect is produced by the interplay of the different planes of time.“

<sup>88</sup> Vittorini: *La mia guerra*, S. 27.

Als weitere Beispiele für die explizite Präsenz des Erwachsenen dienen alle Bezeugungen der Sicherheit oder Ungewissheit in Bezug auf die Erinnerung:

[...] un biondo lentigginoso di cui non rammento piú il nome.<sup>89</sup> [...] Ricordo esattamente [...] I pomeriggi, che io nella memoria non so piú separare e mi sembrano tutto un enorme pomeriggio [...] L'orecchio della mia memoria non è cosí fine da percepire quel suono; ma ricordo [...]

Jene Stellen, die vom Wissensstand des „erzählenden Ichs“<sup>93</sup> zeugen, sind schwieriger zu identifizieren. Für diese kann zudem nicht sicher bewiesen werden, dass nicht auch das „erlebende Ich“<sup>94</sup> schon bestimmte Informationen besaß. Ein Beispiel für solch einen Fall ist der Satz: „Arrivò il 24 maggio.“<sup>95</sup> Hier liegt die Vermutung nahe, dass erst der Erwachsene jenem Tag ein Datum zuordnen kann. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass auch der Siebenjährige das genaue Datum kannte. Für die Passage hingegen, an welcher das Marktgeschehen beschrieben wird, ist mit größerer Gewissheit zu sagen, dass der erwachsene Erzähler sein Wissen einfließen lässt: Das Kind konnte sich wahrscheinlich nicht erklären, weshalb auf dem Markt plötzlich mehr Geschäftigkeit herrschte als sonst. Der Leser bekommt jedoch folgende Erklärung: „Certo i contadini avevano spogliato la campagna, tutto in una volta, e vendevano, pur di vendere, a prezzi di finimondo.“<sup>96</sup>

Hauptsächlich ist die Erzählung aber von der Wahrnehmung des Siebenjährigen geprägt. Wie sich dies auf stilistischer Ebene niederschlägt, ist von Andreini und Heiney ausführlich untersucht worden. Andreini stellt zunächst fest, dass Orts- und Zeitangaben ungenau bleiben:

Gli elementi deittici che sembrano precisare l'*hic et nunc* della vicenda passata, si dissolvono in prospettive e cronache tutte infantili e fantastiche, poco tangibili [...]

Sie zitiert anschließend den Beginn der Erzählung und fährt danach fort:

La delimitazione temporale che pure potrebbe essere riconducibile ad un momento storico ben definito e di esso riprodurre il clima terribile, è imprecisa, perché interiorizzata e inserita entro confini di una trasformazione favolosa: anche lo spunto di documentazione che talvolta pare espresso da verbi all'indicativo, viene smorzato da formule parentetiche (*sembra, non so dove, non so*) [...]

Zu den die äußere Realität verwischenden Elementen der Erzählung zähle auch die Auflösung der chronologischen Ordnung zu Gunsten zeitloser Strukturen, die eine

---

<sup>89</sup> Ebd., S. 28.

<sup>90</sup> Ebd., S. 28.

<sup>91</sup> Ebd., S. 35.

<sup>92</sup> Ebd., S. 35.

<sup>93</sup> Terminologie von Franz Karl Stanzel

<sup>94</sup> Terminologie von Franz Karl Stanzel

<sup>95</sup> Vittorini: *La mia guerra*, S. 31.

<sup>96</sup> Ebd., S. 33.

<sup>97</sup> Andreini, S. 110.

<sup>98</sup> Ebd., S. 111.

Atmosphäre schaffen würden, in der das Eintreffen von unerwarteten Ereignissen zur Normalität gehöre:

[I]l tempo logico non ha più alcuna funzione come agente, ma l'ordine cronologico è inghiottito in una struttura atemporale. L'aria sembra gravida di eventi sempre inaspettati [...]<sup>99</sup>

Auch Heiney bemerkt, dass die Reihenfolge der erzählten Ereignisse nicht der chronologischen Abfolge gerecht werde, sondern vielmehr den Assoziationen des Erzählers unterliege.<sup>100</sup>

An die Stelle von genauen Orts- und Zeitangaben und der Darstellung chronologischer Abläufe treten also wage Formulierungen, welche zum einen die kindliche Wahrnehmung repräsentieren und zum anderen von der Ungenauigkeit der Erinnerung zeugen. Zusätzlich wird die Sprache selbst dahingehend verändert, dass ein eigenes semantisches System aufgebaut wird, welches der Phantasie des Kindes entspricht. Andreini stellt fest, dass das gesamte semantische System durch das Innenleben des Protagonisten verändert wird: „Tutto il sistema semantico risulta sottomesso al lavoro interiore dell'immaginazione [...]“<sup>101</sup> Durch Formulierungen wie „Ai giardini gli alberi brusivano come ogni foglia fosse un uccello“<sup>102</sup> oder durch den Vergleich von Granatsplittern mit Affen und Kasserollen<sup>103</sup> würden die Dinge ihre gewöhnliche Konnotation verlieren.<sup>104</sup> Hinzu kommt, dass durch eine außergewöhnliche Interpunktion die Sprechweise des Kindes imitiert wird. Heiney zitiert folgende Passage:

Dimenticherò mai quel lungo stanzone ad arcate, che odorava di stalla [...] Emilietta sarebbe stata la nostra preda; e fu; ce la rapivamo a vicenda [...]<sup>105</sup>

Anschließend erklärt er, dass das Komma nach „arcate“ nicht der gewöhnlichen italienischen Kommasetzung entspreche und an Stelle des Semikolons nach „fu“ eigentlich ein Punkt stehen müsste. „The effect is that of a kind of breathless childish rush; the narrator mentions the chamber, then after a faint pause (the comma) remembers its odor.“<sup>106</sup>

Zusammenfassend ist festzustellen, dass in *La mia guerra* sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene der Fokus auf die Welt des Kindes gerichtet ist. Obwohl diese

---

<sup>99</sup> Ebd., S. 111.

<sup>100</sup> Heiney, S. 159 f.: „The memories are jumbled together in a sequence that follows the narrator's associations rather than the chronology of events.“

<sup>101</sup> Andreini, S. 115.

<sup>102</sup> Vittorini: *La mia guerra*, S. 33.

<sup>103</sup> Ebd., S. 42.

<sup>104</sup> Andreini, S. 114.

<sup>105</sup> Vittorini: *La mia guerra*, S. 38.

<sup>106</sup> Heiney, S. 159.

in einem scharfen Kontrast zu den Vorgängen in der Außenwelt steht, ist die Sichtweise auf die Kindheit keinesfalls kritisch, vielmehr unterliegt sie einer Idealisierung. So erscheint es zum Beispiel unrealistisch, dass Siebenjährige in der Lage sind, sich unter den erschwerten Bedingungen des Krieges selbst zu versorgen und den widrigen Umständen, wie zum Beispiel der Kälte, ohne Weiteres zu trotzen. Außerdem ist fraglich, ob sich Kinder dieses Alters ohne die Nähe einer erwachsenen Vertrauensperson wohlfühlen können. Auch bleibt zu bezweifeln, dass Kinder das Grauen des Krieges so leicht verwinden, wie es der Protagonist und seine Freunde tun. In der Erzählung ist von all diesen Bedenken nichts zu spüren. Das einzige Problem wird in der Endlichkeit des Kindheitsparadieses, welches dann nur noch durch nostalgische Erinnerung einzuholen ist, gesehen.

### 3. DIE WELT DER JUNGEN IN *IL GAROFANO ROSSO*

In seinem Roman *Il garofano rosso* verlässt Vittorini nun die phantastische Welt der Kinder und wendet sich dem Dasein der Jugendlichen zu. Protagonist ist der 16-jährige Alessio Mainardi, der Mitte der 20er Jahre ein Internat auf Sizilien besucht. Dort beschäftigen ihn die Liebe zu der Schülerin Giovanna, die Affäre mit der Prostituierten<sup>107</sup> Zobeida und die Freundschaft mit dem älteren Tarquinio. Außerdem begeistert er sich für den aufkommenden Faschismus. Bei allem steht die Beschreibung der spezifischen Welt der Jungen im Vordergrund. Diese ist zwischen Kindheit und Erwachsensein angesiedelt. Alessio erinnert sich an die nicht weit zurückliegende Zeit der Kindheit, der er aber nicht mehr angehört:

Avevo sedici anni, quasi diciassette; mi piaceva ormai fare il “grande” e stare coi grandi veri, tutti dai diciotto in su, [...] a discutere, a fumare sotto la tenda color ruggine del caffè; ma ogni volta che l’urlo di uno dei piccoli andava lontano oltre la strada sulla prateria della piazza mi sentivo nitrire dentro e ritornare cavallino com’ero stato quando anche io dai gradini della cattedrale spiccavo il volo radente sopra l’asfalto.<sup>108</sup>

Bei Alessio ist das Bedürfnis zu den *grandi* zu gehören viel größer als beim Protagonisten aus *La mia guerra*. In *Il garofano rosso* wird jedoch nicht mehr nur zwischen Kindern und Erwachsenen unterschieden; die wichtigere Trennung wird im Roman zwischen den *ragazzi* auf der einen Seite und den *uomini* auf der anderen

---

<sup>107</sup> Eigentlich ist Zobeida keine Prostituierte. Sie spielt diese Rolle nur, um die Polizei zu täuschen, da sie Drogengeschäfte macht.

<sup>108</sup> Vittorini, Elio: *Il garofano rosso*. Mailand: Mondadori 1997, S. 3 f.

vorgenommen.<sup>109</sup> Eine zentrale Textstelle ist hierbei das Gespräch zwischen Alessio und Tarquinio, in welchem genau dargelegt wird, was die Existenz des Jungen zum einen und jene des Mannes zum anderen ausmacht.<sup>110</sup> Tarquinio ist der Meinung, dass er kein Junge mehr sei, da er mit dem Geld des Vormunds das Leben eines Erwachsenen bestreiten könnte. Dieses bestünde darin, Frau und Kinder sowie ein eigenes Esszimmer zu haben und Milchkaffee an einem Tisch zu trinken. Alessio fühlt sich durch das Detail des Milchkaffees an seine Kindheit erinnert:

Eppure quello che lui chiamava vita d'un uomo mi faceva tornare in mente la mia infanzia. Un uomo seduto al tavolo, all'ora del caffelatte... Mi ridevo io, bimbo. E per un attimo sperai che potesse di nuovo essere meraviglioso, trovarsi seduto dinanzi al tavolo, aspettando caffelatte. Ma fu un attimo, poi subito mi parve impossibile, perciò gridai che erano balle.<sup>111</sup>

Potter stellt die Bedeutung der Vorstellung Tarquinos und Alessios vom Milchkaffee heraus: Den Milchkaffee gebracht zu bekommen, stehe für den bourgeoisen Egoismus, welcher mit einem Rückfall in kindliche, egoistische Verhaltensmuster vergleichbar sei. Deshalb erinnere Tarquinos Beispiel Alessio zunächst auf angenehme Art und Weise an seine Kindheit.<sup>112</sup> Alessio weist Tarquinos Träume jedoch als „balle“ von sich, das heißt, dass er nicht das von Tarquinio vorgestellte ruhige, auf sich selbst bezogene Leben eines Erwachsenen führen will. Alessio identifiziert sich noch mit dem Leben eines *ragazzo*<sup>113</sup>, über welches Tarquinio nun spottet:

«[...] Ricordi com'ero anch'io? A cosa credevo della vita degli uomini? Mi pareva tutta da disprezzare tranne per qualcuno. E quei *qualcuno* invece, nella vita dei grandi, sono quelli rimasti ragazzi. Piglia Liebknecht, per esempio. Liebknecht, dentro di sé, non è mai stato intimamente un uomo. Suppongo almeno, a giudicare dal gran gioco di cui aveva bisogno.» [...] «E tutti i cosiddetti grandi uomini non sono che ragazzi. [...] Napoleone ragiona come noi ai tempi degli scioperi. Non c'è mai nelle sue parole qualcosa che ce lo lasci pensare per conto suo, chiuso nel gusto di una camera sua. Disgraziato, rimpiangeva i campi di battaglia, ed era in una situazione che a un uomo vero, il quale avesse conosciuto l'intimità, avrebbe fatto rimpiangere l'ora del caffelatte. [...]»<sup>114</sup>

Für Tarquinio sind Liebknecht und Napoleon ihrem Wesen nach keine Männer, sondern spielende Jungen, wie er und Alessio es zur Zeit der Schülerstreiks gewesen seien. Potter ist der Ansicht, dass Vittorini das Dasein der Jungen positiv konnotiere,

---

<sup>109</sup> Diffley und Honess betonen, dass der Roman die verschiedenen Stufen der Entwicklung des Kindes und des Jugendlichen beschreibe, indem er den Fokus auf die Unterscheidung des Daseins von *bimbo*, *ragazzo* und *grande* richte (Diffley/Honess, S. 39).

<sup>110</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 93 ff.

<sup>111</sup> Ebd., S. 94.

<sup>112</sup> Potter, S. 57.

<sup>113</sup> Er verlässt das Gespräch mit Tarquinio dann auch ganz bewusst als Junge: „«Uhm!» dissi. «Sarà... Ai ragazzi non deve mai importare troppo a lungo.»» (Vittorini: *Il garofano*, S. 95)

<sup>114</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 94.

obwohl es von der Figur Tarquinio negativ bewertet werde.<sup>115</sup> Denn das „Jungesein“ stünde für „innocence from bourgeois selfishness as well as involvement in society“<sup>116</sup>. Diffley und Honess heben hervor, dass sich ein Junge von einem Mann Tarquinios Definition zufolge nicht durch das Alter, sondern durch den „state of mind“ unterscheide:

[A] *ragazzo* [...] is socially conscious and politically involved; he is part of a brotherhood, such as that represented by the 'cava' where Alessio and Tarquinio had previously met as like-minded *ragazzi*. [...] If a *ragazzo* is a political being, a *grande* is a-political, selfish, and alone in the world, a *ragazzo* only during moments of abandoned recreation (as in the cinema).<sup>117</sup>

Alessios Vater sei somit der negativ besetzten Welt der Erwachsenen zugehörig, weil er seine sozialistischen Ideen der „necessità di salvarsi ognuno per conto suo“<sup>118</sup> geopfert habe.<sup>119</sup> Der 16-jährige Alessio lehnt die eigennützig-einstellung des Vaters ab. Mit der bürgerlichen Welt der Erwachsenen kann er sich nicht identifizieren. Unter den Erwachsenen gibt es jedoch eine Gesellschaftsschicht, die er bewundert und zu der er gerne dazugehören würde: die Arbeiter. Er beobachtet sie in der Ziegelbrennerei seines Vaters und fühlt sich ihnen unterlegen.<sup>120</sup> Außerdem fragt er sich, wieso er die Arbeiter schon immer als sympathisch empfunden hat, und führt es nun darauf zurück, dass sie etwas Jungenhaftes an sich hätten:

[C]’era, persino nei vecchi, qualcosa di ragazzi in loro che non poteva dipendere da nulla di esterno... Era questo, era un qualcosa di ragazzi...<sup>121</sup>

In Alessios Wahrnehmung gehören die Arbeiter nicht richtig zu den Erwachsenen, sondern vielmehr zur positiv besetzten Welt der Jungen. Der Protagonist schreibt ihnen zudem nur positive Eigenschaften zu. Selbst wenn sie sich am Wochenende betrunken hätten, würden sie am Montagmorgen stets „senz’ombra alcuna di nebbia sulle facce, vivi, attenti, pieni di fresca delicatezza involontaria“<sup>122</sup> auf der Arbeit erscheinen. De Nicola stellt hier eine Verbindung zwischen den Arbeitern und „un’incontaminata età giovanile“ fest.<sup>123</sup> Alessio entdecke bei ihnen „una sfera di sentimenti autentici [...], che rimanda al mondo spontaneo dell’infanzia e della gioventù [...]“<sup>124</sup>. Zum jungenhaften Leben der Arbeiter zählt auch eine gewisse Unbeschwertheit. Diese wird dem Leser vor Augen geführt, als dem langweiligen und bedrückenden Mittagessen der Familie im

---

<sup>115</sup> Potter, S. 58.

<sup>116</sup> Ebd., S. 57.

<sup>117</sup> Diffley/Honess, S. 39.

<sup>118</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 69.

<sup>119</sup> Diffley/Honess, S. 39.

<sup>120</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 67.

<sup>121</sup> Ebd., S. 71.

<sup>122</sup> Ebd., S. 71.

<sup>123</sup> De Nicola, S. 52.

<sup>124</sup> Ebd., S. 50.

Haus die unkomplizierte Mittagspause der Arbeiter im Freien gegenübergestellt wird: „[E] pensavo al pasto degli operai quale un’ora prima si era svolto, in felice disordine tra gli sparsi fortilizi dei mattoni, nell’aria calda di sole e di forno.“<sup>125</sup>

Die Thematik des Arbeiterdaseins beeinflusst Alessio aus einem weiteren Grund. Im Gespräch mit dem Vater über das Leben seiner Arbeiter deckt er eine gesellschaftliche Ungerechtigkeit auf: Den Arbeitern geht es nicht so gut wie ihm, weil sie nicht die Möglichkeit haben, genauso lange zur Schule zu gehen wie er.<sup>126</sup> Der 16-jährige weiß, dass auch der Vater diese Ungleichheit wahrnimmt und in seiner Jugend sogar Sozialist war. Seine „logica di ragazzo“<sup>127</sup> sagt ihm aber, dass es dem Vater nun nur deswegen gut geht, weil er seine Arbeiter ausbeutet. Da er jenem Sozialismus, welchem der Vater in seiner Jugend anhing, auf Grund der Einstellung des Vaters nicht traut, schließt er sich den Faschisten an.<sup>128</sup> Der Faschismus erscheint hier demnach als eine antibürgerliche, revolutionäre Bewegung, die sich vom Sozialismus in ihrer Radikalität unterscheidet.<sup>129</sup>

Die radikalen und gewaltfreundlichen Elemente des Faschismus passen zum Lebensgefühl des Protagonisten, der glaubt, einen Mord begehen zu müssen, um in das Erwachsenenleben eintreten zu können.<sup>130</sup> Das Begehen einer Gewalttat wäre für ihn eine Initiation in das Leben des Mannes. Die Sehnsucht nach Gewalt und Tod<sup>131</sup> steht der Phantasie und dem Spiel allerdings näher als der Realität: Alessio träumt davon, mysteriöse Duelle auszutragen, und stellt sich vor, Rana umgebracht zu haben, obwohl

---

<sup>125</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 74.

<sup>126</sup> Ebd., S. 68 ff.

<sup>127</sup> Ebd., S. 69.

<sup>128</sup> Ebd., S. 70.

<sup>129</sup> Siehe auch ebd. S. 19 und S. 26 f.

<sup>130</sup> Ebd., S. 10 f: „[P]iù che mai ora, dopo il tempo del grembiolino, mi pareva che fosse necessario avere steso a terra nel sangue qualcuno, se veramente volevo entrare nella vita, al di là della *levatrice* e del prete insegnante di greco, nella vita dove si coglievano garofani rossi e si baciava Giovanna.“

Im Vorwort zu *Il garofano rosso* erklärt Vittorini, dass sein Roman beschreibe, wie die große Begeisterung für den Faschismus bei den Jugendlichen zustande gekommen sei: „Si parla dal ricordo d’infanzia che viene, nelle prime pagine, attribuito al ragazzo protagonista. È ricordo d’un desiderio, conosciuto nella primissima infanzia, di *uccidere* qualcuno. L’esistenza successiva del protagonista e l’educazione ricevuta non lo hanno eliminato, o lo hanno semplicemente represso. A sedici anni egli è ancora posseduto da una vaga impressione che, per affermare se stesso, “entrare nella vita degli adulti”, essere riconosciuto uomo, occorra “forse” uccidere qualcuno o, comunque, versare sangue. Tutti i ragazzi intorno a lui si comportano come se fossero, tutti, posseduti più o meno, e più o meno vagamente, dalla stessa impressione. C’è in loro, verso il mondo costituito, una diffidenza che li accomuna e un atteggiamento di rivolta non preciso ma costante per cui sono portati a credersi rivoluzionari e sono pronti a simpatizzare con qualunque movimento politico *appaia* loro rivoluzionario. [...] Agli occhi loro, che vedono gli altri partiti non uccidere, il fascismo è forza, e come forza è vita, e come vita è rivoluzionario.“ (Vittorini: *Prefazione*, S. 191)

<sup>131</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 37.

er sich lediglich mit ihm geprügel hat.<sup>132</sup> Die kindlichen und abenteuerlichen Phantasien des Protagonisten sind jedoch nicht ganz harmlos, weil er tatsächlich eine Waffe, die er von der faschistischen Jugendgruppe bekommen hat, bei sich trägt. In diesem Zusammenhang erscheinen die Gedanken Alessios in einem anderen Licht, da Spiel und Ernst sich zu vermischen beginnen. Noch deutlicher wird dies, als die Jungen streiken, weil die Lehrer eine Gedenkfeier für den am 10. Juni 1924 von den Faschisten ermordeten Sozialisten Giacomo Matteotti abhalten: Auch hier werden harmloses Jungenspiel und politischer Ernst miteinander in Verbindung gebracht. Alessio fühlt sich nicht mehr wie ein Schüler, sondern wie ein Pirat von den Philippinen bei der Attacke, „e che ci fosse stata una nostra flotta schierata nei mari attorno in linea di fuoco“<sup>133</sup>. Als die Jungen dann die Schule besetzen, erscheint die Situation mehr als Spiel denn als politische Aktion: Wie in einem harmlosen Kinderspiel unterteilen sie das Schulgebäude in verschiedene Zonen, denen sie Namen geben.<sup>134</sup> Die noch von Phantasie durchsetzte Welt der Schüler steht im Gegensatz zur geschichtlichen Welt draußen.<sup>135</sup> Diese Opposition wird in dem Satz „Intanto un orologio del mondo fuori suona nella notte undici colpi“<sup>136</sup> veranschaulicht: Die Jungen leben noch in der unbegrenzten Welt der Phantasie, während draußen Zeit und Geschichte unaufhaltsam voranschreiten. Obwohl sich das Leben der Jugendlichen zwischen Schießbuden und Achterbahn abspielt<sup>137</sup>, sind sie durch ihre Aktionen gleichzeitig Akteure des politischen Geschehens und üben somit Einfluss auf die Geschichte aus. Die Gefahr, die trotz alles Spielerischen von den Jungen ausgeht, wird dadurch verdeutlicht, dass Alessio noch den Revolver bei sich trägt und ihn den anderen zeigt.<sup>138</sup> Wie sehr das spielerische Dasein der Jungen von Übermut und Unüberlegtheit geprägt ist, geht aus Alessios Aussage, dass er sich einen Krieg wünsche, um Giovanna als Soldat der Luftwaffe beeindrucken zu können, hervor.<sup>139</sup> Anders als in *La mia guerra* kann der kindliche Übermut hier jedoch gefährlich werden, da der Protagonist schon am Leben

---

<sup>132</sup> Ebd., S. 36: „Mi viene voglia di camminare e camminare così tutta la notte, e di avere duelli misteriosi, e di passare per la via di Giovanna. Penso Rana disteso nel suo sangue al Matto Grosso. “L’ho ammazzato” mi dico. “L’ho ammazzato oggi con *questa*.” E mi stringo forte la *questa* con la mano dentro la tasca.”

<sup>133</sup> Ebd., S. 38.

<sup>134</sup> Z.B. „zona Marittima“, ebd. S. 43.

<sup>135</sup> Interessant ist hierbei auch Andreinis Feststellung, dass die Jungen im Roman zwischen Schule, Pension und Bordell in einer eigenen Welt leben, in der die Erwachsenen entweder abwesend sind oder kaum aktiv am Geschehen teilnehmen (Andreini, S. 123).

<sup>136</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 44.

<sup>137</sup> Ebd., S. 48: „«E nel pomeriggio eravamo più di duemila scolari con le tasche piene di ciliegie al Campo di Marte, tra baracche di Tirassegno e Montagne Russe.»“

<sup>138</sup> Ebd., S. 45.

<sup>139</sup> Ebd., S. 40.



der Erwachsenen teilnimmt. Dass Vittorini das Spiel der Schüler durchaus mit dem Ernst der Geschichte in Verbindung bringt, lässt sich auch aus Tarquinius' Äußerung, in welcher er Liebknecht und Napoleon als spielende Jungen beschreibt, schließen.

Das Spiel steht in *Il garofano* jedoch nicht nur für die Lebensweise der Jungen, sondern markiert vor allem auch einen scharfen Kontrast zwischen der ernsten und kalten Welt der Erwachsenen und der Unbeschwertheit der Kinder. Dieser Aspekt tritt in jenem Abschnitt des Romans hervor, in welchem der Protagonist zu seinen Eltern nach Hause fährt. Vom Zug aus sieht er eine Stadt, die für ihn und seine Geschwister in den Spielen Tibet war<sup>140</sup>, und zu Hause angekommen erinnert er sich an die ausgelassene Zeit seiner Kindheit, in welcher die Geschwister draußen „die Bösen spielten“, um das auszuleben, was ihnen von den Eltern verboten wurde.<sup>141</sup> In seiner Erinnerung erscheinen die Welt der Geschwister und jene der Eltern als getrennt voneinander. Denn Alessio glaubt, dass die Eltern nur sich selbst lieben, und es stört ihn, dass der Vater die Aufgabe übernommen hat, die ihm fremde, immer wehleidige Mutter vor den Kindern zu beschützen. Aufgehoben in einer Gemeinschaft fühlte er sich als Kind nur beim Großvater und dessen Familie.<sup>142</sup> Als er nun über die Ferien ins Elternhaus zurückkehrt, fehlt ihm die Flucht ins Kinderspiel, welches den Geschwistern in der durch die Eltern streng reglementierten Umgebung stets einen Ausgleich bot. Er fühlt noch die Ausgelassenheit in sich, spürt aber, dass er schon einer anderen Welt angehört, in welcher er diese nicht mehr ausleben kann: „Ma ora sentivo che ero rimasto solo nel mondo, così pazzo. Menta era seria. Tutta la sua gioia di giovane cosa s'era consumata.“<sup>143</sup> Wahrscheinlich rührt die Wehmut, die ihn bei seiner Ankunft überkommt, daher, dass er merkt, dass er die unbeschwerte Kindheit hinter sich gelassen hat: „Allora sentii che avevo voglia di piangere. [...] Il paese più bello del mondo sarebbe stato, avrebbe potuto essere...“<sup>144</sup> Im vorherigen Jahr habe er noch mit seinen jüngeren Geschwistern auf den Feldern Robinson gespielt<sup>145</sup>, das heißt, die Kindheit liegt für ihn noch nicht weit zurück. Nun nimmt er aber nicht mehr aktiv an den Spielen teil, sondern wird schon zum Beobachter der Welt der Kinder. So sieht er zum Beispiel, wie seine jüngeren Brüder Indianer spielen.<sup>146</sup> Zu diesen Feststellungen

---

<sup>140</sup> Ebd., S. 54.

<sup>141</sup> Ebd., S. 56 f.

<sup>142</sup> Ebd., S. 62 ff.

<sup>143</sup> Ebd., S. 57.

<sup>144</sup> Ebd., S. 55.

<sup>145</sup> Ebd., S. 60.

<sup>146</sup> Ebd., S. 74.

passend bemerkt Pautasso, dass die Heimreise Alessios einen Abschied von der Kindheit darstelle:

Il viaggio [...] è una mediazione simbolica, un tuffo nella memoria per ripercorrerne passo passo i momenti più significativi (il Tibet dei giochi, la casa del nonno, il paese della madonna a cavallo) che si risolve in un addio a quel mondo e prepara Alessio ad entrare in un altro.<sup>147</sup>

Papini meint das Gleiche, wenn sie sagt, dass Alessio seine „preistoria“, das heißt seine Kindheit, wiederentdecken müsse, um dann in seine eigene „storia“ eintreten zu können.<sup>148</sup>

Von besonderer Bedeutung für den Aspekt des Spiels, das einerseits für die Unbeschwertheit der Kindheit steht und andererseits immer auch mit Ernst besetzt ist, ist jene Passage, in der Alessio vom Fenster aus spielende Kinder beobachtet: Die Jungen stellen sich in einer Reihe auf, verbergen das Gesicht am Rücken ihres Vordermanns und suchen sich dann die Hand eines Mädchens aus, dem sie folgen möchten. Das Mädchen ist entweder ein Engel oder ein Teufel. Alessio kann sich noch sehr gut in das Spiel hineinversetzen und hat den Eindruck, dass die Kinder sich über ihn lustig machen, weil es ihm so vorkommt, als ob sie es ohne Ernst spielen würden, er hingegen immer mit vollem Ernst dabei gewesen sei.<sup>149</sup> Dieses Kinderspiel verweist auf einen anderen Handlungsstrang des Romans, nämlich jenen, der sich mit Alessios ersten Liebeserfahrungen befasst. Denn der 16-jährige ist zwischen Giovanna und Zobeida hin und her gerissen. Zudem scheint Giovanna zunächst der „Engel“ und Zobeida der „Teufel“ zu sein, insofern dass Giovanna anfänglich das jungfräuliche, unschuldige Mädchen darstellt und Zobeida die „verlorene“ Prostituierte verkörpert. Heiney enttarnt den vermeintlichen Gegensatz zwischen Giovanna und Zobeida als nicht zutreffend. Die beiden Frauen seien, genauso wie Alessio und Tarquinio, zwei Teile einer Identität.<sup>150</sup> Er zitiert eine Passage aus Tarquinios Briefen an Alessio, aus welcher hervorgeht, dass dieser Giovanna und Zobeida nicht als gegensätzliche Frauentypen anerkennt:

[D]ici che non vuoi che ti parli di Zobeida? È curioso! Temi forse che tuo padre possa leggere le mie lettere? Oppure ti fa rabbia e invidia davvero che esista la possibilità di una Zobeida per me? In tal caso, sai che cosa sei? Sei un terribile egoista. Hai Giovanna con tutto quello che per te significa Giovanna e vorresti anche Zobeida. O forse tu dividi le acque e supponi naturale aver bisogno anche d'una Zobeida. Ma se fossi in te io non dividerei le acque. Penserei a Giovanna come ora penso a Zobeida, aspettandomi da lei quanto mi aspetto da Zobeida. Non ti scandalizzare.<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> Pautasso, Sergio: *Guida a Vittorini*. Mailand: Rizzoli 1977, S. 79.

<sup>148</sup> Papini, S. 15 f.

<sup>149</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 76.

<sup>150</sup> Heiney, S. 166: „Tarquinio obviously represents the grosser and more physical part of a single identity of which Mainardi is the other and more spiritual half. In the same way the two women of the novel are aspects of a single feminine principle.“

<sup>151</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 81.

Die anfängliche Opposition zwischen „profane and sacred love“<sup>152</sup> würde auf symbolischer Ebene durch die rote Nelke und das blutbefleckte Taschentuch dargestellt: Dadurch, dass ihr die rote Nelke Giovannas in die Hände falle, würde Zobeida deren Unschuld zuteil. Andersherum falle Giovanna Zobeidas Sinnlichkeit zu, wofür Tarquinos Taschentuch als Symbol stehe<sup>153</sup>:

Zobeida is exalted and “purified“ through her possession of the symbolic flower, and Giovanna is degraded through Tarquinio’s possession of the handkerchief. And just as both males are made complete by this double encounter, both women are made complete females, combining in their natures the spiritual and the sensual.<sup>154</sup>

Für Alessio ist Giovanna jedoch das unschuldige, unberührbare Mädchen. Erst Zobeida macht ihn darauf aufmerksam, dass auch Giovanna eine Frau sei, mit welcher er, genau wie mit ihr, die sinnliche Liebe ausleben könne.<sup>155</sup> Alessio scheint auch intuitiv zu ahnen, dass die Unterscheidung der beiden Frauentypen hinfällig ist. Denn in seiner Vorstellung lässt er das unschuldige Mädchen Giovanna und die erfahrene Frau Zobeida immer mehr zu einer Gestalt werden. So überträgt er zum Beispiel die blonden Haare Zobeidas auf Giovanna oder tauscht die Sehnsucht nach Giovanna spontan durch die Sehnsucht nach Zobeida aus:

Era bruna, Giovanna, lo avevo in mente bene, con gli occhi fieramente grigi, ma ora che l’avevo chiamata Zobeida, sentivo che dovevo darle capelli biondi.<sup>156</sup> [...] “Oh Giovanna!”, pensavo, ma sentivo che Giovanna non poteva essere fuga, l’invocazione diventava in qualche modo, dentro al cuore: “Oh, Zobeida!”.<sup>157</sup>

Aber es werden nicht nur Eigenschaften Zobeidas auf Giovanna übertragen bzw. Giovanna in Zobeida verwandelt. Auch die reale Zobeida wird mit Eigenschaften Giovannas wahrgenommen:

Ed il suo sguardo era stato grigio, sebbene i suoi occhi fossero neri: come io lo volevo da una donna.<sup>158</sup> [...] La sentivo lassù come se fosse Giovanna, ma più che Giovanna, cioè una Giovanna donna che avessi già posseduto.<sup>159</sup>

Die Wahrnehmung des Protagonisten von den beiden Frauen bleibt also spielerisch. Zudem sind die reale Beziehung zu Zobeida und das lediglich aus einem Kuss bestehende Abenteuer mit Giovanna vom Charakter des Spiels geprägt. In Bezug auf

---

<sup>152</sup> Heiney, S. 166.

<sup>153</sup> Ebd., S. 166 f.

<sup>154</sup> Ebd., S. 167.

<sup>155</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 148: „«Io non capisco» disse tra l’altro «se le volevi bene perché non te la sei presa?» [...] Ma la pensavo una cosa cui non si poteva chiedere di più delle sue occhiate. E invece era da prendere come era da prendere la donna bionda? [...] Ora più che mai desideravo ch’ella avesse gli occhi grigi, e fosse davvero anche Giovanna, perché nulla esistesse fuori di lei. Nel mondo c’era adesso una cosa che qualcuno poteva prendere. Io non volevo lasciarla imposseduta.”

<sup>156</sup> Ebd., S. 58 f.

<sup>157</sup> Ebd., S. 75.

<sup>158</sup> Ebd., S. 116.

<sup>159</sup> Ebd., S. 127.

Zobeida wird vom Ich-Erzähler sogar explizit auf das von ihm zuvor beobachtete Kinderspiel verwiesen: „E pensai che poteva essere l'altra mano, quella che nel gioco non avrei voluto seguire.“<sup>160</sup>

Ein bedeutendes Element bei der Wahrnehmung von den Frauen durch die Jungen ist auch das Feststellen von mädchenhaften Zügen. So spricht Tarquinio in einem Brief an Alessio angetan von einem kindlichen Zug im Gesicht Giovannas:

È tutta donna, con una punta appena di bambina solo tra il naso e gli occhi, forse nel modo di guardare. Anche Zobeida, mi ricordo, ha una punta di bambina nella faccia... Ma di giovinetta, della curiosità, della provocazione, della voglia di intrigare e cospirare di una giovinetta costei non ha proprio nulla. Mai deve averne avuto. E quella stessa punta che ha di bambina non è residuo di qualcosa che era di più, no, è un tratto che le resterà per tutta la vita. Capisco perché ti ha attirato...<sup>161</sup>

Das Mädchenhafte steht vermutlich – ähnlich wie das „Jungesein“ – für Lebendigkeit, Authentizität und Unschuld. Später findet Alessio für einen Moment das Kindhafte im Wesen Zobeidas und fühlt dabei ihre Lebendigkeit.<sup>162</sup> Alessio nimmt Zobeida allerdings nur in wenigen Momenten als Mädchen wahr. Sie erscheint ihm hauptsächlich als reife Frau, die er vergöttert. Seine jugendliche Verehrung der Frau in ihr reicht so weit, dass er sich ihr wie einer Königin zu Füßen wirft und davon spricht, dass sie die Unerschütterlichkeit einer Göttin besitze.<sup>163</sup> Im gleichen Moment erkennt er jedoch, dass sie geweint hat, und nimmt erneut die kindliche Seite in ihr wahr, verwirft diese aber anschließend, um sie wieder als erwachsene Frau zu sehen:

E quando ebbi la faccia a terra e le braccia avvinte alle sue gambe, io mi stupii che potesse restarsene ancora disciolta da me, mentre io mi ero tutto attaccato a lei. Alzai gli occhi a guardarla, curioso della sua impassibilità di dea. Ma capii che invece aveva pianto.<sup>164</sup> [...] [E]bbe un cenno della testa più che mai da bambina. Ma era grande e donna.<sup>165</sup>

Die Tatsache, dass er ein Schüler ist und sie eine Erwachsene, birgt den Aspekt der Mutter-Sohn-Beziehung in sich: „Mi era venuta accanto, e se ne restò da parte, coi gomiti sul davanzale, soprapensiero dentro una timidezza come da mamma verso di me bambino.“<sup>166</sup> Diese Facette der Beziehung tritt besonders in den Vordergrund, als Zobeida über Alessios verpasste Prüfungen betrübt ist und er sie daraufhin wütend

---

<sup>160</sup> Ebd., S. 102.

<sup>161</sup> Ebd., S. 83 f.

<sup>162</sup> Ebd., S. 104 f: „Così mi baciò ridendo. E bisbigliò: «Vuoi che facciamo ancora?». Era come una bambina a dir questo, e anche a ricadere con la testa nel guanciale. E io non la sentii più grande di me. Essa era viva, ora, mi stringeva il viso dentro le braccia, e fu credere, averla. [...] Bisbigliando era sempre la bambina che aveva detto «vuoi che facciamo ancora?», era grande e donna eppure bambina con uno sguardo commosso e minuto.“

<sup>163</sup> Ebd., S. 128.

<sup>164</sup> Ebd., S. 128.

<sup>165</sup> Ebd., S. 129.

<sup>166</sup> Ebd., S. 129.

anfährt.<sup>167</sup> Zobeida mischt sich in eine Schulangelegenheit ein und betritt somit die Alltagswelt, in der sie nun mehr als besorgte Mutter denn als Königin erscheint.

Papini hebt den Aspekt der Mutter-Sohn-Beziehung besonders hervor: „Zobeida è, infatti, la figura stessa della madre cui Alessio ritorna.“<sup>168</sup> Daher rühre auch die Identifikation Zobeidas mit der Madonna auf dem Pferd.<sup>169</sup>

In der Sichtweise Alessios erscheinen Zobeida und er also vorwiegend in der Konstellation der erwachsenen Frau und des unerfahrenen Jungen. Zobeidas Wahrnehmung von Alessio fügt sich in dieses Bild ein: Sie bemerkt seinen „Jungengeruch“ („odore di ragazzo“)<sup>170</sup> und Alessio glaubt, dass sie sich in der Rolle der Großen, die den Kleinen Angst einjage, gefalle.<sup>171</sup> Zudem spricht sie anfänglich in einer etwas abwertenden Weise davon, dass er nur ein Kind sei<sup>172</sup>, und nennt ihn später liebevoll „[p]overo piccolo“<sup>173</sup>. Der Protagonist stellt fest, dass er sich in ihrer Gegenwart mehr denn je als schüchterner Junge fühlt.<sup>174</sup> Die anderen Damen im Bordell machen sich über ihn lustig, indem sie auf ihn als unbeholfenen Jungen herabschauen.<sup>175</sup> Somit bestätigen sie ihn in seiner Schüchternheit. Anders ergeht es ihm mit Giovannas Freundin, der „Hebamme“ („levatrice“)<sup>176</sup>. Diese macht ihm zwar klar, dass er nicht mit Giovanna zusammen sein könne, weil diese eine Frau sei und er noch ein Junge. Gleichzeitig siezt sie ihn aber und konfrontiert ihn mit einem Problem, das seiner Ansicht nach dem Lebensbereich der Erwachsenen angehört. Dies bereitet ihm Freude, weil er glaubt, so der Erwachsenenwelt einen Schritt näher gekommen zu sein.<sup>177</sup> Denn obwohl Alessio sich gerne an seine noch nicht weit zurückliegende Kindheit erinnert, will er jetzt das Leben eines Erwachsenen führen.<sup>178</sup> Aus diesem Grund hat er Angst, wieder ein Kind zu werden. Er spürt, dass die Erinnerung an den Traum, den er in seiner Kindheit oft träumte, ihm einen „orrore di tornare ad essere bimbo“<sup>179</sup> vermittelt. Der Inhalt des Traums besteht darin, dass er ein Mädchen geheiratet hat und sein Vater sich darüber entzündet, dass er dieses besucht. „The dream

---

<sup>167</sup> Ebd., S. 151.

<sup>168</sup> Papini, S. 17.

<sup>169</sup> Ebd., S. 17.

<sup>170</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 104 f.

<sup>171</sup> Ebd., S. 105.

<sup>172</sup> Ebd., S. 106: „«Tu non sei che un bimbo. Diciott’anni hai detto che hai? Ma ne avrai sedici...»“

<sup>173</sup> Ebd., S. 148.

<sup>174</sup> Ebd., S. 118.

<sup>175</sup> Ebd., S. 117.

<sup>176</sup> Ebd., S. 10.

<sup>177</sup> Ebd., S. 10 f.

<sup>178</sup> Einschränkung ist zu bemerken, dass der Protagonist zwar erwachsen sein will, das bürgerliche Leben eines Erwachsenen, wovon Tarquinio träumt, aber ablehnt.

<sup>179</sup> Ebd., S. 114 f.

obscurely suggests the child Alessio's lack of sexual knowledge in contrast to his father's more advanced and knowing sexual attitude<sup>180</sup>, lautet die Interpretation des Traums von Diffley und Honess. Diese denken anschließend darüber nach, ob durch Zobeida nun eine Initiation Alessios ins Erwachsenenleben stattfindet, und kommen zu dem Schluss, dass dem nicht so sei. Denn Zobeida bezeichne Alessio stets als *bambino* oder *ragazzo*. Zudem schwelge er bei ihr in angenehmen Kindheitserinnerungen und sie erzähle ihm ein den Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* ähnliches Märchen. Alessio sei noch stark von kindlichen Gefühlen durchdrungen. Demnach bleibe er bis zum Ende des Romans *ragazzo*.<sup>181</sup> Pautasso hingegen interpretiert Alessios Affäre mit Zobeida als einen Initiationsritus, durch den Alessio die Schwelle zum Erwachsensein überschreite. Dieser sei, wie jede Initiation, mit dem Leiden verbunden, welches durch die Krankheit Alessios symbolisiert würde.<sup>182</sup> Plausibler erscheint mir jedoch die Position von Diffley und Honess, nicht zuletzt deswegen, weil der Protagonist am Ende des Romans, nach dem Erscheinen des kleinen Jungen, eindeutig auf der Seite der *ragazzi* steht, die sich gegen die Erwachsenen, deren Ansichten Tarquinio repräsentiert, formieren.<sup>183</sup>

Die phantastisch anmutende Episode mit dem kleinen, weisen Jungen<sup>184</sup>, der genauso plötzlich auftaucht, wie er wieder verschwindet, führt nun – viel deutlicher als es in jenen Abschnitten, welche die Arbeiterthematik beinhalteten, der Fall war – zum Thema der Verantwortung hin. Die Kinder erkennen einen gesellschaftlichen Missstand und wollen ihn beseitigen. Die Episode hat ihren Ausgangspunkt in der Beerdigung des Mädchens, welches sich aus Liebeskummer umgebracht hat. Ihr Freund hatte sie verlassen, weil sie sich von ihm nicht verführen lassen wollte.<sup>185</sup> Interessant ist, dass Alessio zunächst glaubt, die Tote sei ein Kind, dann aber von einem Mitschüler erfährt, dass sie eine von den älteren Schülerinnen war.<sup>186</sup> Durch das Aufzeigen dieses Kontrasts wird der Konfliktpunkt deutlich gemacht: Ein Mädchen, das auf den ersten Blick noch ein Kind war, kam, dadurch dass sie sich verliebte, plötzlich mit der Erwachsenenwelt, zu der die Erotik gehört, in Kontakt. Die Sexualmoral der damaligen Gesellschaft verbot aber den Sex vor der Ehe. Der kleine Junge hält diese

---

<sup>180</sup> Diffley/Honess, S. 39.

<sup>181</sup> Ebd., S. 40.

<sup>182</sup> Pautasso, S. 79 f.

<sup>183</sup> Dieser Aspekt wird auch von Diffley und Honess berücksichtigt (Diffley/Honess, S. 40).

<sup>184</sup> Vittorini erläutert in seinem Vorwort, dass der kleine Junge zwar eine unwirkliche Erscheinung sei, jedoch die Forderungen der Jugend seiner Zeit wiedergebe (Vittorini: *Prefazione*, S. 190).

<sup>185</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 157.

<sup>186</sup> Ebd., S. 157.

gesellschaftliche Norm für sinnlos und schlecht. Deshalb sagt er: „«Queste cose succedono perché il mondo è organizzato male.»”<sup>187</sup> Was dann anfänglich wie eine marxistische Gesellschaftskritik aussieht<sup>188</sup>, entwickelt sich hin zu einer Kritik an der Situation des Verhältnisses der Geschlechter. Es müsse ein Gesetzbuch geschrieben werden, das die Gefühle regle, sie aufrüttele und ihnen Substanz verleihe.<sup>189</sup> Durch Unachtsamkeit und Gleichgültigkeit sei viel Schlechtes in das Verhältnis von Mann und Frau gekommen.<sup>190</sup> Deshalb hält der kleine Junge es für notwendig, die Gefühle zu reglementieren, indem gewisse Handlungen bestraft werden.<sup>191</sup> Alessio erscheinen die Argumente des weisen Jungen zwar kindisch („puerili“), aber sie entsprechen einem unbestimmten Bedürfnis in ihm. Tarquinius erwachsene Haltung ist ihm hingegen unsympathisch. Dieser rümpfe die Nase, weil er kein Junge mehr sei.<sup>192</sup> Es wird an dieser Stelle nochmals die positive Konnotation des „Jungeseins“ hervorgehoben. Die Kinder beginnen nun einige, für die damalige Zeit vollkommen revolutionäre Gesetze niederzuschreiben. So solle zum Beispiel Prostitution im weitesten Sinne abgeschafft werden, das heißt, auch die Heirat als ökonomische Absicherung für die Frau solle verboten werden.<sup>193</sup> Des Weiteren solle es erlaubt sein, unendlich viele Beziehungen im Leben zu haben. Bedingung sei nur, dass einige Jahre zwischen zwei Beziehungen lägen<sup>194</sup>; den Betrug am Partner wollen sie verbieten.<sup>195</sup> Ein weiteres Gesetz soll das Liebesleben der Jugendlichen regeln: Es solle ein Internat eingerichtet werden, welches die Jungen einmal in der Woche besuchen könnten, um mit den Mädchen dieses Internats zu schlafen. Diese Mädchen wären jedoch keine Prostituierten und dürften sich außerdem die Jungen selbst aussuchen.<sup>196</sup>

Von Bedeutung ist auch eine Forderung des kleinen Jungen, in welcher er auf die Motivation der sexuellen Begegnung zwischen Mann und Frau eingeht: Alessio bemerkt dabei, dass er nicht von Liebe spricht, aber er unterscheidet zwischen einer „suprema necessità“, die er befürwortet, und „rapporti fisici occasionali“, welche er

---

<sup>187</sup> Ebd., S. 160.

<sup>188</sup> Ebd., S. 160: „«Pensate al Codice Civile. L'uomo, là dentro, non conta che in quanto è proprietario. Nella famiglia, nella vita civile, in ogni rapporto, insomma, coi nostri simili le leggi pigliano l'uomo in considerazione solo in quanto è portatore di beni... [...]»“

<sup>189</sup> Ebd., S. 160 f.

<sup>190</sup> Ebd., S. 162 f.

<sup>191</sup> Ebd., S. 162.

<sup>192</sup> Ebd., S. 162.

<sup>193</sup> Ebd., S. 163.

<sup>194</sup> Ebd., S. 164.

<sup>195</sup> Ebd., S. 163.

<sup>196</sup> Ebd., S. 165.

ablehnt.<sup>197</sup> Hinterfragt man die Beziehung zwischen Alessio und Zobeida unter diesem Gesichtspunkt, kann man sagen, dass sie der Vorstellung des weisen Jungen entspricht. Denn Alessio sucht in ihr nicht nur sexuelle Befriedigung, sondern das, was er „l'intenso“<sup>198</sup> nennt. Dass er dieses mit Zobeida<sup>199</sup> tatsächlich erlebt, hängt vermutlich damit zusammen, dass sich die beiden nicht nur als Sexualpartner, sondern auch als Menschen begegnen: Sie interessieren sich füreinander; er sieht, dass sie geweint hat, weil er sie durch seine kindliche Art wieder auf die „verità di vita“ gestoßen hat<sup>200</sup>, und Alessio weint selbst vor ihr<sup>201</sup>; sie pflegt ihn liebevoll, als er krank ist, und zwischen beiden herrscht eine friedliche Harmonie<sup>202</sup>. Dadurch, dass sie sich als Menschen sehen, sorgen sie sich um das Wohlergehen des anderen und übernehmen somit Verantwortung füreinander. Diese Verantwortung bezieht sich zwar nur auf die Momente, in denen sie zusammen sind; keiner von beiden verspricht, sich darüber hinaus um den anderen zu sorgen, aber deswegen erscheint Alessio Zobeida gegenüber trotzdem nicht als Egoist, wie Potter behauptet.<sup>203</sup> Sie setzt das „Intensive“ mit „physical possession“ gleich und ist der Ansicht, dass es in der Beziehung zwischen Alessio und Zobeida keine Wahrheit geben könne, weil sich erstens Zobeida durch ihre Lebensweise zu weit von der Unschuld entfernt habe und weil zweitens Alessios Gefühle zu sehr von egoistischen Elementen bestimmt seien.<sup>204</sup> Diese Position muss angesichts der oben genannten Punkte jedoch hinterfragt werden.

Obwohl Alessio sich mit Zobeida so verhalten hat, wie der kleine Junge es fordert, da er mehr aus einer inneren Notwendigkeit denn aus dem physischen Bedürfnis heraus mit ihr zusammen war, fühlt er sich schuldig, nachdem der weise Junge wieder verschwunden ist.<sup>205</sup> Es ist zu vermuten, dass er feststellt, dass auch er die damalige strenge Sexualmoral verinnerlicht hatte, und nun deren Sinnlosigkeit und Gefahr erkennt. Dass auch er die gesellschaftlichen Normen zunächst nicht hinterfragt, lässt sich erstens an seinem Bild von Giovanna, die als Sexualpartnerin für ihn anfangs nicht in Frage kommt, und zweitens an seinen Gedanken über seine Schwester Menta ablesen: Er will nicht, dass ihm Menta etwas aus ihrem Leben als Mädchen anvertraut,

---

<sup>197</sup> Ebd., S. 163 f.

<sup>198</sup> Ebd., S. 102, 105, 116.

<sup>199</sup> Auch für Zobeida ist das sexuelle Verhältnis zu Alessio etwas Besonderes. Mit ihm habe sie das erlebt, was ihr seit Jahren nicht mehr begegnet sei (ebd., S. 105). Das „Intensive“, was für den Jugendlichen noch selbstverständlich ist, scheint in der Erwachsenenwelt demnach verlorengegangen zu sein.

<sup>200</sup> S. 130.

<sup>201</sup> Ebd., S. 140.

<sup>202</sup> Ebd., S. 145: „Ci sorridemmo.“

<sup>203</sup> Potter. S. 57.

<sup>204</sup> Ebd., S. 57.

<sup>205</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 167.



denn es gelingt ihm nicht, sie zwischen ihrem Dasein als Kind und ihrem zukünftigen Leben als Ehefrau zu fassen.<sup>206</sup> Auch hier ist jener Konfliktpunkt festzustellen, welcher die Schülerin in den Selbstmord getrieben hat.

Im letzten Abschnitt des Romans lässt Vittorini die Kinder Verantwortung für ein Gebiet übernehmen, das der Erwachsenenwelt angehört und das demnach auch die Erwachsenen mit mehr Weisheit, Sensibilität und Verantwortungsgefühl hätten behandeln müssen. Es ist kein Zufall, dass der Aspekt der Verantwortung erst in der zweiten Hälfte von *Il garofano* an Bedeutung gewinnt: Potter erwähnt, dass Vittorini im März 1933, als die Hälfte des Romans schon geschrieben gewesen sei, eine Reise nach Mailand unternommen habe, in welcher er die Liebe zur Welt wiedergefunden hätte. Dadurch sei auch der Wunsch, die Welt zu verbessern, stärker in den Vordergrund gerückt.<sup>207</sup> Sie bezieht sich dabei auf eine Passage aus Vittorinis Vorwort zu *Il garofano*:

[I]n marzo [...] feci un viaggio a Milano. [...] Ne tornai innamorato di luoghi e nomi, del mondo stesso, come ero stato altre volte solo nella mia infanzia. Era una condizione che veniva non improvvisa, anzi era cercata, eppur risultava straordinaria, dopo cinque o sei anni durante i quali mi pareva di non aver avuto che da bambino rapporti spontanei con le cose materne della terra e guardavo perciò all'indietro, scrivendo rivolto all'indietro. [...] Io non potevo, ora, continuare a scrivere solo *guardando all'indietro*.<sup>208</sup>

Die Kindheit gewinnt hier demnach eine Perspektive, die sie in *La signora della stazione* und *La mia guerra* noch nicht hatte. Zwar gehört auch das nostalgische Zurückschauen in die unbeschwerte Welt der Kindheit zur Wahrnehmung des Protagonisten aus *Il garofano*, dieses wird jedoch durch das Betrachten des Potentials zu gesellschaftlicher Veränderung und Verantwortung durch die authentische, noch nicht korrumpierte Weltsicht der Kinder und Jugendlichen ergänzt. Die Darstellung der jugendlichen Weltanschauungen wirkt authentisch, da Vittorini eine Ich-Erzählsituation schafft, in welcher die Tagebucheinträge des Protagonisten noch mehr Unmittelbarkeit schaffen und die Briefe seines Freundes Tarquinio eine zweite Perspektive vorstellen. Vittorini bezeichnete die hier von ihm gewählte Erzählweise als „realismo psicologico“<sup>209</sup>. Andreini stellt fest, dass keine Unterscheidung von Erzählzeit und erzählter Zeit in Erscheinung tritt, zudem keine Erzählerinstanz existiert, die mehr weiß als der Protagonist selbst, und dass somit der erlebende Protagonist das unreflektierte Zentrum des Romans sei.<sup>210</sup> Durch diese Erzählweise wird der Leser direkt in Alessios

---

<sup>206</sup> Ebd., S. 61 f.

<sup>207</sup> Potter, S. 53.

<sup>208</sup> Vittorini: *Prefazione*, S. 173 f.

<sup>209</sup> Vittorini, Elio: *Le opere narrative*. Bd. 1. Mailand: Mondadori 1974, S. 431.

<sup>210</sup> Andreini, S. 125.

Bewusstsein hineinversetzt. So ist es dem Autor zum Beispiel möglich, Alessios ungeschichtliches Zeitempfinden zu vermitteln, indem er ihn das Wetter beobachten lässt und dabei meistens von übergeordneten, chronologischen Zuordnungen absieht.<sup>211</sup> Pautasso spricht von „immagini metaforiche del tempo che passa“<sup>212</sup> und nennt folgendes Beispiel: „Dopo fu autunno nella campagna delle fornaci. [...] Poi venne pioggia e ci fu odore di radici.“<sup>213</sup>

Die Beobachtungen des Protagonisten beziehen sich auffallend häufig auf die Wetter- und Lichtverhältnisse.<sup>214</sup> Die Beschreibungen von Wetter und Licht sind zum Teil reine Untermalungen der Handlung, oft kommt ihnen aber auch eine symbolhafte Bedeutung zu. So wird zum Beispiel die sehr häufig erwähnte Sonne mit der Kinder- und Jungenwelt assoziiert.<sup>215</sup> Die heraufkommende Dunkelheit hingegen wird mit dem Ende der Kindheit in Verbindung gebracht.<sup>216</sup> Die vielen Wetter- und Lichtbeschreibungen machen die Naturverbundenheit des jugendlichen Protagonisten deutlich. Die gleiche Funktion haben die sehr häufigen Erwähnungen von Blättern und Laub. Außerdem zählen das Hahnenkrähen<sup>217</sup>, Heu<sup>218</sup>, Wespen und Schmetterlinge<sup>219</sup> sowie Muhen und Glockengeläut<sup>220</sup> zur naturnahen Welt des Jungen. Auch die Vorstellung von Zobeida und ihm als Pflanzen<sup>221</sup> und der Titel des Romans, der ja eine Pflanze bezeichnet, fügen sich in dieses Bild. Die meisten der Motive, welche die Wahrnehmung der Natur repräsentieren, kamen schon in *La signora della stazione* und *La mia guerra* vor. Ein weiteres gemeinsames Motiv von *La mia guerra* und *Il garofano rosso* ist jenes der Zugreise mit dem Ziel des Elternhauses. Außerdem wird das Robinsonspiel erwähnt<sup>222</sup> und der Mythos von Amerika zum Beispiel durch das Indianerspiel der Geschwister sowie Alessios Phantasie von Mato Grosso aufgerufen. Das *Tausendundeine Nacht-*

---

<sup>211</sup> Vgl. Andreini, S. 125.

<sup>212</sup> Pautasso, S. 79.

<sup>213</sup> Vittorini: *Il garofano*, S. 88.

<sup>214</sup> Z.B. ebd., S. 129: „Le indicai le ciminiere, fosche come verniciate di nero nell’aria inquieta percorsa da strani brividi di luce di quella oscurità senza nuvole in attesa della luna.“

<sup>215</sup> Z.B. ebd., S. 141: „In seguito avrei stretto amicizia con Tarquinio, avrei avuto compagni, sole, infanzia.“

<sup>216</sup> Ebd., S. 57: „Ma ora sentivo che ero rimasto solo nel mondo, così pazzo. Menta era seria. [...] L’aria s’era oscurata in lontananza, sotto il cielo ancora chiaro di celeste [...] Ma nessun lume s’era acceso. E solo le tre colonne di fumo che scaturivano dalle torri delle fornaci diventavano rosse di fuoco a mano a mano che in cielo faceva più scuro.“

<sup>217</sup> Ebd., S. 47, 140 f., 143.

<sup>218</sup> Ebd., S. 25, 30.

<sup>219</sup> Ebd., S. 66, 75.

<sup>220</sup> Ebd., S. 56.

<sup>221</sup> Ebd., S. 136: „Forse non sono neanche un ragazzo, e tu neanche sei una donna. [...] Forse siamo due piante a queste due finestre vicine [...] Tu, non so che cosa, e io garofano, e io t’ho conosciuta col mio alito fino alle radici, anche se non ho appreso il nome di quello che sei dentro le tue foglie...“

<sup>222</sup> Ebd., S. 60.

Motiv spielt eine tragende Rolle im Roman: Der Name Zobeida wird hier mit *Tausendundeiner Nacht* in Verbindung gebracht<sup>223</sup>; darüber hinaus erzählt sie ein *Tausendundeine Nacht*-ähnliches Märchen<sup>224</sup>; die Türken bringen ein orientalisches Element in die Handlung und erzählen zudem die Geschichte von Abù Hassàn und Harunal-Rascid.<sup>225</sup> Außerdem assoziiert Alessio den Feigenbaum mit etwas orientalisch Anmutendem in seiner Kindheit.<sup>226</sup>

Die Anspielungen auf *Tausendundeine Nacht* bringen ein märchenhaftes Element in die Handlung. Märchenhaft wirken auch Bezeichnungen wie „la montagna rosa“<sup>227</sup>, „paese dello zolfo“<sup>228</sup> und „campagna delle fornaci“<sup>229</sup>. Die märchenhaften Elemente tragen jedoch nicht wesentlich zum Romaninhalt bei. Erst in *Erica e i suoi fratelli* gewinnt das Märchenhafte an tragender Bedeutung im Roman.

#### **4. DIE BEGEGNUNG MIT DEM BÖSEN IN *ERICA E I SUOI FRATELLI***

Der unvollendete Roman *Erica e i suoi fratelli* beschreibt das Erwachsenwerden der Protagonistin Erica, die zu Beginn des Romans vier oder fünf Jahre alt ist<sup>230</sup> und 14 wird, als die Haupthandlung einsetzt.<sup>231</sup> Die Geschichte spielt vor dem Hintergrund der Wirtschaftskrise von 1929.<sup>232</sup> Schauplatz ist ein Hof in einer Großstadt. In den an diesen Hof anliegenden Wohnungen haben sich vor allem Arbeiter angesiedelt. Diese müssen täglich ums Überleben kämpfen, zumal die Arbeitslosigkeit stetig zunimmt. Auch Ericas Familie, zu der die Eltern, Erica, die jüngere Schwester Lucrezia und der kleine Bruder Alfredo gehören, ist vom Großstadtelend betroffen. Als der Vater schließlich seinen Arbeitsplatz verliert, beschließt er, in die Berge zu gehen, um dort beim Straßenbau zu helfen. Da die Mutter ohne den Vater nicht leben kann, folgt sie

---

<sup>223</sup> Ebd., S. 23: „«[...] È un nome da mille e una notte quasi.» [...] «[...] Zobeida... »“ und S. 112: „ «[...] [Q]uesta sultana l'avete vista?»“

<sup>224</sup> Ebd., S. 142 f.

<sup>225</sup> Ebd., S. 110 f.

<sup>226</sup> Ebd., S. 6.

<sup>227</sup> Ebd., S. 152.

<sup>228</sup> Ebd., S. 54.

<sup>229</sup> Ebd., S. 88.

<sup>230</sup> Vittorini, Elio: *Erica e i suoi fratelli*. Turin: Einaudi 1975, S. 3.

<sup>231</sup> Ebd., S. 18.

<sup>232</sup> Vgl. Pautasso, S. 90.

ihm nach kurzer Zeit und lässt ihre drei Kinder mit wenigen Vorräten zurück. Erica übernimmt von nun an die Verantwortung für das Haus und ihre Geschwister. Allerdings ist ihr noch nicht klar, dass die Vorräte nicht ewig halten. Hinzu kommt, dass die Nachbarn sie bestehlen. Am Ende muss sie sich prostituieren, um das Überleben für sich selbst und ihre Geschwister zu sichern.

Im Vordergrund steht Ericas Konfrontation mit der vom Egoismus gekennzeichneten Welt der Erwachsenen. Das Böse, welches dieser Welt innewohnt, erahnt Erica schon, als sie zehn Jahre alt ist. Dabei überträgt sie jenes Wissen, das sie aus den ihr von der Mutter vorgelesenen Märchen hat, auf ihre eigene Situation:

Presto Erica cominciò a capire che aveva i genitori poveri proprio come si diceva in certe fiabe. E cominciò ad osservare padre e madre con sospetto, cominciò a temere che diventassero cattivi. Dalle fiabe sapeva che i genitori poveri diventavano cattivi, portano i figli nel bosco e ve li abbandonano.<sup>233</sup>

Erica vermutet also, dass das Böse nicht nur in den Märchen existiert, sondern, dass auch ihre armen Eltern – genau wie die Eltern aus *Hänsel und Gretel* – sie im Stich lassen könnten. Sie fühlt sich in ihrer Angst bestätigt, da sie die Eltern in einer „geheimnisvollen, geheimen Gesellschaft“, von welcher die Kinder ausgeschlossen sind, verbunden sieht:

Dalla festa che quei due si facevano dentro al buio della notte li sapeva uniti in una misteriosa compagnia segreta, di complotto, di intesa che escludeva tutti gli altri e loro ragazzi, e sempre più li temeva. Essi potevano, per questa compagnia che li isolava, diventare davvero terribili. E uno sgomento scaturiva gelido in Erica dal fondo del cuore.<sup>234</sup>

Allein die Befürchtung, von den Eltern verlassen zu werden, ruft bei Erica das Verantwortungsgefühl für sich selbst und ihre Geschwister hervor: „Che avrebbe fatto per salvare sé e i suoi fratelli?“<sup>235</sup> Deshalb schlägt sie Lucrezia vor zu fliehen. Die jüngere Schwester versteht Erica aber nicht, da sie sich durch ihr kindliches Vertrauen noch sicher und geborgen in der Welt fühlt, noch nicht einmal Hunger und Kälte wahrnimmt. Dieser Welt aus trügerischer Sicherheit ist Erica, wie sie selbst feststellt, schon entwachsen:

Aveva dieci anni, pensò di fuggire coi fratelli. Ma Lucrezia non la prese sul serio quando cercò di spiegarle il pericolo che correvano. Lucrezia non temeva nulla, non capiva che erano poveri, non capiva neanche che c'era freddo e fame. Strano! Lucrezia era come lei quando ancora non esisteva il pericolo. Ed Erica ebbe un sospetto che il pericolo esistesse da sempre, che sempre ci fosse stato in casa freddo e fame, che il babbo e la mamma avessero fatto sempre quei loro discorsi di disperazione. Dio! pensò. Era stata ignara sotto un simile pericolo? Avrebbe potuto essere abbandonata in un bosco inerme e ignara?<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup> Vittorini: *Erica*, S. 5.

<sup>234</sup> Ebd., S. 6.

<sup>235</sup> Ebd., S. 6.

<sup>236</sup> Ebd., S. 7.

Als der Vater schließlich die Familie verlässt, um in den Bergen zu arbeiten, erkennt Erica die der Situation innewohnende Gefahr: Sie weiß, dass die Mutter die Kinder hasst, weil sie bei ihnen bleiben muss, obwohl sie dem Vater folgen will.<sup>237</sup> Sie sieht den „Dämon“ in den Augen der Mutter<sup>238</sup>, aber diesmal bleibt sie ruhig und denkt nach.<sup>239</sup> So kommt sie zu dem Schluss, dass es nichts zu fürchten gebe, da man sie und die Geschwister nicht in einem Wald aussetzen könne. Auf diese Weise überwindet sie ihre Märchenvorstellungen und stellt diesen die Großstadtrealität gegenüber:

Che c'era da temere dopo tutto? Gli abbandoni nei boschi erano favole. La realtà di pericolo era che la mamma voleva andarsene, voleva correre, e che correre tutta la famiglia non si poteva. Ma che pericolo era? Essa non si sarebbe portata la casa e la città con sé, se un giorno scappava. Loro ragazzi non sarebbero rimasti soli come in un bosco; sarebbero rimasti in quella casa e quel cortile ch'erano la loro vita.<sup>240</sup>

Erica fühlt sich im Haus und im Hof sicher und geborgen. Aber auch dieses Gefühl von Sicherheit ist trügerisch, da die 14-jährige weder das Problem des Hungers noch die Börsartigkeit der Hofnachbarn voraussieht. Es gelingt ihr zwar, den Egoismus ihrer Eltern als Gefahr zu erkennen und so zur Prophetin ihres eigenen Schicksals zu werden, aber als dann auch die Mutter fortgegangen ist, merkt sie nicht, dass die Nachbarn sie bestehlen: Die Frau des Eisenbahners behauptet, Ericas Henne gegen die Gans tauschen zu wollen, wird ihr aber die Gans vorenthalten.<sup>241</sup> Außerdem findet Erica den Mehlsack plötzlich leer vor. Es macht zunächst den Anschein, als ob sie die Frau des Steuerbeamten verdächtigen würde: „[...] pareva avesse ingoiato il sacco con tutto lei.“<sup>242</sup> Zudem glaubt sie, dass das Tuch der Frau Polentamehl enthalte.<sup>243</sup> Aber Ericas Verdächtigung vollzieht sich nur in ihrem Unterbewusstsein und verliert sich sofort wieder, denn in ihrer kindlichen Unschuld ist es ihr nicht möglich, das Verbrechen wahrzunehmen. Sie glaubt hingegen noch an die „compagnia“, die zu Beginn des Romans durch ihren Traum von den bewohnten Trauben verbildlicht wird:

Specie sognava uva, un' uva di un dolce colore, giallo appannato dal freddo, e non uva da mangiare ma da abitare. [...] Lei era sola in un globo, ma sapeva che a tutti succedeva la stessa cosa, e sentiva una melodiosa certezza di compagnia. La felicità era anzi questa: la compagnia.<sup>244</sup>

Die Protagonistin spürt, dass das Gemeinschaftsgefühl durch das zunehmende Elend verloren geht und die Menschen sich gegenseitig fürchten<sup>245</sup>, sie versteht aber noch

---

<sup>237</sup> Ebd., S. 17 f.

<sup>238</sup> Ebd., S. 18: „Sì, la madre aveva un demonio nei suoi occhi di ragazza contro di loro. Una voglia che essi non esistessero. Come una voglia omicida.“

<sup>239</sup> Ebd., S. 20.

<sup>240</sup> Ebd., S. 23.

<sup>241</sup> Ebd., S. 44.

<sup>242</sup> Ebd., S. 52.

<sup>243</sup> Ebd., S. 57.

<sup>244</sup> Ebd., S. 3.

nicht den Grund für die Furcht, welcher im Egoismus der Menschen, der zum gegenseitigen Misstrauen führt, wurzelt. Erica ist jedoch nicht blind für die falsche Güte ihrer Nachbarn. Sie weiß, dass die Erwachsenen ihr nicht helfen wollen, als sich ihre Vorräte dem Ende zuneigen, und beschließt auf ihre falsche Güte („bontà“), die darin besteht, ihr eine Arbeit als Hausmädchen anzubieten, zu verzichten.<sup>246</sup> Varone stellt Ericas noch kindlichem Dasein die von Falschheit, Zynismus und Opportunismus geprägte Welt der Erwachsenen gegenüber und hebt die Unversöhnlichkeit dieser vollkommen unterschiedlichen Existenzweisen hervor.<sup>247</sup> Da Erica die Falschheit der Erwachsenen um sie herum verabscheut und sich unter keinen Umständen auf die heuchlerische Güte einlassen will, beschließt sie, einer wirklich „bösen Arbeit“ nachzugehen:

„«Oh! – pensava. – Oh, se vi fosse un lavoro così cattivo, così cattivo che loro sarebbero dei cattivi a darmelo!» Ecco che cosa avrebbe voluto trovare: un lavoro di male e così di male che darlo anche a lei non grande non potesse essere in nessun modo opera di bontà.”<sup>248</sup>

Da ihre Kindheit und die Märchenwelt für sie noch nicht weit zurück liegen<sup>249</sup>, stellt sie sich zunächst eine Hexe vor, die sie zwingt, an einem Tag ein ganzes Haus voll mit Wolle zu spinnen, und die sie schlachten würde, wenn ihr dies nicht gelänge. Die Schlechtigkeit der Hexe wäre offensichtlich, von Güte könnte keine Rede sein.<sup>250</sup> Sie zieht demnach das durch eine Märchengestalt verdeutlichte, offensichtliche Böse der Heuchlerei der Hofbewohner vor. Somit wird deren falsche Güte als eine Spielart des Bösen entlarvt. Potter kommentiert Ericas Wunsch, für eine böse Hexe zu arbeiten, folgendermaßen:

The passage is virulent, but the suggestion of a world so blind that it cannot see evil unless it presents itself in the obvious trappings of a hook nosed, shrill-voiced, self-proclaimed witch is a rather effective use of fable.<sup>251</sup>

Ericas Vorstellung von der Hexe symbolisiert ihre Erkenntnis des Bösen in der Welt. Im Folgenden gelingt es Erica außerdem das auf die Märchenwelt projizierte Böse wieder in ihre Realität einzuholen:

---

<sup>245</sup> Ebd., S. 9.

<sup>246</sup> Ebd., S. 70 f.: „Dicevano: vieni pure dalla nostra bontà a fare la serva. Ecco dunque. Era per bontà che si poteva dar lavoro a lei non grande così come era per bontà che i genitori mantenevano i figli. Bontà, bontà... Era opera di bontà ogni badare a lei. E lei non voleva la bontà. Non voleva aver da fare con la bontà. [...] Era proprio come Erica sapeva. Esse non volevano sentirsi in obbligo di fare e di dare.”

<sup>247</sup> Varone, Giuseppe: *L'essere uomini tra uomini. Prima della brughiera, dentro la città. La favola triste di Erica e i suoi fratelli*. In: *Studi novecenteschi. Rivista di storia della letteratura italiana contemporanea* 72 (2006), S. 396.

<sup>248</sup> Vittorini: *Erica*, S. 71.

<sup>249</sup> Ebd., S. 74: „Il suo cervello era fresco di fiabe e di infanzia [...]”

<sup>250</sup> Ebd., S. 73.

<sup>251</sup> Potter, Joy Hambuechen: *The Poetic and Symbolic Function of Fable in Erica*. In: *Italica* 48, 1 (1971), S. 60.

Il suo cervello era fresco di fiabe e di infanzia; e lei aveva pensato alle streghe, ma sapeva anche che non esistevano più streghe, se non forse buone anche loro; e cercava più in là, cercava nei ricordi. Ricordava allora le parole del padre, degli uomini. E ricordò la parola ch'era una frustata su una faccia di donna [...]<sup>252</sup>

Potter bestätigt die These, dass das Böse aus den Märchen von Erica auf die Wirklichkeit übertragen wird, durch ihre Beobachtung, dass gegen Ende des Romans die Wörter „cattivo“ und „cattiveria“ vermehrt mit „uomo“, „uomini“ und „egoismo“ in Verbindung gebracht würden.<sup>253</sup> Dadurch fände eine Parallelisierung der Männer mit der Hexe statt.<sup>254</sup> Hierbei ist zu bemerken, dass sich das Böse der Männer zunächst vom Bösen der Eltern und der Hofnachbarn zu unterscheiden scheint. Aber das Böse besteht in allen drei Fällen darin, dass die eigenen Bedürfnisse über Ericas Wohlergehen gestellt werden. Es handelt sich in jedem der drei Beispiele um Egoismus: Die Eltern wollen zusammen sein und lassen die Kinder im Stich; die Nachbarn wollen selbst genug zu essen haben und teilen deshalb nicht mit Erica, sondern bestehlen sie; die Männer suchen sexuelle Befriedigung und interessieren sich nicht für das Leiden<sup>255</sup>, das sie physisch und psychisch bei der 14-jährigen verursachen.

Nun liegt die Vermutung nah, dass Erica auf Grund der Ungerechtigkeiten, die ihr widerfahren, ihre Lebensfreude, den Optimismus und ihre kindliche Unschuld verliert. Varone ist der Meinung, dass Erica ihre Kindheit hinter sich lasse und ihren Optimismus verliere, weil sie sich durch die Prostitution selbst aufgebe.<sup>256</sup> In der übrigen Sekundärliteratur wird dies jedoch anders gesehen: Briosi zum Beispiel ist der Ansicht, dass Erica ihre Unschuld und das kindliche Glück trotz allen Leidens nicht verliere<sup>257</sup>, und er zitiert Vittorini, der Ericas fortdauernden Glückszustand als die erste Antwort auf das Böse in der Welt betrachtet habe: „l'allegro fondamentale della vita... nonostante tutto“.<sup>258</sup> Pautasso hebt Ericas Unschuld hervor:

---

<sup>252</sup> Vittorini: *Erica*, S. 74.

<sup>253</sup> Vgl. ebd. S. 75 f.: „Potevano disprezzare e perseguitare, loro uomini; far del male ed essere fieri, e non parlare di bontà. Fieri, orgogliosi, essi potevano, alle volte, in qualche cosa, in qualche modo, anche dichiararsi cattivi, e militare sotto una bandiera di cattiveria dichiarata. Credevano che ciò fosse virile.“ und S. 80: „Il gruppo scendeva a indolenti passi aperti: quattro o cinque soldati che portavano ben visibile e quasi con vanto quello che gli uomini avevano di cruento e di cattivo. Un uomo non soldato passava ora dall'altra parte [...] col suo cruento e cattivo nascosto in sé [...]“

<sup>254</sup> Potter: *The Function of Fable*, S. 60.

<sup>255</sup> Vgl. Vittorini: *Erica*, S. 87 ff.

<sup>256</sup> Varone, S. 392 f. und S. 395.

<sup>257</sup> Briosi, S. 53.

<sup>258</sup> Ebd., S. 55.

Dass Vittorini Erica bis zum Ende des Romans den Zustand von einem tiefen, nicht zu beschädigenden, kindlichen Glück nicht abschreibt, lässt sich aus seiner Vorstellung vom Fortgang des Romans ersehen. In einem Brief an die Herausgeber der Zeitschrift *Nuovi Argomenti*, in welcher das Werk 1954 erschien, schreibt er: „[A]vrebbe scoperto tutto della vita, e conosciuto tutto di essa, a poco a poco (anche il piacere, e anche l'amore, anche l'amicizia), pur attraverso il disastro della propria condizione. Si sarebbe sviluppata (pur in mezzo a un tale disastro) in tutto quello che è della creatura umana, e insomma da tutte

[Erica] si prostituisce, ma al fondo resta innocente, conserva intatte tutte le sue possibilità di riscatto: è la sua vittoria sul male, che potrà ferirla, colpirla, ma non potrà mai possederla interamente.<sup>259</sup>

Auf diese Weise demonstrierte die Figur Erica den Glauben des Autors an die Kraft des Individuums.<sup>260</sup> Auch Zanobini vertritt die Meinung, dass durch Erica Würde und Unschuld in die „mondo offeso“ kämen. Die Lieblosigkeit des Erwachsenenlebens fände noch keinen Einzug in ihr Leben.<sup>261</sup> Die Fortdauer ihrer Unschuld begründet er zudem folgendermaßen:

Il suo sacrificio diviene una dignitosa accettazione dell'«offesa», che tuttavia non coinvolge e non impegna moralmente il suo essere, e lascia intatta la sua innocenza: «Non pensava: Io sono... Ma solo: Io faccio...».<sup>262</sup>

Zanobini bezieht Ericas Unschuld hier auf das Sexuelle. Es ist aber außerdem festzustellen, dass Erica auch auf menschlicher Ebene unschuldig bleibt, weil sie niemals ihr eigenes Wohlergehen über das der anderen stellt. So kommt sie nicht auf die Idee, ihre Geschwister zu verlassen, um an einem anderen Ort alleine ein einfacheres Leben zu beginnen. Außerdem zieht sie nie in Erwägung, selbst einen Diebstahl zu begehen, um das Überleben zu sichern.

Es stellt sich nun die Frage, wieso Erica trotz aller Ungerechtigkeiten, die ihr widerfahren, und trotz des Elends, in dem sie lebt, ihr kindliches Glück nicht hinter sich lässt. Wie schon in *La signora della stazione* und *La mia guerra* ist es auch hier wieder die Phantasiefähigkeit<sup>263</sup>, die alles Negative zu überwinden vermag. In *Erica* ist es vor allem die ausgeprägte Beziehung zu den Dingen, die der Protagonistin das Glückliche möglich macht. Briosi vergleicht Erica mit Robinson Crusoe<sup>264</sup> und hebt die Isolation ihres auf die Gegenstände bezogenen Daseins hervor:

Un motivo segna subito la continuità tra *Sardegna* ed *Erica*, ed è il motivo, espresso dalla protagonista, di una felicità «robinsoniana», fondata su una sintonia, un accordo profondo tra la ragazza e le «cose» buone e semplici della sua vita quotidiana; una felicità che la rende autosufficiente ma anche la isola, le inibisce rapporti veri con gli altri esseri umani.<sup>265</sup>

---

le parti di quello che è l'animo umano. Questo era il tema specifico del libro. L'allegro fondamentale che è della vita, malgrado tutto, raggiunto appunto (a mostrare il – malgrado tutto –) da una partenza di disastro assoluto [...]” (Nachdruck in: Vittorini: *Le opere narrative*. Bd. 1, S. 567)

<sup>259</sup> Pautasso, S. 94.

<sup>260</sup> Ebd., S. 94.

<sup>261</sup> Zanobini, S. 61.

<sup>262</sup> Ebd., S. 62.

<sup>263</sup> Panicali spricht in Bezug auf Ericas Vorstellungskraft nicht mehr von Phantasie, sondern vom Traum. Ihr Glück liege in ihrer Fähigkeit, das Leben zu träumen (Panicali, Anna: *Il romanzo del lavoro. Saggio su Elio Vittorini*. Lecce: Milella 1982, S. 12 ff.).

<sup>264</sup> Auch Varone zieht den Vergleich zwischen Erica und Robinson Crusoe: Erica verkörpere einen modernen Robinson Crusoe, der in seiner Welt nichts mehr ausrichten könne (Varone, S. 403).

<sup>265</sup> Briosi, S. 53.



Potter bemerkt in diesem Zusammenhang, dass Erica, wie Robinson Crusoe, die sie umgebenden Gegenstände als „compagnia“<sup>266</sup> ansehe. Da sie jene „compagnia“ bei den Menschen nicht fände, ziehe sie sich auf ihre „metaphoric desert island“ zurück.<sup>267</sup> In der Tat werden das Haus, die Kohle und das Petroleum für sie zu Menschen:

Essere al mondo non aveva mai significato altro che essere in mezzo al folto delle cose e della gente per lei, tanto che la casa stessa, e la sorella, il fratello, il carbone, il petrolio facevano gente per lei.<sup>268</sup>

Das Haus wird für Erica zur „casa bambina“, welches Licht, Feuer und die Gesellschaft der Kinder brauche, um nicht einsam zu sein.<sup>269</sup> Zudem putzt sie das Haus mit größter Hingabe. Der Erzähler kommentiert, dass die Nachbarn Erica für vernünftig und ordentlich hielten, aber nichts von den Beweggründen ihres Handelns wüssten.<sup>270</sup> Denn für Erica gehört das Verrichten der Haushaltstätigkeiten zu ihrer Spielwelt<sup>271</sup>. Hier ist eine deutliche Parallele zu *La mia guerra* zu erkennen, da die Kinder auch dort die Notwendigkeiten des Lebens in ihr Spiel integrieren. Im Gegensatz zu *La mia guerra* wird die spielerische Einstellung in *Erica* jedoch zum Problem: Noch ganz in ihrer kindlichen Phantasie verhaftet, glaubt Erica, dass sie die guten Geister („genii“) des Petroleums und der Kohle bitten könne, nicht zu Ende zu gehen.<sup>272</sup> Da sie in dieser falschen Vorstellung lebt, kümmert sie sich nicht darum, neue Vorräte zu beschaffen. Die kindliche Naivität und die Phantasie erscheinen hier demnach als kritikwürdig, weil sie das angemessene Handeln verhindern. Erica erscheint in dieser Hinsicht als verantwortungslos. Ihre Verantwortungslosigkeit basiert jedoch im Gegensatz zu jener der Erwachsenen nicht auf Egoismus, sondern auf kindlicher Unwissenheit. Zur Gefahr wird auch Ericas zeitloses Empfinden. Die Erkenntnis der Zeit und die Wahrnehmung der Bedrohung, die durch das Voranschreiten der Zeit ausgelöst wird, treten bei Erica erst spät ein:

Aveva appreso l'esistenza di qualcosa di malefico, un genio piú vero di quelli del carbone e del petrolio, che divorava, divorava, nascosto nel tempo, con assai piú fame di ogni provvista, e che forse era l'unico genio, ma cattivo genio, vero. Sí, il tempo era piú lungo di ogni provvista, lei non lo aveva preveduto, ma ora che aveva assistito alla fine del petrolio e del carbone vedeva la verità tenace di lui sopra ad ogni altra cosa.<sup>273</sup>

---

<sup>266</sup> Heiney interpretiert Ericas Begriff der „compagnia“ falsch, wenn er behauptet, dass der Sex Ericas letzte „compagnia“ sei (Heiney, S. 171) und dass sie am Ende des Romans, dadurch, dass sie wieder Dinge kaufen könne, die von ihr erwünschte „compagnia“ der Menschen erlange (Heiney, S. 174). Denn für Erica bedeutet „compagnia“ das Gefühl von Wärme und Geborgenheit in der Gemeinschaft (vgl. Vittorini: *Erica*, S. 3 und S. 55), das in Heineys Auslegung nicht berücksichtigt wird.

<sup>267</sup> Potter: *The Function of Fable*, S. 64.

<sup>268</sup> Vittorini: *Erica*, S. 55.

<sup>269</sup> Ebd., S. 48 f.

<sup>270</sup> Ebd., S. 35.

<sup>271</sup> In Bezug auf das Spiel ist außerdem festzuhalten, dass Erica das neue Leben des Vaters phantasievoll als „splendido gioco“, in welchem der Vater eine Art Zigeuner geworden sei, bezeichnet (ebd., S. 19).

<sup>272</sup> Ebd., S. 49.

<sup>273</sup> Ebd., S. 66.

Potter belegt, dass das fehlende Zeitempfinden Ericas im Roman auch erzählerisch nachempfunden wird: Der Beschreibung des Voranschreitens der Jahre und der Jahreszeiten zu Beginn des Romans werde die zeitlose Märchenwelt Ericas in den folgenden Kapiteln gegenübergestellt.<sup>274</sup> Die Gefahr, welche von Ericas zeitenthobener Phantasiewelt ausgehe, werde auf symbolischer Ebene durch das „grigio di ghiaccio segreto“ dargestellt.<sup>275</sup>

Ericas starke Beziehung zu den sie umgebenden Gegenständen, ihre damit verbundene Phantasiefähigkeit und die Nähe zur Märchenwelt sowie ihre Ignoranz gegenüber der Zeit lassen sie als Kind erscheinen. Aber die Protagonistin ist auch schon stark von Eigenschaften der Erwachsenen geprägt: Auf der praktischen Ebene gesehen, ist sie insofern erwachsen, als dass es ihr gelingt, den gesamten Haushalt alleine zu bewältigen. Wichtiger ist jedoch die Betrachtung ihres Verhaltens auf menschlicher Ebene. Dieses ist von ihrem starken Verantwortungsgefühl gekennzeichnet: Ohne darüber nachzudenken, übernimmt sie sofort nach der Abreise der Mutter die Verantwortung für das Haus und die Geschwister. Sie bewältigt somit jene Aufgabe, die eigentlich die Mutter hätte fortführen müssen. Man kann also sagen, dass sie verantwortungsvoller handelt als ihre Mutter. Interessant ist auch, dass Erica durch ihr verständnisvolles Wesen bereits mütterliche Züge hat. Zum Beispiel dadurch, dass sie ihre Mutter als Mädchen sieht<sup>276</sup>, ihr Verlangen, dem Vater zu folgen, versteht und sogar Mitleid für sie empfindet<sup>277</sup>, erscheint Erica mütterlicher als die Mutter selbst. Dieses Bild wird bestätigt, als Erica der Mutter die Briefe des Vaters vorliest.<sup>278</sup>

Ericas Geschwister, Lucrezia und Alfredo, besitzen noch kein Verantwortungsgefühl. Sie gehen im Gegensatz zu Erica noch in die Schule und leben anschließend unbesorgt in ihrer Spielwelt, in der sie weder Hunger noch Kälte empfinden.<sup>279</sup> Erica hingegen entwächst der unbeschwerten Welt der Kindheit im Laufe des Romans.<sup>280</sup> Die

---

<sup>274</sup> Potter: *The Function of Fable*, S. 65 f.

<sup>275</sup> Ebd., S. 65.

<sup>276</sup> Vittorini: *Erica*, S. 17.

<sup>277</sup> Ebd., S. 22: „Povera mamma! pensò Erica. E non sapeva di dove le venisse.“

<sup>278</sup> Ebd., S. 22.

Dass Erica und ihre Mutter vollkommen unterschiedlichen Welten angehören, wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass Erica glaubt, nicht die richtige Sprache zu besitzen, um sich der Mutter verständlich zu machen (ebd., S. 26).

<sup>279</sup> Ebd., S. 74 f.: „Era mattina, e di nuovo tempo grigio di ghiaccio segreto, freddo nella casa dove non si sarebbe mangiato nulla. [...] Vennero Lucrezia e Alfredo dalla scuola, e sulla tavola c'erano quei sassi di pane, li videro, loro due piccoli sparvieri, storsero il becco, e li portarono via a divorarli, volando via verso i loro giochi. Non guardarono nemmeno dove Erica fosse. La casa non esisteva più per loro da quando non c'era più la magia delle provviste.“

<sup>280</sup> Zu Beginn des Romans gehört Erica noch der sorgenfreien Welt der Kinder an: Ebd., S. 23: „La vita doveva, per loro ragazzi, essere quella ch'era lí, in una casa, in una città; e non era brutto. A loro ragazzi

Entdeckung der Zeit sowie die Erkenntnis des Bösen, das sie sehr wohl von der Märchenwelt auf ihre eigene Realität zu übertragen weiß, bewirken, dass Erica zumindest mit einem Teil von sich in das Erwachsenenleben eintritt. Heiney spricht von Ericas Reise aus der Unschuld der Kindheit in die Welt aus Bösem und Schmerz. Dies sei das archetypische Thema der Initiation.<sup>281</sup> Auch Zanobini erkennt eine schmerzvolle Initiation Ericas in die Welt der Erwachsenen, die stattfindet, als ihre Beziehung zu den Gegenständen sich gezwungenermaßen auflöst, weil diese aufgebraucht seien.<sup>282</sup> Diffley und Honess hingegen vertreten die Ansicht, dass Erica nicht vollständig in die Erwachsenenwelt übergehe, da ihre Bindung an die Dinge noch vorhanden sei, nachdem sie sich prostituiert habe.<sup>283</sup> Diese These ist vertretbar, da Ericas Freude beim Einkauf neuer Vorräte groß ist: „E ogni cosa squillava nel negozio [...] salutando il suo ingresso nel mondo di pace delle provviste.“<sup>284</sup>

De Michelis und Potter betrachten Ericas Hineinwachsen in die Welt der Erwachsenen unter einem anderen Aspekt, nämlich jenem des Verlassens der Märchenwelt. De Michelis stellt fest: „[...] Erica passa dall’infanzia alla maturità, dalla favola alla realtà [...]“<sup>285</sup>, und Potter schreibt: „Erica [...] grows out of the fairy-tale world of childhood and youth, which was felt by Vittorini to be an unreal world, no matter how great its power of vision.“<sup>286</sup> Sie belegt ihre These damit, dass, nachdem Erica sich prostituiert habe, keine märchenhaften Elemente mehr vorkämen und Erica außerdem wisse, dass es keine bösen Hexen gebe.<sup>287</sup> Ob Vittorini die Welt der Kindheit als „unreal world“ bezeichnet hätte, ist fraglich. Denn Erica versagt zwar auf praktischer Ebene, ist aber trotzdem näher an der Wahrheit als die Erwachsenen, da sie deren Falschheit erkennt. Vittorini entwickelt den schon in *La signora della stazione*, *La mia guerra* und *Il garofano rosso* berührten Kindheitsmythos in *Erica* weiter: „Erica [è la] incarnazione di quel mito dell’infanzia incontaminata e vitale che «Solaria» aveva diffuso in Italia e che

---

piaceva, e il brutto era stato sempre soltanto per la miseria di cui facevano peso i grandi. La miseria non esisteva che attraverso i grandi per loro ragazzi. Forse neanche il freddo esisteva per loro se i grandi non lo nominavano.“ und ebd., S. 77: „[L]i sapeva aperti nel freddo e si stupiva che i bambini potessero giocarvi, aveva dimenticato di quando lei stessa giocava senza accorgersi del freddo.“

<sup>281</sup> Heiney, S. 174.

<sup>282</sup> Zanobini, S. 61.

<sup>283</sup> Diffley/Honess, S. 40.

<sup>284</sup> Vittorini: *Erica*, S. 91.

<sup>285</sup> De Michelis, Cesare: *Vittorini, Elio*. In: *Dizionario critico della letteratura italiana*. 3. Band. Hg. Vittore Branca. Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1973, S. 448.

<sup>286</sup> Potter: *Elio Vittorini*, S. 66.

<sup>287</sup> Ebd., S. 66.

anche Vittorini già aveva fatto proprio [...]”<sup>288</sup>, erklärt De Nicola. Potter präzisiert Vittorinis Kindheitsmythos:

For Vittorini this is a time of vitality, enthusiasm and vision, the ability to see life and its essential problems clearly, for children, according to him, are as yet uncorrupted by the pressures of the essentially egotistic bourgeois civilization. (The parallel to the noble savage so dear to the preromantics is obvious.) It is also and above all a time of intense feeling, of heightened awareness and the ability of passionate contact with the world [...]”<sup>289</sup>

Anders als in Vittorinis vorhergehenden Werken wird der Kindheitsmythos in *Erica* jedoch zum ersten mal kritisch betrachtet. Denn die Protagonistin muss die sorglose Welt der Kindheit verlassen, um überhaupt in der harten Realität überleben zu können. Bliebe sie weiterhin untätig, gefangen in ihrer Phantasie, würde sie dies das Leben kosten. Diffley und Honess beziehen Stellung zu diesem Punkt: „The turning-point for her comes when this fear is realized and she is forced to grow up. This process involves a clear debunking of the myths of childhood.”<sup>290</sup>

Das Aufeinandertreffen der unschuldigen, noch von Phantasie durchdrungenen Welt der Kindheit mit der von Egoismus geprägten Welt der Erwachsenen wird von Vittorini auch auf formaler Ebene geschickt nachvollzogen: Innerhalb der personalen Erzählsituation überwiegt zwar die Darstellung der Perspektive Ericas, diese wird jedoch an einigen Stellen zu den Ansichten der Hofbewohner in Kontrast gesetzt. Potter beschreibt die Erzählsituation folgendermaßen:

The book’s structure is complex and doubly contrapuntal. From the very beginning Erica’s grape dream and joyous certainty that all the people in the courtyard are “company” [...] is counterpointed by a bitter revelation of reality. This is done through “choral” sections in the novel, in which the inhabitants of the courtyard, often speaking as groups, reveal themselves and their situation clearly by means of their remarks. These sections are in their turn unobtrusively further counterpointed by Vittorini’s own comments, highlighting the plight of the poor.”<sup>291</sup>

So werden zum Beispiel die Perspektive und die Lebensumstände der Frau des Eisenbahners Ericas Gedanken und Umständen gegenübergestellt. Der Erzähler nimmt eine Einordnung ihrer wirtschaftlichen Lage vor, beschreibt ihr eigennütziges Wesen und bezeichnet sie als „furba donna“<sup>292</sup>, wodurch zur Beschreibung die Andeutung einer Wertung hinzukommt. In Abschnitten wie diesem sind Züge einer auktorialen Erzählsituation zu erkennen.

---

<sup>288</sup> De Nicola, S. 57.

<sup>289</sup> Potter: *The Function of Fable*, S. 53 f.

<sup>290</sup> Diffley/Honess, S. 40.

<sup>291</sup> Potter: *Elio Vittorini*, S. 61.

<sup>292</sup> Vittorini: *Erica*, S. 44: „La moglie del ferroviere aveva casa un po’ appartata nel cortile, con ingresso sulla piazza e un po’ di giardino, ed era una delle meno povere di tutto il rione. Anche lei aveva pensato molto bene di Erica per il suo ordine e la sua saggezza; ma era una furba donna anziana con figlie grandi che andavano a scuola di ricamo e con marito che guadagnava ottocento lire al mese [...]; teneva famiglia da prima della grande guerra, e sapeva bene da che parte pigliare vantaggio sulla gente.”

Ein Beispiel für ein „chorisches“ Element bietet Kapitel 20, in welchem der Erzähler die Gedanken der Nachbarn über Ericas Prostitution zusammenträgt:

Nel cortile si seppe subito [...] quello che Erica si era messa a fare. La prima ad accorgersene fu la ragazza grassa e pensò: «Disgraziata!», ma si tenne la scoperta per sé. Ad una ad una le donne operaie se ne accorsero [...] E pensarono alla madre ch'era la causa di quella disgrazia di una bambina, giudicarono e condannarono ma non sentirono il bisogno di parlarne. [...] <sup>293</sup>

Sowohl in den Passagen, in welchen die Gedanken der Hofbewohner dargelegt werden, als auch in jenen, welche das Innenleben Ericas wiedergeben, verwendet Vittorini die Erzählweise des „realismo psicologico“. De Nicola bringt hierzu ein Zitat des Autors aus dem Brief an die Herausgeber der Zeitschrift *Nuovi Argomenti*:

Oggi io sono abituato a riferire sui sentimenti e i pensieri dei personaggi solo attraverso le loro manifestazioni esterne. [...] Invece scrivendo questo libro mi riusciva ancora naturale [...] di dire direttamente che cosa uno sentisse e che cosa uno pensasse. Il libro è in effetti intessuto di – sentì – e di – pensò –, di – sentiva – e di – pensava –. <sup>294</sup>

Neben die Beschreibungen von Gedanken und Gefühlen, welche durch die Verben „pensare“ und „sentire“ eingeleitet werden, tritt die erlebte Rede als wichtiges Stilmittel. <sup>295</sup> Durch diese wird die Nähe zur Protagonistin hergestellt; ihre kindliche Sichtweise kann unmittelbar nachvollzogen werden. Bei der Beschreibung von Ericas Lebensumständen sind jedoch auch Züge einer auktorialen Erzählsituation zu finden. Diese schaffen Distanz zur Figur und rücken die sie umgebende Realität in den Vordergrund. Dies ist zum Beispiel der Fall, als der Erzähler von der Arbeit des Vaters berichtet <sup>296</sup> oder als am Anfang des Romans durch die Erwähnungen von Ericas Alter in starker Zeitraffung das Vergehen der Jahre dargestellt wird.

Obwohl der Erzähler mehr weiß als seine Figuren, enthält er sich weitgehend von Wertungen. Zwar wird zum Beispiel die Frau des Eisenbahners in ihren negativen Eigenschaften beschrieben und dem Leser somit ein bestimmtes Bild von ihr vermittelt, die Bewertung der Handlungsweisen der Figuren wird jedoch nicht vom Erzähler getroffen, sondern dem Leser überlassen. Dies trifft vor allem auch auf Erica zu, die lediglich gezeigt wird. „[I]l personaggio di Erica non è additato dall'autore come

---

<sup>293</sup> Ebd., S. 82.

<sup>294</sup> Nachdruck in: Vittorini: *Le opere narrative*. Bd. 1, S. 567.

<sup>295</sup> Z.B. Vittorini: *Erica*, S. 23: „Che c'era da temere dopo tutto? Gli abbandoni nei boschi erano favole. La realtà di pericolo era che la mamma voleva andarsene, voleva correre, e che correre tutta la famiglia non si poteva. Ma che pericolo era? Essa non si sarebbe portata la casa e la città con sé, se un giorno scappava.“ Auch bei der Wiedergabe der Gedanken der Hofnachbarn wird häufig die erlebte Rede verwendet, ruft dort allerdings eher den Eindruck von Ironie als von Nähe zu den Figuren hervor. Z.B. ebd., S. 85: „Non tratteneva uomini a dormire. Continuava a dormire con la sorella e il fratellino, da innocente. E tutto il giorno badava alla casa da brava ragazza di casa; innocente. Tranne quelle tre ore buie [...] Ah, era proprio brava e giudiziosa!“

<sup>296</sup> Ebd., S. 5: „Il padre lavorava in ferriera, era un operaio montatore e guadagnava un monotono pane.“

simbolo di un ideale di vita da realizzare, ma è seguito nella realtà della sua condizione [...]”<sup>297</sup>, stellt Briosi treffend fest.

Um Ericas kindliche Weltsicht zu veranschaulichen, bedient sich Vittorini sowohl auf thematischer, als auch auf stilistischer Ebene am Märchen.<sup>298</sup> Potter begründet Vittorinis Hinwendung zum Märchen ausführlich: Seine Mailandreise habe ihn dazu veranlasst, sich der Kindheit noch stärker zuzuwenden. Sie habe ihn außerdem zu der Erkenntnis geführt, dass der Mensch wieder wie ein Kind lesen müsse, um die Wahrheit<sup>299</sup> hinter den Erscheinungen der Welt erkennen zu können. Potter bezieht sich auf ein Zitat des Autors aus seiner Einleitung zu Michele Amaris *Storia dei Musulmani di Sicilia*, in welcher er außerdem die Überlegung anstellt, die Bücher wieder stärker mit Phantasie zu besetzen:

E l'uomo soltanto se legge come un ragazzo può trarre significato dai libri. [...] E le storie, gli evangeli, tutti i libri [...] dovrebbero nascere per quell'accrescimento continuo della coscienza senza del quale la coscienza è vecchia e puzza, rischiano proprio essi di non nascere più secondo il cuore degli uomini che ha la sua immagine nel cuore di un ragazzo. Forse è come i "romanzi" che bisognerebbe tornare a scriverli, come i libri della fantasia pura: storie di nazioni e testi di nuova scienza che fossero indistinguibili da ogni storia "inventata", tutti in uno stesso fuoco con le parole più tormentate dei poeti, e tra prodigi, tra favole, pur tra errori, carichi di verità non diversamente che di dinamite.<sup>300</sup>

Potter hebt zudem hervor, dass Vittorini nach mehr „Musik“ oder „Poesie“ im Roman gestrebt habe, um ein „grande sentimento generale“<sup>301</sup> auszudrücken, was er bis zu jenem Zeitpunkt, zu dem er das Vorwort zu *Il garofano rosso* schrieb, nur in der Oper verwirklicht gesehen habe.<sup>302</sup> Sie ist der Ansicht, dass Vittorini seinen Begriff der „poesia“ mit dem Gefühl in Verbindung bringe. Er wähle in *Erica* ein Kind als

---

<sup>297</sup> Briosi, S. 53.

<sup>298</sup> Vgl. Potter: *The Function of Fable*, S. 51 ff. und Heiney, S. 168: Heiney bezeichnet *Erica* als „a Marxist fairy tale“.

<sup>299</sup> Im Vorwort zu *Il garofano rosso* schildert Vittorini seinen Anspruch, mit jedem Buch aufs Neue die Wahrheit zu vermitteln, folgendermaßen: „C'è su di noi un impegno [...] Ci viene da tutti gli uomini, impegno che rende terribile la nostra vocazione, ed è questo che noi si esercita con ogni libro nel ricominciare a dire la verità proprio con ogni libro [...] non in qualche altra sua consistenza ma in qualche altro suo aspetto che la varia, che la rinnova [...] C'è una questione di vita o morte nel giro del nostro mestiere. Si tratta di non lasciare che la verità appaia morta.“ (Vittorini: *Prefazione*, S. 176)

<sup>300</sup> Nachdruck in: Vittorini, Elio: *Diario in pubblico*. Mailand: Bompiani 1957, S. 152 f.

<sup>301</sup> Vittorini: *Prefazione*, S. 179 f.: „[M]i fu d'occasione per rendermi conto che il melodramma ha la possibilità, negata al romanzo, di esprimere nel suo complesso qualche grande sentimento generale, di natura imprecisabile, e non proprio di pertinenza della vicenda, dei personaggi, degli affetti rilevati nei personaggi. È per via della musica? La musica è nel melodramma quello che *qualcosa* deve pur essere nel romanzo. [...] [D]ebbo dire che mentre il melodramma è in grado di risolvere *poeticamente* tutti i suoi problemi di raffigurazione [...] il romanzo non è ancora in grado di risolvere poeticamente tutti i problemi suoi di rappresentazione romanzesca del mondo. [...] [I]l romanzo non ha ancora, o non più, *qualcosa* che sappia tenere soggetti a se stessa e accettabili secondo se stessa i singoli elementi di realtà che studia e raffigura. Il primo può andare, per questo, oltre i riferimenti realistici della sua vicenda sino a farli suonare dei significati di una realtà maggiore. E invece il secondo [...] non riesce a produrre significati che sorpassino, senza diventare filosofia, il proprio impegno con una realtà minore.“

<sup>302</sup> Potter: *The Function of Fable*, S. 52 f.

Protagonistin, weil Kinder gefühlorientierter leben würden als Erwachsene und er, indem er die Kinder als Beispiel nehme, „Poesie“ in den Roman hineinlegen könne.<sup>303</sup>

Auch die Orientierung am Märchen bringe „Poesie“ in den Roman.<sup>304</sup>

In *Erica* fällt zunächst einmal auf, dass märchenhafte Elemente direkt in den Romaninhalt eingeflochten sind: Die Mutter erzählt den Kindern Märchen<sup>305</sup>; Erica glaubt an die Geister des Petroleums und der Kohle und vor allem begreift sie die Welt über Symbole aus dem Märchen, die sie aber anschließend in ihre Realität, welche die Märcheninhalte reproduziert, zu übersetzen weiß. Zu diesen Symbolen zählen die Vorstellung, von den Eltern, wie Hänsel und Gretel, im Wald ausgesetzt zu werden, und das Bild von der bösen Hexe. Pautasso zählt drei Märchenmotive in *Erica* auf: „1) *i genitori che abbandonano i bambini nella foresta* [...] 2) *i cattivi che cercano di fare male ai bambini* [...] 3) *l'oggetto magico che consente di superare le difficoltà*“.<sup>306</sup> Letzteres bestehe zunächst in dem Wort, welches Erica in den Sinn komme, und dann in dem roten Tuch, das sie sich um den Kopf binde.<sup>307</sup> Anschließend nennt Pautasso jene stilistischen Besonderheiten, die der Form eines Märchens entsprächen: die ständigen Wiederholungen von Wörtern, Präpositionen und Syntagmen sowie von „*senti*“ und „*pensava*“. Außerdem fielen der strikte chronologische Aufbau, welcher am Ende im Drama kulminiere, und die allgemeingehaltenen Beschreibungen bei Personen (z.B. der Vater: „*una specie di zingaro*“, „*la moglie del ferroviere*“, „*la donna panciuta*“) und bei der Umgebung (z.B. „*la grande città*“, „*lontano nelle montagne*“) auf. Zudem fehle die explizite zeitliche Zuordnung der Handlung zur Wirtschaftskrise von 1929. Durch die unpräzise Bestimmung der einzelnen Elemente gewinne der Roman an symbolhaftem und andeutendem Charakter.<sup>308</sup>

Was die für Vittorini sonst typischen Kindheitsmotive betrifft, ist festzustellen, dass diese in *Erica* einen wesentlich geringeren Stellenwert einnehmen als in den zuvor behandelten Werken. Da hier die Schilderung des großstädtischen Arbeiterelends, mit welchem Erica konfrontiert wird, im Vordergrund steht, gibt es nur wenige Stellen, an denen die sonst mit der Welt der Kindheit verbundene Natur eine Rolle spielt. Wie schon weiter oben erwähnt, sind die häufig erwähnte Kälte und das Eis mit

---

<sup>303</sup> Ebd., S. 52 ff.

<sup>304</sup> Ebd., S. 55.

<sup>305</sup> Vittorini: *Erica*, S. 5.

<sup>306</sup> Pautasso, S. 91 f.

<sup>307</sup> Ebd., S. 92.

<sup>308</sup> Ebd., S. 92 f.

symbolhafter Bedeutung aufgeladen. Auch die Sonne und deren Untergang<sup>309</sup> sowie das Grau des Himmels<sup>310</sup> werden beschrieben. Zudem wird der Hof in Ericas Vorstellung zu „una specie di prateria“<sup>311</sup>, Blätter finden Erwähnung<sup>312</sup> und Erica sieht Affen im Park<sup>313</sup>, aber im Kontext des Romans sind die in den vorausgegangenen Werken bedeutungsstarken Kindheitsmotive hier eher unwichtig. In *Conversazione in Sicilia* wird hingegen die Orientierung am Märchen an Bedeutung verlieren, während die Kindheitsmotive wieder stark in den Vordergrund rücken werden.

## **5. DER KRITISCHE BLICK AUF DEN KINDHEITSMYTHOS IN *CONVERSAZIONE IN SICILIA***

In *Conversazione in Sicilia* wird nun nicht mehr aus der Sichtweise des Kindes oder des Jugendlichen erzählt, sondern der erwachsene Protagonist, der sich an seine Kindheit erinnert, steht jetzt im Zentrum. Dieser hat das Böse in der Welt schon lange erkannt und leidet darunter. Die „Kränkungen der Welt“ („le offese recate al mondo“<sup>314</sup>) bestehen für ihn in der Armut und den vom Faschismus hervorgerufenen Ereignissen, insbesondere dem Spanischen Bürgerkrieg, in welchem auch italienische Soldaten kämpften. Auf das politische Geschehen wird nicht explizit eingegangen. Es ist lediglich von den Metzeleien in den Schlagzeilen die Rede:

Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era piú altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza quiete.<sup>315</sup>

Die Ausgangssituation des Protagonisten Silvestro ist von Hoffnungslosigkeit und Leere geprägt. Er verbindet jedoch Hoffnung mit Sizilien, wo er seine Kindheit verbrachte. Noch stark von dem Gefühl der Gleichgültigkeit eingenommen, reist er von Norditalien nach Sizilien, um seiner Mutter Concezione zum Namenstag zu gratulieren. Während seiner Reise nach und in Sizilien nimmt die Vergangenheit Einzug in sein gegenwärtiges Leben. Am Beginn des Romans ist ihm der Zugang zu seiner Kindheit

---

<sup>309</sup> Z.B. ebd., S. 21, 23, 26, 31 und 76.

<sup>310</sup> Z.B. ebd. S. 54 und 74.

<sup>311</sup> Ebd., S. 14.

<sup>312</sup> Z.B. ebd., S. 10 und 13.

<sup>313</sup> Ebd., S. 31.

<sup>314</sup> Vittorini, Elio: *Conversazione in Sicilia*. Mailand: Biblioteca Universale Rizzoli 2003, S. 276.

<sup>315</sup> Ebd., S. 131.



hingegen noch verschlossen. Während er von einer gestaltlosen Wut („astratti furori“<sup>316</sup>) geplagt wird, bleibt er in der nur schwer erträglichen Gegenwart gefangen; die Möglichkeit sich an bessere Zeiten zu erinnern, ist ihm verwehrt:

Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né mai saputo che cosa significa esser felici [...] [ero] come se mai avessi avuto un’infanzia in Sicilia tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne.<sup>317</sup>

Der Brief seines Vaters stellt einen ersten Erinnerungsauslöser dar:

Allora giunse una lettera di mio padre. Riconobbi la calligrafia sulla busta e non l’aprii subito, indugiai in quel riconoscimento, e riconobbi che ero stato bambino, avevo pur avuto, in qualche modo, un’infanzia.<sup>318</sup>

Seinen Vater kann Silvestro nun lebendig erinnern, weitere Erinnerungen an seine Kindheit bleiben ihm aber verschlossen.<sup>319</sup> Erst während der Zugreise von Norditalien nach Sizilien werden in ihm dann weitere Erinnerungen an seine Kindheit wach: Als er nach Kalabrien reist, erinnert er sich an seine Zugreisen, die er als Kind unternahm, wenn er von zu Hause ausgerissen war.<sup>320</sup> Damals war es sein Ziel gewesen, aus Sizilien zu fliehen und ein neues Leben in Norditalien zu beginnen. Nun verläuft die Reise aber in entgegengesetzter Richtung: Enttäuscht vom Norden, verbindet er eine gewisse Hoffnung mit der Rückkehr an den Ort seiner Kindheit. Am Bahnhof der unbenannten Stadt im Norden Italiens ist es ihm noch egal, ob er einfach nach Hause zurückgeht oder die Zugreise zu seiner Mutter nach Sizilien unternimmt. Da aber in diesem Moment ein Zug nach Süden geht, folgt er seinem inneren Pfeifen („piffero interno“<sup>321</sup>) und der leisen Hoffnung auf Glück, Wahrheit und Lebensfülle<sup>322</sup>, die er mit dem Ort seiner Kindheit verbindet:

Mi trovai allora un momento come davanti a due strade, l’una rivolta a rincasare, nell’astrazione di quelle folle massacrate, e sempre nella quiete, nella non speranza, l’altra rivolta alla Sicilia, alle montagne, nel lamento del mio piffero interno, e in qualcosa che poteva anche non essere una così scura quiete e una così sorda non speranza. Mi era lo stesso tuttavia prendere l’una o l’altra, il genere umano era lo stesso perduto, e seppi di un treno che partiva per il Sud alle sette, da lí a dieci minuti.<sup>323</sup>

Während der Reise in den Süden dienen die Wiederkehr an einen bestimmten Ort, nämlich den Zug, mit dem er ihm aus vorherigen Zugreisen bekannte Landschaften und

---

<sup>316</sup> Ebd., S. 131.

<sup>317</sup> Ebd., S. 133.

<sup>318</sup> Ebd., S. 134.

<sup>319</sup> Ebd., S. 135 (Teil 1, Kapitel 2).

<sup>320</sup> Ebd., S. 138 f. (Teil 1, Kapitel 3).

<sup>321</sup> Ebd., S. 136.

<sup>322</sup> Vgl. Briosi, S. 55: „È un sentimento cupo di impotenza, il suo, al quale reagisce di impulso decidendo di prendere il primo treno per la Sicilia, di ascoltare il confuso appello che la sua terra sembra lanciargli e nel quale è contenuta la promessa di un ritorno alla felicità, verità e pienezza di vita che era dell’infanzia e che oggi è soffocata dall’oppressiva e chiusa realtà del presente.“

<sup>323</sup> Vittorini: *Conversazione*, S. 136.

Orte<sup>324</sup> durchquert, sowie die Wiederholung einer bestimmten Handlung (die Zugreise) als Erinnerungsauslöser. Neben der Wiederkehr von Orten, die zur Welt seiner Kindheit gehören, lösen Geschmacks- und Geruchssinn weitere Erinnerungen aus:

Avevo comprato a Villa San Giovanni qualcosa da mangiare, pane e formaggio, e mangiavo sul ponte, pane, aria cruda, formaggio, con gusto e appetito perché riconoscevo antichi sapori delle mie montagne, e persino odori, mandrie di capre, fumo di assenzio, in quel formaggio.<sup>325</sup>

Auch im Haus seiner Mutter bringen der Geruch und der Geschmack von Nahrungsmitteln (zum Beispiel des Herings) Erinnerungen hervor.<sup>326</sup>

Silvestros Erinnerungen an Sizilien und seine Kindheit werden durch die Begegnung mit seiner Mutter und die Gespräche mit dieser intensiviert. Beim Anblick seiner Mutter wird die Erinnerung in ihm so lebendig, dass er das Gefühl hat, in einer vierten Dimension zu reisen:

«Ma guarda, sono da mia madre», pensai di nuovo, e lo trovavo improvviso, esserci, come improvviso ci si ritrova in un punto della memoria, e altrettanto favoloso, e credevo di essere entrato a viaggiare in una quarta dimensione. Pareva che non ci fosse stato nulla, o solo un sogno, un intermezzo d'animo, tra l'essere a Siracusa e l'essere là, e che l'essere là fosse effetto della mia decisione, d'un movimento della mia memoria, non del mio corpo, e così anche il mattino nell'essere là, così anche il freddo della montagna, e il piacere di esserci [...]»<sup>327</sup>

Die Vorstellung einer Reise in eine vierte Dimension unterstreicht, dass Silvestros Sizilienreise nicht nur eine Bewegung seines Körpers im Raum, sondern ebenso eine Bewegung seines Geistes in der Zeit beinhaltet. Da sich die tatsächliche Reise – er ist ja wirklich bei seiner Mutter in Sizilien – und die Reise in der Erinnerung überschneiden, erscheint ihm alles zweimal wirklich. So legt sich zum Beispiel über die reale Erscheinung seiner Mutter im gleichen Moment das Bild seiner Mutter als junge Frau, eben jener Mutter, die er als Kind kannte.<sup>328</sup>

Das Erinnern und dessen Reflexion sind in *Conversazione in Sicilia* von großer Wichtigkeit. Aber wie wird die Qualität des Erinnerns bewertet? Erinnerung wird an zwei Stellen sprachlich neben die Phantasie gestellt, wodurch die Unzuverlässigkeit des Erinnerns angedeutet wird:

---

<sup>324</sup> Die Reise beginnt in einer unbenannten Stadt im Norden Italiens. In Florenz, Rom und Neapel steigt Silvestro um. Anschließend nimmt er den Zug nach Kalabrien und passiert z.B. die Ortschaften Amantea, Maratea und Gioia Tauro. Von Villa San Giovanni aus gelangt er in einem Boot nach Sizilien. Auf der Mole der Stazione Marittima steigt er in den Zug nach Syrakus um. Dort angekommen, fährt er auf einer sizilianischen Nebenlinie in die Berge, übernachtet einmal in Vizzini und kommt schließlich im Dorf seiner Mutter, dessen Namen nicht genannt wird, an.

<sup>325</sup> Ebd., S. 139.

<sup>326</sup> Nahrungsmittel und deren Art und Weise der Zubereitung werden im Roman auffällig oft thematisiert und machen einen großen Teil des Gesprächs zwischen Silvestro und seiner Mutter aus. Durch die Beschreibungen des Geruchs und Geschmacks der Speisen werden auch dem Leser „Geruch und Geschmack Siziliens“ vermittelt. Somit gewinnt die Beschreibung Siziliens an Lebendigkeit.

<sup>327</sup> Ebd., S. 177 f.

<sup>328</sup> Ebd., S. 182 (Teil 2, Kapitel 11).

Avevo viaggiato, dalla mia quiete nella non speranza, ed ero in viaggio ancora, e il viaggio era anche conversazione, era presente, passato, memoria e fantasia, non vita per me, eppur movimento [...] <sup>329</sup>

Auch im Gespräch mit dem Scherenschleifer stellt Silvestro Erinnerung und Phantasie („Memoria, fantasia.“<sup>330</sup>) nebeneinander. Außerdem hat er Schwierigkeiten, Traum und Erinnerung auseinander zu halten, als er glaubt, sich an die *cavalcata* zu erinnern. <sup>331</sup>

Wie schon oben erwähnt, verbindet Silvestro mit der Reise nach Sizilien Hoffnung. Es ist vorstellbar, dass diese Hoffnung daraus resultiert, dass die Erinnerung des Protagonisten, die unzuverlässig ist wie die Erinnerung eines jeden Menschen, die Vergangenheit idealisiert hat und dadurch in ihm Mythen entstanden sind, die seine Kindheit und Sizilien in ein besseres Licht rücken und somit die Realität verzerren. <sup>332</sup> Kindheitsmythos und Sizilienmythos sind dabei eng miteinander verknüpft.

Silvestro assoziiert mit Sizilien zunächst keine Armut. Stattdessen glaubt er, dass er in seiner Kindheit in Sizilien gut gelebt hat. Er denkt dabei an die unberührte, idyllische Natur, die den Menschen Nahrung bereitstellt:

Io qui ricordai la campagna attorno a una casa cantoniera la linea del treno, e i fichidindia, e con gridi di maiale [...] Tutta quella campagna per correre, senza coltivarla, senza contadini, solo con qualche pecora [...] – Si stava bene, – io dissi, e lo pensai, pensando ai pomodori a seccare sotto il sole nei pomeriggi di estate senza anima viva in tanta campagna. Era campagna secca, color di zolfo, e io ricordai il gran ronzio dell'estate e lo sgorgare del silenzio, e di nuovo pensai che si stave bene, – Si stave bene, – dissi. <sup>333</sup>

Als ihm die Mutter dann eröffnet, dass er und seine Geschwister auch oftmals Hunger litten, will er dies zunächst nicht glauben. Genauso wenig kann er wahrhaben, dass die Familie oft Schnecken aß, weil kein Geld mehr zur Verfügung stand und auch die Natur nichts Besseres bereithielt. <sup>334</sup> Aus Silvestros Reaktion geht hervor, dass er die

---

<sup>329</sup> Ebd., S. 255.

<sup>330</sup> Ebd., S. 282 (Teil 4, Kapitel 34).

<sup>331</sup> Ebd., S. 194 (Teil 2, Kapitel 13).

<sup>332</sup> Viele Menschen verbinden Hoffnung mit fernen Orten. In *Conversazione* wird dieses Phänomen beleuchtet: Hatte Silvestro als Kind Sehnsucht nach dem fernen, reichen Norden, was ihn dazu veranlasste, mehrmals von zu Hause auszureißen, projiziert er als Erwachsener jedoch wieder eine abstrakte Hoffnung auf seine Heimat Sizilien. Der Sizilianer mit den Orangen, dem Silvestro auf dem Schiff begegnet, träumt hingegen von Amerika, von dem er allerdings nur eine sehr wage Vorstellung besitzt: Seine Verwandten würden entweder in New York oder in Argentinien leben (ebd., S. 143, Teil 1, Kapitel 4). Wie für viele andere Menschen zu jener Zeit, stellt Amerika für ihn einen Mythos dar. Mit Amerika verbindet er die Möglichkeit reich zu sein, was für ihn zum Beispiel durch die Möglichkeit zu frühstücken zum Ausdruck gebracht wird (ebd., S. 143 f.). Interessant ist hierbei auch, dass Vittorini den Amerikamythos zuvor in *La signora della stazione*, *La mia guerra* und *Il garofano rosso* in Verbindung mit Phantasievorstellungen sowie dem Kinderspiel aufgegriffen hatte.

<sup>333</sup> Ebd., S. 187.

<sup>334</sup> Ebd., S. 188 f.: „E mia madre disse: – Forse avevate fame. E io: – Avevamo fame? E mia madre: – Forse sí. – Ma se si stava bene, in casa nostra! – protestai. Mia madre mi guardó. – Sí, – disse. – Tuo padre prendeva del denaro ogni fine mese, e allora per dieci giorni si stave bene, eravamo l'invidia di tutti i contadini e la gente delle zolfare... Ma dopo i primi dieci giorni si diventava come loro. Si mangiavano

ökonomische Situation Siziliens idealisiert hat, während er sich in Norditalien befand. Denn auch im Norden lebte er zeitweise in ärmlichen Verhältnissen. Er erzählt von einer Zeit, in der er krank war, und die Familie deshalb Hunger litt. Als er in seiner Not seine Frau nach draußen schickte, um „Grünzeug“ zu pflücken (wie es in Sizilien üblich war), fand diese bloß Gras in einem Park, welches sie ihm dann höhnisch über die Bettdecke streute.<sup>335</sup> Hier wird eine Enttäuschung beschrieben, die Silvestro in jenem Norden, der ihm Wohlstand versprochen hatte, erleben muss. Man könnte hier von einer doppelten Enttäuschung sprechen: Zum einen bringt ihm der Norden in diesem Moment nicht Reichtum, sondern Armut, zum anderen bleibt ihm der Reichtum der Natur, welcher ihm in Sizilien zur Verfügung stand, in der Stadt verwehrt. Während er in seiner Kindheit auf Sizilien in schlechten Zeiten wenigstens Schnecken und wilde Zichorie essen konnte, so kann er seinen eigenen Kindern nichts zu essen bieten. Diese knabbern stattdessen hungrig an Stuhlbeinen und stürzen sich auf seine Medikamente. Wahrscheinlich sind es jene Momente der Not, in denen Silvestro beginnt, die sizilianische Vergangenheit und somit die Kindheit zu idealisieren. In der Erinnerung wird das ferne Sizilien zum Naturparadies, in welchem es niemals an Speisen mangelt. Interessant ist hierbei auch, dass der Autor – wie schon in *La signora della stazione*, *La mia guerra* und *Il garofano rosso* – die Zeit der Kindheit mit der Natur in Verbindung bringt: In Silvestros Erinnerung ist das Gefühl des unbeschwertten Kinderglücks mit der Vorstellung von der noch unberührten Landschaft Siziliens assoziiert. Silvestro spricht vor der Mutter jedoch nur positiv vom Norden: Seine Frau bereite für gewöhnlich Kochfleisch zu. Auf der einen Seite rechtfertigt Silvestro mit dieser Aussage sein Weggehen von Sizilien. Auf der anderen Seite zeugt die Aussage bezüglich des Kochfleischs aber auch von der Idealisierung des jeweils anderen, fernen Ortes: Befindet sich Silvestro in Sizilien, reißt er aus, um in den Norden zu gelangen, und stellt den Norden positiv dar, sobald er sich wieder in seiner alten Heimat befindet. Im Norden bringt ihn aber sein inneres Pfeifen („piffero interno“) dazu, nach Sizilien zurückzureisen. Denn auch in seiner Wunschheimat ist er nicht zufrieden.<sup>336</sup> Somit

---

chiocciolate. – Chiocciolate? – dissi io. – Sí, e cicoria selvatica, – disse mia madre. E io chiesi: – Non mangiavano che chiocciolate, loro? E mia madre: – Sí, tutti i poveri non mangiano che chiocciolate, di solito. E noi eravamo poveri gli ultimi venti giorni di ogni mese. E io: – E mangiavamo chiocciolate per venti giorni? E mia madre: – Chiocciolate e cicoria selvatica. Io ci pensai su, sorrisi, poi dissi: – Immagino ch'erano buone, dopotutto.”

<sup>335</sup> Ebd., S. 246 ff. (Teil 3, Kapitel 26).

<sup>336</sup> Polletta beschreibt Silvestros Verhältnis zum Norden auf der einen Seite und Sizilien auf der anderen folgendermaßen: „As a sensitive, precocious intellectual of fifteen, he left Sicily, inert, slumbering land surrounded by water and pushed off for the solidity and firmness of Northern Italy with its prosperous, blooming cities. Yet he did not find peace and hope and repose. He adopted the North, but the North did

kommt in *Conversazione* zur Idealisierung der fernen und nicht wieder einzuholenden Zeit der Kindheit die Idealisierung ferner Räume hinzu. Da Silvestro zunächst aus Sizilien floh und nun auch Norditalien enttäuscht den Rücken kehrt, wird der Aspekt der Flucht vor der Realität hinein in idealisierte Zeiten und Räume nun in den Vordergrund gerückt.

Die Entdeckung, dass er auch als Kind arm war, stellt eine erste Desillusionierung dar. Wie für Ericas Geschwister oder die Protagonisten aus *La mia guerra* spielte die ökonomische Situation für das Kind keine Rolle und wird deshalb nicht von der Erinnerung des Erwachsenen erfasst. Die sizilianische Realität, die Silvestro auf seinem Rundgang mit der Mutter kennen lernt, bestätigt jedoch die Wahrheit ihrer Aussagen: Mutter und Sohn begegnen zahlreichen Kranken, die in armseligen Behausungen leben. So stellt Silvestro nach dem Rundgang enttäuscht fest: „[...] Sicilia o mondo era la stessa cosa.“<sup>337</sup> Am Ende des Romans muss Silvestro außerdem erkennen, dass sich Sizilien im Krieg befindet, genau wie der Rest Italiens: Die Raben, die über Sizilien fliegen und ständig abgeschossen werden, aber nicht herunterfallen, rufen die Atmosphäre eines Kriegsszenarios hervor. Zudem dringt der Krieg bis in Silvestros Familie vor: Der Bruder des Protagonisten hat im Spanischen Bürgerkrieg gekämpft, ist dort gefallen und begegnet Silvestro nun als Geist auf dem Friedhof. Die von ihren Söhnen und dem Mann verlassene Mutter muss nun mit diesem endgültigen, schrecklichen Verlust des jüngsten Sohnes leben. Silvestro kann also auch bei seiner auseinandergerissenen Familie keinen Trost mehr finden. Vielleicht hat er zuvor geglaubt, dass er in einer harmonisch zusammenlebenden Familie aufgewachsen ist. Nun erfährt er aber, dass der Vater die Mutter mit anderen Frauen betrog und dass auch Concezione zwei Liebhaber hatte. Außerdem hat er die harten Bestrafungen der Mutter vergessen:

E poi una volta, a Racalmuto, la casa cantoniera era su una salita e il treno doveva rallentare, e avete imparato a scendere dal treno in corsa, e scendevate davanti alla casa, e io avevo una paura nera che andaste sotto, e vi aspettavo fuori col legno... – E ci picchiavi? – dissi io. E mia madre: – Altro che! Non ti ricordi? ... Vi rompevo le gambe con quel legno. E anche vi lasciavo senza mangiare, in qualche caso.<sup>338</sup>

---

not adopt him. The great cities did not help Silvestro maintain the wholeness. In the hiatus of fifteen years away from home, he was a slave to routine (staying at home, skipping through his dictionary, sleeping with his wife.) Every day he read in the newspapers about violence and brute force. On the other hand, Sicily, clearly a symbolic umbilical cord, was tame and it claimed all of Silvestro's past, lost youth, his primal being. As the centripetal force in the novel, pastoral Sicily held all his sympathies and prior happiness. It was originally the residuum of solace. Silvestro's early years were halcyon days [...]" (Polletta, Nicholas V.: *Conversazione in Sicilia: Literature of Nostalgia*. In: *Italica* 41 (1964), S. 423)

<sup>337</sup> Vittorini: *Conversazione*, S. 275.

<sup>338</sup> Ebd., S. 182.

An dieser Stelle wird deutlich, dass Concezione keine warmherzige Frau ist, die ihrem an der gekränkten Welt leidenden Sohn Trost spenden könnte. Stattdessen trägt sie in den Gesprächen durch ihre Aussagen über die Vergangenheit unbewusst zur Desillusionierung Silvestros bei.

Die Zerstörung von Silvestros vorgestelltem Kindheitsidyll auf Sizilien und seine seelischen Zustände, die zwischen „Nicht-Hoffnung“ („non speranza“<sup>339</sup>) und Hoffnung schwanken, werden auf symbolischer Ebene vor allem von den Wetter- und Lichtverhältnissen widergespiegelt. Anders als in *Il garofano rosso* tragen hier die Naturbeschreibungen den Inhalt des Romans mit. In Norditalien regnet es unaufhörlich, bei seiner Mutter in Sizilien scheint zunächst ständig die Sonne. Auf dem Schiff wird ein Übergangszustand beschrieben: Zwar setzt der Regen aus, aber es herrscht noch ein kalter Wind:

Il mattino era di pioggia ma non pioveva, tutto era bagnato sull'alto ponte e il vento soffiava bagnato e i fischi dei battelli risuonavano bagnati, e come fischi d'acqua giungevano da terra quelli delle locomotive, ma non pioveva, e dall'altra parte delle ciminiere d'un tratto si vide in mezzo all'inverno marino la torre del faro in viaggio, altissima, in navigazione per Villa San Giovanni.<sup>340</sup>

Auch der Leuchtturm kann als Symbol der Hoffnung gedeutet werden. Moss hebt in seinem Aufsatz *'Rain, Rain Go away': The Role of the Weather in the Dialectical Narrative of Conversazione in Sicilia* die dialektische Struktur der symbolischen Beschreibung des Wetters hervor. Denn das Wetter spiegele sowohl Silvestros seelisches Befinden als auch den Zustand der Außenwelt wider:

Such symbolic images of the weather and its effects are, as we shall see, much repeated, but if we follow their use in the overall structure of the novel, we find they have a subtly dialectical function which illuminates both the inner struggle of the protagonist and the conflicts and suffering which rack the world outside.<sup>341</sup>

So setze zum Beispiel der Regen wieder ein, nachdem Silvestro erkannt habe, dass die Sizilianer auf dem Schiff an Armut, Kälte und Hunger leiden:

The phase of optimism and 'improved' weather with which the chapter began has been tempered by the scenes of desperation it depicts and the rain and cold in which these are enacted. This is reinforced in the following chapter where the narrator can now no longer deny the evidence of his eyes. He is forced to come to face with the desperation of the Sicilians he has been trying to make contact with and, as he does so, the weather is made to reflect their condition – 'pioveva'.<sup>342</sup>

Kurz darauf überdeckt Silvestros Hoffnung, die er mit Sizilien verbindet, aber wieder jegliche Missstände: Die Wintersonne bescheint die sizilianische Landschaft:

---

<sup>339</sup> Ebd., S. 131.

<sup>340</sup> Ebd., S. 140.

<sup>341</sup> Moss, Howard: *'Rain, Rain Go away': The Role of the Weather in the Dialectical narrative of Vittorini's Conversazione in Sicilia*. In: *Romance Studies* 17 (1999), S. 33.

<sup>342</sup> Ebd., S. 34.

Alle tre, nel sole di dicembre, dietro il mare che scoppiettava nascosto, il trenino entrava, piccoli vagoni verdi, in una gola di roccia e poi nella selva dei fichidindia.<sup>343</sup>

Erst die dunklen, kalten Häuser der Kranken stellen dann einen Gegensatz zur sonnenbeschienenen Landschaft dar:

[...] dall'altro, al sole splendente e pur spento, erano anditi di abitazioni scavate nella roccia sotto le casupole di piú sopra [...] e per la strada c'erano capre infingarde al sole [...] Non camminammo che un minuto o due, e mia madre bussò a un'altra porta, e di nuovo io mi trovai nel buio, su un terreno di ineguale terra nuda, in un odore di pozzo abbandonato.<sup>344</sup>

Ein weiteres Gegensatzpaar bilden die Geräusche draußen und die unheimliche Ruhe in den Häusern:

La musica di zampogne era lontana sulla cima del paese, perfettamente nuvola o neve, e dal fondo del vallone saliva ora un fragore di torrente. Entrammo in un buio dove si soffocava. Era buio e fumo; eppure le voci degli invisibili parlarono calme come nelle altre case.<sup>345</sup>

Auch in Bezug auf die Beschreibung der Landschaft auf der einen Seite und dem Inneren der Häuser auf der anderen kann man von einer Dialektik der Symbolik sprechen: Die Dunkelheit, die Kälte und die Stille der Häuser weisen auf die Armut der Menschen hin und symbolisieren deren Handlungsunfähigkeit im politischen Sinne. Dieser Zustand der Außenwelt ruft in Silvestro eine Desillusionierung hervor, durch die er die Häuser erst recht als dunkel, kalt und still empfinden muss.

Symbolisch zu sehen ist auch der Abstieg ins Tal: Die Abwärtsbewegung unterstreicht die schlechte Situation der Sizilianer und den Hoffnungsverlust Silvestros.

Weiterhin ist der Untergang der Sonne von großer symbolischer Bedeutung. Im gesamten Roman geht die Sonne einmal unter und dann nicht mehr auf. Während des Sonnenuntergangs findet ein Lichtverlust statt. Der Verlust des Lichts kann die Verschlechterung der Situation der Außenwelt sowie eine weitere Desillusionierung und einen weiteren Hoffnungsverlust Silvestros bedeuten. Moss betont, dass während des Sonnenuntergangs die Dinge nicht mehr scharf gesehen werden können:

[...] but he [...] is still, symbolically, in a kind of twilight zone, where the true nature of things is not sufficiently illuminated. So in the last fifteen pages of Part Three, on no fewer than five occasions we are reminded of the 'sole che tramontava'. [...] What we must surely understand here [...] is that the zone of twilight in which he was feeling his way to knowledge has given way to a zone of total darkness in which he will continue to grope around for a solution to the problems he has set himself but in which, given the darkness, he will be unlikely to see clearly the right road. This is the signal we are given, and so it turns out to be.<sup>346</sup>

Die Frage ist nun, ob – wie Moss behauptet – Silvestro in der Dunkelheit der Nacht wirklich nicht in der Lage ist, klar zu sehen und seinen Weg zu finden. Waren nicht

---

<sup>343</sup> Ebd., S. 173.

<sup>344</sup> Ebd., S. 236 f.

<sup>345</sup> Ebd., S. 239.

<sup>346</sup> Moss, S. 36 f.

vielmehr die durch die Sonne symbolisierten Hoffnungen Illusionen, die Silvestro erst verlieren muss, um handeln zu können? Muss nicht erst die trügerische Sonne untergehen, damit Silvestro klar sehen kann? Während die Sonne für die als unbeschwert empfundene sizilianische Kindheit und die Erinnerung an diese steht, symbolisiert die schreckliche und scheinbar unendlich lange Nacht, die über Sizilien hereingebrochen ist, die unbehagliche Realität und die Konfrontation des Erwachsenen mit derselben:

Il freddo era intenso, e in basso c'erano lumi, in alto pure, a piccoli gruppi sparsi di quattro o cinque; e l'aria era azzurra. Nel cielo scintillava il ghiaccio di una grande stella abbandonata. Era notte, sulla Sicilia e la calma terra: l'offeso mondo era coperto di oscurità, gli uomini avevano lumi accanto chiusi con loro nelle stanze, e i morti, tutti gli uccisi, si erano alzati a sedere nelle tombe, meditavano. Io pensai, e la grande notte fu in me notte su notte. Quei lumi in basso, in alto, e quel freddo nell'oscurità, quel ghiaccio di stella nel cielo, non erano una notte sola, erano infinite; e io pensai alle notti di mio nonno, le notti di mio padre, e le notti di Noé, le notti dell'uomo, ignudo nel vino e inerme, umiliato, meno uomo d'un fanciullo o d'un morto.<sup>347</sup>

Dormii tutto il resto di quella notte, e dimenticai, ma quando mi svegliai era ancora tempo notturno. Ceneri fredde avvolgevano, nel ghiaccio dei monti, la Sicilia, e il sole non si era levato, non si sarebbe più levato. Era notte senza la calma della notte, senza il sonno; per l'aria volavano corvi; dai tetti, dagli orti partiva ogni tanto uno sparo.<sup>348</sup>

Silvestro nimmt diese Nacht in all ihrer Schrecklichkeit an („e la grande notte fu in me notte su notte“), ohne sich gegen sie aufzulehnen. Aber wichtig ist, dass er die Nacht ganz bewusst wahrnimmt. Zum ersten Mal denkt er bewusst nach („pensai“)<sup>349</sup>, während er sich zuvor orientierungslos im Leid der Welt zu verlieren drohte. Nun nimmt er hin, dass die Nacht zum Leben dazugehört, und er weiß, dass es schon lange vor ihm auch immer dunkle Zeiten gegeben hat („pensai alle notti di mio nonno, le notti di mio padre, e le notti di Noé“). Durch das Einbeziehen der Vergangenheit schafft er eine gewisse Distanz zu sich selbst und seiner Welt, wodurch er sich eventuell aus der Hoffnungslosigkeit befreien kann. Wichtig scheint mir auch die Erwähnung Noahs, der sich selbst und andere aus einer misslichen Lage befreit hat, indem er handelte. Vielleicht kann man seine Erwähnung durch Silvestro als Hinweis darauf sehen, dass auch er selbst handeln wird, um die Nacht zu überwinden. Die Möglichkeit zum verantwortungsbewussten Handeln eröffnet sich Silvestro aber erst, als er erkennt, dass das Glücksgefühl in seiner Kindheit und die Sicherheit („certezza“<sup>350</sup>), die er damals empfand, auf Illusionen beruhten. Ein Grund dafür, dass diese Illusionen aufkommen konnten, liegt in der Phantasiefähigkeit des Kindes: Zu Silvestros Kindheit gehört auch

---

<sup>347</sup> Vittorini: *Conversazione*, S. 305.

<sup>348</sup> Ebd., S. 320.

<sup>349</sup> Das Nachdenken und der Vorgang des sich in Ruhe einer schrecklichen Situation Gewährwerdens wurden auch in *Erica* hervorgehoben. Vgl. Vittorini: *Erica*, S. 20.

<sup>350</sup> Vittorini: *Conversazione*, S. 276.



das Reich der Phantasiewelten der Bücher. So bilden zum Beispiel die Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* einen festen Bestandteil des Siziliens seiner Kindheit:

Avevo letto le *Mille e una notte* e tanti libri là, di vecchie storie, di vecchi viaggi, a sette e otto e nove anni, e la Sicilia era anche questo là, *Mille e una notte* e vecchi paesi, alberi, case, gente di vecchissimi tempi attraverso i libri. Poi avevo dimenticato, nella mia vita d'uomo, ma lo avevo in me, e potevo ricordare, ritrovare. Beato chi ha da ritrovare! È una fortuna aver letto quando si era ragazzi. E doppia fortuna aver letto libri di vecchi tempi e vecchi paesi, libri di storia, libri di viaggi e le *Mille e una notte* in special modo. Uno può ricordare anche quello che ha letto come se lo avesse in qualche modo vissuto, e uno ha la storia degli uomini e tutto il mondo in sé, con la propria infanzia, Persia a sette anni, Australia a otto, Canada a nove, Messico a dieci, e gli ebrei della Bibbia con la torre di Babilonia e Davide nell'inverno dei sei anni, califfi e sultane in un febbraio o un settembre, d'estate le grandi guerre con Gustavo Adolfo eccetera per la Sicilia-Europa, in una Terranova, una Siracusa, mentre ogni notte il treno porta via soldati per una grande guerra che è tutte le guerre. Io ebbi questa fortuna di leggere molto nella mia infanzia, e a Terranova la Sicilia significa anche Bagdad e Palazzo delle Lagrime e giardino di palmizi per me.<sup>351</sup>

Die literarischen Phantasiewelten stehen in einem scharfen Kontrast zu dem, was in Silvestros Umgebung vor sich geht („mentre il treno portava via soldati per una grande guerra“). Bücher wie *Tausendundeine Nacht*<sup>352</sup> repräsentieren bessere Welten, stimulieren Silvestros Phantasie und ermöglichen ihm, sich von der harten Realität zu distanzieren. Wahrscheinlich verbindet Silvestro auch deshalb Hoffnung mit Sizilien, weil er in der Erinnerung Außenwelt und Bücherwelt kaum voneinander trennen kann („Uno può ricordare anche quello che ha letto come se lo avesse in qualche modo vissuto [...]“). Es ist möglich, dass er die positiven Empfindungen, welche die Lektüre in seiner Kindheit in ihm hervorrief, im Vorgang des Erinnerns auf die Umstände der realen Außenwelt zurückführt. Beeinflusst von den Bücherwelten, lebte Silvestro als Kind in der Gewissheit einer Harmonie, die objektiv betrachtet auch in seinen Kindertagen nicht vorhanden war. Seine kindliche Unschuld und Ahnungslosigkeit verhinderten jedoch, dass er das Gefühl von Sicherheit in Frage stellte. Jene Gewissheit, die er als Kind verspürte, wird durch den Drachen symbolisiert:

Poi aspettando vidi venire su dalla valle un aquilone, e lo seguii con gli occhi passare sopra a me nell'alta luce, mi chiesi perché, dopotutto, il mondo non fosse sempre come a sette anni, *Mille e una notte*. [...] e io non potevo non chiedermi, guardandolo, perché davvero la fede dei sette anni non esistesse sempre, per l'uomo. O forse sarebbe pericolosa? [...] Ragazzo, uno non chiede che carta e vento, ha solo bisogno di lanciare un aquilone. Esce e lo lancia; ed è grido che si alza da lui, e il ragazzo lo porta per le sfere con filo lungo che non si vede, e così la sua fede consuma, celebra la certezza. Ma dopo che farebbe con la certezza? Dopo, uno conosce le offese recate al mondo, l'empietà, e la servitù, l'ingustizia tra gli uomini, e la profanazione della vita terrena contro il genere umano e contro il mondo. Che farebbe allora se avesse pur sempre certezza? Che farebbe? Uno si

---

<sup>351</sup> Ebd., S. 268.

<sup>352</sup> Diffley und Honess weisen dem Märchenbuch *Tausendundeine Nacht* im Kontext des Romans die Bedeutung eines Kindheitssymbols zu. Es würde dem Erwachsenen das Gefühl der kindlichen Gewissheit wieder vermitteln und ihm die „uncontaminated world of childhood archetypes“ zurückbringen. Die phantasievolle Welt von *Tausendundeiner Nacht* stünde zudem im Gegensatz zu den „trockenen“ Grammatiken und Wörterbüchern, die Silvestro am Beginn des Romans lese (Diffley/Honess, S. 33).

chiede. Che farei, che farei? Mi chiesi. E l'aquilone passò, tolsi gli occhi dal cielo e vidi un arrotino che s'era fermato dinanzi al palazzo.<sup>353</sup>

Silvestro trauert der verlorenen Gewissheit nach, stellt sie aber gleichzeitig in Frage. An dieser Stelle befindet sich der Protagonist nun an einem Tiefpunkt: Er hat die kindliche Gewissheit und das Vertrauen in die Welt verloren. Zudem wurden seine wagen Hoffnungen in Bezug auf Sizilien, die mit der trügerischen kindlichen Gewissheit einhergingen, enttäuscht. Diffley und Honess weisen darauf hin, dass es in der Sekundärliteratur zwei Positionen in Bezug auf Silvestros Haltung zu seiner Kindheit gebe: Die einen würden seine Situation nur negativ sehen, weil seine Hoffnung, die er mit Sizilien verbunden habe, enttäuscht wurde. Die anderen seien der Meinung, dass der Wert der Kindheit bestehen bleibe.<sup>354</sup> Zu Ersteren gehören Panicali und Zanobini. Panicali stellt fest, dass Sizilien und Silvestros Kindheit auch der „mondo offeso“ angehören.<sup>355</sup> Außerdem sei das Leben auf Sizilien von Stagnation und ewigen Wiederholungen geprägt. Diese traurige Welt seiner Kindheit bestärke Silvestro in seiner Hoffnungslosigkeit.<sup>356</sup> Zanobini befindet das Wiedereinholen der Kindheit in *Conversazione* auf Grund ihres fehlenden Potentials zur Fortentwicklung als schwierig und unnütz:

Ma ogni volta, la componente dell'infanzia tende a sfuggire e a rendersi autonoma, a collocarsi in uno spazio immobile e remoto. La difficoltà o l'inutilità del recupero dipende da sopravvenute ragioni morali, da una tensione che respinge l'immobilità e la certezza.<sup>357</sup>

Pozzolo nimmt die entgegengesetzte Position ein: Das Einholen der Kindheit sei als Rettung zu sehen, da die Werte aus der Kindheit in die Gegenwart übernommen werden könnten:

L'infanzia così idealizzata non è intesa però da Vittorini come mito evasivo, rifugio e compensazione per chi vive nella coscienza dell'«offesa». Essa è piuttosto un termine di confronto con cui il presente si misura e si chiarisce e, soprattutto, diventa uno stimolo per inverare nell'oggi dell'esistenza certi valori che appartengono al passato. La felicità, in altre parole, non è una semplice realtà memoriale che solo l'illusione può strappare al tempo perduto, ma è un progetto che trae forza dal passato per configurarsi come utopia liberatrice.<sup>358</sup>

Auch Pautasso ist der Ansicht, dass die Wiederentdeckung der Kindheit ein Potential beinhalte, welches es ermögliche, den „Kränkungen der Welt“ aktiv zu begegnen:

[...] la decisione di intraprendere il viaggio [...] potrebbe apparire come un'evasione, o una fuga, di fronte al male che offende il mondo. In effetti esso è invece l'alternativa alla «quiete nella non

<sup>353</sup> Vittorini: *Conversazione*, S. 276.

<sup>354</sup> Diffley/Honess, S. 35.

<sup>355</sup> Panicali, S. 37 und S. 40.

<sup>356</sup> Ebd., S. 41.

<sup>357</sup> Zanobini, S. 105 f.

<sup>358</sup> Pozzolo, Luigi: *Verità e umanità in Elio Vittorini*. In: *Lecture. Libro e spettacolo. Mensile di studi e rassegne* 34 (1979), S. 539.

speranza»; alla passiva accettazione di una realtà, Vittorini oppone la ricerca di un'altra realtà in cui l'uomo possa riscattare le offese.<sup>359</sup>

Diffley und Honess nehmen eine eigene Position ein. Sie behaupten, dass Silvestros Enttäuschung ihn zum Handeln bewege. Er stelle die Gewissheit in Frage, weil diese das Handeln verhindere. Dass er sich später nicht mit den anderen betrinken will, sehen sie als Beweis dafür, dass er den Problemen nicht mehr wie in der Kindheit aus dem Weg gehen möchte.<sup>360</sup> Ob Silvestro letztendlich handeln wird oder nicht, bleibt offen. Für Diffleys und Honess' These spricht, dass Silvestro schon während seiner Reflexionen über den Drachen, den Wert der kindlichen Gewissheit in Frage stellt. Ein weiterer Hinweis darauf, dass er handeln wird, ist, dass er später an Stelle des Drachens den Scherenschleifer, der für die Revolution steht, sieht.<sup>361</sup> In diesem Zusammenhang scheint mir auch von Bedeutung zu sein, dass der Scherenschleifer auftritt, kurz nachdem Silvestro über den Drachen nachgedacht hat.<sup>362</sup> Calogero, der Scherenschleifer, Ezechiele, der Schreiber, der dem Faschismus auf intellektueller Ebene begegnet, und Porfirio, der für die katholische Kirche steht, leiden wie Silvestro, weil die Welt gekränkt ist, und sind dazu bereit, gegen die Kränkungen anzugehen. Zunächst scheint es so, als ob sie dem Protagonisten den Weg ins verantwortungsbewusste Handeln weisen würden. Sie versagen aber, weil sie sich betrinken und dadurch nackt und wehrlos („ignudo nel vino e inerme“<sup>363</sup>) werden. Eine größere Vorbildfunktion nimmt der *Gran Lombardo*, dem Silvestro auf der Zugfahrt begegnet, ein. Dieser ist dazu bereit, die Welt zu verändern. Denn er spricht davon, dass der Mensch für „altri doveri“ bereit sei und er diese neuen Aufgaben suche.<sup>364</sup> Die Figur des *Gran Lombardo* stammt aus dem *Paradiso* der *Divina Commedia*:<sup>365</sup>

---

<sup>359</sup> Pautasso, S. 111 f.

<sup>360</sup> Diffley/Honess, S. 35: „As we have seen, the episode of the kite teaches Silvestro that the certainties of childhood are powerless in the face of the 'offese del mondo', and this in turn causes him to question the intrinsic value of childhood and to wonder whether, perhaps, its certainties are not simply a way of evading the problems of the adult world. The episode in Colombo's tavern, where all these characters get drunk, evidently points to the fact that the evasion represented by childhood can be paralleled with the oblivion induced by alcohol. [...] By recovering elements of his childhood, Silvestro regains the will and ability to react and to progress beyond the state of passivity and depression of the novel's first chapter. However, the novel's lesson, insofar as it has one, is that the recovery of childhood is not enough. Silvestro must not stop there, but must now make use of his new-found ability to confront the 'offese del mondo'. Although the novel does not show this confrontation, the implication is perhaps that it will take place.”

<sup>361</sup> Vittorini: *Conversazione*, S. 282: „[...] di mentre passava nel cielo l'aquilone, come se lui ora fosse quell'aquilone.”

<sup>362</sup> Ebd., S. 276.

<sup>363</sup> Ebd., S. 304 f.

<sup>364</sup> Ebd., S. 161 f.: „– Credo che l'uomo sia maturo per altro, – disse. – Non soltanto per non rubare, non uccidere, eccetera, e per essere buon cittadino... Credo che sia maturo per altro, per nuovi, per altri

Lo primo tuo refugio, il primo ostello  
 sarà la cortesia del gran Lombardo  
 che 'n su la scala porta il santo uccello;  
 ch'in te avrà sì benigno riguardo,  
 che del fare e del chieder, tra voi due,  
 fia primo quel che, tra gli altri è più tardo.<sup>366</sup>

Silvestro bewundert den durch Menschlichkeit und Stärke ausgezeichneten *Gran Lombardo*. Aus diesem Grund hofft er, dass sich sein Großvater und der Vater wie Große Lombarden verhalten haben. Das Gespräch mit der Mutter kann diese Frage allerdings nicht eindeutig klären.<sup>367</sup> Der Großvater und der *Gran Lombardo* weisen jedoch äußerlich Gemeinsamkeiten auf: Beide sind groß, haben drei schöne Töchter und sind Reiter. Durch diese Beschreibung wird die Männlichkeit beider Persönlichkeiten in den Vordergrund gerückt. Silvestro erscheint hingegen zunächst als schwach – er ist seinem Leiden anfangs vollkommen ausgeliefert – und mehr als folgsamer Sohn Conceziones denn als erwachsener und selbständiger Mann. Auf dem Rundgang mit der Mutter wirkt Silvestro, obwohl er erwachsen ist und Kinder hat, selbst wie ein unmündiges Kind, über das die Erwachsenen in seiner Anwesenheit reden: Seine Vorstellung bei den Dorfbewohnern durch die Mutter: „Ho con me mio figlio!“<sup>368</sup> und Silvestros Feststellung: „Parlò di me.“<sup>369</sup> werden auffallend häufig wiederholt. Silvestro wird in die Beobachterrolle gedrängt: „E io vidi come lo diceva.“<sup>370</sup> Er stellt sich zudem nicht mit seinem Namen, sondern lediglich als Sohn Conceziones vor<sup>371</sup> und lässt sich von der Mutter zunächst noch wie ein Kind behandeln („Silvestro, andiamo.“<sup>372</sup>). Erst beim Besuch der Witwe wird Silvestro langsam vom unmündigen Kind zum Mann, denn die Witwe ist die erste Person auf dem Rundgang, die ihn persönlich anspricht und als Mann wahrnimmt: „Mi rivolse qualche domanda sull'Alta Italia. [...] Mi guardò, me uomo, con occhi neri.“<sup>373</sup> Da sie ihn als Mann sieht, ist es ihr zunächst peinlich, sich die Spritze vor seinen Augen geben zu lassen. An dieser Stelle nimmt nun das Thema der Sexualität Einzug in die

---

doveri. È questo che si sente, io credo, la mancanza di altri doveri, altre cose, da compiere... Cose da fare per la nostra coscienza in un senso nuovo.”

<sup>365</sup> Vgl. Shapiro, Marianne: *The Gran Lombardo: Vittorini and Dante*. In: *Italica* 52, 1 (1975), S. 70-77.

Ebd., S. 72: „The character of the Gran Lombardo as well as his name points beyond Silvestro's grandfather to the mythicized figure and heroic age of Cacciaguida in Dante's *Paradiso* (XV-XVII) [...]”

<sup>366</sup> Dante Alighieri: *La Divina Commedia*. Mailand: Edizioni San Paolo 1985, *Paradiso*, Canto XVII, 70-75, S. 1143.

<sup>367</sup> Vittorini: *Conversazione*, S. 208 ff. (Teil 2, Kapitel 17).

<sup>368</sup> Ebd., S. 239 f. und S. 243.

<sup>369</sup> Ebd., S. 239 f. und S. 243.

<sup>370</sup> Ebd., S. 243.

<sup>371</sup> Ebd., S. 245.

<sup>372</sup> Ebd., S. 245.

<sup>373</sup> Ebd., S. 259.

Gespräche. Die Mutter will bewirken, dass Silvestro die Frauen nackt sieht. Sie möchte ihn gewissermaßen ein zweites Mal ins Leben des Mannes einführen. Es findet demnach, veranlasst durch Concezione, eine zweite Initiation<sup>374</sup> ins geschlechtliche Leben statt.<sup>375</sup> Dass der gegenwärtige Vorgang nur eine Wiederholung dessen, was längst schon passiert ist, darstellt, ist der Mutter bewusst. Deshalb fragt sie Silvestro: „Quando è stato la prima volta che hai visto com'è fatta una donna?“<sup>376</sup> Dieser sagt, dass er sieben Jahre<sup>377</sup> alt gewesen sei, als er es deutlicher denn je gewusst habe, und dass dieses Wissen jedoch noch von kindlicher Unschuld umgeben gewesen sei:

– Da chi vedevi? – chiese mia madre. E io: – Da ogni donna... Era molto naturale per me. Non era malizia. Così era. Non era malizia. Ma era la donna, tuttavia. A sette anni uno non conosce i mali del mondo, non il dolore, e non la non speranza, non è agitato da astratti furori, ma conosce la donna. Mai un nato di sesso maschile conosce la donna come a sette anni e prima. Essa, davanti a lui, non è sollievo, allora, non è gioia, e nemmeno scherzo. È certezza del mondo; immortale.<sup>378</sup>

Dieser verlorenen Unschuld trauert Silvestro nach. Er stellt fest: „Non è stato mai piú così bello [...]“<sup>379</sup>, aber die Mutter, die noch weiter von der Kindheit entfernt ist als er, versteht ihn nicht. Genauso wenig versteht Concezione, dass ihn der Tod einer Freundin, die er als Kind hatte, kaum berührte.<sup>380</sup> Wie für die Kinder aus *La mia guerra* war der Tod für ihn nicht von großer Bedeutung und kein Ereignis, das Angst oder Trauer in ihm hervorrief.

Als Silvestro schließlich seiner Mutter zum ersten mal auf seiner Reise widerspricht, tritt er endgültig aus der Rolle des unmündigen Kindes heraus<sup>381</sup>:

Ma ormai io ero stufo di quei malati e quelle donne, e contrariai mia madre, non volli andar su dalla signora con lei. [...] – Ti aspetto qui. – Che storia è questa? – gridò mia madre. Si voltò come per battermi, come una madre offesa, ma mi trovò uomo di trent'anni, non ragazzo, e quasi estraneo [...]<sup>382</sup>

Silvestro ist zum zweiten Mal den Schritt ins Leben des Erwachsenen gegangen. Briosi hebt hervor, dass er diesen Schritt bewusst vollziehe, weil er erkenne, dass der Rückfall in die Kindheit die Flucht vor der Verantwortung und der Geschichte

---

<sup>374</sup> Vgl. Bianconi Bernardi, Franca: Parola e mito in *Conversazione in Sicilia*. In: *Lingua e stile*. Trimestrale di linguistica e critica letteraria 1 (1966), S. 165.

<sup>375</sup> So sticht Silvestro dann auch deutlich aus der Kinderschar, die sich im Raum befindet, als eine Freundin seiner Mutter eine Spritze bekommt, hervor: „Tutti i bambini erano nella stanza, la ragazza pure, e la signora amica di mia madre disse: – Mi mette un po' soggezione. È così grande!“ (Vittorini: *Conversazione*, S. 265)

<sup>376</sup> Ebd., S. 266.

<sup>377</sup> Das Alter von sieben Jahren ist bei Vittorini von besonderer Bedeutung: Der Geist Liborios gibt sich als siebenjähriger Soldat aus (ebd., S. 314 f.) und auch der Protagonist aus *La mia guerra* ist sieben Jahre alt.

<sup>378</sup> Ebd., S. 269.

<sup>379</sup> Ebd., S. 270.

<sup>380</sup> Ebd., S. 270.

<sup>381</sup> Vgl. Diffley/Honess, S. 34: Als Silvestro sich der Mutter widersetze, sei ein Wendepunkt erreicht. Der Protagonist werde nun handlungsfähig und wandle sich vom Objekt zum Subjekt.

<sup>382</sup> Vittorini: *Conversazione*, S. 275.

beinhalte.<sup>383</sup> Es ist zu vermuten, dass er nach dieser zweiten Initiation die Rolle des starken, verantwortungsbewussten *Gran Lombardo* einnehmen wird, weil er das Böse in der Welt diesmal als überall existent akzeptiert und ihm somit bewusster begegnen kann. Nachdem ihm die Flucht in das Paradies seiner Kindheit nicht mehr möglich ist, da sich das Paradies als Illusion entpuppt, bleibt ihm nur noch der Weg nach vorn, der die Konfrontation mit den „Kränkungen der Welt“ einschließt. Vor jener zweiten Initiation war Silvestro noch nicht richtig im Erwachsenenleben, zu welchem das verantwortungsvolle Handeln gehört, angekommen: In dem zwischengeschobenen Rückblick wird der Protagonist in seiner Rolle als Vater vorgestellt. Dieser konnte er aber nicht gerecht werden, weil er krank und – auf Grund seiner ökonomisch schlechten Situation – hilflos und machtlos war („non si può farne nulla“<sup>384</sup>). Das Elternpaar war überfordert und stand den Kindern, die durch den Hunger gefährlich geworden waren, hilflos gegenüber. Das Bild des Vaters als Kranken und der Ehefrau als „ragazza“<sup>385</sup> ist dabei nicht zufällig gewählt: Beiden fehlt – bedingt durch ihre Armut – noch die Möglichkeit, Verantwortung für die wirklichen Kinder zu übernehmen. Krankheit und Kindsein werden an einer weiteren Stelle miteinander verknüpft: Concezione erzählt, dass der Vater wie ein Kind gewesen sei, wenn er krank war. Mit dieser Aussage will sie seine Schwäche betonen:

– Fu mai malato il babbo? – Altro che! – mia madre rispose. – Era malato ogni momento. Aveva la malaria. [...] Era come un bambino. Gli veniva il freddo, la febbre alta, si sapeva ch'era la malaria, eppure voleva il dottore lo stesso...<sup>386</sup>

Hier bekommt das Kindsein zum ersten mal eine negative Konnotation, nämlich die von Schwäche und Hilfsbedürftigkeit. Erwachsene, die innerlich noch Kinder sind, werden allerdings vom Protagonisten nicht explizit kritisiert. Ihre Wehrlosigkeit wird auf das Elend ihrer Situation zurückgeführt. Somit werden sie nicht angeklagt, sondern vielmehr bemitleidet:

Un uomo è piú uomo quando è come un bambino? È umile, ammette la propria miseria e nella propria miseria grida. È piú genere umano?<sup>387</sup>

Das Elend der kindhaften Erwachsenen wird nicht verurteilt, sondern es wird eine von Menschlichkeit durchdrungene Betrachtungsweise in Erwägung gezogen.

Bei seiner Reise nach und in Sizilien lernt Silvestro außergewöhnlich viele Menschen kennen, die wie Kinder sind oder eine Krankheit haben: Auf dem Boot hält Silvestro

---

<sup>383</sup> Briosi, S. 63.

<sup>384</sup> Vittorini: *Conversazione*, S. 246.

<sup>385</sup> Ebd., S. 131 und 246.

<sup>386</sup> Ebd., S. 254.

<sup>387</sup> Ebd., S. 255.

die kindhafte Frau des Orangenpflückers anfänglich für dessen Tochter und bezeichnet sie als „moglie bambina“<sup>388</sup>; auf der Zugfahrt sitzt ihm ein Malariakranker gegenüber und auf seinem Rundgang mit der Mutter begegnet er etlichen Kranken. In einer Hütte trifft Silvestro auf einen Mann, der seinen kleinen Sohn auf dem Arm hat, aber selbst noch mit der Stimme eines Kindes spricht: „E la voce dell’uomo parlò con la voce del bambino.“<sup>389</sup> Die Krankheit, die Armut und das Kindsein der Sizilianer bringen deren politische Handlungsunfähigkeit zum Ausdruck. Sie sind wehrlos wie kranke Kinder. Es gelingt ihnen nicht, die Krankheit und das Kindsein zu überwinden. Dazu ist nur der *Gran Lombardo* in der Lage:

Un uomo fiero è un Gran Lombardo e pensa ad altri doveri, quando è uomo. Per questo egli è piú uomo. E per questo, forse, la sua malattia è morte e resurrezione.<sup>390</sup>

Der Große Lombarde ist jedoch – eventuell neben dem Großvater, der ihm ähnlich ist, – die einzige Figur, die von unzerstörbarer Stärke zeugt. Eine von vielen Figuren, die ihm gegenübergestellt werden, ist Liborio, der im Krieg gefallene Bruder Silvestros. Dieser hat als Soldat viel gelitten. Das Leiden habe ihn ins Kindsein zurückgebracht:

Immagino che abbia sofferto abbastanza per giungere a questo. – A questo? – io dissi. – Ad esser soldato? – No, egli rispose. – Ad aver sette anni. Giocare con mio fratello.<sup>391</sup>

Das Elend des Soldaten wird mit dem Kindsein parallelisiert. Der Soldat erscheint zudem als Opfer und nicht als Verantwortlicher für das Leid, da er sich als Sklave beschreibt.<sup>392</sup> Allerdings wirkt das Bild von einem siebenjährigen Soldaten befremdend. Denn der Soldat tötet und erlebt Grauenhaftes, während das siebenjährige Kind noch in Unschuld lebt und eine unumschränkte, unzerstörbare Liebe zur Welt empfindet, was von Liborio hervorgehoben wird.<sup>393</sup> Dieser Widerspruch fällt Silvestro auf: „Come? Siete un soldato di sette anni?“<sup>394</sup> An späterer Stelle sagt er: „Non volevo che un soldato avesse sette anni“<sup>395</sup>, wodurch er zum Ausdruck bringt, dass es für ihn schrecklich ist, dass ein und derselbe Mensch ein unschuldiges Kind, das die Welt liebt und Gewissheit empfindet, und zugleich ein leidender, aber auch mordender Soldat sein kann. In dem Bild vom siebenjährigen Soldaten wird auch deutlich, dass das Böse und das Leiden schon das Kind umgeben, obwohl es beides noch nicht wahrnimmt. Zudem lässt dieses Bild die Liebe des Kindes zur Welt in einem traurigen Licht erscheinen, da

---

<sup>388</sup> Ebd., S. 145.

<sup>389</sup> Ebd., S. 237.

<sup>390</sup> Ebd., S. 256.

<sup>391</sup> Ebd., S. 314 f.

<sup>392</sup> Ebd., S. 318.

<sup>393</sup> Ebd., S. 314.

<sup>394</sup> Ebd., S. 314.

<sup>395</sup> Ebd., S. 326.

deutlich wird, dass jene Liebe auf Ahnungslosigkeit basiert. Nochmals wird deutlich: Die „certezze“ der Kindheit waren trügerisch. So stehen nun der Klarheit und Sicherheit der Kindheit das inhaltslose „Ehm!“<sup>396</sup> des toten Soldaten und die Totenlichter, die nichts erhellen können<sup>397</sup>, gegenüber.

Das Gefühl der Sicherheit im Kindesalter beruht auf Unwissenheit<sup>398</sup> und spricht gleichzeitig für das unkomplizierte Verhältnis des Kindes zur Welt und deren Erscheinungen. Briosi stellt hierzu fest: „[A]nche qui l’infanzia appare nel suo significato primo, psicologico, che è quello di un’età nella quale tra l’uomo e il mondo i rapporti sono intimi e veri.“<sup>399</sup> Er zitiert anschließend eine Passage, in welcher Silvestro über sein Verhältnis, das er als Kind zum Zug hatte, spricht:

Potei ricordare me e il treno in un rapporto speciale come di dialogo, come se avessi parlato con lui, e un momento mi sentii come se cercassi di ricordarmi le cose che lui mi aveva detto, come se pensassi al mondo nel modo che avevo appreso, in quei nostri colloqui, da lui.<sup>400</sup>

Die Vermenschlichung des Zuges erinnert an Ericas Bezug zu den Dingen, welcher ebenfalls auf deren Personifizierung beruht. Ein derartiges Verhältnis zu den Gegenständen beinhaltet eine starke Präsenz des Kindes in seiner unmittelbaren Umgebung. Briosi hebt hervor, dass das Leben des Kindes in *Conversazione* durch „«rispondere e reagire, essere presente», fuori dall’apatia e dall’impotenza del presente“<sup>401</sup> ausgezeichnet sei. Demnach steht das konkrete Empfinden der Kindheit dem abstrakten des Erwachsenenlebens gegenüber. Dieser Gegensatz wird besonders in den Begriffen „certezze dell’infanzia“ auf der einen Seite und „astratti furori“ auf der anderen deutlich.<sup>402</sup> Diffley und Honess merken an, dass der erwachsene Protagonist die Welt über Symbole verstehe, während das Kind nur die Dinge an sich kenne. So sei zum Beispiel der Drachen für das Kind nur ein Drachen. Für den Erwachsenen hingegen werde er zum Symbol für das Gefühl der Sicherheit in der Kindheit.<sup>403</sup> Auch das Verhältnis des Kindes zu den nackten Frauen und zum Tod ist unter dem Aspekt der konkreten Sichtweise der Kindheit zu verstehen. Diffley und Honess betonen, dass Silvestro – wie er der Mutter erkläre – die nackten Frauen zwar gesehen und gekannt habe, aber nicht über sie nachgedacht habe.<sup>404</sup> Somit bleibt die Begegnung des Kindes

---

<sup>396</sup> Ebd., S. 312.

<sup>397</sup> Ebd., S. 312: „[...] ma i lumi dei morti non davano intorno chiarore.“

<sup>398</sup> Vgl. Diffley/Honess, S. 33: „It is precisely this lack of reflection in the child that allows his certainties to thrive.“

<sup>399</sup> Briosi, S. 89.

<sup>400</sup> Vittorini: *Conversazione*, S. 203.

<sup>401</sup> Briosi, S. 56.

<sup>402</sup> Vgl. Diffley/Honess, S. 34.

<sup>403</sup> Ebd., S. 46.

<sup>404</sup> Ebd., S. 33.



mit den Frauen unkompliziert und unschuldig. Aus demselben Grund empfindet Silvestro als Kind dem Tod gegenüber keine Angst.

Der Mangel an Reflexion in der Kindheit führt zum Empfinden von Glück und Unbeschwertheit. Zum Leben des Erwachsenen gehört jedoch das Nachdenken, welches das Böse in der Welt erfasst und somit Sorgen und Angst hervorruft. Briosi ist der Ansicht, dass das konkrete Empfinden aus der Kindheit trotzdem in die Gegenwart übernommen werden könne und diese bereichere:

L'infanzia [...], nella sua capacità di «reagire, esser presente», viene calata nella realtà di oggi al fine d'infondere in essa un'atmosfera di verità piú alta, di elevarla a significati piú primitivi ed assoluti pur conservandole la sua concretezza [...]<sup>405</sup>

Dass es tatsächlich möglich ist, das unkomplizierte Verhältnis zur Welt und die lebendige Beziehung zu den Dingen, welche dem Menschen in seiner Kindheit selbstverständlich sind, ins Leben des Erwachsenen zu übernehmen, scheint mir fraglich.

Abschließend möchte ich zeigen, dass *Conversazione* sowohl auf thematischer als auch auf stilistischer Ebene den Höhepunkt einer Entwicklung darstellt, die in *La signora della stazione* ihren Ausgangspunkt hat. Dabei möchte ich mich auf Diffley und Honess beziehen, welche die Entwicklung des Kindheitsbegriffs bei Vittorini folgendermaßen charakterisieren:

It is as if the early novels work out a definition of childhood and this – poetically compressed and symbolically enriched – is then used as the *antefatto* to *Conversazione*, where childhood is placed in a much wider perspective.<sup>406</sup>

In *Conversazione* kämen zwei unterschiedliche Blickwinkel zusammen: Die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies und der Versuch dorthin zurückzuziehen würden auf *La signora* verweisen, während *Il garofano rosso* und *Erica* den Weg ins Erwachsenenleben, den auch Silvestro ein zweites Mal geht, beschreiben würden.<sup>407</sup> So vereint *Conversazione* den Blick zurück in die Kindheit mit jenem, der in die Zukunft reicht: „Childhood and the recollection of childhood become a source of inner strength, an affirmation of former certainties, and a vehicle for future progress.“<sup>408</sup>

Auch auf stilistischer Ebene werden in *Conversazione* bereits vorhandene Formen weiterentwickelt und zu ihrer vollen Entfaltung gebracht. So gewinnen zum Beispiel die schon in *Il garofano* und *Erica* vorkommenden Beschreibungen von Wetter- und Lichtverhältnissen, auf welche weiter oben eingegangen wurde, an symbolischer

---

<sup>405</sup> Briosi, S. 60.

<sup>406</sup> Diffley/Honess, S. 41.

<sup>407</sup> Ebd., S. 44.

<sup>408</sup> Ebd., S. 44.

Bedeutung. Außerdem bekommen die zum Teil schon in den vorangegangenen Werken vorhandenen, mit der Kindheit assoziierten Motive in *Conversazione* einen neuen Stellenwert: Diese begleiteten in *La signora*, *La mia guerra*, *Il garofano* und *Erica* die Kindheitsbeschreibungen und werden nun zusätzlich zur „mondo offeso“ in Kontrast gesetzt: Während das Leben im Bewusstsein der „Kränkungen der Welt“ von Regen, Kälte, grauem Großstadtleben, kaputten Schuhen, dem gesenkten Kopf, „Metzeleien in den Schlagzeilen“ sowie der Lektüre von trockenen Grammatiken und Wörterbüchern gekennzeichnet ist, ist die Reise zurück in die sizilianische Kindheit zunächst von Sonne, lebendiger Natur, Feigenkakteen, wilder Zichorie, Schwefel, Glockenbimmeln, Muhen, dem Geruch und Geschmack des Herings, Käse und Melonen, der Erinnerung an die Lektüre der Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* sowie der Atmosphäre von Zugreisen und vom Leben in den Bahnwärtersiedlungen geprägt. Allerdings brechen schließlich Dunkelheit, Kälte und Stille über Sizilien herein, wodurch die Opposition von Sizilien auf der einen Seite und der „mondo offeso“ auf der anderen auf symbolischer Ebene aufgehoben wird. Im Laufe des Romans entpuppt sich die Insel Sizilien als Illusion. Es wird nun deutlich, dass die „mondo offeso“ überall ist, das heißt, dass es, weder zeitlich noch räumlich gesehen, Inseln gibt, auf welche die Kränkungen der Welt noch nicht vorgedrungen sind. Die Sizilianer sind demnach keine Robinson Crusoe-ähnlichen Inselbewohner, sondern bemitleidenswerte Menschen, die bewusst oder unbewusst unter den Ungerechtigkeiten und den dem Bösen zuzurechnenden Vorgängen in der Welt leiden.

Des Weiteren ist auffällig, dass Sizilien als Ort der Handlung in *Conversazione in Sicilia* an Bedeutung gewinnt. Es ist kein Zufall, dass schon im Titel des Romans der Handlungsort genannt wird. Auch *La signora* und *Il garofano* spielten auf Sizilien und in *La mia guerra* reiste der Protagonist am Ende nach Sizilien zurück, aber die Assoziation von der Kindheit mit Sizilien fehlte. Erst in *Conversazione* werden Sizilien und Kindheit eng miteinander verknüpft. Dadurch wird das autobiographische Element in den Vordergrund gerückt, denn auch Vittorini verbrachte seine Kindheit auf Sizilien, lebte zudem in Bahnwärtersiedlungen, las die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht*, riss heimlich von zu Hause aus und zog schließlich endgültig in den Norden. Trotzdem darf *Conversazione* nicht hauptsächlich unter dem autobiographischen Gesichtspunkt gelesen werden. Darauf weist auch der Autor in seinem Nachwort hin:

Ad evitare equivoci o fraintendimenti avverto che, come il protagonista di questa *Conversazione* non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia; solo

perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela. Del resto immagino che tutti i manoscritti vengano trovati in una bottiglia.<sup>409</sup>

Hieraus wird deutlich, dass der beispielhafte Charakter des Romans im Vordergrund stehen soll. Denn das Wiederfinden und anschließende Loslassen der sizilianischen Kindheit durch den Protagonisten ist nur ein Exempel. Im Roman wird gezeigt, wie mit Illusionen – die sich in diesem Fall auf die Kindheit und Sizilien beziehen – umgegangen werden muss: Nachdem sie als solche erkannt wurden, müssen sie überwunden werden, damit sie das Leben und Handeln in der Gegenwart nicht länger blockieren können. Dementsprechend ist auch der Protagonist Silvestro nicht als eine spezifische, mit bestimmten Charaktereigenschaften ausgestattete Romanfigur zu verstehen. Heineys Vorstellung von Silvestro als Repräsentanten der gesamten Menschheit<sup>410</sup> und als das Bewusstsein von Autor und Leser<sup>411</sup> beschreibt das Wesen des autodiegetischen Erzählers in *Conversazione* treffend.

Durch den symbolhaften Charakter des Romans und die lyrische Sprache gelingt es Vittorini, ein Abbild der Realität zu kreieren, das viel stärker auf eine „realità maggiore“ verweist und viel mehr Potential für Emotionen schafft, als es detailgetreue Realitätsbeschreibungen jemals könnten.<sup>412</sup> Das gefühlsbezogene Lesen verbindet Vittorini – wie in Kapitel 4 erläutert – mit der Lektüre des Kindes. Darüber hinaus haben die zahlreichen Wortwiederholungen und die meist kurzen Sätze den Anschein, als ob Kindersprache und Kinderliteratur stilvoll imitiert würden. Somit ist es möglich, den Leser in der Rolle des Kindes zu sehen, welches zusammen mit Silvestro die Illusion der „heilen Welt“ hinter sich lässt, um in der von Missständen gekennzeichneten Gegenwart Verantwortung übernehmen zu können.

---

<sup>409</sup> Vittorini: *Conversazione*, S. 341.

<sup>410</sup> Heiney, S. 154.

<sup>411</sup> Ebd., S. 170 f.

<sup>412</sup> Vgl. Vittorinis Beschreibung der Möglichkeit, die der Oper innewohne: „Ma portarci a vedere una realtà al di sopra dei nostri dati di confronto, e anzi dopo di aver annullati in noi i dati di confronto, è restar libero da questa stessa realtà particolare che ci porta a vedere, da questo dramma particolare o particolare commedia, ed è portarci ad afferrare il senso di una realtà maggiore, è costante possibilità di esprimere un massimo reale [...] in ogni minimo di reale.“ (Vittorini: *Prefazione*, S. 180 f.)

## SCHLUSSBETRACHTUNG: VITTORINIS KINDHEITSMYTHOS IM KONTEXT DER IDEE DES KINDES BEI ROUSSEAU UND IN DER ROMANTIK

Bei der Betrachtung der Kinderbilder in Vittorinis Erzählungen *La signora della stazione* und *La mia guerra* sowie den Romanen *Il garofano rosso*, *Erica e i suoi fratelli* und *Conversazione in Sicilia* wurde deutlich, dass Vittorinis Kindheitsbegriff einer Entwicklung unterliegt. Diese reicht von einem verherrlichenden Blick auf das Reich der Kindheit bis zur Vertreibung aus dem Kindheitsparadies, dem schließlich das problembehaftete Dasein in der „mondo offeso“ gegenübergestellt wird.

In *La signora* ist noch kein Bewusstsein von der gekränkten Welt zu spüren. Zudem muss Norma keine Probleme, welche die materielle Existenzsicherung betreffen, bewältigen. Stattdessen wird hier der von Wohlstand geprägte, jedoch als trübsinnig und langweilig empfundene Alltag zur Last. Dem gegenübergestellt wird die in die Gegenwart eindringende, lebendig gewordene Erinnerung an das absolute Glück der Kindheit. Kindheit, Glück und Natur, ein Topos, der auf Jean-Jacques Rousseau und die Romantiker zurückgeht, werden dabei eins. Voraussetzung für das Einholen der Kindheit in die Gegenwart ist die Phantasietätigkeit, welche das Wiedererlangen des kindlichen Zustands von der Bindung an einen bestimmten Ort unabhängig macht. Hierin besteht ein Unterschied zu *Conversazione*, wo der Protagonist nur durch die Rückkehr an den Ort seiner Kindheit sich diese wieder in Erinnerung rufen kann. Die Bedeutung der Phantasie für das Einholen des Kindheitsparadieses verweist auf Rousseau, welcher der Ansicht war, dass der Erwachsene den kindlichen Zustand der gottesähnlichen Glückseligkeit nur noch erreichen könne, indem er in das Reich aus Phantasie und Imagination flüchte.<sup>413</sup> Auch die Assoziation von kindlichem Glück mit der Natur ist auf Rousseau zurückzuführen. Diese Assoziation wird in *La signora* zum Beispiel in der Vorstellung vom Abenteuer auf dem Fluss zum Ausdruck gebracht und ist außerdem in den Kindheitsmotiven, die in den auf *La signora* folgenden Werken wiederkehren, enthalten. Rousseau betonte die Natürlichkeit der Kinder im Gegensatz zur Künstlichkeit der Gesellschaft. Die Natur ist bei Rousseau jene ungesellschaftliche

---

<sup>413</sup> Vgl. Baader, Meike Sophia: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*. Neuwied, Kriftel, Berlin: Luchterhand 1996, S. 42.

Instanz, die sich außerhalb menschlicher Einrichtungen befindet.<sup>414</sup> Somit kommen dem Naturmenschen, der seit Kolumbus und besonders im 18. Jahrhundert als der Edle Wilde verehrt wurde, sowie dem Kind Autarkie und Freiheit zu. In seinem *Émile oder Über die Erziehung* von 1762 führt Rousseau ein Gedankenexperiment durch, welches das natürliche Aufwachsen unter gesellschaftlichen Bedingungen beinhaltet. Dabei soll die Entwicklung des Kindes dem Prinzip der Natürlichkeit folgen, d. h., die Natur soll lediglich nachgezeichnet werden, indem der Erzieher möglichst nichts tut. Rousseau verwendet in diesem Zusammenhang den Terminus der „negativen Erziehung“<sup>415</sup>. Vor allem geht es in seinem Gedankenexperiment darum, das Kind vor der Gesellschaftlichkeit zu bewahren.<sup>416</sup> Auch in *La signora* ist das gesellschaftliche Leben eher negativ konnotiert: Das kleinbürgerliche Leben des Ehemanns, welches sich in Innenräumen abspielt, wird von Norma nicht geschätzt. Sie strebt hingegen ein naturnahes Leben außerhalb der sozialgeschichtlichen Realität an. Dass ihr dieses aber eigentlich nicht mehr möglich ist, verdeutlicht ihr aufwändiges Kleid, das sie in ihrer Bewegungsfreiheit einschränkt. Außerdem zieht sie die bewundernden Blicke der Frauen des Dorfes auf sich, weil sie zu einer gehobenen Gesellschaftsschicht gehört, deren Normen sie verinnerlicht hat, was zum Beispiel an ihrem Gang oder ihrer Art zu reden deutlich wird. Ihren Äußerlichkeiten nach gehört sie demnach stärker dem gesellschaftlichen als dem naturnahen Leben an. Ihre Sehnsucht richtet sich aber auf die Natur und das unbeschwertere Glück, welches für sie nur draußen in der Sonne zu finden ist.

Der Topos von Kindheit, Natur und Glück ist auch in Rousseaus *Confessions* (1782) anzutreffen. Hier idealisiert Rousseau seine eigene Kindheit und hebt die Sehnsucht nach derselben hervor. Dadurch, dass er seine Landaufenthalte betont, wird die Nähe zur Natur mit der Glückseligkeit des Kindes parallelisiert. Die Verbindung von Kindheit und Natur lässt die Assoziation von der Kindheit mit dem Garten Eden, also dem biblischen Paradies, entstehen. Mit diesem werden wiederum das Ursprüngliche, Unverdorbene und Reine assoziiert. Die Gleichsetzung von Paradies, goldenem Zeitalter und Kindheit war ein gängiger Topos um 1800. Schelling, zum Beispiel, spricht davon, dass es auch im Leben des Individuums ein goldenes Zeitalter gebe,

---

<sup>414</sup> Vgl. Tremp, Peter: *Rousseaus Émile als Experiment der Natur und Wunder der Erziehung. Ein Beitrag zur Geschichte der Glorifizierung von Kindheit*. Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 53.

<sup>415</sup> Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung*. Paderborn: Schöningh 1983, S. 72 f.

<sup>416</sup> Vgl. Tremp, S. 55 ff.

nämlich die Kindheit.<sup>417</sup> Bei Novalis ist das goldene Zeitalter durch ein aktives Verhältnis der Natur gegenüber gekennzeichnet. Auch bei Novalis sind es die Kinder, welchen diese spezifische Naturnähe noch eigen ist, weil sie deren Mitteilungen verstehen. Die Rückeroberung der Stadt durch die Natur unter der ausschließlichen Anwesenheit der Kinder, die in *La mia guerra* beschrieben wird, erinnert an die romantische Idee der Belebung und Beseelung der Natur durch die Kinder.

In Bezug auf die Erzählung *La signora* ist außerdem interessant, dass sowohl bei Rousseau als auch bei den Frühromantikern die Frauen als jene Wesen betrachtet werden, die den Kindern und der Natur näher sind als die Männer. Frauen wie Kinder sind den Sorgen und Schmerzen, die mit dem Bewusstsein einhergehen, nicht ausgesetzt.<sup>418</sup> Bei Novalis sind die Männer Kunstmenschen, die Frauen Naturmenschen. Im *Heinrich von Ofterdingen* werden sie – wie die Kinder – mit Blumen in Verbindung gebracht.<sup>419</sup> Auch in Friedrich Schlegels *Lucinde* sind die Frauen, die noch nicht durch die Gesellschaft deformiert und korrumpiert sind, der Natur näher geblieben als die Männer; ihrem Wesen nach sind sie Poesie.<sup>420</sup> Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Vittorini für seine Erzählung *La signora* eine weibliche Protagonistin ausgewählt hat. Die Nähe der Frau zur Natur und zur kindlichen Lebenssphäre wird ebenfalls in *Il garofano rosso* durch Alessios Vorstellung von Zobeida und ihm als Pflanzen angedeutet.

Eine weitere Parallele zwischen romantischen Ideen zur Kindheit und *La signora* ist in Novalis' und August Wilhelm Schlegels Forderung nach einer „zweiten, höheren Kindheit“ zu sehen.<sup>421</sup> In dieser Forderung wird deutlich, dass die Kindheit als eine bestimmte Daseinsform gesehen wird und sich nicht mehr nur auf den eigentlichen Lebensabschnitt bezieht. So wird auch in *La signora* eine Art zweite Kindheit durchlebt, die weit vom tatsächlichen Kindesalter entfernt ist. Darüber hinaus ist in der Glorifizierung der Kindheit, die in *La signora* stattfindet, ein romantisches Element zu sehen. „Das Kind ist die schöne Menschheit selbst“<sup>422</sup>, formuliert Ludwig Tieck. Damit bringe er zum Ausdruck, dass der Mensch im Laufe seiner Geschichte hinter das

---

<sup>417</sup> Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Antiquissimi de prima malorum humanorum origine philosophematis Genes. III. explicandi tentamen criticum et philosophicum*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. Hans Michael Baumgartner u.a. Reihe I: Werke. Bd. 1. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1976, S. 132.

<sup>418</sup> Vgl. Baader, S. 60.

<sup>419</sup> Vgl. ebd., S. 147.

<sup>420</sup> Vgl. ebd., S. 127.

<sup>421</sup> Vgl. ebd., S. 114.

<sup>422</sup> Tieck, Ludwig: *Über die Kinderfiguren auf den Raffaelschen Bildern*. In: Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Werke und Briefe*. Bd. 1. Heidelberg: Lambert Schneider 1967, S. 179.

zurückgefallen sei, was er einmal war, schreibt Baader.<sup>423</sup> Dabei stünde das Kind auch immer für die Lebensfülle. Den Rückfall, der sich auf jene verlorene Lebensfülle bezieht, beschreibt Vittorini in *La signora* und schließt somit an die romantische Glorifizierung der Kindheit an. Die Rettung kann auch in *La signora* nur durch das erneute Kindwerden geschehen.

Einen anderen Blickwinkel auf die Idee der Kindheit in *La signora* eröffnet die Betrachtung der Erzählung vor dem Hintergrund von Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie*. Der in Vittorinis Erzählung erwähnte Roman Saint-Pierres liefert zunächst einmal ein weiteres Beispiel für die Verknüpfung von Kindheit, Paradies und Natur: Paul und Virginie wachsen als Spielkameraden im Naturidyll der Insel Mauritius auf. Das Inseldasein ist auch hier von symbolischer Bedeutung. Ihre alleinstehenden Mütter haben ein abgelegenes Tal auf der Insel als Wohnort gewählt, um ein Leben abseits der Gesellschaft zu führen. Bei der Darstellung des Landidylls diente Saint-Pierre die Beschreibung Clarens' aus Rousseaus *Nouvelle Héloïse* als Vorbild. Die Vertreibung aus dem Paradies findet in *Paul et Virginie* mit der Pubertät und somit dem Eintritt in die Geschlechtlichkeit statt<sup>424</sup>: Virginies Mutter entdeckt die Liebe der Tochter zu Paul und schickt sie zur Tante nach Frankreich. Aus Sehnsucht nach Paul will Virginie nach Mauritius zurückkehren, kommt aber bei einem Orkan auf dem Schiff um. Michaelis macht deutlich, dass die Entdeckung der Geschlechtlichkeit auch an dieser Stelle zum Verhängnis wird, weil Virginie aus Scham vor dem nackten Matrosen ihre Kleider nicht ablegen wolle.<sup>425</sup> Wie bei Rousseau geschieht der Sündenfall bei Saint-Pierre erst mit dem Eintritt in die Geschlechtsreife. Durch diesen werden dann jene Ereignisse ausgelöst, die vom Glück zur Katastrophe führen. Im Fall der Protagonistin aus *La signora* findet mit der Heirat, von der gleich zu Beginn der Erzählung berichtet wird, der offizielle Eintritt in die Sexualität statt. Dieser führt zwar nicht zur Katastrophe, verläuft jedoch parallel zum Verlust der kindlichen Unbeschwertheit. Das Thema der Sexualität wird hier jedoch noch nicht zur Sprache gebracht. Dessen Problematik rückt erst im *Garofano rosso*, in *Erica* und *Conversazione* ins Blickfeld. In *Conversazione* wird die Sehnsucht nach der sexuellen Unschuld direkt ausgesprochen, als Silvestro sich an den arglosen Blick auf die nackten Frauen erinnert.

---

<sup>423</sup> Baader, S. 134.

<sup>424</sup> Vgl. Michaelis, Tatjana: *Der romantische Kindheitsmythos. Kindheitsdarstellungen der französischen Literatur von Rousseau bis zum Ende der Romantik*. Frankfurt am Main: Lang 1986, S. 81 ff.

<sup>425</sup> Vgl. ebd., S. 75.

Vom Eintritt in die Sexualität sind die Kinder aus *La mia guerra* hingegen noch weit entfernt. In dieser Erzählung wird die Kindheit noch einmal in ihrer ganzen Herrlichkeit und Fremdartigkeit gezeigt. Ihr kommt gerade durch das Andere, Fremde, das sie vom Erwachsenenleben unterscheidet, ein Eigenwert zu. Auch Rousseaus Satz „Man kennt die Kindheit nicht“<sup>426</sup>, betont die Fremdheit der Kindheit. Rousseau war der erste, der im Anderssein der Kinder keinen Mangel mehr sah, sondern vom Eigenwert der Kindheit sprach. Während Kinder zuvor lediglich als unvollkommene Erwachsene angesehen worden waren, lenkte Rousseau die Aufmerksamkeit nun auf die den Kindern „eigene Art zu sehen, zu fühlen und zu denken“<sup>427</sup> und auf die spezifische Vollkommenheit und Reife<sup>428</sup> des Kindes. Auch die Romantiker waren sich über die Ganzheit des Kindes einig. In *La mia guerra* unterzieht Vittorini die mit der spezifischen Vollkommenheit einhergehende Glückseligkeit des Kindes einer Probe. Die Erzählung liefert Antworten auf die Frage, welche Merkmale des Kinderdaseins das Verbleiben im Kindheitsparadies mitten im Drama des Krieges ermöglichen. An erster Stelle muss die Unwissenheit bzw. der Mangel an Reflexion, den schon der französische Geistliche und Schriftsteller Fénelon als Wesensmerkmal des Kindes erkannte, genannt werden. Mit einem biblischen Bild gesprochen, kann man sagen, dass die Kinder noch nicht die Früchte vom Baum der Erkenntnis genossen haben und deshalb noch im von Schelling beschriebenen Zustand der Unwissenheit von Gut und Böse<sup>429</sup> verweilen dürfen. Deshalb erscheinen dem Protagonisten die Soldaten als spielende Kinder. Anders als Erica kann er deren zerstörerisches Potential noch nicht erkennen. Außerdem leben die Kinder der Erzählung dank der fehlenden Reflexion noch in Abwesenheit von Angst. Von der Abwesenheit von Angst dem Tod gegenüber spricht auch Schelling in Bezug auf den Menschen des goldenen Zeitalters und begründet diese mit der Unkenntnis der Zeit.<sup>430</sup> Die Gegenwärtigkeit der Kinder, deren Hingabe an den Augenblick wird auch von Rousseau, der die Zukunftsorientierung der Gesellschaft kritisiert, gelobt.<sup>431</sup> Auch in *La mia guerra* sind die Kinder unabhängig von der Zeit. Diese gehört der Außenwelt an, welche sie noch nicht als störende Macht wahrnehmen. Sie sind vollkommen selbstgenügsam und integrieren alle Einflüsse der Außenwelt in ihre Spielwelt. Die Selbstgenügsamkeit des Kindes illustriert auch

---

<sup>426</sup> Rousseau, S. 5.

<sup>427</sup> Ebd., S. 69.

<sup>428</sup> Ebd., S. 149.

<sup>429</sup> Vgl. Schelling, S. 132.

<sup>430</sup> Vgl. ebd., S. 137.

<sup>431</sup> Vgl. Tremp, S. 77 f.



Rousseau durch die isolierte Lebensweise Émiles.<sup>432</sup> Durch die Isolation sollen Selbstgenügsamkeit sowie Freiheit und Unabhängigkeit aufrechterhalten werden. Rousseau will die Abhängigkeit von Erwachsenen verhindern. Er hält dies für möglich, weil das Kind sich selbst als Zentrum habe.<sup>433</sup> Die Isolation von der Erwachsenenwelt dient bei Rousseau dazu, Émile möglichst lange im Zustand der Glückseligkeit zu belassen. In *La mia guerra* entsteht die Separation von der Welt der Erwachsenen auf Grund der Ereignisse des Krieges. Die Opposition von *grandi* und *piccoli* wird jedoch schon vor dem Ausbruch des Krieges hervorgehoben. Die darin enthaltene Feststellung, dass die Welt der Kinder und jene der Erwachsenen seit der Renaissance unterschiedlichen Lebenssphären angehören, geht auf den französischen Historiker Philippe Ariès (1914-1984) zurück.

Ein wichtiger Unterschied zu den Ideen Rousseaus besteht in *La mia guerra* darin, dass die Kinder der Phantasie sehr nah sind. Die phantasievollen Transformationen der Kriegsrealität widersprechen Rousseaus Vorstellung von der fehlenden Imagination im Kindesalter. Außerdem ist diese bei Rousseau negativ besetzt, weil sie das Gleichgewicht von Kräften und Wünschen störe und somit Freiheit und Unabhängigkeit gefährde.<sup>434</sup> Die Sicht auf das Kind als phantasievolles Wesen ist vielmehr eine romantische Idee. In seiner *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* von 1772 beschreibt Herder das Kind als sprachliches und phantasiebegabtes Wesen und schafft somit die Voraussetzung für die romantische Glorifizierung des Kindes als poetisches Wesen. Rousseau hingegen versucht, Émile von der Imagination und somit auch von Büchern fernzuhalten. Das einzige von ihm zugelassene Buch ist Defoes *Robinson Crusoe*. Die konkrete Sachlichkeit dieses Werks soll das Kind dazu anregen, sich mit Robinson zu identifizieren und von den Dingen selbst zu lernen. Der direkte und praktische Bezug zu den Dingen soll gefördert werden.<sup>435</sup> In direktem Bezug zu den Gegenständen der Umgebung stehen in *La mia guerra* nicht nur die Kinder, sondern auch der Großvater, der mit Robinson Crusoe verglichen wird und sich mit Hilfe der ihn umgebenden Utensilien sein eigenes kleines Reich schafft. Das praktische Agieren, das Émile zueigen werden soll, ist den Protagonisten aus *La mia guerra* schon gegeben.

---

<sup>432</sup> Vgl. ebd., S. 81.

<sup>433</sup> Vgl. ebd., S. 86.

<sup>434</sup> Rousseau, S. 57.

<sup>435</sup> Vgl. ebd., S. 181.

In engem Zusammenhang mit der Phantasie steht das Spiel. In *La mia guerra* wird die gesamte Realität ins Spiel aufgenommen. Auf das „Cowboy und Indianer“-Spiel wird in der Erzählung besonders eingegangen – hier liegt die Assoziation mit dem von Rousseau verehrten Edlen Wilden nahe. Durch die häufigen Erwähnungen der Spiele wird unterstrichen, wie sehr die Kinder in ihrer ganz eigenen Welt leben. Der Krieg ist für sie ein Spiel, das niemals von der Realität der Erwachsenen aufgelöst werden kann. Hierin wird nochmals deutlich, dass die Sicht auf die Kindheit in *La mia guerra* überhaupt nicht problembehaftet ist, worin eine Verherrlichung der Kindheit besteht. Baader spricht von dem Dilemma, dass seit Rousseau und Herder zwar eine Sichtweise gegeben sei, die den kindlichen Eigensinn retten wolle, diesen aber dadurch gefährde, dass Kindheit mit den Sehnsüchten und Projektionen der Erwachsenen ausgestattet werde.<sup>436</sup> Auch *La mia guerra* scheint mehr die Sehnsüchte des Autors widerzuspiegeln als kindliches Dasein realistisch abzubilden. Vittorini entzieht sich diesem Vorwurf jedoch geschickt, indem er den erwachsenen Protagonisten erzählen lässt und so dessen Erinnerung für den Bericht von der Wahrnehmung des Kindes verantwortlich macht. Das verherrlichende Element ist also schon innerhalb der Fiktion angelegt.

Eine Glorifizierung der Kindheit liegt auch noch in *Il garofano rosso* vor. Hier benutzt Vittorini vor allem die positive Darstellung des Lebens der *ragazzi* zur Unterstützung seiner zwischen Sozialismus und Faschismus anzusiedelnden Ideologie. Die *ragazzi* sind zwar keine Kinder mehr, stehen innerhalb des Romankontexts der Kindheit aber insofern näher als dem Leben der Erwachsenen, als dass ihre sozialen Ideen sie vom Egoismus der bürgerlichen Erwachsenenwelt trennen. Durch den Vergleich der Arbeiter mit den *ragazzi* werden auch diese in ein positives Licht gerückt. Das Bild von den Jugendlichen ist in *Il garofano* von daher problematisch, als dass der Autor seine sehr fragwürdigen politischen Forderungen auf sie projiziert und ihre spezifische Daseinsform als erstrebenswert darstellt. Vittorini verherrlicht jene Lebensform, die das Spielerische mit dem gesellschaftlich und politisch aktiven Leben vereint. Dabei sieht er nicht die Gefahr, die entsteht, wenn jene Männer, die nichts weiter als Jungen sind, wie Tarquinio sagt, sich in Machtpositionen befinden. Denn schließlich ist das Dasein der Jungen von Übermut, ungehemmtem Ausleben von Gewalt, fehlender Erfahrung sowie von kindlicher Phantasie, wenn es darum geht Kriegsspiele zu konstruieren, gekennzeichnet. Geraten solche jungenhaften Männer in Positionen, die ihnen ermöglichen, das Spiel vom Krieg in wahren Krieg zu verwandeln, hat dies

---

<sup>436</sup> Baader, S. 36.

verheerende Folgen. In gewissen Bereichen des Erwachsenenlebens ist das Spiel fehl am Platz. Die Unerfahrenheit des Jungen sollte an den mit Verantwortung besetzten Positionen durch die Reife eines *Gran Lombardo* ersetzt werden. An die Stelle des Übermuts des Jungen müssen Vernunft, Nüchternheit und das Abwägen des Mannes treten. Als positives Element kann höchstens die Energie des Jungen ins Leben des Erwachsenen übernommen werden. Der blinde Aktionismus Alessios und seiner Freunde darf nicht zum Vorbild politischen Handelns werden. Aus seinem Vorwort von 1947 geht hervor, dass Vittorini zu diesem späteren Zeitpunkt ebenfalls zu der Ansicht gekommen war, dass das übermütige Handeln Alessios nur noch als negatives Beispiel dienen kann. Von wahren verantwortungsbewusstem Handeln kann eher im Zusammenhang mit dem kleinen Jungen und seinen Anhängern gesprochen werden. Merkwürdig ist dabei allerdings, dass ein kleiner Junge, der noch nicht in die Sexualität eingetreten ist, Regeln für das geschlechtliche Leben bestimmt. Alessio hingegen hat das Reich der unschuldigen Kindheit hinter sich gelassen und ist schon in die Problematik, die der Eintritt in die Geschlechtsreife mit sich bringt, verstrickt. Damit verbunden ist sein Gefühl, die unbeschwerte Kindheit hinter sich gelassen zu haben. Dass Vittorini einen kleinen Jungen Vorschläge für die Verbesserung des Verhältnisses der Geschlechter machen lässt, birgt vielleicht die Vorstellung in sich, dass die Authentizität der Kinder ins geschlechtliche Leben übertragen werden müsste, um die Probleme, die dieses enthält, zu lösen. Die Idee von der natürlichen Gutheit der Kinder, welche Wahrhaftigkeit, d. h. die Freiheit von Lüge, beinhaltet, stammt von Rousseau.<sup>437</sup> In diesem Zusammenhang passt es, dass Kinder bzw. Jugendliche, die der Kindheit noch nahe stehen, mehr Aufrichtigkeit im Verhältnis der Geschlechter fordern.

Eine Verbindung zum romantischen Kindheitsmythos ist im *Garofano rosso* in der Darstellung der weiblichen Figuren, die sich zwischen Frausein und Kindsein bewegen, festzustellen. So werden die mädchenhaften Züge Giovannas und Zobeidas hervorgehoben und die Tote erscheint dem Protagonisten zunächst als Kind. Ulrike Prokop stellte die These der „Infantilisierung des weiblichen Geschlechts“ in der Literatur um 1800 auf. Mit der Literatur des Sturm und Drangs sei das Bild der Kind-Frau, des Mädchens, des Halbkindes entstanden.<sup>438</sup> Bei Vittorini kommt das Bild der

---

<sup>437</sup> Vgl. Tremp, S. 76.

<sup>438</sup> Prokop, Ulrike: *Die Einsamkeit der Imagination. Geschlechterkonflikt und literarische Produktion um 1770*. In: *Deutsche Literatur von Frauen*. Hg. Gisela Brinker-Gabler. Bd. 1. München: Beck 1988, S. 362 f.

Kind-Frauen häufig vor. In *La signora* ist die gesamte Handlung von der Infantilisierung der Frau bestimmt. In *Conversazione* werden die Frau Silvestros und die Frau des Orangenpflückers mit Mädchen verglichen. In *Erica* erkennt die Protagonistin ihre Mutter in deren Mädchenhaftigkeit. Erica selbst ist ebenfalls als Kind-Frau zu sehen, weil sie innerlich noch stark von kindhaften Eigenschaften geprägt ist, aber schon das Leben einer Hausfrau und Prostituierten führen muss. Das Frausein ist in *Erica* von negativen Erscheinungen begleitet, denn erst der Egoismus ihrer Mutter drängt sie in die Rolle der Ersatzmutter und die ungleiche Verteilung der Reichtümer in der Gesellschaft sowie der Geiz und die Falschheit der Hofbewohner zwingen Erica zur Prostitution.

In *Erica* nimmt nun der kritische Blick auf den Kindheitsmythos Einzug in das literarische Schaffen, insofern als die Realität der Außenwelt an Bedeutung gewinnt und somit das Fortbestehen der kindlichen Unbeschwertheit unter schwierigen Lebensumständen in Frage gestellt wird. Die Jugendliche muss sich in der von Falschheit und Egoismus geprägten Welt zurechtfinden. Ihre Wahrhaftigkeit wird der Heuchelei der Umwelt, welche von der Protagonistin als verabscheuenswürdig empfunden wird, gegenübergestellt. Wie schon im *Garofano rosso* ist auch hier der Mythos von der natürlichen Gutheit zu finden. Da Erica noch ein ehrliches Wesen besitzt, gelingt es ihr, die Falschheit der sie umgebenden Menschen als Spielart des Bösen zu erkennen. Ihre Unschuld kontrastiert das Verhalten ihrer Mitmenschen. Die Vorstellung, dass Kinder rein und unschuldig sind, findet sich erstmals bei Rousseau, der die Erbsünde verneint und stattdessen die Schuldzuweisung auf die Gesellschaft verlagert. Auch die Romantiker heben die Unschuld und Reinheit des Kindes, welche das Fehlen der Vermittlung durch Philosophie, Kultur und Ideologie beinhaltet, hervor. Victor Hugo exemplifiziert in seinem Roman *Les Misérables* die Elendsschilderungen an den Leiden unschuldiger Kinder. Michaelis erklärt, dass die elenden Lebensumstände, die in *Les Misérables* beschrieben werden, das unbeschwerte Kindheitsglück verhindern würden und dass die moralische Korruption der Umgebung in scharfem Kontrast zur natürlichen Unschuld der Kinder stünde.<sup>439</sup> Hugo verfolgt ein anderes Motiv als die romantischen Autoren: Soziale Missstände sollen am Beispiel der Kinder, die vor dem Hintergrund der Industrialisierung als Opfer erscheinen, verdeutlicht werden. Es geht bei Hugo nun um eine Gesellschaftskritik, die von einer Idealisierung des Kindes absieht und nach dem Wohlbefinden der realen Kinder fragt.

---

<sup>439</sup> Michaelis, S. 282.

Auch Vittorini fragt in *Erica* nach dem realen Dasein der Kinder unter miserablen gesellschaftlichen Verhältnissen. Dabei erscheint Erica einerseits als Opfer, andererseits als Heldin, weil sie trotz allen Elends und Leidens innerlich intakt bleibt. Die von Rousseau geforderte Selbstgenügsamkeit des Kindes, die auch Erica eigen ist, ermöglicht ihr Zufriedenheit: Sie träumt zwar von der „compagnia“ der Menschen, da sie diese aber nicht bekommen kann, begnügt sie sich mit der Gesellschaft der sie umgebenden Gegenstände. Sie ist nur an die Welt der materiellen Endlichkeiten gebunden. In dieser relativen Bedürfnislosigkeit sehe Rousseau die Voraussetzung für das kindliche Glück, erklärt Baader.<sup>440</sup> Außerdem verhilft Erica ihre anfängliche Unkenntnis der Dimension der Zukunft zu Glück und Unbeschwertheit. Anders als in *La mia guerra* erscheint das im Augenblick verhaftete Dasein jetzt jedoch als problematisch, weil es die Protagonistin am vorausschauenden Handeln hindert. Auch das Fehlen von Reflexion bei ihren Geschwistern wird als angenehm, aber unzureichend dargestellt, denn einer muss Verantwortung übernehmen, um das Überleben sicherzustellen. Die andere Welt der Kindheit wird wie in *La mia guerra* noch gezeigt, aber es wird gleichzeitig der Weg ins Erwachsensein eingeschlagen. Nach der Lektüre des Romans scheint die Opposition von Erica und ihren Geschwistern schon im Titel *Erica e i suoi fratelli* sichtbar zu werden. Erica unterscheidet sich von diesen, weil sie aus der kindlichen Unwissenheit und der ausschließlichen Gegenwärtigkeit heraustreten muss. Genauso kritisch wird die Phantasie Ericas bewertet. An die Geister des Petroleums und der Kohle zu glauben, wirkt nun im negativen Sinne naiv. Somit wird die romantische Verherrlichung der Phantasie hinterfragt. Die bloße Innerlichkeit wird als gefährlich angesehen. Es wird jetzt deutlich, dass die Außenwelt, zu welcher das Voranschreiten der Zeit und die materiellen Gegebenheiten gehören, nicht zu vernachlässigen ist. In *La mia guerra* spielen materielle Probleme noch keine Rolle. Dies wird nicht nur durch die Anlehnung ans Phantastische, sondern auch durch die Wahl der Gattung möglich gemacht: In der Kürze der Erzählung können die materiellen Fragen noch außen vor bleiben. Erst der Roman in seiner Länge und der Forderung nach detailgetreuen Beschreibungen lässt diese ins Blickfeld rücken. In *Conversazione* stehen die konkreten, materiellen Probleme nun nicht mehr im Vordergrund. Dadurch, dass der Roman stellenweise dem Phantastischen nah kommt, einen lyrischen Stil besitzt und durch die Hervorhebung der „mondo offeso“ auf allgemeine Probleme der ganzen Menschheit verweist, tritt der

---

<sup>440</sup> Baader, S. 40.

Überlebenskampf des Einzelnen in den Hintergrund. Im Zentrum steht die Erkenntnis, dass mit der Welt etwas nicht in Ordnung ist. Da von den Metzeleien in den Schlagzeilen die Rede ist und wir über den Entstehungskontext des Romans informiert sind, stellen wir automatisch den Bezug zum Spanischen Bürgerkrieg her. Inwieweit sich Vittorini auf den Spanischen Bürgerkrieg und den Faschismus bezieht, bleibt ungewiss. Die Überlegung, dass der Spanische Bürgerkrieg Vittorini als Beispiel für den allgemein schlechten Zustand der Welt und der Menschen dient, ist lohnenswert. Sicher ist, dass Silvestro die Frucht vom Baum der Erkenntnis bereits genossen hat. Die von Unwissenheit geprägte Sichtweise vor dem Bewusstsein der „mondo offeso“ gehört der Vergangenheit seiner Kindertage an. Zu Beginn des Romans ist dem Protagonisten noch nicht klar, dass die Erkenntnis vom Bösen die Rückkehr ins Paradies unmöglich macht. Erst während seiner Sizilienreise wird ihm bewusst, dass das Kindheitsglück auf dem Mangel an Reflexion beruhte. Sizilien erinnert durch die Naturbeschreibungen zwar zunächst an den Garten Eden, das sizilianische Paradies entpuppt sich jedoch als Täuschung. Die Insel ist genauso wenig intakt wie der Rest der Welt.

Die Erkenntnis führt unweigerlich zur entscheidenden Frage, ob man aktiv etwas gegen das Böse unternehmen oder es hinnehmen wird. Der Großteil der sizilianischen Bevölkerung ist jedoch so sehr mit den eigenen Problemen beschäftigt, dass die Frage erst gar nicht aufkommt. Nur der Große Lombarde, Calogero, Porfirio und Ezechiele haben sich der Frage gestellt und sich für das Handeln entschieden. Da Silvestro Anschluss an jene Figuren sucht, kann man davon ausgehen, dass auch er dem schlechten Zustand der Welt nicht weiter passiv begegnen will. Silvestros Mutter Concezione stellt sich der Frage nicht, weil sie nur praktisch denkt. Die Sorgen ihres Sohnes sind ihr vollkommen fremd. Die übrigen Sizilianer sind krank oder wie Kinder. Durch Ersteres wird ihre Handlungsunfähigkeit, durch Letzteres ihre Unmündigkeit zum Ausdruck gebracht. In ihrer Abhängigkeit, Schwäche und Hilfsbedürftigkeit sind sie wie Kinder. Diese Begriffe ordnet auch Herder dem Kindsein zu. Hierin unterscheidet er sich von Rousseau. Die Abhängigkeit des Kindes sei notwendig, damit es in der Familie erzogen werde.<sup>441</sup> Bei Herder ist die Schwäche des Kindes nicht negativ konnotiert. Bei Vittorini werden nun aber Erwachsene in ihrer Schwäche als Kinder dargestellt. Die Schwäche erscheint in diesem Zusammenhang als negativer Aspekt des Kindseins. Interessant ist außerdem, dass Vittorini mehrmals Erwachsene

---

<sup>441</sup> Herder, Johann Gottfried: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Hg. Hans Dietrich Irscher. Stuttgart: Reclam 1989, S. 97.

als Kinder und Kinder als Erwachsene zeigt: In *La signora* flüchtet die Protagonistin zurück in die Kindheit und auch der Großvater aus *La mia guerra* wird wieder zum unmündigen Kind, während der Protagonist und seine Freunde die Aufgaben der Erwachsenen übernehmen. Vor allem in *Il garofano* und *Erica* übernehmen die Kinder und Jugendlichen jene Verantwortung, welche die Erwachsenen hätten ergreifen müssen. Diese merkwürdige Verkehrung der Normalität findet sich darüber hinaus bei den Kinder-Frauen: Ehefrauen und Mütter werden wieder zu Kindern. In Hugos *Les Misérables* macht der Gassenjunge Gavroche in einer Bemerkung deutlich, dass er die Welt als verkehrt empfindet, weil Kinder wie Männer und Männer wie Kinder auftreten: „Un môme comme mézig est un orgue et des orgues comme vousailles sont des mômes.“<sup>442</sup> Michaelis macht deutlich, dass in dieser Aussage durchaus eine Kritik enthalten ist.<sup>443</sup> Bei Vittorini unterliegt die erneute Kindwerdung seiner Figuren anfänglich noch keiner Kritik, hat vielmehr den Charakter des Erstrebenswerten: Sowohl Norma als auch der Großvater aus *La mia guerra* haben das Glück, die unbeschwerte Kindheit erneut erleben zu dürfen. Der träge, wie ein Kind auf den Milchkaffee wartende, bürgerliche Erwachsene aus dem Gespräch Tarquinius und Alessios hingegen zieht die ablehnende Haltung Alessios auf sich. Der Egoismus der bourgeois Erwachsenen wird in *Il garofano* kritisiert. Denn jene Lebensweise, die ausschließlich das Streben nach dem eigenen Wohlbefinden beinhaltet, ist nur im Kindesalter gerechtfertigt. Deshalb ziehen Ericas Geschwister, die Erica nicht unterstützen, nicht die Kritik des Lesers auf sich. Das Verhalten der Mutter und der Hofbewohner, die das Ergreifen der Verantwortung verweigern, wird jedoch vom Leser verurteilt, obwohl der Erzähler sie nicht kritisiert. Die schwachen Erwachsenen aus *Conversazione* werden vom Protagonisten ebenfalls nicht kritisiert und erscheinen auch dem Leser kaum kritikwürdig, weil nicht Egoismus sondern Schwäche sie ins Kindsein zurückversetzt. Die explizite Schuldzuweisung für die elende Situation der Sizilianer fehlt in *Conversazione*. Wahrscheinlich ist die faschistische Zensur, von der Vittorini wusste, dass sein Roman sie zu passieren hatte, der Grund dafür. Der Blick Silvestros auf die Sizilianer ist von Humanität geprägt. In ihrer Hilfsbedürftigkeit nimmt er sie als noch menschlicher („piú uomo“) wahr. Mit dieser Sichtweise kommt Silvestro dem Neuen Testament, in welchem Arme, Kranke und Kinder durch die Abwesenheit bestimmter Qualitäten als hilfsbedürftig eingestuft werden, sehr nah. Auch dort wird die Schwäche nicht verurteilt, sondern ist sogar Voraussetzung, um ins Himmelreich zu

---

<sup>442</sup> Hugo, Victor: *Les Misérables*. Paris: M. Allem 1951, S. 999.

<sup>443</sup> Michaelis, S. 284.

kommen. Auf die Frage der Jünger, wer der größte im Himmelreich sei, antwortet Jesus folgendermaßen:

[W]enn ihr nicht umkehret und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen. Wer nun sich selbst erniedrigt wie dies Kind, der ist der Größte im Himmelreich. Und wer ein solches Kind aufnimmt in meinem Namen, der nimmt mich auf.<sup>444</sup>

Die Schwäche wird hier zum einen als Qualität dargestellt, zum anderen ist in diesem Ausspruch die Forderung nach der Fürsorge durch die Stärkeren enthalten. Jesus selbst nahm sich der Schwachen als starkes Gegenüber an. Jesus könnte somit – wie der *Gran Lombardo* – ein Vorbild für Silvestro sein. Für Vittorini war Jesus durchaus ein Vorbild.<sup>445</sup> Er stellt den Weg der Humanität der „mondo offeso“ gegenüber. In den letzten drei der in dieser Arbeit behandelten Werke wird deutlich, dass in den Augen Vittorinis der geschichtliche Mensch, der die Welt der Zeitlosigkeit verlassen hat, diesen Weg der Menschlichkeit, welcher eng an das Übernehmen von Verantwortung geknüpft ist, gehen muss. Erica, die ohne Weiteres die Verantwortung für ihre Geschwister ergreift, und die *ragazzi* aus *Il garofano*, die Verantwortung für die Gesellschaft übernehmen wollen, dienen bereits als positive Beispiele, wenngleich Alessio einem großen Irrtum erliegt, indem er sich der faschistischen Bewegung anschließt.

Will das Individuum Verantwortung übernehmen, setzt dies die Erkenntnis der Missstände voraus. Während das Kind in *Conversazione* in unwissender Glückseligkeit seinen Drachen steigen lässt, kann es noch nicht über Verantwortung nachdenken, weil es die dem Bösen zuzurechnenden Phänomene noch nicht erkennen kann. „Che non siamo nati per restare bambini“<sup>446</sup>, sagte Vittorini und bringt damit zum Ausdruck, dass die Erkenntnis von Gut und Böse sowie die Erkenntnis der Zeit unumgänglich sind. Die Verantwortung, die aus der Erkenntnis entsteht, kommt den Erwachsenen zu. *Conversazione* enthält den Appell an den Leser, mit Silvestro ein zweites Mal erwachsen zu werden. Es wäre wünschenswert, den wirklichen Kindern, eine Welt bieten zu können, in der sie möglichst lange Kinder bleiben und Gewissheit sowie unumschränkte Liebe zur Welt empfinden dürfen, um später selbst starke Erwachsene werden zu können.

---

<sup>444</sup> Bibel: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt 1960. Matthäus 18,3-5, S. 1396.

<sup>445</sup> Vgl. Bianconi Bernardi, S.186 f.

<sup>446</sup> De Nicola zitiert diesen Ausspruch Vittorinis, der um 1964 entstanden sei (De Nicola, S. 42 f.).



## LITERATURVERZEICHNIS

### Primärliteratur:

Bibel: Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt 1960.

Dante Alighieri: *La Divina Commedia*. Mailand: Edizioni San Paolo 1985.

Herder, Johann Gottfried: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Hg. Hans Dietrich Irscher. Stuttgart: Reclam 1989.

Hugo, Victor: *Les Misérables*. Paris: M. Allem 1951.

Novalis: *Wie selig war die Zeit der Knabenspiele*. In: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1. München, Wien: Carl Hanser 1978.

Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung*. Paderborn: Schöningh 1983.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Antiquissimi de prima malorum humanorum origine philosophematis Genes. III. explicandi tentamen criticum et philosophicum*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. Hans Michael Baumgartner u.a. Reihe I: Werke. Bd. 1. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1976, S. 47-182.

Tieck, Ludwig: *Über die Kinderfiguren auf den Raffaelschen Bildern*. In: Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Werke und Briefe*. Bd. 1. Heidelberg: Lambert Schneider 1967, S. 178-180.

Vittorini, Elio: *La signora della stazione*. In: *Piccola borghesia*. Mailand: Mondadori 1988, S. 137-155.

Vittorini, Elio: *La mia guerra*. In: *Piccola borghesia*. Mailand: Mondadori 1988, S. 25-52.

Vittorini, Elio: *Il garofano rosso*. Mailand: Mondadori 1997.

Vittorini, Elio: *Erica e i suoi fratelli*. Turin: Einaudi 1975.

Vittorini, Elio: *Conversazione in Sicilia*. Mailand: Biblioteca Universale Rizzoli 2003.

Sekundärliteratur:

Amoroso, Giuseppe: *I miti di Vittorini*. In: *Humanitas. Rivista bimestrale di cultura* 30 (1975), S. 1012-1021.

Andreini, Alba: *La ragione letteraria. Saggio sul giovane Vittorini*. In: *Saggi di varia umanità*. Hg. Lanfranco Caretti. Pisa: Nistri-Lischi 1979.

Baader, Meike Sophia: *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit. Auf der Suche nach der verlorenen Unschuld*. Neuwied, Kriftel, Berlin: Luchterhand 1996.

Bianconi Bernardi, Franca: *Parola e mito in Conversazione in Sicilia*. In: *Lingua e stile. Trimestrale di linguistica e critica letteraria* 1 (1966), S. 161-191.

Briosi, Sandro: *Invito alla lettura di Elio Vittorini*. Mailand: Mursia 1971.

De Michelis, Cesare: *Vittorini, Elio*. In: *Dizionario critico della letteratura italiana*. Bd. 3. Hg. Vittore Branca. Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese 1973, S. 446-454.

De Nicola, Francesco: *Introduzione a Vittorini*. Bari: Laterza 1993.

Diffley, Paul; Honess, Claire: *Il cuore dell'infanzia, siciliano e di tutto il mondo. The Function of Childhood in the Novels of Elio Vittorini*. In: *Romance Studies* 27 (1996), S. 31-48.

Fioravanti, Marco: *Preistoria ideologica di Conversazione in Sicilia*. In: *Belfagor* 9 (1973), S. 592-610.

Heiney, Donald: *Three Italian Novelists: Moravia, Pavese, Vittorini*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1968.

Michaelis, Tatjana: *Der romantische Kindheitsmythos. Kindheitsdarstellungen der französischen Literatur von Rousseau bis zum Ende der Romantik*. Frankfurt am Main: Lang 1986.

Moss, Howard: *'Rain, Rain Go away': The Role of the Weather in the Dialectal narrative of Vittorini's Conversazione in Sicilia*. In: *Romance Studies* 17 (1999), S. 31-39.

Panicali, Anna: *Il romanzo del lavoro. Saggio su Elio Vittorini*. Lecce: Milella 1982.

Papini, Maria Carla: *La «parola suggellata» di Elio Vittorini. Da Piccola borghesia a Conversazione in Sicilia*. In: *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione*. Florenz: La Nuova Italia 1981, S. 3-31.

Pautasso, Sergio: *Guida a Vittorini*. Mailand: Rizzoli 1977.

Polletta, Nicholas V.: *Conversazione in Sicilia. Literature of Nostalgia*. In: *Italica* 41 (1964), S. 415-429.

Potter, Joy Hambuechen: *The Poetic and Symbolic Function of Fable in Erica*. In: *Italica* 48, 1 (1971), S. 51-70.

Potter, Joy Hambuechen: *Elio Vittorini*. Boston: Twayne Publishers 1979.

Pozzolo, Luigi: *Verità e umanità in Elio Vittorini*. In: *Lettture. Libro e spettacolo. Mensile di studi e rassegne* 34 (1979), S. 521-548.

Prokop, Ulrike: *Die Einsamkeit der Imagination. Geschlechterkonflikt und literarische Produktion um 1770*. In: *Deutsche Literatur von Frauen*. Hg. Gisela Brinker-Gabler. Bd. 1. München: Beck 1988, S. 325-365.

Shapiro, Marianne: *The Gran Lombardo. Vittorini and Dante*. In: *Italica* 52, 1 (1975), S. 70-77.

Tremp, Peter: *Rousseaus Émile als Experiment der Natur und Wunder der Erziehung. Ein Beitrag zur Geschichte der Glorifizierung von Kindheit*. Opladen: Leske + Budrich 2000.

Varone, Giuseppe: *L'essere uomini tra uomini. Prima della brughiera, dentro la città. La favola triste di Erica e i suoi fratelli*. In: *Studi novecenteschi. Rivista di storia della letteratura italiana contemporanea* 72 (2006), S. 389-403.

Vittorini, Elio: *Diario in pubblico*. Mailand: Bompiani 1957.

Vittorini, Elio: *Le opere narrative*. Bd. 1. Mailand: Mondadori 1974.

Vittorini, Elio: *Prefazione*. In: *Il garofano rosso*. Mailand: Mondadori 1997, S. 171-192.

Zanobini, Folco: *Elio Vittorini. Introduzione e guida allo studio dell'opera vittoriniana. Storia e antologia della critica*. Florenz: Le Monnier 1984.





