

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1926)
Heft: 11

Artikel: Köpfe, Formen und Gestalten der heutigen italienischen Literatur
Autor: Puccini, Mario
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-760060>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 11.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Köpfe, Formen und Gestalten der heutigen italienischen Literatur

Von Mario Puccini

Ich brauche wohl nicht vorauszuschicken, wie großen und zahlreichen Schwierigkeiten begegnet, wer sich vornimmt, Geist und Eigentümlichkeit der Literatur seiner eigenen Zeit festzuhalten und in gewissem Sinne zu umreißen. Wenn man nicht lediglich als Zuschauer, sondern – dies ist mein Fall – als Mitwirkender da ist, fällt es nicht leicht, sich in jener Distanz zu halten, die für eine sachliche Untersuchung vor allem nötig ist; und ferner erscheint die Atmosphäre so wenig ruhig und klar, dass es beim besten Willen nicht möglich ist, jedes Versehen oder, was noch schlimmer ist, Vergessen zu vermeiden. Dennoch will ich, das unvermeidlich Persönliche meines Standpunkts vorausgesetzt, hier diese Untersuchung wagen, mehr auf Synthese als auf Analyse ausgehend, und zwar so, dass (wie ich hoffe) dem aus der Ferne Blickenden ein ziemlich eindrucksvolles Bild davon, was im geistigen Leben Italiens reift oder auch nur keimt, geboten werde.

* * *

Drei oder vier große Namen stehen naturgemäß im Vordergrund des Gemäldes, nicht alle von gleicher Gewalt und Strahlenkraft, doch alle von unverkennbarer Bedeutung: D'Annunzio, Croce, Pirandello, Panzini, Papini, Ojetti. Man kann nicht sagen, dass jeder eine Schule oder, noch schlimmer, eine Sekte bedeute; doch ist es unleugbar, dass sie alle ihren literarischen Ruf in diesem Teil des Jahrhunderts mehr oder weniger fest begründet haben – die einen als Vertreter einer Richtung, die andern als reine Künstler und der oder jener zweifellos als Meister.

* * *

D'Annunzio hat nunmehr nur noch vereinzelte Bewunderer und kaum Nachahmer. Obwohl sein Name mit dem Kriege eine Volkstümlichkeit erlangte, die er in früheren Zeiten bei weitem nicht besaß, findet sein Werk keine oder nur vereinzelte Leser mehr. Das hängt nicht so sehr, wie ich eine Zeitlang glaubte, von der Tatsache ab, dass die psychische Atmosphäre der Nation sich verändert und gebessert hat (im Grunde leben wir

eher in einer auf Sinnlichkeit als auf Geistigkeit gestellten Zeit), als von den Schwierigkeiten, welche die Kunst D'Annunzios beim Lesen bietet. Heutzutage, da die Menschen viel schneller leben als in der Zeit vor dem Kriege, zieht eine gewisse Art von lastender, erklügelter Sinnlichkeit viel weniger an als eine leichtere, auch wenn diese nicht künstlerisch ist; und in einer so eiligen und leichtfertigen Zeit bringt niemand mehr den Entschluss auf, die Lektüre einer so distanzierten, an Bildern überreichen Prosa zu ertragen. Übrigens sage ich nicht, dass dieses Bedürfnis nach näheren und leichteren Dingen geradezu ein böses Zeichen sei; aber es ist sicher, dass der Erfolg eines Guido da Verona, eines ebenfalls sinnlichen, aber wie viel weniger künstlerischen Romanciers als D'Annunzio, zu großem Teil von der Geschicklichkeit dieses Schriftstellers herrührt, der die Sinnlichkeit und das Ästhetentum D'Annunzios verdünnte und allen Lesern, sogar den Halbanalphabeten, mundgerecht machte. Es versteht sich, dass die Stimmung gegen D'Annunzio in höheren Schichten mehr Halt und Kraft besitzt, das heißt, aus einem neuen Bedürfnis entsteht und nicht aus Eile oder daraus, dass die Lektüre Schwierigkeiten bietet: aus dem dringenden Bedürfnis, zu leben oder eine weniger äußerliche, eine innerlichere, weniger materialistische, geistigere Art des Lebens zu finden. Aber dieses Bedürfnis kann nicht in der Menge aufkeimen geschweige denn reifen – wohl aber in Erlesenen, in denen, die geläutert und gebessert aus dem Kriege hervorgegangen sind, in denen die Tragödie jener vier Jahre die niederen und stofflichen Instinkte sicherlich nicht gespeist, sondern tief verdeckt hat.

Als Dichter tritt D'Annunzio nicht mehr hervor, und sein Werk, das, was gut darin und was weniger gut ist, findet täglich neue Kritiker, die es zerlegen, sichten, nur wenige Teile davon gelten lassen und nicht einmal diese als vollendet erachten. Eben jetzt ist eine umfassende Arbeit über ihn von Francesco Flora, einem Kritiker und Schüler Croces, erschienen, eine Arbeit, in der beinahe das gesamte schöpferische Werk D'Annunzios als musikalischer Ausdruck eines Menschen von überreizter Sinnlichkeit beurteilt wird, der wohl Bilder, sich auszudrücken, nicht aber wahrhaft tiefe Eingebungen hatte.

* * *

Wir kommen zu Croce. Mehr als von ihm, der nunmehr in der ganzen Welt als die an Gedanken reichste Persönlichkeit bekannt ist, welche Italien in diesem Jahrhundert hervorgebracht hat, werden wir von der Wirkung sprechen, welche seine Philosophie, vor allem seine Ästhetik

ausgeübt hat. Sie ist, um das sofort zu sagen, offensichtlich und höchst vortrefflich. Vor ihm war die Verwirrung nicht nur beträchtlich, sondern groß. Wohl gab es viele Kritiker, aber keinen einzigen kritischen Kopf: die einen disputierten über Literatur, die anderen waren bescheidene Rezensenten, und da die sorgfältige Unterweisung, die das Publikum aufklärt und anleitet, fehlte, war die literarische Produktion so verworren wie nur je. Croce, der in ausführlichen und scharfsinnigen Essays die gesamte Literatur der letzten fünfzig Jahre durchforschte, hat das Verdienst, ganz verkannte aber verdienstliche Schriftsteller ins Licht gerückt und sogar die bei den Lesern berühmtesten, aber künstlerisch vor der Zeit nicht bestehenden einer neuen kritischen Beurteilung unterzogen zu haben. Von ihm ging eine neue Kritik, die ästhetische, aus, die in der auf D'Annunzio folgenden Zeit Croces Werk fortsetzte sowohl in der Schätzung unbekannter wie in der Entwertung im Umlauf befindlicher, doch verbrauchter Werte. Dieser Zeitraum wurde nicht zu Unrecht der kritische genannt: denn da Pascoli gestorben, D'Annunzio von seiner Höhe gesunken und Panzini, Pirandello, Papini noch nicht oder jedenfalls nicht in ihrer vollen und stärksten Eigenart hervorgetreten waren, sah die Kritik auf ihrem eigenen Felde Arbeiter von großem Scharfsinn und strengem Pflichtgefühl erstehen. G. A. Borgese, Alfredo Gargiulo, Emilio Cecchi, Adriano Tilgher, Giuseppe Prezzolini und in einem folgenden Zeitraum Francesco Flora¹⁾, Luigi Russo²⁾, Luigi Tonelli – diese Kritiker gehörten zur Zeit ihres Auftretens alle mehr oder weniger zum Gefolge Croces, und erst nach längerem Erleben und Forschen schlugen sie verschiedene Wege ein, indem sie die Lehre Croces umbildeten (Tilgher), sie bejahend oder

¹⁾ Außer dem bereits erwähnten Buch über D'Annunzio hat Francesco Flora ein zugleich analytisches und synthetisches kritisches Werk über die neueste italienische Literatur veröffentlicht: *Dal romanticismo al futurismo* (Mondadori, Mailand). Er untersucht darin die in- und außerhalb der Tradition liegenden Quellen des Futurismus und durchforscht mit scharfem kritischem Sinn die gesamte seines Dafürhaltens romantische literarische Produktion Italiens. Aus dieser Untersuchung treten die bezeichnendsten Figuren ziemlich klar hervor, die verschiedenen Erscheinungen, denen der Romantismus seinen Stempel aufgedrückt hat, werden gut charakterisiert. Das ganze Werk, wie bereits gesagt, mit Selbständigkeit und Wärme durchgeführt, zeigt Crocesche Schulung; doch bringt Flora in die Strenge des Croceschen Gedankens eine eigene lyrische Note hinein, eine Note, die ihn von Croce deutlich unterscheidet und seinem Urteil persönliche Eigenart verleiht.

²⁾ Luigi Russo ist ein anderer Kritiker, der, von der Croceschen Bahn abbiegend, nunmehr auf eigene Weise und mit unverkennbarer Eigenart vorwärts schreitet. Verfasser großer kritischer Studien über Verga und über Di Giacomo, hat er auch ein Buch über die italienischen Erzähler herausgegeben und bereitet eine umfassende Studie über Jacopone da Todi vor. Mehr kraftvoll als warm besitzt Russo eine recht große Einfühlungskraft, und gewiss ist unter den jungen Kritikern er derjenige, der Francesco de Sanctis am meisten gleicht. Sollte morgen einer imstande sein, die Fortsetzung der De Sanctisschen Literaturgeschichte zu schreiben, so ist es sicher Luigi Russo: denn ebenso wie er reich ist an kritischem Gefühl, zeichnet er scharf und schnell zusammenfassend die Wesenszüge literarischer Gestalten.

verneinend durch eine größere Kraft des Fühlens bereicherten (Borgese), oder aber indem sie sie nach eigenem dichterischen Anschauen und Urteil abschwächten (Cecchi). Dieses große Werk der Durchdringung von seiten der Kritik brachte zwar keine neuen Künstler von bedeutendem Wuchs hervor (was ganz natürlich war), aber im übrigen verhalf es vielen Jungen, die damals im Werden waren, sich zurechtzufinden; und da die genannten Kritiker sich nicht nur mit der einheimischen, sondern auch mit der fremden Literatur befassten, hatte dies eine bemerkenswerte Kenntnis der neuesten literarischen Strömungen aller Länder und Völker zur Folge. Diese Kenntnis war vielen nützlich, manchen schädlich: denn die Schwachen, die Unentschlossenen, die Jüngsten schworen zum großen Schaden ihrer Originalität oder doch der unmittelbaren Erkenntnis ihrer selbst zu jener Zeit fast ausschließlich auf gewisse Gottheiten, mochten sie Mallarmé oder Rimbaud, Lafargue oder Péguy heißen. Andererseits fiel diese Berührung mit den französischen Symbolisten und Fragmentisten mit dem Auftreten des Futurismus in der Öffentlichkeit und in den literarischen Kreisen zusammen; und bedenkt man, dass Croce mit seiner ästhetischen Theorie das Fragment, ja das vereinzelte Bild zum Gipfel der im Werk verwirklichten Kunst erhoben hatte, so begreift man leicht, welche eine Flut von Fragmenten und lyrischem Gestammel sich damals über Italien ergoss. Zum Glück fügten sich nicht alle Schriftsteller der Mode und gaben sich an sie hin. Die bereits Reifen wie Albertazzi, Pirandello, Panzini, die Deledda setzten ruhig und sicher ihren Weg fort, während andere sich wandten, um der eigenen Inspiration zu folgen, auf der Suche allein nach einer strengeren Zucht, sich zwingend, einen knapperen und klareren Stil anzustreben. Das ist die Zeit, in der die edle Dichtung Giovanni Papinis reift, in der die ersten Prosastücke Federico Tozzis erscheinen, in der Baldini, seiner Wirkung sicher, der Neoklassiker Cardarelli, die Landschaftsdichter Soffici und Linati hervortreten. Der Krieg schadet ihnen nicht, sondern er bereichert sie alle mehr oder weniger um neue Erfahrungen oder um ein neues Verantwortungsgefühl. So beginnt die Kunst neu zu erblühen, und obwohl die Kritik an Wichtigkeit nicht verliert, herrscht sie nun nicht mehr allein in Öden, zwischen geringen Künstlern. Selbst die Kritiker von gestern wandeln sich zu Dichtern, und zwar nicht nur kraft eines Willensakts. Die Fälle Papini, Borgese, Cecchi sind eben erst von gestern, und schon wagen sich auch die reinen Kritiker Francesco Flora, Luigi Tonelli, Valentino Piccoli und nicht mit schwachen oder geringen Kräften an den Roman. Papini ist, offen gesagt, nicht zum absoluten Kritiker bestimmt. Und doch, wer könnte seine ersten Bücher,

die Phantasiestücke (*Il pilota cieco* und *Il tragico quotidiano*) wirkliche Poesie nennen? Wohl waren diese Seiten voll Erfindungskraft, doch fast immer beeinträchtigt durch Bedürfnis und Leidenschaft des Polemikers, und im Grunde enthalten auch viele spätere Werke bis auf die berühmte *Storia di Cristo* Beredsamkeit im Überfluss, aber nur an einzelnen Stellen Poesie. Wie Papini trat auch Borgese zuerst als Kritiker, Philosoph, Kämpfer hervor, um sich dann zum Dichter zu wandeln, und in dem Alter, in dem man die Fäden des eigenen Schaffens zu knüpfen und sich einem organischen, zusammenfassenden Werk zu nähern beginnt. Beide sind in einer eher missvergnügten, farblosen Zeit geboren, als die Kunst D'Annunzios schon in Verfall geriet und die Dichtung Pascolis mehr Misstrauen als Bewunderung fand. Borgese widmete sich sogleich der ästhetischen Kritik. Es ist wahrscheinlich, dass er, ein Schüler Croces oder doch bestrebt, sich seine Lehre zu eigen zu machen, den Weg der Kritik gewählt hat, um sich selbst zu zügeln und zu finden, obschon die Werke, mit denen er auf diesem Gebiet auftrat, neben denen von Emilio Cecchi die tiefsten und stärksten jenes Zeitpunkts waren. Aber der Dichter in ihm war bereits geboren, denn schon 1910 ließ er ein Buch Verse drucken, das den meisten unbekannt blieb: *La canzone paziente*. Doch tatsächlich fühlte er, dass seine Schwingen noch nicht reichten, um entschlossen und des eigenen Ich gewiss den Flug anzutreten. Er war Kritiker und durch viele Jahre streitbar, kampflustig, lärmend, einer der meist beachteten und gefürchteten neben Emilio Cecchi und Papini. Als aber der Krieg kam und er, fern vom Schreibtisch, mitten in eine unliterarische Menge gestellt und von ihr mitgerissen wurde, da erwachte der Dichter, der in ihm schlummerte, und wandte seine ganze Teilnahme den Fragen des Tages zu und den Eindrücken, deren Menge von allen Seiten an seine Empfindung herandrängte. Das Ergebnis dieser Berührung waren zunächst Abhandlungen über den Krieg, dann ein Kunstwerk, der Roman *Rubè*, dessen beinahe lärmender Erfolg nicht allein in Italien Borgese von seiner gewohnten Arbeit oder, sagen wir es mit einem groben aber treffenden Wort, von seinem Geschäft ablenken musste und wirklich ablenkte. So kam es, dass er seit damals diese zweite Art des Wirkens für sich wählte und sie mit allen Kräften voll zu entfalten strebte. Anfangs wohl mit Mühe, da aber wie in Papini und Cecchi so auch in ihm unter dem Ästhetiker und Kritiker der Dichter schlief und dies zweifellos seine wahre Bestimmung war, lag ihm von seinem vierzigsten Jahre an nichts anderem als an der hartnäckigen und fieberhaften Suche nach sich selbst. *Rubè*, *Le Poesie*, *I vivi e i morti*, *La città sconosciuta* (Verse, Romane und Novellen); ferner

L'Arciduca und *Lazzaro* (Trauerspiele): es gelang Borgese in wenigen Jahren nicht nur durchzudringen, sondern sich in die vorderste Reihe der Künstler seiner Generation zu stellen. Sein letztes Werk ist *Lazzaro* (Mondadori, Mailand), eine Tragödie, die auf der Bühne nicht ganz die Zustimmung des Publikums fand, die aber beim Lesen voll von kraftvollen Einzelheiten und tiefen Gegensätzen erscheint. Aber während in den Romanen, der Lyrik und im Trauerspiel *L'Arciduca* die Begabung Borgeses sich, wenn nicht gerade schüchtern, so doch vorsichtig verhielt und die Konflikte fast alle gefühlsmäßiger Art waren, herrscht dagegen im *Lazzaro* der Gedanke, obschon mitklingend und eher angedeutet als ausgesprochen, vor. Das Werk ist darum nicht weniger lebensvoll, wenigstens wirkt es nicht so. Gewiss, Borgese schreitet einen großen Weg: es ist auch nicht möglich, dass so viel Bildung, so viele und tiefe Kenntnis philosophischer und ethischer Probleme nicht in gebührendem Maße durch seine Kunst wie früher durch seine Kritik durchscheinen soll. Das gleiche kann man von Emilio Cecchi sagen, obwohl sein Schaffen so viel spärlicher und überlegter als das Panzinis und Borgeses, geradezu gering an Umfang ist. Cecchi verfügt übrigens über Gaben, die jenen vielleicht ganz fehlen: eine beinahe übertriebene Vorsicht, unerbittliche Selbstkritik, eine bedeutende sittliche Kraft. Er wird nicht der Mann vieler Bücher sein, nicht etwa, weil er arm an Phantasie und Begabung wäre, – er besitzt vielmehr beides in höchstem Maße; aber weil er, ein großer Stilkünstler, die vollendete Seite, den bleibenden Ausdruck des Gefühls erstrebt. Seine *Pesci rossi*, ein kleines Bändchen von Phantasie- und Landschaftsbildern, sind in diesem Sinne vom Besten, das man auf dem Gebiet des lyrischen Essays leisten konnte. Und wie tiefen Widerhall wecken seine Bilder, wie weit, obschon in engsten Grenzen enthalten, ist seine Auffassung der Welt und der Wirklichkeit! Wie Cardarelli und Baldini war er einer der Führer der neoklassischen Bewegung, die seinerzeit die Zeitschrift *La Ronda* begründete; aber von allen ist er vielleicht der bezeichnendste und eigenartigste: denn er gelangte zu klassischen Formen mit romantischem Inhalt, und dies ohne seine Träume herabzustimmen, ja ohne dass sie erkalteten. Gewiss ist Baldini wirklichkeitsnäher und lebhafter als er; Cardarelli – ein Könner, auf dessen Seiten zuweilen wahrhaft klassische Kraft aufblitzt, – kälter; jedoch unter diesen und den übrigen ist er der eigenartigste und scharfsinnigste, vielleicht der männlichste, nervigste Prosaiker, den Italien gegenwärtig besitzt.

Denn bei den Älteren, wenn man von Pirandello absieht, der mit seinen starken und persönlichen Zügen für sich steht, bei Panzini und auch bei Albertazzi finden wir wenig Männlichkeit, während bei Ojetti die Männlichkeit von einst wie verflogen ist, obgleich seine Art des Ausdrucks ihn höher trägt als einst und ihm Züge von Anmut und Feinheit verleiht. Panzini ist ein reiner, wundervoller Schriftsteller. Wir lieben das kluge Helldunkel seines Stils, das Versteckspiel der Schüchternheit, mit der er der Wirklichkeit begegnet und sie aufnimmt, diese zurückhaltende Art, mit der er, immer gleich liebenswürdig, mehr oder weniger zurückliegende Ereignisse von früher und die Chronik des Tages bespricht. Seine Kontrapunktik ist erlesen, seine Phantasie ist begrenzt und beschränkt; er hat nämlich keine starke, gewaltige Phantasie, aber wenige plaudern mit so viel Feinheit von den bittern Dingen dieser Welt, wenn auch, wie gesagt, nicht mit Kraft, sondern nur mit Anmut, wie er es zu tun versteht. Der bedauernswerte Albertazzi¹⁾ war stärker, wenn auch nicht überwältigend. Auch er liebte die zarten Geschehnisse, die sanften Empfindungen. Er empfand wohl den Anprall der Wirklichkeit, aber nur in bestimmten Augenblicken, und für gewöhnlich wob er mehr an den süßen Traumgespinnsten von Liebe und menschlicher Güte als an den trüben. Über den Seiten dieses so feinen Stilkünstlers lag ein zarter, klarer Hauch, und einige seiner Novellen vom stillen und häuslichen Leben sind wahrhaft köstlich, ich möchte noch mehr sagen: unvergesslich und unvergänglich.

Ojetti, wie schon gesagt, war einst kraftvoller gewesen. Als Erzähler selbst schlüpfriger Verhältnisse und Momente war er erstaunlich geschickt im Durchführen und Auflösen. Vielleicht mehr geschickt als tief, doch reich an Phantasie und Einsichten, und wenige verstanden wie er psychologische Fälle zu begründen und ihre bald tragische, bald sentimentale Kurve zu runden. Aber nachdem seine reiche Phantasie schlummerte und ruhte, begann er, vorsichtiger und verschwiegener geworden, in seiner Reife Menschen und Typen, denen er begegnet war, Dinge, die wirklich dagewesen waren, abzubilden und schuf so eine ihm durchaus eigentümliche und in Wirklichkeit fast vollendete Art von Prosa. Seine Zurückhaltung im Porträtieren, jene Behutsamkeit, die ihm erlaubt, die wesentlichen Züge eines Menschen oder eines Milieus zu geben, der scharfe psychologische Spürsinn, der immer innehält, wenn er zudringlich werden könnte, alle diese Vorzüge glänzen hell aus der neuesten Prosa Ojettis und machen sie typisch und einzig. Obwohl er kein Toskaner ist wie

¹⁾ Vor anderthalb Jahren in seinem Geburtsort Castel San Pietro (Bologna) sechsundfünfzigjährig verstorben.

Ferdinando Martini (der doch immer, wenn auch uralt, der Prosaiker von Erziehung und Tradition, von wahrhaft klassischer Prägung bleibt), handhabt Ojetti die toskanische Sprache mit einzigartiger Gelenkigkeit und Feinheit; und wir sind sicher, nicht fehlzugehen, wenn wir sagen, dass viele seiner Porträts bleiben werden als etwas vom Schönsten, was die Prosa dieser Zeit hervorgebracht hat.

* * *

Nachdem wir diese Namen genannt und diese wichtigsten Persönlichkeiten beleuchtet haben, bleibt wenig zu sagen. Die Jungen und jene nicht mehr jungen, doch ihnen dem Alter nach nächsten sind noch alle mehr oder weniger weit davon entfernt, sich in einem bedeutenden Werk voll und ganz auszusprechen.

Die ganze Prosa lagert sich nach zwei Polen, dem erzählenden und dem kritischen. Von Erzählern gibt es eine zahlreiche Schar, aber von Tozzi abgesehen, der, von Verga ausgehend, einen eigenen kraft- und doch maßvollen Ausdruck gefunden hat, gibt es viele Romanschriftsteller, aber wenige wirklich typische und erwähnenswerte. Die Franzosen haben uns vor einiger Zeit auf einen Triestiner Erzähler hingewiesen, den bis dahin kein Kritiker beachtet hatte: auf Italo Svevo, Verfasser dreier Romane, denen es nicht an Kraft der Darstellung und der Psychologie fehlt; aber auch Svevo ist, wie mir scheint, nicht eines dicht und fest gefügten Werkes, das uns wirklich zu bewegen und zu entsprechen vermocht hätte, fähig gewesen. Interessanter ist der von einigen Schriftstellern gemachte Versuch, aus der landläufigen erzählenden Prosa herauszukommen, obschon die Ergebnisse alles andere als bedeutend und noch ganz von der rein verstandesmäßigen Anstrengung beeinträchtigt sind. In dieser Richtung sind die Prosastudien des schon genannten Cardarelli bemerkenswert, des Führers der Neoklassiker von der Zeitschrift *La Ronda*, die Prosa von Lorenzo Montano, Nino Savarese, Emilio Cecchi, Riccardo Bacchelli. Aber vielleicht der bezeichnendste ist Massimo Bontempelli, der ohne vorgefasstes didaktisches Programm plötzlich mit halb lyrischen, halb phantastischen Einfällen, in schöner, runder Prosa dargestellt, ganz gehüllt in eine Atmosphäre neuer und kühner « Fümisterie », hervortrat. Nicht immer glücklich erfunden, aber das Bildhafte zuweilen mit Anmut und Lebendigkeit aufgegriffen und wiedergegeben; und obwohl in einer weder erzählenden noch epischen Prosa, ist der Versuch doch lobenswert, da er die Absicht erkennen lässt, das alte Schema der alten psychologischen Novelle zu verlassen. Doch ich fürchte sehr, dass dies eher Kompromisse

als Verwirklichungen sind. Kurz, man hat den Eindruck, der Verstand sei ganz an die Stelle des Herzens getreten, und man ist beim Lesen nicht immer überzeugt und fast nie bewegt. In dieser Art Prosa überwiegt der kritische Instinkt die schöne künstlerische Ursprünglichkeit, und ganz wie angesichts mancher französischer und deutscher Schriftsteller fühlt man, dass da allerhand ist, nur nicht der Ertrag eines inneren Kampfes. In dieser Hinsicht sind die oben gerühmten lyrisch-erzählenden Prosastücke Emilio Cecchis wesentlich vorzuziehen, der, gleichfalls mit erlesener Feinheit erjagte Traumbilder formend, zu echter Bewegtheit, zu einem straff gedrängten Lyrismus gelangt. Dieser Kompromiss oder besser gesagt diese Vermengung einer Gattung mit der andern herrscht zur Zeit auch in der Dichtung vor, und das kurze Gedicht in Prosa wird viel mehr angewandt als Verse in Rhythmus und Reim. Nicht immer mit großem Erfolg und in der jüngsten Zeit geradezu mit recht mäßigem. Immerhin gelang es einigen, Bedeutsames zu schaffen, so Ardengo Soffici in seinen toskanischen Landschaften, Giovanni Papini in seinen *Cento pagine di poesia* und vor allem in den *Giorni di festa*, Antonio Baldini in seinen Seiten über den Krieg und wo er gewisse römische Landschaften aufruft. Aber Prosa, die nicht prosaisch, sondern wahrhaft Poesie ist, kurz, das streng rhythmische, markige, zusammenfassende Gedicht hat, meine ich, ein einziger Schriftsteller uns gegeben und wird es uns weiter geben können: Luca Pignato¹⁾. Er ist zu dieser Synthese gelangt, nachdem er vieles hinter sich gelassen, nach vielem Bemühen, sich zu läutern; und in dem fast unbekannt gebliebenen kleinen Bande *Pietre* hat er wirklich in echten Versen oder in einer richtig gefügten und getönten Prosa den lyrischen Niederschlag seiner menschlichen Erlebnisse mit Kraft und Feinheit wahrhaft und wie mir scheint endgültig ausgedrückt. Wir haben es mit einem Mystiker zu tun, das heißt, mit einem Menschen, der, so sehr er nur kann, bemüht ist, aus seinem Gesichtskreis alles Unreine und Rohe zu entfernen, um allein zu sein und sich in Gott zu verwirklichen. Was den Mystizismus betrifft, so haben wir jetzt auch in Italien von jeder Sorte; aber wenn ich

¹⁾ Obschon ein origineller Künstler, geht Pignato aus einem Kreis hervor, der sich in der letzten Zeit in Sizilien gebildet hat und neben ihm noch zwei typische Dichter zählt: Calogero Bonavia und Pietro Mignosi. Diese Insel, die der Literatur Schriftsteller wie Verga, Pirandello, De Roberto, Cesareo und Rapisardi geschenkt hat, ist einer der lebhaftesten Mittelpunkte, von dichterischer Glut am stärksten beseelt. Der Kreis dieser Jungen ist nicht von einem eigentlichen und eigenen ästhetischen Programm geleitet, doch folgt er gleichwohl in Gehalt und Form einer Lehre, die man symbolistisch nennen könnte, die aber zugleich von Mystik und Metaphysik angekränkt ist. Alle drei sind sie Dichter, Pignato vielleicht mehr als die anderen; doch ihre Dichtung hat wenig Glauben an die Wirklichkeit und ist durch und durch leidend an religiösen Ängsten, an geistigen Erfordernissen und Nöten.

um mich blicke, so will es mir kaum scheinen, dass er der Poesie neue Bahnen gewiesen habe. Höchstens der Literatur, das heißt, einer nicht erlebten, in den Ästhetizismus vernarrten Prosa, am Studiertisch ergrübelten Arbeiten, rein verstandesmäßigen Bemühungen. Man denke nur: wo anders war dies nicht möglich – und in Italien? wo wir alle Realisten bis ins Mark sind, wo alle überlieferte Mystik, sei es die Jacopones oder die des hl. Franziskus, immer einen Beigeschmack von liebenswürdiger, doch rein individueller Narrheit gehabt hat! – Um uns wieder den Dichtern zuzuwenden und nun diese Übersicht zu beschließen, will ich zuletzt noch zwei nennen, die, nach Form und Art völlig verschieden, mir beide ganz herrlich repräsentativ erscheinen: der eine in ärgerniserregendem Maße konservativ, der andere verzweifelt synthetisierend und jeder Zukunfts-mode ergeben: Domenico Ricci und Giuseppe Ungaretti. Domenico Ricci tritt mit einem Sonettenwerk, noch in reinen Sonetten, klassisch in Stil, Schritt und Gehalt – *Le rime di Osanella* – hervor. Er hat sich lange Jahre ganz in das vollendete Griechisch des Äschylus vertieft, von dem er einige Tragödien wirklich rein übertragen hat; nun gibt er in diesem so typisch italienischen Werk stille oder beseelte Landschaftsbilder mit dem Können eines alten Meisters, zugleich aber mit ganz moderner Satttheit, Leichtigkeit, Musikalität. Er ist tief ohne dunkel, menschlich ohne empfindsam zu sein. Seit den *Sonetti religiosi* Antonio Aniles gehören Riccis Sonette zu den schönsten, die in den letzten drei Jahrzehnten unserer Dichtung geschrieben wurden; und alle genießen sie.

Die Stärke Ungarettis, sagen wir gar seine Kraft, besteht in ganz anderem. Ungaretti ist der Dichter der wesentlichen Augenblicke, einer, für den das Wort noch vor dem Vers, Silbe und Tonfall noch vor dem Wort da sind. Durch strenge und ausharrende Arbeit geklärt, ist er nach und nach dazu gelangt, seine vielfältigen Empfindungen, die eines modernen Menschen, in Versen von vollendeter Faktur auszusondern. Und jeder seiner Verse, ich möchte sagen, jeder Halbvers seiner Poesie lässt in dem, der sie liest, tiefe Spuren und Nachhall zurück. Immer ergriffen, wartet er doch, dass die Ergriffenheit sich innen ganz verzehrt und verlodert, so dass seine Worte keinerlei äußeres Zeichen des inneren Leidens und Flammens offenbaren. Seine Kontrapunktik scheint eine ganz leichte; und doch sind im Gegenteil – darin beruht die Kraft des Dichters – jedes Wort und jeder Laut Ergebnis schwersten Wählens und Verwerfens, kaum begreiflicher Künstlerqual. So kommt es, dass er im Grunde wenige Verse geschrieben hat, die aber keiner ohne ein Gefühl der Bestürzung, eine Art von geistigem Taumel zu lesen vermag.