

DEUTSCHER ITALIANISTENTAG 2016

Halle (Saale), 3.-5.3.2016

Sektion: Kulturwissenschaft

Leitung: Robert Fajen (Halle)

Ort (Sektionsarbeit): Steintor-Campus, Emil-Abderhalden-Str. 25-28, SR 7 (1.32)

Anke Auch (Halle)

Serialität als Strukturprinzip in der Commedia all'italiana

Die Ursprünge der Commedia all'italiana liegen in seriellen Formen, sie reichen zurück ins Varieté und ins Avanspettacolo, in die humoristische Presse (*Marc'Aurelio*) und ins Radio (*Vi parla Alberto Sordi*). Die Filme haben mehr mit Produkten anderer Massenmedien zu tun als mit den früheren italienischen Filmkomödien vom Typ der „telefoni bianchi“. Eine filmische Genealogie findet sich schon eher im Neorealismo. Wenn man weiter zurückgehen will, lassen sich auch Verbindungen mit der Commedia dell'arte und der florentinischen Novellentradition herausarbeiten – Formen des Spektakels und der Literatur, die ihrerseits durch Serialität geformt sind.

Filme, die zur Commedia all'italiana gerechnet werden, haben selbst auffallend oft eine serielle Struktur. Manche folgen den Etappen einer Biographie oder Unternehmung, wie in *La grande guerra* (Monicelli 1959), *Tutti a casa* (Comencini 1960), *Una vita difficile* (Risi 1961), oder den Zufälligkeiten eines Roadmovies, wie *Il sorpasso* (Risi 1962). Alberto Sordi entwickelte in wechselnden Figuren und Konstellationen seine „maschera“ des „italiano medio“ und schuf damit eine eigene Form von Serialität. Kommerzieller Erfolg ebnet den Weg für Fortsetzungen, wie im Fall der „zingarate“ von *Amici miei* (Monicelli 1975 und 1982; Loy 1985). Andere Filme bestehen aus einer Serie von abgeschlossenen Episoden, beispielsweise *I mostri* (Risi 1963). Es gibt auch Ausnahmen wie *Divorzio all'italiana* (Germi 1961), dessen Plot komplexer ist.

Der Befund von Serialität in der Commedia all'italiana sollte nicht mit der Feststellung banalisiert werden, dass diese ein grundsätzliches Charakteristikum von Massenmedien ist. Vielmehr möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern serielle Strukturen konstitutiv für die Inhalte der Commedia all'italiana sind.

Christoph Behrens (Rostock)

“Il balcone, il balcone, questo balcone che sempre dite”¹ – Struttura architettonica tra topos e pattern socio-culturale dell'innamoramento

L'architettura mette in scena corpi umani e oggetti, li pone in evidenza e li rende percettibili, anzi visibili. Nella stessa misura, l'architettura rappresenta un punto di vista dal quale oggetti e corpi umani si percepiscono, capovolge gli sguardi e definisce così la percezione e la maniera di essere percepiti. Tanto “l'architettura si manifesta nella costruzione” e realizza “nel mondo un

¹ D'ARRIGO, Stefano. [1975] 2003. *Horcynus Orca*. Milano. Rizzoli, 416.

piccolo mondo a parte”² quanto la letteratura concepisce nella scrittura un piano finzionale (talvolta fittizio) sul quale si incrociano l’ontologia e l’epistemologia, la società e l’individuo, il reale e l’immaginario.

Oltre alla finestra, alla porta, alla galleria e al ponte, il balcone è una struttura architettonica fermamente consolidata e diversamente rappresentata nella letteratura e nell’arte. Non sorprende che il carico culturale del termine si estenda dai “balconi del potere”, che si vedono inizialmente rappresentati nei *maeniana* romani, fino ai “balconi dell’innamoramento”³. Questi ultimi, nati nella *vida* e nel *razo* medievale occitanici (“La vida de Guillem de Cabestany”), entrarono nella letteratura cortese italiana e si immortalarono grazie a *Romeo and Juliet* nella memoria culturale occidentale. Unendo l’instabilità delle dicotomie tra ‘interno’ e ‘esterno’, ‘alto’ e ‘basso’, il balcone diventa una soglia e anche un palco che dinamizza le relazioni tra potere e oppressione, *agens* e *patiens*, le sfere d’influenza del maschile e del femminile.

Il contributo parte dall’ipotesi che il balcone costituisca un *pattern*, un elemento strutturale essenziale in rapporto alla produzione di una serie di artefatti letterario-artistici e all’orientamento sociale, inerente sia alla socializzazione dell’individuo sia alla storia culturale dell’innamoramento. L’intervento propone un’analisi esemplificativa di un corpus diacronico che comprende non solo testi letterari ma anche manuali e trattati morali, nonché stampe (“*Mores Italiae*”, ca. 1575; “La vita del lascivo”, ca. 1630) e uno spot pubblicitario contemporaneo. Anche se lo schema tipico consolidatosi nel periodo dal Trecento al Cinquecento, subisce alcuni cambiamenti – come vedremo per esempio nel caso di *Horcynus Orca* (1975) in cui il ruolo della donna viene fondamentalmente allineato all’interno del *pattern* – l’obiettivo di questo contributo è di (i) esemplificare le dimensioni seriali del *topos* letterario riguardo alla letteratura amorosa, (ii) di dimostrare il processo di (de-)stabilizzazione del *pattern* socio-culturale dell’innamorarsi nel corso del tempo che (iii) (ri-)produce non solo una normativa estetica della percezione ma anche un repertorio di comportamento di origine cortigiana, quasi una *performance* già (pre-)scritta.

Monica Biasiolo (Erlangen)

“dove finisce l’una, cominci l’altra: onde ambe due vengano a dialogo l’una con l’altra“ – Giochi sequenziali e serialità composte nei Paesi di Utopia

In una lettera all’editore Fredric John Warburg, George Orwell, autore di una delle distopie più conosciute del 20. secolo, commentando l’opera *Noi* dell’autore e critico letterario russo Evgenij Ivanovič Zamjatin, non mancava di definirla come “an interesting link in the chain of Utopia books”, dando così un importante indizio di lettura seriale e sequenziale dell’utopia letteraria, applicabile non solo alla produzione contemporanea, ma anche a quella precedente.

Serialità non significa per l’utopia letteraria né mera epigonicità né unidirezionalità, ma variazione all’infinito di uno schema base che il genere, nella sua continua metamorfosi, offre, nonché, in molti casi, vero e proprio superamento di confine, se il singolo testo presenta tracce di suoi precedenti a lui non connazionali. È un gioco, quello dell’utopia, che permette di tessere una fitta trama di relazioni e che richiede precise conoscenze dei suoi antecedenti da parte del suo autore, che di serialità si serve molto spesso ad esempio nell’architettura della città utopica attraverso la scelta di una geometria rigorosamente razionalista che caratterizza edifici e infrastrutture. Così è per l’*Utopia* (1516) di Tommaso Moro, che dà i natali al genere, ma ispira an-

² BEYER, Andreas et al. 2013. *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*. Paderborn. München: Fink, 1. Traduzione Christoph Behrens.

³ Cf. BEHRENS, Christoph. 2016 (in corso di stampa). „Sehen und Gesehenwerden: Leopardis balcone zwischen Goya und Manet“, in: Callsen, Berit; Hettmann, Sandra; Melgar Pernías, Yolanda (edd.): *Bilder-Texte-Bewegungen: Interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität*. Würzburg: Königshausen-Neumann.

che *I Mondi* (1552) di Anton Francesco Doni, opera che si inserisce anch'essa nel gioco sequenziale ancora prima di vedere la luce, essendo il suo autore, nel 1548, il curatore e l'editore della prima traduzione italiana del testo del cancelliere inglese. Dei *Mondi*, Tommaso Campanella, autore nel 1602 de *La città del sole* (opera che, come del resto anche quella di Moro, richiama per molti aspetti la *Repubblica* di Platone), a sua volta mette in versi l'apologo dell'"epistola proemiale".

Rivolta al passato da cui prende forma e in cui trova le sue radici con il suo incredibile gioco di rinvii ai suoi ipotesti, l'utopia letteraria si trova a prefigurare allo stesso tempo tutte le utopie a venire, aggiungendo così nuovi tasselli del grande mosaico sequenziale di cui essa stessa fa parte e garantendo in tal modo la sua sopravvivenza, nonché la dialogicità e la processualità che la caratterizzano. L'intento di questo contributo è una lettura critico-analitica dell'utopia letteraria per una nuova riflessione sulla complessità del discorso utopico, sulle sue continuità e discontinuità. Palese a livello strutturale-contenutistico interno al testo nella presentazione di aspetti della società utopica volti a indicare al lettore una proposta alternativa rispetto alla realtà vissuta dall'autore, l'ordine seriale non sempre è tale se si va al di là della singola opera, frammento facente parte di un tutto ancora e sempre in divenire e mai compiuto. Una sua indagine rende possibile una lettura dinamica dell'utopia, così come un approfondimento dell'intenzione del pensiero utopico che, anche tradotto sulla pagina scritta, si identifica con una tensione anticipatrice della speranza, mentre il compito principale della costruzione distopica è mettere in guardia il lettore davanti a una situazione grave e pericolosa.

La lettura verterà, oltre che sugli esempi sopra citati, anche su una scelta di opere più tarde del panorama italiano, ibridi tra utopia e distopia. Considerando di volta in volta sia testi coevi sia testi precedenti all'opera analizzata, la riflessione sarà dunque rivolta a un più vasto orizzonte rispetto a quello che una specifica epoca storica permette.

Bibliografia (scelta)

Letteratura primaria

- CAMPANELLA, TOMMASO: *La città del sole*, a cura di Luigi Firpo, postfazione di Norberto Bobbio, Roma/Bari: Laterza 1997.
- DELLA SALA SPADA, AGOSTINO: *Nel 2073! Sogni d'uno stravagante*, Casale: Tipografia del giornale Il Monferrato 1874.
- DONI, ANTON FRANCESCO: *Mondi celesti, terrestri, et infernali, de gli Academici pellegrini: composti dal Doni; mondo piccolo, grande, misto, risibile, imaginato, de pazzi, & massimo, inferno, de gli scolari, de malmaritati, delle puttane, & ruffiani, soldati, & capitani poltroni, dottor cattivi, legisti, artisti, degli vsurai, de poeti & compositori ignoranti*, In Vinegia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari 1562 [1552].
- MANTEGAZZA, PAOLO: *L'anno 3000. Sogno*, Milano: Fratelli Treves 1897.
- MORO, TOMMASO: *Utopia*, a cura di Tommaso Fiore, prefazione di Margherita Isnardi Parente, Roma: Laterza 1982, 2 ed.
- PATRIZI DA CHERSO, FRANCESCO: *La città felice*, Venezia: Griffio 1553.
- SALGARI, EMILIO: *Le meraviglie del Duemila: avventure*, Firenze: Bemporad 1907.
- TEDESCHI, PAOLO: *Cent'anni dopo, viaggio fantastico in Oga Magoga*, Milano: Bertolotti & C. 1876.

Letteratura secondaria

- BACCOLINI, RAFFAELLA/FORTUNATI, VITA/MINERVA, NADIA (A CURA DI): *Viaggi in utopia*, Ravenna: Longo Editore 1996.
- BIESTERFELD, WOLFGANG: *Die literarische Utopie*, Stuttgart: Metzler 1982.
- COLOMBO, ARRIGO: *L'utopia. Rifondazione di un'idea e di una storia*, Bari: Edizioni Dedalo 1997.
- FIRPO, LUIGI: "Thomas More e la sua fortuna in Italia", in «Occidente. Rivista bimestrale di studi politici» VII (1952), n. 3-4, pp. 225-241.
- FORTUNATI, VITA/TROUSSON, RAYMOND (EDS.): *Dictionary of Literary Utopias*, Paris: Honoré Champion 2000.
- (CORDONNÉE PAR, AVEC LA COLLABORATION DE LAURA SPINOZZI): *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, Paris: Honoré Champion 2008.
- FORTUNATI, VITA/TROUSSON, RAYMOND/CORRADO, ADRIANA (A CURA DI): *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*, Napoli: CUEN 2003.
- GALLO, CLAUDIO/BONOMI, GIUSEPPE: *Emilio Salgari, La macchina dei sogni*, Milano: BUR, Rizzoli 2011.
- GNÜG, HILTRUD: *Utopie und utopischer Roman*, Stuttgart: Reclam 1999.
- HEYER, ANDREAS: *Sozialutopien der Neuzeit. Bibliographisches Handbuch*, Bd. 2, Berlin: LIT Verlag 2009.

- HUDDE, HINRICH/KUON, PETER (ÉD. PAR): *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions*. Actes du colloque d'Erlangen, 16-18 octobre 1986, Tübingen: Gunter Narr 1988.
- KUON, PETER: *Utopischer Entwurf und fiktionale Vermittlung. Studien zum Gattungswandel der literarischen Utopie zwischen Humanismus und Frühaufklärung*, Heidelberg: Winter 1986.
- Letteratura italiana e utopia*, Roma: Ed. Riuniti 1995.
- RIVOLETTI, CHRISTIAN: *Le metamorfosi dell'utopia. Anton Francesco Doni e l'immaginario utopico di metà Cinquecento*, Lucca: Pacini Fazzi 2003.
- SCHÖLDERLE, THOMAS: *Geschichte der Utopie*, Stuttgart: UTB 2012.
- SCHRAM PIGHI, LAURA: *La narrativa italiana di utopia dal 1750 al 1915*, Ravenna: Longo Editore 2003.
- TAMBURINI, LUCIANO: "Emilio Salgari e Albert Robida: premesse per un raffronto", in «Quaderni salgariani» I, Torino: Viglongo 1998, pp. 41-46.
- The Complete Works of George Orwell*, vol. xx [*Our Job is to Make Life Worth Living 1949-1950*], London: Seeker and Warburg 1998.
- TROUSSON, RAYMOND: *Voyages aux Pays de Nulle Part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles: Editions de l'Université Libre de Bruxelles 1979, 2. éd.
- VERSINS, PIERRE: *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1972.

Francesca Bravi (Kiel)

„Publicità come arte. Arte come pubblicità“: *Carosello* o l'educazione alla cultura e al consumo in episodi da 2'15"

„Ullallà, è una cuccagna!“ So lautet einer des berühmtesten Slogans von *Carosello*, die zehnmündige Sendung mit Sketchen und Werbefilmen, die das italienische Staatsfernsehen RAI von 1957 bis 1977 mit großem Erfolg ausstrahlte. Jeden Abend zwischen 20:50 und 21:00 versammelte sich die ganze Familie vor dem Fernsehgerät, um die Sendung zu schauen. Danach hieß es, ab ins Bett: „Dopo Carosello, tutti a nanna!“

Die Struktur eines einzelnen Kurzfilms („carosello“) war streng vorgegeben. Ihre Gesamtlänge betrug 2 Minuten und 15 Sekunden und davon enthielten die 30 Sekunden am Ende eine Werbebotschaft („codino“). Die verschiedensten Produkte wurden in den insgesamt 7261 schwarz-weißen Kurzfilmen vorgestellt: Elektrohaushaltsgeräte (u.a. von Candy, Castor, Ignis), Waschmittel (wie die von Ava und Mira Lanza), Parfüme und Kosmetikprodukte (wie Palmolive und Vidal), Nahrungsmittel (u.a. von Cirio, Knorr, Plasmon, Motta, Alemagna) und Getränke (u.a. von Caffè Paulista, San Pellegrino, Martini, Ramazzotti, Florio, Stock). Bekannte Persönlichkeiten der italienischen Unterhaltungs- und Kinobranche hatten dort Auftritte (wie Eduardo de Filippo, Vittorio Gassman und Dario Fo sowie auch Mina und Raffaella Carrà um nur wenige zu nennen). Federico Fellini, Sergio Leone, Pier Paolo Pasolini, Luciano Emmer (der als Erfinder der Sendung gilt) führten Regie. Um *Carosello* herum entwickelte sich eine Industrie an Textern, Zeichnern und Animationsmeistern: die Pagot-Brüder („Calimero“), Osvaldo Cavadoli („la linea“), Bruno Bozzetto („Unca Dunca“), Maria Perego („Topo Gigio“) und Armando Testa („Caballero e Carmencita“).

Kunst und Werbung, Kultur und Konsum vereinten sich in jedem „carosello“. Aldo Nove beschreibt die Sendung als „il paradiso del comprare“ und betonte die doppelte Richtung dieser Verbindung: „Publicità come arte. Arte come pubblicità“. Das wurde sogar zum Thema einiger Kurzfilme wie bei „Arte e pubblicità“ mit Vittorio Gassman, wo die Frage, was Kunst sei, mit der Werbung der Pralinen Perugia verbunden wird.

Wie artikuliert sich aber genauer dieses Zusammenkommen von Kunst und Werbung in den einzelnen Folgen? Und wie reagiert das Publikum? Edmondo Berselli beschreibt *Carosello* als „un formidabile esempio pratico di autoeducazione nazionale“. Das zeigen Filme wie die aus der Reihe „Un pittore alla settimana“ von Fabbri Brantwein, die Maler wie Renato Guttuso dem breiten Fernsehpublikum vorstellen.

Zwanzig Jahre lang bot *Carosello* eine Art soziale Orientierung und schuf Identitätsangebote für Italien auf dem Weg zum Wirtschaftswunder. Gleichzeitig stellte *Carosello* einen Marketing-Hebel dar, der die Italiener bei ihren Einkäufen begleitete.

Dieser Vortrag wird zeigen, wie *Carosello* zur Kultur und zum Konsum erzog. Durch verschiedene Beispiele wird anhand der Figuren und Werbesprüche, die das reiche und noch nicht ausreichend erforschte Repertoire der Werbefilme von *Carosello* bilden, die Wiederholung von bestimmten Mustern herausgearbeitet, die zu der „carosellizzazione“ des italienischen Imaginären führten.

Als die Sendung, die in der Zeit ihrer Ausstrahlung zu einer nationalen Institution geworden war, eingestellt wurde, stimmte die kommunikative Dimension mit der gesellschaftlichen nicht mehr überein: „un format troppo italiano“?

Sendungen wie *Blob*, *Blob cartoon* und *Fuori orario cartoon* zeigten daraufhin immer wieder die bekanntesten Werbefilme, aber der Erfolg seines Formats war nicht mehr nachzuzahlen. Warum? Das wird der Vergleich mit zwei Versuchen der Wiederaufnahme der TV-Werbeshow zeigen: 1997 auf RAI 2 *Carosello* in 4 Folgen und 2013 *Carosello reloaded*. „Non è vero che tutto fa brodo“.

Judith Frömmer (München)

Epische Fiktion und romaneske Wirklichkeit in der Fernsehserie *Romanzo criminale*

Die beiden Staffeln der italienische Fernsehserie *Romanzo criminale* bringen in der Fiktion eine Geschichte zu Ende, die in der historischen Wirklichkeit des zeitgenössischen Italien keineswegs beendet ist: Auch wenn die meisten Mitglieder der ursprünglichen Banda della Magliana inzwischen verstorben sind oder im Gefängnis sitzen, setzt sich die Serie der Verbrechen, die der legendären Bande zugeschrieben werden, bis heute – wenn auch in weniger spektakulären Formen – fort. Indem sie die Bande zur Allegorie eines modernen Italien zwischen Sentimentalität und Brutalität stilisieren, inszenieren und reduzieren die pluri- bzw. intermedialen Erzählverfahren der italienischen Erfolgsserie die Komplexität von Geschichte und Geschichten, die gerade, weil sie nicht zu Ende erzählt werden können, immer wieder erzählt werden müssen.

Der anvisierte Vortrag versucht, die narrativen Strategien der Fernsehserie in die Erzähltraditionen Italiens und näherhin in das Widerspiel von epischen und romanesken Merkmalen einzuordnen, wie sie aus den großen epischen Dichtungen der Renaissance hervorgegangen sind, die aber auch im Roman, in der Oper und im Kino des 19. und 20. Jahrhunderts wiederkehren. Dabei kommt es indes zu einer signifikanten Verkehrung der traditionellen Hierarchisierung von epischer Historizität und romanesker Fiktionalität: Anders als in der epischen Tradition der Renaissance, in der die imaginären Enklaven des *romanzo* das Andere der epischen Geschichtsschreibung und ihrer politischen Projekte bilden, kommen die romanesken Episoden der Fernsehserie der historischen Realität im Grunde näher als das epische Projekt der Vertreter der Justiz, die am Ende einen eher zweifelhaften Sieg davontragen. Während das narrative Syntagma der Serie dem epischen Projekt einer Bestrafung des organisierten Verbrechens zu einem fiktionalen Sieg verhilft, setzt der allegorische *Romanzo criminale* ein mörderisches Paradigma von Verrat und Brudermord in Gang, das perfiderweise im Modus des Sentimentalen präsentiert wird, aber gerade im Prinzip der Serie seinen brutalen politischen Realismus exponiert.

Anna Grochowska-Reiter (Poznán)

**Serialità nel cinema: la maschera regionale
nella commedia all'italiana degli anni 50 e 60 in chiave sociolinguistica.**

I protagonisti regionali accompagnano le rappresentazioni artistiche italiane da diversi secoli. Ispirati ai modelli del teatro romano, entrarono a far parte della tradizione italiana, crescendo in forza e guadagnandosi la benevolenza del pubblico all'epoca del teatro rinascimentale, e più tardi, con la commedia dell'arte e le sue ben note maschere. Arrivarono perfino nel cinema e la sua espressione maggiore era la commedia all'italiana.

La maschera regionale (p. es. siciliana, milanese, veneta, romana) della commedia all'italiana affianca due prospettive: quella caratteriale, riguardante l'elaborazione dei tratti caratteriali distintivi del personaggio, il riflesso dello stereotipo vigente nella collettività sociale, e quella sociolinguistica che prevede il ricorso alle forme dialettali. Non si tratta di un casuale affastellamento di elementi, bensì delle scelte ponderate che hanno come scopo la creazione di un personaggio-maschera il quale, attraverso l'uso di determinati tratti linguistici regionali, di immediato riconoscimento tra il pubblico, sappia risvegliare una serie di connotazioni relative alla provenienza regionale del personaggio, oltre ad aiutare nella sua pronta caratterizzazione e produrre l'effetto comico.

Nel presente contributo si propone di sottoporre all'esame i protagonisti regionali dei film appartenenti alla commedia all'italiana in modo da tracciare il modello del protagonista concentrandosi in particolar modo sull'aspetto linguistico del fenomeno, ovvero analisi quantitativa dei tratti linguistici dialettali ricorrenti sfruttati per trasmettere la regionalità del personaggio. Vale la pena ribadire infine che, come risulterà dallo studio condotto, sia il tipo di protagonista, che gli attributi usati per costruirli, si dispongono in modo talmente ripetitivo, da tracciare un vero e proprio prototipo del protagonista regionale.

Bibliografia minima

D'AMICO, MASOLINO (2008), *La commedia all'italiana*, Milano, Il Saggiatore.

DE MARTINO CINCOTTI, ANNA (a cura di) (1985), *Cinema e dialetto in Italia*, Atti della Rassegna-Seminario, Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, Numero Monografico, Roma.

FOLENA, GIANFRANCO (1991), *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri Editore.

GIACOVELLI, ENRICO (1995), *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Roma, Gremese Editore.

RAFFAELLI, SERGIO (1992), *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Firenze, Le Lettere.

ROSSI, FABIO (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne.

Sara Martin (Parma)

L'ascetismo acrobatico del ragionier Fantozzi

La serialità dei mass media, secondo la cultura "alta" a metà degli anni Ottanta, quando Umberto Eco scrive *L'innovazione seriale*, è identificata come "serialità *degenerata* (e insidiosa) rispetto alla serialità scoperta e onesta dell'industria e dell'artigianato". Un trentennio dopo il contesto è radicalmente cambiato e quella che veniva chiamata "serialità *degenerata*" oggi è il fulcro della ricerca e dell'innovazione in campo narratologico. Non solo, la produzione seriale oggi è uno dei principali veicoli di orientamento culturale e identitario per diverse fasce generazionali. Se ragioniamo sulla questione della serialità nella tradizione dello spettacolo nazionale, siamo naturalmente portati a guardare alla commedia dell'arte in cui gli attori a partire da un canovaccio, improvvisavano, con leggere digressioni, raccontando sempre la stessa storia. Ma questa non è forse una tradizione intrinseca anche almeno di una parte commedia cinematogra-

fica italiana? Uno degli esempi che ci pare raccontare molto bene la produzione seriale come veicolo di orientamento culturale e identitario è quello del personaggio del ragioniere Fantozzi, con particolare riferimento alle caratteristiche dell'antieroe nei suoi primi cinque film: *Fantozzi*, (regia di Luciano Salce, 1975), *Il secondo tragico Fantozzi* (regia di Luciano Salce, 1976), *Fantozzi contro tutti* (regia di Neri Parenti e Paolo Villaggio, 1980) *Fantozzi subisce ancora* (regia di Neri Parenti, 1983) e *Superfantozzi* (regia di Neri Parenti, 1986). In questa occasione, ci si propone di ragionare sulla "serializzazione" della pratica sportiva di Fantozzi. Egli infatti, in modo "seriale" e con la goffaggine, la malasorte e la spiccata attitudine alla sudditanza che lo caratterizzano, si dedica con grande impegno e dedizione allo sport. Dal ciclismo allo sci, dal tennis al biliardo, a seconda delle attitudini del direttore del momento, con l'unico intento di compiacerlo. Lo sport è portatore intrinseco del concetto di serie: l'esercizio alla base delle prestazioni sportive è fondato sulla ripetizione di gesti che alla lunga verranno eseguiti senza sforzo, creando un automatismo innaturale, ovvero una de-automazione delle abitudini negative acquisite involontariamente. Nelle catastrofiche vicende sportive che coinvolgono il ragioniere Ugo Fantozzi si legge in controluce la messa in scena di una macchina mitologica del vittimismo. L'ascetismo di Fantozzi emerge chiaramente nei suoi goffi tentativi di annullamento servile della propria volontà. Suggestive in tal senso sono le visioni mistiche che accompagnano Fantozzi in estasi per lo sforzo disumano delle pratiche sportive. Fantozzi incarna, nelle proteiformi ripetizioni delle proprie disavventure sportive, un misto di destino inevitabile e di coraggiosa autodeterminazione.

Iris Plack (Heidelberg)

Kulturelle Grenzerfahrungen: Wechselwirkungen zwischen Übersetzung und Serialität

Die Thematik der Übersetzung mag angesichts des vorgegebenen Rahmenthemas dieser Tagung vordergründig marginal erscheinen – man kann sie aber auch als einen der Dreh- und Angelpunkte der Serialität betrachten: Als entscheidende Gelenkstelle nimmt sie Einfluss auf den Charakter von Texten, jenen „reti di linee che s'incrociano“, um mit Italo Calvino zu sprechen. Die Übersetzung ist auf der einen Seite als Rezeptionsprozess mit der Serialität der Ausgangsliteratur konfrontiert, auf der anderen schreibt sie sich als kreativer Produktionsprozess in die Strukturen der Zielliteratur ein. So kann ein übersetztes Werk, das Eingang in den Literaturkanon des Ziellandes findet, zum integrativen Bestandteil der Empfängerliteratur werden. Die Kernthese dieses Vortrags orientiert sich an der zentralen Fragestellung, wie die Wahrnehmung von Serialität im Kontext der Übersetzung die Produktion und die Lesart eines Textes beeinflusst. Tatsächlich bestehen vielfältige Wechselwirkungen zwischen Übersetzung und Serialität: Zum einen kann durch die Übersetzung und mit ihr verbundene Rezeptionsprozesse die Bildung einer Serie ausgelöst werden, so dass bestehende Rezeptionsstrukturen modifiziert werden; zum anderen können umgekehrt vorhandene literarische Strukturen und Rezeptionskonventionen die Lesart von Übersetzungen lenken. Dass Variation zum Wesen der Serialität gehört und solche Wechselwirkungen daher stets auch mit einer neuen Lesart des Originaltextes einhergehen (der Begriff des Originals sei hier nicht weiter diskutiert), soll anhand einer Reihe von historischen Belegen aufgezeigt werden. Mit Ausnahme des letzten nehmen sie die Rezeptionsrichtung Deutschland → Italien in den Blick, wobei sich der Aspekt der Serialität häufig auch in dem „Rezeptionsumweg“ über Frankreich wiederfindet. Es handelt sich – mit der genannten Ausnahme – um deutsche Werke des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, die mit einigem Recht zur Weltliteratur gezählt werden können.

Als exemplarisch für die Modifikation vorhandener Strukturen durch die Übersetzung können die Erzählungen des deutschen Romantikers E.T.A. Hoffmann gelten, deren Rezeption in Frankreich und Italien entscheidend von der wechselvollen Verlagsgeschichte geprägt war. Insbeson-

dere die Fortune des Hoffmannschen Konzepts „Fantasiestücke“ zeigt, dass die Übersetzung konstitutiv für die Entstehung von Serialität sein kann: „In italienischem Gewand“ diene der Begriff sogar zur Bezeichnung einer neuen literarischen Gattung, der sogenannten „racconti fantastici“. Dass Serialität mitunter auch durch ein nicht-literarisches Verfahren wie die musikalische Bearbeitung ausgelöst wird, mag das Beispiel der Verdi-Oper *I Masnadieri* illustrieren. Es handelt sich dabei nämlich um die Vertonung der gleichnamigen italienischen Übersetzung von Schillers *Räubern* aus der Feder von Andrea Maffei. Nicht selten ist aber auch der umgekehrte Fall: Wird ein literarisches Werk als einer bestimmten Serie zugehörig wahrgenommen, führt dies zu einer Steuerung der Rezeption im Zielland. Literaten desselben „Geberlandes“ werden so unter ähnlichem Vorzeichen, in enger Assoziation miteinander rezipiert. Ein Paradebeispiel ist die Rezeption deutscher Schriftsteller im Frankreich und Italien des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts im Zeichen der Romantik. Anhand von Cazottes Novelle *Le Lord Impromptu* und deren italienischer Übersetzung soll schließlich das bewusste Spiel mit Serialität behandelt werden: Indem ein Autor sein Werk als Übersetzung ausgibt und es damit in die Kontinuität einer „fremden“ Serie einreicht, erzeugt er eine Art „fiktive Serialität“, die der Steuerung der Rezeption im Zielland dient.

Auswahlbibliographie

- BATTAGLIA BONIELLO, ROBERTA (1990), „Opere di narrativa tedesca tradotte e pubblicate in Lombardia durante la Restaurazione (1815–1848)“. In: *Rapporti fra la letteratura tedesca e italiana nella prima metà dell'Ottocento*. Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 57-105.
- BEVILACQUA, GIUSEPPE (2007), „Federico Schiller – eine Galionsfigur des Risorgimento“. In: Bürger, Jan/George Steiner (ed.), *Friedrich Schiller: Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild*. Göttingen: Wallstein Verlag, 42–56.
- EGGLI, EDMOND (1927), *Schiller et le romantisme français*. Tome I. Paris: Librairie universitaire J. Gamber éditeur.
- GUGENHEIM, SUSANNA (1925), *E. T. A. Hoffmann e l'Italia*. Milano: Tipogr. Indipendenza.
- HÜBENER, ANDREA (2004), *Kreisler in Frankreich. E.T.A. Hoffmann und die französischen Romantiker*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- MAZZUCCHETTI, LAVINIA (1913), *Schiller in Italia*. Milano: Hoepli.
- PLACK, IRIS (2015), *Indirekte Übersetzungen. Frankreich als Vermittler deutscher Literatur in Italien*. Tübingen: Francke Verlag.
- RAMBELLI, PAOLO (2009), „Pseudotranslation“. In: Baker, Mona / Saldanha, Gabriela (Hrsg.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London [u.a.]: Routledge, 208-211.
- REGLI, FRANCESCO (1832), „G.T.A. Hoffmann e quattro articoli inseriti in diversi giornali“. In: Regli, Francesco, *Scritti editi ed inediti*. Milano: tipografia Nervetti, 113-116.
- UNFER LUKOSCHIK, RITA (2004), *Friedrich Schiller in Italien (1785-1861): eine quellengeschichtliche Studie*. Berlin: Duncker & Humblot.

Ingo Pohn-Lauggas (Wien)

Serialità e gusto popolare. I romanzi d'appendice e la cultura di massa contemporanea

Gli studi culturali odierni, nell'analizzare i fenomeni di cultura di massa, possono utilmente rifarsi all'opera del filosofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937) le cui riflessioni sulla cultura popolare precorrevano notevolmente i tempi. A buon diritto possiamo considerare Gramsci un 'antenato' teorico delle *Kulturwissenschaften* e dei *Cultural Studies* a livello internazionale oltre che un importante protagonista del nuovo 'paradigma' degli studi culturali italiani. D'altra parte, anche le fondamentali teorie di Umberto Eco sulla cultura di massa si basano esplicitamente sugli scritti gramsciani; questo ricorso è tanto più significativo nel contesto dell'indagine sul tema della serialità in quanto ci porta alle riflessioni dello stesso Gramsci sui romanzi a puntate che si pubblicavano sui giornali italiani del suo tempo.

Già nel 1927 Gramsci annuncia in una lettera di volersi dedicare allo studio dei “romanzi di appendice e [del] gusto popolare in letteratura”. La “quistione del perché e del come una letteratura sia popolare” diventerà invero un elemento essenziale nel quadro della sua teoria dell’egemonia sociale, come leggiamo nei *Quaderni del carcere*: “La letteratura deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d’arte, altrimenti alla letteratura d’arte viene preferita la letteratura d’appendice”. Lo studio degli effetti e dell’importanza del racconto seriale si dispiega da un lato in un’analisi del carattere potenzialmente ‘evasivo’ della cultura di massa prodotta serialmente (il romanzo d’appendice favorisce per Gramsci “il fantasticare dell’uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti”) dall’altro nell’indagine dei ‘modelli antropologici’ ivi rintracciabili: ciò che per Eco sarà il *Superuomo di massa* in Gramsci è letteralmente il “superuomo d’appendice”.

Nel mio intervento tenterò di attualizzare l’interpretazione gramsciana del significato della ricezione dei romanzi popolari in serie applicandola alle forme attuali di racconto seriale, anche in altri contesti mediali. Considerando l’importanza del racconto seriale come elemento saliente dell’odierna cultura di massa, siamo portati a connettere queste riflessioni con l’attenzione per i media e per la dimensione culturale nell’ambito dell’italianistica contemporanea.

Vittorio Prada (Stuttgart/Tübingen)

La serialità come elemento chiave della propaganda politica di ieri e di oggi

Indipendentemente dal periodo storico in cui viene attuata e dagli svariati strumenti utilizzati, la propaganda politica, ma anche religiosa, commerciale e giornalistica, risulta tanto più efficace quanto più i messaggi diffusi saranno in grado di attecchire nelle menti di coloro a cui questi sono indirizzati e di influenzare l’opinione pubblica. La propaganda politica in Italia riporta alla memoria epoche più o meno recenti e personaggi diversi. Sia che venga svolta propaganda politica attraverso comizi di piazza tenuti dal balcone di Palazzo Venezia o dal predellino di una Mercedes, tramite la radio, l’Istituto Luce o le reti Mediaset, l’obiettivo primario è in ogni caso il convincimento delle masse. Ciò accade innanzitutto se il messaggio in questione viene ripetuto più volte in un determinato lasso di tempo. Il linguista Marazzini ricorda come nella lingua del Fascismo abbondino metafore che attingono dalla sfera religiosa, militare ed equestre, oltre che tecnicismi di sapore “romano”. Gli slogan brevi e incisivi che Mussolini ripeteva in continuazione per arringare la folla, erano riproposti in modo martellante e nelle forme più svariate per riuscire a raggiungere i massimi livelli di pervasività. Le tipiche frasi ad effetto pronunciate dal Duce venivano ad esempio dipinte a grandi lettere sui muri delle case e comparivano perfino nelle cartoline e nei quaderni di scuola dei bambini. Il fatto che durante la campagna elettorale del 1994 le reti Fininvest trasmettessero fino a diciotto volte al giorno gli spot di Forza Italia e che questi differissero assai poco gli uni dagli altri, risponde a due regole imprescindibili del linguaggio televisivo, ovvero la ripetizione e la serialità. Secondo Gianni Cuperlo, docente di Comunicazione politica, la forza degli spot del partito di Berlusconi “può apparire relativa se giudicata sotto il profilo della capacità persuasiva, ma diventa assoluta appena il criterio di valutazione da qualitativo diventa quantitativo”. Lo stesso discorso è applicabile alla campagna elettorale di Forza Italia del 2001: chiunque in Italia ricorda ancora l’interminabile serie di enormi manifesti elettorali affissi sui muri delle città italiane che vedevano Berlusconi protagonista assoluto. Si trattava di gigantografie di sei metri per tre, su cui campeggiava il volto amichevole e seducente del leader di centrodestra, il quale prometteva agli italiani “un impegno concreto”. Nonostante gli slogan, semplici e facilmente memorizzabili, fossero diversi gli uni dagli altri, il format dei poster appariva strategicamente sempre uguale a se stesso e dunque immediatamente riconoscibile. Gli slogan dei politici sono diventati autentici marchi di fabbrica che oggi si rigenerano, grazie ai tradizionali o più moderni mezzi di comunicazione, come le teste dell’Idra di

Lerna, il mostruoso serpente mitologico che viveva nella palude dell'Argolide. La mattina vengono riportati sui quotidiani dai giornalisti, la sera dai comici che si occupano di satira politica e dai vignettisti ospiti dei talk show di maggiore ascolto e infine dagli internauti su blog o social network. Ciò vale per i proclami dei rappresentanti politici di qualsiasi schieramento. La "rottamazione" è stata per lunghi mesi il tratto distintivo della comunicazione politica di Matteo Renzi, il quale auspicava un rinnovamento della classe dirigente italiana, così come lo è oggi la "ruspa" di Matteo Salvini, con cui il leader della Lega Nord promette di radere al suolo i campi rom sparsi per il Paese e il vituperio di Beppe Grillo, il quale si scaglia contro "la casta" dei politici e dei banchieri.

Bibliografia

- CUPERLO, GIANNI (2004), *Par condicio? Storia e futuro della politica in televisione*. Roma: Donzelli editore.
- GUALDO, RICCARDO, e MARIA VITTORIA DELL'ANNA (2004), *La faconda Repubblica: la lingua della politica in Italia (1992-2004)*. San Cesario: Manni.
- MARAZZINI, CLAUDIO (1994), *La lingua italiana. Profilo storico*. Bologna: Il Mulino.
- PRADA, VITTORIO (2014), *Videocrazia e teatralizzazione della politica nell'era berlusconiana: Potere dell'immagine e nuove strategie comunicative (1994-2012)*. Berlin: Frank & Timme.

Dagmar Reichardt (Groningen)

Transkulturelle Gewaltdiskurse im italienischen Comic: Die postmoderne Repräsentation der afrikanischen Kolonialkriegserfahrung in *Volto Nascosto* (2007-2008) von Gianfranco Manfredi

Angesiedelt zwischen Rom und den italienischen Kolonien Äthiopien und Eritrea im auslaufenden 19. Jh., erscheinen im Laufe von zwei Jahren (2007-2008) die insgesamt 14 Folgen der Mini-Comicserie *Volto Nascosto* des italienischen Schriftstellers, Comic- und Drehbuchautors, Liedermachers und Schauspielers Gianfranco Manfredi (1948 geboren in der Adriastadt Senigallia, Marken). Der mit dem sprechenden Namen *Volto Nascosto* teils optisch unverschlüsselt, teils geheimnisvoll maskenhaft charakterisierte, fiktive Comicheld ist von authentischen islamischen Legenden inspiriert, die sich um einen muslimischen Kämpfer und Propheten ranken, dessen Gesicht von einer silbernen Maske bedeckt war und der in Manfredis Version den äthiopischen Widerstand gegen die fremden Invasoren aus Italien anführt.

Die Serie soll zunächst unter dem Aspekt der Strategien italienischer Vergangenheitsbewältigung kritisch gegengelesen und hinsichtlich ihrer mit dem frühen Umberto Eco (1976; 1985) reihenbildenden Strukturprinzipien sowie des Zusammenspiels von historischer Darstellung, Textreduktion und Einsatz des Bildmediums hinterfragt werden. In einem zweiten Schritt kann die Gegenüberstellung des deutlich postkolonial geprägten Gewaltdiskurses in *Volto Nascosto*, der in einen polyphonen, choralen Diskurs verhalten politischer Prägung mündet, einerseits und des hybriden, zwischen Wort und Bild ambivalent oszillierenden, postmodernen Signums dieses *fumetto storico* andererseits dazu dienen, die Verflechtung einer ästhetisch bislang wenig aufbereiteten Kolonialismuskritik mit italienspezifischen Facetten der kanonischen Geschichtsschreibung (wie dem Orientalismus im 19. Jh., Exotismus, faschistischen Krieg Italiens in Äthiopien 1935/36 etc.) und transkulturellen Paradigmen (Langenohl/Poole/Weinberg 2015) aufzuzeigen.

Manfredis diskursive Techniken intendieren mit Hilfe einer betont alternativen, 'anderen', insistent- spielerischen, seriellen Herangehensweise an Krieg, Gewalt und Kolonialerfahrung, die nationale Vergangenheit Italiens sowohl zu rekonstruieren als auch durch ein *re-writing* umzudeuten und einem dem 3. Jahrtausend adäquaten *Story-telling*-Habitus anzupassen. Dadurch entsteht ein Effekt, der das kulturelle Gedächtnis (Assmann 1992) Italiens aktualisiert und aus

theoretischer Sicht mit Italo Calvino's *Lezioni americane* (1985), Gottfried Boehm's Konzept des *iconic turn* (1994), Giorgio Agamben's *Homo sacer*-Theorem (1995) und komparatistischen Lektüren des Südens (Schenk/Winkler 2007) kontextualisiert werden kann. Dabei wird von der These ausgegangen, dass die Herrschafts-, Gegen- und Subalternitätsdiskurse in *Volto Nascosto* auf komparatistischer Makroebene die italienische *fumetto*-Tradition u.a. mit Kriegsdarstellungen in der europäischen Comicgeschichte verbinden, die von Wilhelm Busch (*Fipps der Affe*, 1879) und Hergé (*Tintin au Congo*, 1930/31) bis hin zur Rekonstruktion der französischen Kolonialgeschichte in den *Carnet d'Orient* (1987-95) von Jacques Ferrandez reicht, und Anschluss suchen an die historische Aufarbeitung einer diktatorischen – ob nun faschistischen oder nationalsozialistischen – Vergangenheit durch Rekurs auf diverse intermedial imaginierte, westliche sowie spezifisch europäische Literaturparameter postmoderner und transkultureller Serialität.

Gianluigi Rossini (*L'Aquila*)

Le qualità del terzo incomodo. Sky e la nuova serialità italiana

A partire dall'aprile 2007, con il primo episodio di Boris, la pay-TV Sky ha fatto il suo ingresso nella produzione di serialità italiana, spezzando così il duopolio RAI-Mediaset. Le serie trasmesse da Sky si sono poste da subito come alternativa alla televisione generalista, ricercando innovazione visuale, trattando temi controversi e innalzando in generale il livello qualitativo della produzione. Questa politica editoriale ricalca una tipica strategia competitiva dei canali a pagamento, che hanno la necessità di creare valore aggiunto e attrarre i pubblici in fuga dal broadcasting.

In questo contributo si proverà a dare un quadro tematico delle produzioni di Sky (da Boris a 1992), tenendo in considerazione l'evoluzione della piattaforma nel suo complesso. Si cercherà così di valutare sia in che modo Sky abbia interpretato il paradigma internazionale della serialità pay, sia in che modo le serie da essa trasmesse abbiano marcato la distinzione con i temi, le storie e lo stile della TV generalista.

Sabine Schrader (Innsbruck) /Daniel Winkler (Innsbruck)

***Maciste*, ein italienischer Sonderfall?**

Serialität und Körperkultur im Italien der 1910er und 20er Jahre

Der Vortrag geht von der These aus, dass *Maciste*, verkörpert vom ehemaligen Hafendarbeiter Bartolomeo Pagano, ein Sonderfall im Rahmen des ersten Booms des seriellen Kinos im Italien der 1910er Jahre ist. Dies hat nicht nur damit zu tun, dass die Serie aus Giovanni Pastrones römischer-orientalisierendem Film *Cabiria* (1914) im Stil des *kolossal storico* entstanden ist, dem mittels Drehbuch und Zwischentiteln Gabriele D'Annunzio zu ‚hochkulturellem‘ Prestige verholfen hat. Die Serie *Maciste*, beginnend mit der Folge *Maciste* (1915), greift zudem den in Italien erfolgreichen Divenfilm auf und schreibt so zum einen, im Vergleich zu anderen Serien, eine lange und deutlich internationale, transatlantische Erfolgsgeschichte, mit ca. 30 Folgen in den 1910er und 20er Jahren und einer großen Zahl von Remakes in späteren Jahrzehnten. Zum anderen greift *Maciste*, ausgeführt von unterschiedlichen Regisseuren wie Guido Brignone oder Vincenzo Denizot, zur Inszenierung des vom schwarzen Sklaven zum weißen Helden gewandelten *divo* auf eine füllig-statuarische Form von Männlichkeit zurück. Sie ist deutlich divergent vom Körperbild der europäisch-amerikanischen Stummfilmkultur und den schlaksigen bzw. athletischen Körper ihrer Protagonisten (cf. Cretinetti/Deed, Ghione, Chaplin, Linder, Feuilla-

de). Auch wenn Maciste alias Pagano in den Serienfolgen die gesellschaftlichen Milieus, Epochen, Weltregionen und auch die Filmgenres wechselt (u.a. *Maciste alpino* 1916; *Maciste poliziotto*, 1918; *Maciste imperatore* 1924; *Maciste nella gabbia dei leoni*, 1926), ist er mit seinen heroischen Krafterleistungen nicht nur deutlich von einer bürgerlichen Alltagsfigur entfernt. Auch seine Körperlichkeit ist klar in einer Tradition verankert, die an populäre und proletarische Kulturmilieus wie den Zirkus, das Boxen und Bodybuilding denken lässt. Der Vortrag will so der Frage nachgehen, wie sich die Ästhetik der Serie und ihres Protagonisten konkret im Italien der 1910er und 20er Jahre verankern lässt und wie sie die Grundlage für eine internationale serielle Erfolgsgeschichte im Vorfeld des Faschismus darstellen konnte.

Birgit Wagner (Wien)

***Il Capo dei capi* – il potenziale seduttore del racconto seriale**

Il Capo dei capi è una miniserie italiana in sei puntate, andata in onda su Canale 5 nel 2007, che raggiunse un numero di telespettatori record. Si tratta di un *biopic* che racconta la vita familiare e ‘professionale’ del boss siciliano Totò Riina alias Totò u Curtu fino al suo arresto dalla polizia. Visto sotto criteri estetici e narratologici, la serie si muove nel *mainstream* televisivo senza pretese artistiche o sperimentali, ma diventa interessante per via delle reazioni molteplici che ha suscitato nella società italiana – a cominciare dall’interessato stesso, che seguiva le puntate in prigione, fino al pubblico ministero Antonio Ingroia; quest’ultimo, più che irritato, è intervenuto più volte pubblicamente: in modo irresponsabile, la miniserie avrebbe offerto a ragazzi e uomini giovani la possibilità di identificazione con il capo. Vista dalla mia prospettiva transalpina, la serie rappresenta invece scenari di esecuzioni crudeli e sconvolgenti – con tecniche cinematografiche che si differenziano notevolmente dal tradizionale film di mafia di provenienza americana. Inoltre, queste sequenze dedicate agli omicidi si ripetono in modo seriale (in tutte le puntate, con uno svolgimento dell’azione stereotipato). La meta del mio intervento sarà un’indagine sul potenziale seduttore o meno di questo racconto seriale.