

Dagmar Reichardt (a cura di/Hrsg./ed.)

L'Europa che comincia e finisce:  
**la Sicilia**

Approcci transculturali alla letteratura siciliana

Beiträge zur transkulturellen Annäherung  
an die Literatur Siziliens

Contributions to a Transcultural Approach  
to Sicilian Literature

In collaborazione con  
Unter Mitarbeit von  
With the collaboration of  
Anis Memon, Giovanni Nicoli,  
Ivana Paonessa



**PETER LANG**  
Europäischer Verlag der Wissenschaften

**Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek**  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

In copertina / Umschlag / Cover:  
"Europa: la Sicilia in forma di globo imperiale /  
Europa: Sizilien als Reichsapfel / Europe: Sicily as an orb",  
secondo / nach / after:  
Sebastian Münster  
[*Cosmographiae universalis*, Basel, 1588]  
© Claus Friede

Gedruckt auf alterungsbeständigem,  
säurefreiem Papier.

ISSN 0945-1846  
ISBN 3-631-54941-5

© Peter Lang GmbH  
Europäischer Verlag der Wissenschaften  
Frankfurt am Main 2006  
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich  
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des  
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages  
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die  
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 4 5 6 7

[www.peterlang.de](http://www.peterlang.de)

**“Quest’aria balsamica dell’isola antica”:  
Sizilianische Selbstwahrnehmung im Werk von Pier Maria Rosso di San Secondo**

*Thomas Stauder (Wien)*

**Einführung**

Der 1887 in Caltanissetta als Abkömmling sizilianischen Adels geborene Pier Maria Rosso di San Secondo war in den 20er Jahren des 20. Jh.s der neben Pirandello<sup>1</sup> meistgespielte und angesehenste italienische Dramatiker, der es damals zu Aufführungen nicht nur in Mailand, Rom und Venedig, sondern auch in Paris, Berlin und Buenos Aires brachte. Bekannt wurde Rosso di San Secondo vor allem mit dem Stück *Mariquette, che passione!* von 1918, dessen groteske Charaktere Berührungspunkte zum *umorismo* Pirandellos und zum Expressionismus europäischer, insbesondere deutscher Prägung aufweisen. Nach dem Zweiten Weltkrieg fiel das umfangreiche Werk Rosso di San Secondos jedoch allmählich dem Vergessen anheim, was mit seiner entschiedenen Parteinahme für den Faschismus<sup>2</sup> – honoriert auch vom Regime 1934 durch den Premio dell’Accademia d’Italia – zusammenhängen mag. Während er solcherart in der literaturinteressierten Öffentlichkeit Italiens heute keine große Rolle mehr spielt, besteht unter Literaturwissenschaftlern weitgehender Konsens über den künstlerischen Rang seiner Produktion, die den Spezialisten nach wie vor Anlass zu ständig neuen Untersuchungen bietet. Der Aspekt, dem hier im Folgenden unsere Aufmerksamkeit gelten soll, ist der der sizilianischen Selbstwahrnehmung im Werk Rosso di San Secondos, womit sich in Italien in jüngster Vergangenheit vor allem Roberto Salsano beschäftigt hat.<sup>3</sup> Ausgewählt wurden hierfür drei Texte, in denen die sizilianische Herkunft des Autors und darüber hinausgehend der von ihm gesehene Kontrast zwischen den Lebensweisen Nord- und Südeuropas eine zentrale Rolle spielen: der Roman *La fuga* (entstanden vermutlich schon zwischen 1905 und 1910, Erstausgabe 1917) und die beiden Stücke *La Bella Addormentata* (Uraufführung und Erstausgabe 1919) sowie *Il ratto di Proserpina* (entstanden zu Beginn der 30er Jahre, dann noch mehrfach überarbeitet, Erstausgabe 1954).

<sup>1</sup> Rosso di San Secondo pflegte während seiner Studienzeit in Rom (also zwischen 1905 und 1909) persönlichen Umgang mit Pirandello; er soll den zwanzig Jahre älteren Autor aus Agrigento, der damals neben dem Roman *Il fu Mattia Pascal* (1904) vor allem Novellen veröffentlicht hatte, dazu angeregt haben, sich stärker dem Theater zu widmen – wie bekannt, mit großem Erfolg (vgl. hierzu die von Giorgio Luti verfasste “Cronologia della vita e delle opere” im Anhang zu *La fuga*, in: Rosso di San Secondo 1991: 181-189).

<sup>2</sup> Gaetano Biccari (2001: 193) zitiert aus den Korrespondentenberichten über das deutsche Theater, die Rosso di San Secondo 1932 von Berlin aus an das faschistische Presseorgan *Il Popolo d’Italia* schickte und welche eindeutig rassistische Stellungnahmen enthalten (darin ist die Rede u.a. von dem “astio del mondo teatrale israelita [...] diretto contro lo spirito tedesco” sowie von den “sorgenti genuine delle razze”, zu denen das Theater zurückfinden müsse).

<sup>3</sup> Vgl. das Kapitel “Il Sud come dimora e metafora della poesia in Rosso di San Secondo”, in Salsano 2001: 11-24.

**I. *La fuga*: Eine Reise aus den Regionen südlicher Sinnlichkeit  
in die Gefilde nördlicher Rationalität**

*La fuga* ist ein gedankliches Experiment, das sich in Form und Gehalt deutlich abhebt von der um die Wende vom 19. zum 20. Jh. in Italien verbreiteten realistischen Erzählkunst. Obwohl sich Rosso di San Secondo für die Reise seines ungenannt bleibenden Ich-Erzählers in den europäischen Norden auf eigene Erfahrungen stützen konnte (eine während der Entstehungszeit dieses Werks absolvierte Reise nach Holland), verzichtet er in diesem Roman meist auf konkrete geographische Angaben; auch die Charaktere sind nicht psychologisch durchgeformt, sondern idealtypische Verkörperungen bestimmter Eigenschaften. Es handelt sich somit bei *La fuga* um einen *roman à thèse*, um ein mehr philosophisches denn fiktives Werk, vergleichbar mit der narrativen und dramatischen Produktion von Rosso di San Secondos spanischem Zeitgenossen Miguel de Unamuno (mit der *La fuga*, nebenbei bemerkt, auch die Vorläuferschaft zum Existenzialismus teilt).<sup>4</sup>

Der aus einem namenlosen südlichen Land – Autor und Leser denken natürlich an Sizilien – stammende Protagonist leidet zu Beginn des Romans unter einem Gefühl existenzieller Leere: “il giorno lo passavo, o dormendo, o leggiucchiando, o non facendo nulla” (3).<sup>5</sup> Er ist genauso lethargisch wie der ihm Gesellschaft leistende Kater Iocherli; sogar seine Haushälterin Lapigia spottet über ihn: “Se lavorasse tutto il giorno come lavoro io... Ma lei che fa? Niente” (8). Der tagsüber einer quälenden und sinnentleerten Schläfrigkeit hingegebene Protagonist versucht sein “gran vuoto che si debba riempire a fatica” (11) mittels nächtlicher Streifzüge durch Bars zu bekämpfen. Im zweiten Kapitel des Romans kann der Leser aus einer Erwähnung des “Parlamento nazionale” (21) folgern, dass der Erzähler sich in Rom befindet – genauso wie der Autor zur Entstehungszeit dieses Werks. In der italienischen Hauptstadt lernt der Protagonist ein Ehepaar Stürm kennen – der Name lässt auf eine Herkunft aus Deutschland schließen. Dieses Paar bietet dem Protagonisten den Anlass, sich erstmals über die charakterlichen Unterschiede nord- und südeuropäischer Menschen zu äußern:

Ma lor signori nordici hanno abitudini di precisione sconosciute a noi; onde avviene che prendono ogni bazzecola come oggetto di scientifica considerazione. Ecco, loro, carissimi signori, ci riflettono su, studiano e ristudiano per trovarne il bandolo; noi invece si passeggia, si fischia, si canterella. (20)

Die instinktive Gedankenlosigkeit des Südens wird vom Erzähler als Defizit empfunden; er fühlt sich zu der Signora Stürm als Vertreterin des Nordens hingezogen, die dank ihres Mitleids und ihrer Fürsorge (30) für ihn in die Rolle einer Krankenschwester hineinwächst (31) und ihm schließlich Heilung im Norden verspricht:

Voi verrete con noi lassù, il sud non è per voi, sciupa le energie; noi detestiamo il sud con la sensualità perversa: le donne sono qui strumento di piacere, gli uomini sono cercatori di sensa-

<sup>4</sup> Zu Unamuno vgl. Stauder 1999.

<sup>5</sup> Bei den drei im Zentrum dieses Beitrags stehenden Primärtexten von Rosso di San Secondo (Rosso di San Secondo 1991; 1976, Bd. I; sowie 1976, Bd. III) wird der besseren Lesbarkeit wegen nach Zitaten jeweils nur die Seitenzahl angegeben; ab hier also etwa nur noch: (3).

zioni; la vita è brutale, bassa. Voi verrete al nostro paese: a poco a poco l'ordine, la compostezza, la precisione vi guariranno. (32)

Der Protagonist zögert zunächst, dem Ehepaar Stürm in dessen Heimat zu folgen; nach einsamen Reflexionen über die Sinnlosigkeit seines bisherigen Daseins<sup>6</sup> und die Versuchung des Selbstmords<sup>7</sup> entschließt er sich jedoch, die Stürms auf ihrer Zugreise gen Norden zu begleiten. Unterwegs malt ihm die Signora Stürm ein paradiesisches Bild des Lebens im Norden Europas – der für den Sizilianer Rosso di San Secondo offenbar schon in der Schweiz begann:

Ed ecco lì, sulle cime di montagne solitarie sull'alpe neutrale della Svizzera, tra le selve germaniche, sulle spiagge danesi, nei nordici paesi purissimi di neve, nuovi santi tentano la purificazione dell'essere con metodi reggenti, regimi sanitari or ora escogitati, disciplinate rinunzie, per la sublimazione della materia carnale. (46)

Der Protagonist lässt sich von diesen Verheißungen rasch begeistern und kann es kaum noch erwarten, im Norden aus dem Zug zu steigen, wo er sich "l'alba di tutta una vita" (50) im von der Signora Stürm angekündigten "paese della perfezione" (50) erhofft. Mit der Überschrift des sechsten Kapitels – "Un convito al Walhalla" (53) – beginnen die sich bis zum Ende des Romans häufenden Anspielungen auf die germanische Mythologie; spätere Kapitel werden die Titel "La notte di Valpurga" (67) und "Il Crepuscolo degli Dei" (153) tragen. In dem ungenannt bleibenden Nordland, das der Protagonist als Gast der Stürms besucht – die Landschaftsbeschreibung erinnert an die deutsche Meeresküste –, scheinen die Menschen auf den ersten Blick glücklicher als im Süden zu leben: "Qui vecchi e giovani hanno tutti la stessa età nella loro sana beatitudine" (54). Die Tatsache, dass die Frauen aus dem Verwandten- und Bekanntenkreis des Ehepaars Stürm u.a. nicht nur Brunilde,<sup>8</sup> sondern auch Hedda<sup>9</sup> heißen, deutet darauf hin, dass Rosso di San Secondo absichtlich Merkmale verschiedener nordischer Länder vermischen wollte. Der Protagonist lernt den Arzt Ludovico Trymer und dessen Ehefrau Marta kennen; diese bevorzugt bei der Kindererziehung eine auf Rationalität beruhende Vorgehensweise, die als typisch nordisch präsentiert wird:

Ella misura a cucchiariate l'alimento, come a dosi prestabilite: non si lascia piegare dall'appetito o dalla disappetenza dei bimbi. [...] Così ella afferma di aver parimenti regolato le ore del loro sonno, dei loro giuochi, delle loro funzioni corporali. [...] – La vita – ella dice – è regola, norma d'igiene. (59)

Brunilde Trymer, die Schwester des Arztes, fungiert als Tutorin der jungen Betty van Rijn;<sup>10</sup> ihr Bestreben, sie im Sinne der Frauenemanzipation zum Widerstand gegen die

<sup>6</sup> "Tutta la vita degli uomini mi si rappresentò come la burla mediocre di uno stanco carnevale" (36).

<sup>7</sup> "Oh! Quale delitto recidere la propria pianta!" (38).

<sup>8</sup> Der Name erinnert an das um 1200 entstandene *Nibelungenlied*, bzw. dessen spätere Verarbeitung durch Richard Wagner.

<sup>9</sup> Der Name erinnert an das aus dem Jahr 1890 stammende Stück *Hedda Gabler* des norwegischen Dramatikers Henrik Ibsen.

<sup>10</sup> Der Name deutet auf Holland hin, das Rosso di San Secondo während der Entstehungszeit von *La fuga* besuchte; ein weiterer Beitrag zur angestrebten Kontamination der Nordländer.

Männer mittels bewusster Lustfeindlichkeit zu erziehen, wird vom Erzähler gleichfalls als Kennzeichen nordischen Lebenswandels interpretiert. Deshalb verwundert es den Leser nicht, dass Brunilde die Menschen des Südens wegen ihrer Sinnenfreude verachtet und den von dort stammenden Protagonisten bestenfalls bemitleidet:

Ogni serietà ideale partita dalle brume purissime del nord cade come un seme fecondo sulla terra solare, ma bruciato inaridisce [...]. Così il soffio dello spirito nelle bocche arse si rarefa in sorrisi di lascivia tra denti impudicamente splendidi, negli occhi ribrilla con febbrili guizzi ch'offendono ogni castità naturale. Io so l'impudicizia macerante del sud... [...] Io ho pietà di voi, perché adesso so che il vostro male non è soltanto per causa vostra. (64ff.)

Was jedoch an dieser Stelle des Romans erstaunt, ist die Reaktion des Protagonisten, der nach seiner vorherigen Bewunderung des Nordens hier erstmals die Lebenseinstellung seiner südländischen Heimat verteidigt:

Umilmente risposi che dal modo com'ella incideva con puntute parole l'arsa lussuria del sud, si poteva intendere quali spasimi le avesse dati. E che forse l'alito sulfureo<sup>11</sup> delle terre solari, senza che ella ne avesse coscienza, le aveva svegliata l'intima essenza della sua natura e gliel'aveva rivelata, tardivamente ormai per poterne coglier frutto di piacere. Per cui era chiaro com'ella odiasse il regno solare; il nemico che tardi le aveva detta una verità irrimediabile. (66)

Genauso wie die Menschen aus dem Süden Europas ihre mangelnde Rationalität als Defizit empfinden, sehnen sich die Menschen aus dem Norden insgeheim nach der unkomplizierten Sinnlichkeit des Südens: Hier zeichnet sich bereits ab, dass für Rosso di San Secondo das Ziel nicht in der Angleichung des einen Extrems an das andere liegen kann, egal in welcher Richtung, sondern in einer harmonischen Verbindung zwischen den beiden Polen.

Der Protagonist von *La fuga* vermisst zunehmend seine Heimat,<sup>12</sup> während sich die Nordmensen, allen voran die fanatische Brunilde, weiterhin um seine "guarigione" (73) von allem Südlichen bemühen. Vorübergehend scheint es dann auch, als wolle der Erzähler seiner angestammten Emotionalität und Sinnlichkeit abschwören und sich der kalten Askese der Nordländer unterwerfen:

Volevo dichiararmi ossequiente... dirvi che il torto è mio... Non è l'istinto che deve dominare noi esseri umani. [...] Vi ammiro con lo stupore con cui si placa l'abbondanza sanguigna del primitivo dinanzi alla fredda impassibilità del sacerdote d'un culto superiore. (92f.)

Um seine Konversion zu vervollständigen, entschließt sich der Protagonist zur Heirat mit der streng erzogenen und deshalb von einem "sentimento rigido di dovere" (98) getragenen Betty van Rijn. Nach der von religiösem Pathos begleiteten Hochzeitszeremonie scheint der Erzähler endgültig auf die Linie der Nordmensen einzuschwenken: "Mai come allora mi fu chiara la colpevole furia con la quale avevo sperperata la mia vita" (107).

<sup>11</sup> Wie weiter unten auch aus der Analyse von *La Bella Addormentata* und *Il ratto di Proserpina* hervorgehen wird, sah Rosso di San Secondo in den Schwefelgruben ein typisches Merkmal Siziliens.

<sup>12</sup> Der Norden erscheint ihm zunehmend düster und feindselig: "Le ville eran serrate come tombe: le vetrate scintillavano come lastre d'acciaio sinistramente nell'oscurità" (74).

Der Wert des Südens wird dem Protagonisten erst dann wieder klar, als er von dem Herrn Stürm um Hilfe für seine beiden Töchter Anna und Hedda gebeten wird, die der für das Klavierspiel nötigen Inspiration ermangeln: "Voi, signore, avete tanto calore negli occhi, nelle mani, nel gesto, che riuscite a comunicarlo loro" (118). Genauso hoffen auf seine Hilfe die Verwandten des verhinderten Dichters Willy und des Möchtegern-Gelehrten Giorgio; Künste und Wissenschaften benötigen offenbar ein Quäntchen südländischer Lebensfreude, um funktionieren zu können.

Der Protagonist sieht nun auf einmal die Notwendigkeit eines Ausgleichs zwischen den gegensätzlichen Qualitäten ein: "È certo che voi ed io, io del sud e voi del nord, noi siamo del pari emigrati" (124). Der Mensch sehne sich immer nach jenen Eigenschaften, die er selbst von Natur aus nicht besitze: "Voi non siete mai stati al sud, e allora potete essere sicuri che il vostro paese è il sud" (127).

Auch Betty, des Protagonisten nordisch-kühle Ehefrau, verliert nun allmählich ihre Fassung und nähert sich der südlichen Wärme: "Ella ch'era tutta una volontà, [...] a un tratto diveniva sangue, un alito d'istinto la scioglieva" (135). Erst jetzt erfährt der Leser, dass das junge Paar aus asketischer Selbstkasteiung die Ehe bisher sexuell nicht vollzogen hat.<sup>13</sup>

Als Verkörperung des Lockrufs des Südens taucht schließlich in den nordischen Gefilden eine aus Spanien stammende Zigeunerin namens Pepita auf, deren sinnlichem Charme der Protagonist sofort verfällt (146). Wichtiger noch, Pepita befreit mit ihrem sonnigen Wesen die in Anna, Hedda, Willy und Giorgio bis dahin von dem frostigen Klima des Nordens gehemmten Talente und alle finden endlich zu sich selbst. Der Dichter Willy verkündet die Notwendigkeit einer Reise in den Süden: "Disse una canzone in cui si dimostrava che il Walhalla era un rustico antro di zoticoni e di ladri e che la poesia fioriva al sud dov'egli sarebbe andato" (150).

Betty, die sich bereits aus dem Bann ihrer nordischen Zuchtmeisterin Brunilde gelöst hat (157), stirbt zum richtigen Zeitpunkt (164), um dem Protagonisten die Rückkehr in dessen Heimat zu ermöglichen. Da die Ehe mit Betty für den Erzähler den Versuch darstellte, sich den nordischen Lebensgewohnheiten anzupassen und dieser Versuch nunmehr gescheitert ist, gelingt es ihm nicht einmal, über ihren Tod Tränen zu vergießen (165). Er wendet sich vielmehr umgehend der sinnenfrohen Pepita zu, bevor<sup>14</sup> er mit den gleichfalls die Flucht antretenden Nordmenschenn Anna, Hedda, Willy und Giorgio gen Süden aufbricht:

– Pepita! Pepita! – le misi le mani tra i capelli come il giorno innanzi e tenendola per le ciocche la costrinsi contro il muro perché non sfuggisse e la baciai. Ella mi morse le labbra a sangue e io urlai. (168)

In seinem Nachwort zur 1917 erschienenen Erstausgabe des Romans<sup>15</sup> nannte Pirandello *La fuga* zu Recht "un viaggio [...] in cerca della salute" (174) und "l'opera d'uno

<sup>13</sup> So der Protagonist, der bisher noch niemals im Schlafzimmer seiner Frau war: "Se non le avevo chiesto nemmeno quel ch'ogni marito chiede a sua moglie per farla sua moglie!" (139).

<sup>14</sup> Auf symbolische Weise wird das Holz seines im Norden erbauten Hauses zur Konstruktion des zur Fahrt in den Süden benötigten Wagens verwendet (169).

<sup>15</sup> Wieder abgedruckt im Anhang der 1991 von Giorgio Luti herausgegebenen Neuauflage.

scrittore di prim'ordine" (179); wichtiger noch, er sah in der Personendarstellung Rosso di San Secondos Verbindungen zu seiner eigenen Theorie des "umorismo" (175) – auf diese werden wir bei der nun folgenden Stückbesprechung näher eingehen.

## **II. *La Bella Addormentata*: Eine Befreiung aus grotesker Maskenhaftigkeit dank sizilianischem Freiheitsstreben**

Das 1919 uraufgeführte Stück *La Bella Addormentata* wird beherrscht von grotesk überzeichneten Charakteren, die eng verwandt sind mit den Figuren von *Marionette, che passione!*. In diesem ein Jahr zuvor entstandenen Drama – das in Mailand spielt und deshalb im Hinblick auf Rosso di San Secondos sizilianische Selbstwahrnehmung weniger ergiebig ist – gab es u.a. eine Signora dalla volpe azzurra, einen Signore in grigio, und einen Signore a lutto; Charaktere also ohne Eigennamen, die über ein äußeres Merkmal definiert waren. Hier nun in *La Bella Addormentata* wird die als Prostituierte arbeitende Titelheldin betreut von der Bordellwirtin Padrona guanceblu und deren Geschäftspartner Nasoviola, unter ihrer bürgerlichen Kundschaft finden sich u.a. zwei elegant gekleidete Grassi di velluto.

Diese in Äußerlichkeiten erstarrten Figuren erinnern an Henri Bergsons Definition des Komischen als 'Mechanisierung des Lebendigen' (in *Le Rire* aus dem Jahre 1900). Für Rosso di San Secondo jedoch noch wichtiger als Bergson war Pirandellos Konzept des *umorismo*; umso mehr als er im Jahre 1911 seinen sizilianischen Landsmann selbst in einem Interview danach befragt hatte. Pirandello hatte ihm damals geantwortet (in enger Anlehnung an eine berühmte Passage aus dem Essay *L'umorismo* von 1908):

Le reco un esempio per spiegarmi più chiaramente: quando io vedo una donna anziana la quale s'inciprii e s'infocchetti, non posso fare a meno di notare la comicità, perché essa fa cosa contraria alla sua età. Se io la rappresento dunque com'è, faccio rappresentazione puramente comica. Se io però, penetrando di più, a traverso al belletto intuisco una tragedia, per esempio, una necessità in quella donna d'imbellettarsi, io supero l'avvertimento del contrario, che è il comico, e ho il sentimento del contrario, che è umorismo; io supero il comico attraverso il comico stesso.

("Rosso intervista Pirandello", in: Barbina 1998: 55-63; hier 60)

Auf übertriebene Weise geschminkt ist in *La Bella Addormentata* die Titelheldin; unter ihrem die sexuelle Ausbeutung symbolisierenden – und deshalb im Sinne Pirandellos tragischem –, zur Maskenhaftigkeit erstarrtem Gesicht ist ihre ursprüngliche Schönheit noch erkennbar:

È dipinta in viso, con le guance accese, gli occhi cerchiati di nero, le labbra di bragia; i capelli con le grosse trecce a corona sul capo. Malgrado la grottesca acconciatura, la sua bellezza di bestia stanca assonnata e corrucciata è evidente. Si comprende che, senza quella truccatura, è bellissima. (245)

Die Schläfrigkeit der 'Bella Addormentata' ist nur zum Teil durch ihre anstrengende Erwerbstätigkeit bedingt; mehr noch ist diese Schläfrigkeit äußeres Zeichen ihrer Selbstentfremdung. Nicht zufällig wird sie in den Regieanweisungen des ersten Aktes nacheinander bezeichnet als "imbambolata" (237), "trasognata" und "ebete" (beide Zi-

tate 245); sie spricht "automaticamente" (246) und mit "impassibilità" (247) – d.h. Gefühle und spontane Reaktionen wurden ihr erfolgreich ausgetrieben. Die Titelheldin wird schließlich aus der Prostitution befreit durch den mit ihr befreundeten Nero della Zolfara, einen das materialistische Bürgertum verachtenden Arbeiter aus den sizilianischen Schwefelgruben. Er ist die Verkörperung südlichen Stolzes und südlicher Leidenschaft; er charakterisiert sich selbst folgendermaßen:

Un zolfataro di razza, se non è degenerato e mantiene il prestigio della classe, è galante e garbato. Però non si fa posare una mosca sul naso. [...] Discorsi si con filosofia e sentimento, con o senza bicchiere; ma d'ordinario poco parlare e azzeccato: ascoltare assai, e soprattutto essere cavaliere con la bella e i galantuomini di sangue. Per gli altri non c'è udienza: o, passando, una sprizzatina di salivazione. La giustizia farsela da sé. (248f.)

Aufgrund mangelnden Respekts für die Gesetze der bürgerlichen Gesellschaft ist der Nero della Zolfara bereits mit der Justiz in Konflikt gekommen; er erinnert an die in Süditalien um die Wende vom 19. zum 20. Jh. idealisierte Figur des 'brigante', des zum Volkshelden und Rächer der Enterbten mutierten Räubers.<sup>16</sup> Er wirft den Ausbeutern der Bella Addormentata vor, in ihr nur den finanziellen Nutzen gesehen zu haben: "A ogni punto ci vedete un interesse: può essere fiore di paradiso, se non costa niente, ci mettete la scarpaccia sopra. Carogne, di quelle che beccano i corvi!" (250). In der Tat beklagt sich die Bordellbetreiberin über den Verlust ihrer Investitionen, sobald sie vom Entschluss der Titelheldin erfährt, die Prostitution aufzugeben: "Vesti e merletti, nutricata bene, scarpe, spilli, pendagli, sottanina di seta, e biancheria da regina... undici onze! [...] Lei deve scontare l'avuto!" (251).

Symbolisch für den Abschied der Bella Addormentata aus der als moralisch korrupt entlarvten 'anständigen Gesellschaft'<sup>17</sup> wird sie von ihrer grotesken Schminke und ihrer aufreizenden Kleidung befreit; wiederum behilflich ist ihr dabei der Nero della Zolfara:

Finiamola con le imposture! [...] Cose da poco. Ecco. (Cava un fazzoletto rosso, versa sopr'esso acqua della bottiglia, e lava il viso alla Bella Addormentata: le disfa poi le trecce, glie le riappunta amorosamente in modo normale, le toglie il fazzoletto verde, le sfibbia la gonna rossa e glie la toglie, in modo che ella rimane in sottanino bianco: prende poi lo scialle nero e con esso l'avvolge.) [...] Ditele l'avemaria: questa è la Madonna Immacolata! (265f.)

Bezeichnend für Rosso di San Secondos Selbstwahrnehmung seiner sizilianischen Heimat ist die Tatsache, dass das neu gefundene Glück der Heldin – sie lebt fortan mit dem Nero zusammen und wird auch noch Mutter – assoziiert wird mit einem neuen

<sup>16</sup> Carlo Levi spricht noch 1945 in *Cristo si è fermato a Eboli* folgendermaßen von dem Mythos des Räubers in Süditalien: "Col brigantaggio, la civiltà contadina difendeva la propria natura, contro quell'altra civiltà che le stava contro e che, senza comprenderla, eternamente la assoggettava: perciò, istintivamente, i contadini vedono nei briganti i loro eroi" (Levi 1979: 123). Während Levi sich auf seinen Verbannungsaufenthalt in der Basilicata bezieht, ist seine Beobachtung übertragbar auch auf andere Regionen Süditaliens; für eine Analyse der literarischen Stilisierung des Räubers in Kalabrien vgl. Stauder 2003.

<sup>17</sup> "La vera canaglia è quella che si chiama galantuomo!" (262).

Blick auf die Umgebung, auf die üppige Vegetation eines paradiesisch geschilderten Siziliens:

Vedo tante belle cose che non c'è nemmeno esistenza: fiori rossi grandi come un albero, con le foglie larghe larghe, o gialle, o violetta, intorno intorno a vasche che paiono mare, e con le nuvole sopra fine fine come la seta cangiante... E un odore, un odore!... [...] Se vedi sotto il paese le favate come sono alte! E anche il maggese! Ti ricordi l'inverno? Pareva che non ci fosse nemmeno seminato! Ma, a marzo, già quei mandorleti erano tutti bianchi e rosa come la neve con il sole tramontano: ora sono verdolini, verdolini... (274)

Wenn man berücksichtigt, dass das merkantilistische Denken der Ausbeuter der Protagonistin vom heimatverbundenen Nero als dem Wesen der Insel fremd abgelehnt wurde, so liegt in diesem Stück ein ähnlicher Nord-Süd-Konflikt vor wie schon im Roman *La fuga*. Anders als noch einige Jahre zuvor scheint sich Rosso di San Secondo aber nun von der Rationalität des Nordens nicht mehr angezogen zu fühlen; in *La bella addormentata* wird die bürgerliche Ordnung vollständig diskreditiert<sup>18</sup> und das Heil nur noch im naturnahen Leben des Südens gesucht.

### III. *Il ratto di Proserpina*: Die Versöhnung von Natur und Zivilisation, oder: Auch Sizilien braucht den Fortschritt

Bereits 1933 sprach Rosso di San Secondo in einem Raul Radice gewährten Interview von diesem Stück als fertig gestellt, was ihn aber nicht daran hinderte, es über viele Jahre hinweg weiter zu bearbeiten, sogar noch nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>19</sup> In einer in seinem Todesjahr 1956 verfassten Notiz nannte er *Il ratto di Proserpina* "lo specchio del mio mondo quale si è serenamente costituito alla conclusione di un ciclo" (Ferrante 1976: III, 9). Wir können hier also seine letzte und damit endgültige Stellungnahme zur Definition seiner sizilianischen Heimat finden.

Die vom antiken Mythos überlieferte Episode des Raubs der Proserpina durch den Gott der Unterwelt ausgerechnet in Sizilien spielen zu lassen, mag auf den ersten Blick wie eine fehlgeleitete Form von Lokalpatriotismus wirken; wer sich jedoch näher mit der Stofftradition beschäftigt, wird feststellen, dass Rosso di San Secondo sich für diese Schauplatzwahl auf zahlreiche literarische Vorgänger berufen konnte. Zunächst gilt es, sich zu vergegenwärtigen, dass der Kult der Erdgöttinnen Demeter und Persephone (lateinisch: Ceres und Proserpina) von den griechischen Siedlern ab dem 8. Jh. v. Chr. nach Sizilien getragen worden war; von Syrakus aus entstanden weitere griechische Städte auf der Insel. Eine davon, nämlich Enna, wurde sehr bald zum Hauptort des Demeter-Kultes und der Mythos vom Raub der Göttertochter Persephone wurde am nahe gelegenen Lago di Pergusa angesiedelt. Zeugnis davon legen ab u.a. der griechi-

<sup>18</sup> Die ursprüngliche Fassung des Stücks (jene, die 1919 zur Aufführung kam) endete mit dem Selbstmord des Notars, der die als Hausangestellte tätige Bella Addormentata Jahre zuvor sexuell missbraucht und sie so erst auf die schiefe Bahn gebracht hatte, die sie zur Prostitution führte. Diesen Schluss änderte Rosso allerdings später aufgrund der Proteste bei der Uraufführung. Hierzu Barbina: "Sul finale della *Bella Addormentata*" (in: Barbina 1998: 103ff.).

<sup>19</sup> Diese Veränderungen wurden dadurch erleichtert, dass es zu Lebzeiten Rossos nie zu einer Bühnenaufführung des Stückes kam; allerdings wurde 1953 eine Hörspielversion gesendet, bevor 1954 eine frühere Textversion in Buchform erschien.

sche Geschichtsschreiber Diodorus Siculus aus dem 1. Jh. v. Chr. sowie der lateinische Dichter Claudianus aus dem 4. Jh. n. Chr., Verfasser eines unvollendeten Epos namens *De raptu Proserpinae*.<sup>20</sup>

Die Figuren von Rosso di San Secondòs Stück sind weitgehend der Mythologie entnommen, aber aus verschiedenen Zusammenhängen derselben: Neben Cerere ("dea della fertilità"), Proserpina ("sua figlia") und Plutone ("dio dell'inferno e della ricchezza") treten u.a. auch Prometeo ("portatore del fuoco e del progresso all'umanità") und Pandora ("portatrice di tutte le sofferenze all'umanità") auf,<sup>21</sup> was deutlich macht, dass der Autor sich nicht auf eine simple Nacherzählung der im Titel angekündigten Episode beschränkt.

Zu Beginn des Stücks wird die – wie aufgrund der Tradition zu erwarten – am Rande des Lago di Pergusa lebende Proserpina von Pandora aufgefordert, ihrer sizilianischen Heimat treu zu bleiben und diese niemals zu verlassen; ihr Lob der Inselidylle ist eines der anrührendsten im Werk des Autors:

Quest'aria balsamica dell'isola antica, tutta splendida d'azzurro e di verde, respiri sempre il tuo petto, e il tuo fiato la profumi d'ambrosia. Non tradire questa terra che oggi marezza nell'argenteo frutteto al sole di giugno che se ne innamora destando al meriggio leggeri veli d'appassionata tenerezza. Dall'Etna che tu vedi svettare bianca e sognante nel cielo, ai lembi estremi della spiaggia di Trapani, dalla Conca d'oro, coronata d'aranci, ai giardini e alle vigne di Gela e di Agrigento, l'isola gronderebbe di lacrime senza di te. (27)

Während der Leser bis dahin noch keine auffälligen Angaben zur zeitlichen Situierung des Stückes erhalten hat, wird ihm deutlich, dass es im 20. Jh. spielt, als Pandora die junge Proserpina vor den Gefahren der modernen Zivilisation warnt: "le metropoli brulicanti, dove tutti i mali caduti dal mio vaso trovarono fertile terreno" (28). Aus einer derartigen Brutstätte des Lasters, nämlich aus New York, kehrt nach Sizilien der in Amerika zu Geld gekommene Plutone zurück; wie eine originelle Modernisierung<sup>22</sup> des Mythos mutet es an, dass er zuvor Besitzer der Schwefelgruben von Caltanissetta gewesen sein soll (34). Auf der süditalienischen Insel – hier folgt Rosso di San Secondo wieder seinen antiken Quellen – will Plutone sich eine Frau suchen: "Volendo prender moglie, invece di rivolgermi a una miliardaria di New York, [...] sono venuto in Sicilia e voglio una campagnola casta e onesta di linguaggio nostro" (37). Um sich Proserpina besser nähern zu können, beschließt Plutone, sich als Schäfer aus den – in der Nähe Palermos gelegenen – Madonie-Bergen zu verkleiden (47); nach einigen Verwicklungen und Peripetien kommt es schließlich zur lange ersehnten Begegnung (69). Anders als zu erwarten, raubt Plutone Proserpina hier aber nicht mit Gewalt; sie

<sup>20</sup> Vgl. hierzu Furnari 1989: 61-65 ("Der Raub der Persephone"), Muccioli 1999: 42-47 ("Enna e il ratto di Proserpina") und der Aufsatz "Culti e dottrine religiose dei Greci d'Occidente" von Gianfranco Maddoli (in: Pugliese Carratelli 1996: 481-498).

<sup>21</sup> Die Charakterisierungen der Gottheiten folgen den Angaben zu Beginn des Stückes (10).

<sup>22</sup> Genau genommen müsste man von einer Götterburleske sprechen, da Rosso di San Secondo nicht einem literarisch singular gestalteten Mythos folgt (wie es beispielsweise die *Aeneis*-Travestien des 17. und 18. Jh.s taten), sondern mythologische Elemente aus verschiedenen Quellen frei kontaminiert und komisiert (zur Terminologie der Komisierung vgl. Stauder 1993).

kann sich frei entscheiden, ob sie ihm nach New York folgen will oder nicht, was ihr keineswegs leicht fällt:

Da un lato la tenerezza di mia madre, la dolcezza di questa terra... i sogni tranquilli... Dall'altro... [...] un non so che... una bramosia di scoprire cose nuove... vedere... agire... fare... Se resto qui, che cosa posso fare? Al massimo dare il becchime alle galline e condurre al pascolo le caprette... E pure quest'America è una specie d'inferno con i suoi macchinari, i suoi grattacieli, il suo turbino di danaro... Ho paura di non essere abbastanza moderna. (72)

Während zuvor im Stück Sizilien immer einseitig idealisiert worden war als eine ländliche, vom "calore mediterraneo" (43) durchdrungene Idylle und als antiker Ursprung der Künste und Wissenschaften,<sup>23</sup> findet sich im Mund der Proserpina hier erstmals eine Reflexion über die eventuelle Notwendigkeit für die Inselbewohner, sich dem Fortschritt zu öffnen. Sie wird darin bestärkt von dem hierfür prädestinierten Gott Prometeo, der Amerika als Symbol eines Aufbruchs in die Zukunft deutet:

L'America, per gli uomini, c'è sempre stata anche prima che Cristoforo Colombo la scoprisse. Quelli che furono animati da un desiderio imperioso d'azione, di lotta, di avventura, cercarono sempre un'America o un inferno in cui menar le mani, aguzzare l'ingegno, assottigliarsi i fianchi in una caccia difficile, arrampicarsi con sforzi d'equilibrio sulle mura lisce delle difficoltà. [...] Sei tu di quelli che devono rimanere a casa, o di quelli che devono esplorare? Devi saperlo tu. (73)

Proserpina entschließt sich nach reiflichem Überlegen, Plutone in sein "regno infernale" New York zu folgen (79), was wie im Mythos Bestürzung bei ihrer allein zurückbleibenden Mutter Cerere auslöst. Obwohl Prometeo begütigend auf diese einredet – "bisogna fare i conti con il progresso" (90) –, droht Cerere wie in der Überlieferung auch hier im Stück mit negativen Konsequenzen für die Vegetation auf der Erde; Prometeo bittet sie um einige Minuten Aufschub, während derer er mittels Funktelegraph mit dem bereits auf dem Schiff nach Amerika befindlichen Plutone einen Kompromiss aushandelt: "Proserpina passerà l'inverno a lavorare con il marito a New York. In primavera, ogni anno, tornerà in patria da sua madre e vi rimarrà fino a mezzo autunno" (93).

Mit dieser Lösung folgt Rosso di San Secondo getreulich dem antiken Mythos, der auf diese Weise – durch die Wiederkehr der Vegetationsgöttin – den Wechsel der Jahreszeiten motiviert; von dem modernen Autor allein stammt jedoch die hinzugefügte Interpretation aus dem Munde Prometeos, welche Sizilien einen Weg in die Zukunft des 20. Jh.s weisen soll. Dieser bestünde – so meint Rosso di San Secondos Prometheus-Figur – in der Synthese aus südlicher Sinnlichkeit und nördlicher Rationalität:

Si stabilisce, così, un equilibrio morale, tra la vita delle industrie, della finanza e delle attività modernissime, con la vita naturale dei campi. Questo equilibrio morale produrrà necessariamente anche un equilibrio materiale, perché dalle attività industriali l'agricoltura ritrarrà vantaggi per il suo sviluppo. Proserpina è la donna dell'avvenire e del progresso, della pacifica collaborazione nel mondo. (93)

<sup>23</sup> "Di qui, nacque la gioia degli uomini, l'entusiasmo, l'esaltazione, poeti, eroi, cantori, musici... tutta una gloria!" (66).

### Schlusswort

Es konnte gezeigt werden, welche zentrale Rolle die sizilianische Selbstwahrnehmung im Werk Pier Maria Rosso di San Secondo über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren spielte; über die anfängliche Faszination des Nordens in *La fuga* und die einseitige Entscheidung für den Süden in *La Bella Addormentata* gelangte er in *Il ratto di Proserpina* zur Einsicht in die Notwendigkeit eines Ausgleichs der entgegengesetzten Extreme.

### Bibliographie

- Angelini, Franca 1976: *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, (Letteratura Italiana Laterza, 60), Roma-Bari: Laterza.
- Barbina, Alfredo 1998: *Elegie ad Amaranta – Ricerche e documenti su Rosso di San Secondo Secondo*, Roma: Bulzoni.
- Biccari, Gaetano 2001: *„Zuflucht des Geistes“? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, Tübingen: Narr.
- Bisicchia, Andrea 1978: *Invito alla lettura di Rosso di San Secondo*, Milano: Mursia.
- Cerrato, Olga 1997: *La Berlino degli italiani – Percorsi letterari nella metropoli del primo Novecento*, Firenze: Le Lettere.
- Furnari, Salvatore 1989: *Die griechischen Mythen Siziliens*, Palermo: Edigrafica Romana.
- Levi, Carlo 1979 (1945): *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino: Einaudi.
- Muccioli, Nino 1999 (1988): *Leggende e racconti popolari della Sicilia*, Roma: Newton & Compton.
- Ocello, Eugenia (Hg.) 1985: *Il teatro di Rosso di San Secondo – Atti della Tavola Rotonda di Grosseto, 22/23 aprile 1983*, Firenze: Franco Cesati.
- Pugliese Carratelli, Giovanni (Hg.) 1996: *I greci in occidente*, Milano: Bompiani.
- Puppa, Paolo 1986: *La morte in scena: Rosso di San Secondo*, Napoli: Guida.
- Rosso di San Secondo, Pier Maria 1976: *Teatro*, hg. v. Luigi Ferrante, Roma: Bulzoni (Band I, 233-287: *La Bella Addormentata*, 1919; Band III, 9-94: *Il ratto di Proserpina*, 1954).
- Rosso di San Secondo, Pier Maria 1989: *Il cielo dipinto. Racconti*, Viareggio-Lucca: Mauro Baroni.
- Rosso di San Secondo, Pier Maria 1991: *La fuga* (1917), hg. v. Giorgio Luti, Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia.
- Rosso di San Secondo, Pier Maria 1997: *Wedekind in der Klosterstraße – Feuilletons aus dem verrückten Berlin*, übers. v. Carola Jensen, hg. v. Gaetano Biccari, Berlin: Das Arsenal.
- Salsano, Roberto 2001: *L'immagine e la smorfia – Rosso di San Secondo e dintorni*, Roma: Bulzoni.
- Stauder, Thomas 1993: *Die literarische Travestie – Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)*, Frankfurt/M.: Lang.

- Stauder, Thomas 1999: "Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit bei Unamuno: Zur Bedeutung seiner 'novela desconocida' *Nuevo mundo* im Hinblick auf die Krise von 1897 und das Gesamtwerk", in: Bremer, Thomas u. Heymann, Jochen (Hg.): *Sehnsuchtsorte – Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*, Tübingen: Stauffenburg, S. 185-200.
- Stauder, Thomas 2003: "Corrado Alvaro: *Gente in Aspromonte*", in: Lentzen, Manfred (Hg.): *Italienische Erzählungen des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Berlin: Erich Schmidt, S. 108-121.

### **Riassunto**

Si vuole qui prendere in esame la funzione dell'autocoscienza siciliana nell'opera di Pier Maria Rosso di San Secondo attraverso un periodo di più di quarant'anni: dalla forza d'attrazione emanata da un'Europa del Nord razionale ed ascetica nel romanzo *La fuga* (pubblicato nel 1917, ma iniziato già dieci anni prima) alla decisione a favore di una vita libera consona al carattere degli uomini del sud nel dramma *La Bella Addormentata* (rappresentato per la prima volta nel 1919), alla saggia visione d'un accomodamento fra gli estremi e della necessità dell'antica isola di Sicilia di entrare in contatto con la civilizzazione moderna nel dramma *Il ratto di Proserpina* (pubblicato nel 1954 e non ancora messo in scena).

### **Zusammenfassung**

In dem Beitrag wird die Rolle der sizilianischen Selbstwahrnehmung im Werk Pier Maria Rosso di San Secondos über einen Zeitraum von mehr als vierzig Jahren untersucht: Von der Faszination eines vernunftbestimmten und asketischen Nordens im Roman *La fuga* (veröffentlicht 1917, aber bereits zehn Jahre zuvor begonnen) über die Entscheidung für ein freies Leben gemäß den ursprünglichen Sitten des Südens in *La Bella Addormentata* (uraufgeführt 1919) bis hin zu einem Ausgleich der entgegengesetzten Extreme mittels der Öffnung des traditionsverhafteten Siziliens gegenüber der modernen Zivilisation in *Il ratto di Proserpina* (Erstausgabe 1954, bis heute nicht aufgeführt).

### **Abstract**

This essay undertakes an analysis of Sicilian self-perception in the work, spanning more than forty years, of Pier Maria Rosso di San Secondo. This period moves from an attraction to an ideal Northern Europe, representing rationalism and asceticism, in the novel *La fuga* (published in 1917, but begun almost ten years earlier), to the decision, in the play *La Bella Addormentata* (first staged in 1919), for a free life in accordance with a more Southern European character, finally to a reconciliation of extremes, brought about through the opening of traditional Sicily to modern civilisation, in the play *Il ratto di Proserpina* (published in 1954, but yet to be performed).