

Thomas Stauder

Dacia Maraini: *Viva l'Italia*

Dacia Maraini ist außerhalb ihrer italienischen Heimat dank des internationalen Erfolgs von Romanen wie *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) und *Voci* (1994) – die beide verfilmt wurden – vor allem als Erzählerin bekannt; ihr umfangreiches dramatisches Werk – das in der im Jahr 2000 erschienenen Ausgabe *Fare teatro* nicht weniger als 40 Stücke umfasst – erfuhr demgegenüber gerade im deutschen Sprachraum weitaus geringere Aufmerksamkeit. Das 1971 verfasste und 1973 in Rom uraufgeführte Stück *Viva l'Italia* verblüfft auf den ersten Blick durch sein für Dacia Maraini keineswegs typisches Sujet, spielt es doch im Jahre 1862 in der Basilicata und handelt von den Schwierigkeiten des italienischen Einigungsprozesses, der 1860 mit der Landung von Garibaldis „Mille“ auf Sizilien so glorreich begonnen hatte. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, verbirgt sich hinter diesem historischen Rahmen jedoch sehr wohl das für die Autorin seit ihren literarischen Anfängen charakteristische Engagement für die Frauenemanzipation. Wenn es weniger plakativ daherkommt als andernorts, so liegt dies hauptsächlich daran, dass im Risorgimento – wie generell im öffentlichen Leben des Ottocento¹ – die Hauptakteure fast ausschließlich Männer waren; Dacia Maraini musste also behutsam vorgehen, wenn sie in einer Frauenfigur des Jahres 1862 ihr emanzipatorisches Anliegen historisch glaubwürdig darstellen wollte. In vier Schritten möchte ich mich dem Stück *Viva l'Italia* annähern: Zunächst soll es durch die Betrachtung der in den Jahren zuvor entstandenen Werke in den Kontext der künstlerischen Laufbahn der Autorin gestellt werden, wobei die bis zu diesem Zeitpunkt fertiggestellten Theaterstücke besondere Beachtung verdienen. Anschließend soll die legendenkritische Art des Umgangs mit der italienischen Geschichtsschreibung – die verständlicherweise gerade bezüglich der Geburtsstunde des Nationalstaats zur Idealisierung und Heldenverehrung neigt – analysiert werden. Im dritten Abschnitt dieses Beitrags soll nachgewiesen werden, wie es der Autorin mittels der Figur der Brigantessa Crocifissa gelingt, ohne Anachronismen, sondern angelehnt an historische Quellen, eine für die damalige Epoche ‚starke Frau‘ auf die Bühne zu stellen. Gesonderte Aufmerksamkeit verdienen sodann die Ende 1972 von Dacia Maraini für die Inszenierung von Bruno Cirino verfassten Zusätze zum Stücktext, die vom großen Einfluss des Regisseurs im damaligen italienischen Theater zeugen.

Zur Entwicklung von Dacia Marainis literarischem Werk vor *Viva l'Italia*

Bevor sie 1966 ihr erstes Theaterstück verfasste, trat die 1936 geborene Dacia Maraini bereits mit zwei Romanen an die Öffentlichkeit, die damals wegen ihrer sexuellen Freizügigkeit Aufsehen erregten.² Gegenüber den Anschuldigungen der bürgerlichen Sittenwächter muss jedoch festgehalten werden, dass bestimmte explizit geschilderte Szenen nie dem Voyeurismus des Lesers entgegenkommen, sondern stets im Dienst des auf erstaunlich reife Art literarisch umgesetzten feministischen Anliegens stehen.

Im Mittelpunkt des 1962 erschienenen Romans *La vacanza*, der im Kriegsjahr 1943 spielt, steht die elfjährige Anna, die während eines Sommerurlaubs am Meer ihre ersten sexuellen Erfahrungen macht, dabei jedoch merkwürdig passiv und willenlos bleibt und sich von verschiedenen männlichen Bekannten zu deren einseitiger Befriedigung ausnutzen lässt.³ Die mangelnde Rebellion der Protagonistin gegenüber diversen absurd anmutenden Situationen lässt sich, wie Dacia Maraini 1976 im Rückblick anmerkte,⁴ durchaus „in chiave esistenziale“ lesen, wodurch aus Anna eine literarische Verwandte des Meursault aus Camus' *L'étranger* wird.⁵ Für die junge Hauptfigur, die das Schuljahr in einem katholischen Internat unter der Obhut von Nonnen verbringen muss, bedeuten diese Ferien einerseits einen Vorgesmack von Freiheit und Abenteuer und werden deshalb von ihr als positiv empfunden; andererseits lernt Anna dabei den erotischen Egoismus der Männerwelt kennen, ohne diesen in ihrem noch kindlichen Bewusstsein vollständig reflektieren zu können.

Enrica, die Heldin von *L'età del malessere* (1963), ist zwar schon siebzehn, aber – zumindest zu Beginn des Romans – noch ähnlich antriebs-schwach wie Anna aus dem vorhergehenden Erstlingswerk der Autorin, was indirekt auf die Rolle der Frau in der damaligen Gesellschaft verweist. Deswegen kann sich die aus einer Unterschichtfamilie stammende Enrica nicht entscheiden, ihre erotische Liaison mit dem Studenten Cesare zu beenden, obwohl sie weiß, dass dieser verlobt ist und in Kürze eine reiche Bürgers-tochter heiraten wird. Auch von ihrem Schulkameraden Carlo – der sie im Unterschied zu Cesare aufrichtig liebt – lässt sie sich sexuell ausbeuten; ihre Orientierungslosigkeit geht so weit, von dem Rechtsanwalt Guido Geld für den mit diesem vollzogenen Geschlechtsverkehr zu akzeptieren. Nach einer Reihe schmerzlicher Erfahrungen – darunter eine illegale und schonungslos realistisch beschriebene Abtreibung – gelingt es Enrica am Ende ihrer *éducation sentimentale*, sich von den bis dahin dominanten Männern zu lösen und eine sexuell und ökonomisch selbstbestimmte Existenz zu wagen: „L'estate è vicina pensai e presto comincerà per me una nuova vita. [...] E il giorno dopo mi sarei alzata all'alba per andare a cercare un impiego.“⁶

Während die italienische Theaterszene der 60er Jahre noch vom Schatten des großen Pirandello dominiert wurde und man daneben die Nachkriegs-Komödien Eduardo De Filippis weiterhin mit großem Erfolg aufführte, begann der künftige Stardramatiker Dario Fo gerade erst seine Laufbahn,⁷ und Dacia Maraini orientierte sich zunächst hauptsächlich an ausländischen Vorbildern; sie las in ihrer Jugend sozialkritische Theaterautoren aus den USA wie Eugene O'Neill, Thornton Wilder und Tennessee Williams, vor allem aber bewunderte sie den deutschen Dramatiker Bertolt Brecht und dessen ‚episches Theater‘:

Di Brecht devo confessare che mi sono proprio innamorata: lo conoscevo 'by heart' come dicono gli inglesi. [...] Cantavo le canzoni di Kurt Weill, mi ripetevo le ballate di Mackie Messer. [...] Ricordo una versione memorabile de *L'opera da tre soldi* con la regia di Strehler. [...] Di quel ritmo di ballata mi sono beata ed ho cercato in tutti i modi di farlo mio. Per un certo periodo ho addirittura pensato che il teatro non potesse che avere quella consistenza lì.⁸

Daneben war für Maraini „una delle esperienze teatrali più convolgenti“⁹ ein Auftritt des von Judith Malina und Julian Beck geleiteten *Living Theatre* in Rom zu Beginn der 60er Jahre: Diese aus New York stammende Truppe hatte „Off Broadway“ in ihrem politisch engagierten Avantgarde-Theater trotz ständiger Behinderung durch die Zensur Themen wie Drogen und Homosexualität behandelt – „da catalizzatore ai fermenti prerivoluzionari ancora basati sull'idea della disubbidienza civile non violenta“ –, bevor sie dann als „troubadours erranti di un messaggio di pace e di amore“ im Dienste der Friedensbewegung durch zahlreiche Länder tourte.¹⁰

Dacia Marainis erstes, 1966 verfasstes Theaterstück, der Einakter *La famiglia normale*, spielt in der Wohnung einer zeitgenössischen Kleinbürgerfamilie in der römischen Peripherie. Symbolischen Wert besitzt der in der Bühnenanweisung beschriebene Blick aus dem Fenster – „Il cielo è nascosto dal cemento“¹¹ –, denn alle drei Mitglieder dieser Familie – der verwitwete, im Rollstuhl sitzende Vater, die Tochter Anna und der Sohn Millo – hadern mit ihrer Existenz und möchten aus dem für sie beengenden Ambiente ausbrechen. Der Vater schimpft in misogynen Monologen über seine verstorbene Ehefrau und legt dabei in unfreiwilliger Selbstentlarvung die Stereotypen einer patriarchalisch geprägten Moral bloß; der Sohn träumt davon, Schriftsteller zu werden und die in seiner eigenen Familie manifest gewordenen Probleme der Gesellschaft anzuprangern; die Tochter ernährt durch ihre Bürotätigkeit ihren Vater und ihren Bruder, muss dafür aber ihr Privatleben vernachlässigen. Antibürgerlich ist dieses Stück insofern, als die Figuren darüber diskutieren, ob es überhaupt noch eine „famiglia normale“ im Sinne unhinterfragter Durchschnittlichkeit geben kann.

Anders als das erste Stück, das abgesehen von der *mise en abyme* durch den schreibenden Millo noch einem herkömmlichen Realismus-Konzept entsprach, zeugt der Zweiakter *Il ricatto a teatro* (1967) von einer auch im Titel angedeuteten Reflexion über die Möglichkeiten des Theaters. Der Verzicht auf die dramatische Illusion erweist sich bereits im Bühnenbild: „Niente scene. Niente costumi. Il dramma si svolge a teatro. [...] La scena è vuota. Gli attori, quando devono sedersi, seggono per terra.“¹² Gezeigt werden fünf junge Schauspieler, die dabei sind, ein Stück über die kommunistisch inspirierte Erpressung eines reichen Industriellen zu proben; durch den ständigen Wechsel zwischen diesen Figuren in ihrer dramatischen Rolle und außerhalb derselben wird der Zuschauer zu einer Reflexion über das Wesen der Fiktion und über den Unterschied von Schein und Sein angeregt. Als Vorbild hierfür konnte Dacia Maraini erstens der im Stück explizit erwähnte Bertolt Brecht dienen,¹³ zweitens der von ihr nachweislich geschätzte Pirandello,¹⁴ drittens aber auch die italienische Neoavanguardia, zu der sie persönliche Kontakte unterhielt, ohne mit deren Position völlig konform zu gehen.¹⁵ Während die Binnenhandlung der Gegenüberstellung zwischen marxistischer Ideologie und gesellschaftlicher Wirklichkeit dient – die Erpresser treffen auf einen philanthropisch gesinnten Unternehmer, der nicht in ihr Ausbeuter-Schema passt –, nutzt Maraini die Rahmenhandlung dazu, zwischen zwei Schauspielerinnen eine lesbische Leidenschaft aufflackern zu lassen; die dabei auf der Bühne ausgetauschten Küsse verursachten damals einen Skandal, der zu einer Anzeige und Verhaftung führte.¹⁶

Auf einer ähnlichen Meta-Ebene befindet sich das gleichermaßen aus zwei Akten bestehende Drama *Recitare* (1968). Wiederum agiert eine Gruppe junger Schauspieler auf einer leeren Bühne, jedoch fehlt diesmal ein ihnen zur Aufführung vorgegebener Stücktext. Zu Beginn besteht noch kurz die Versuchung, der Tradition des naturalistischen Theaters nach dem Vorbild von Klassikern wie Ibsen zu folgen;¹⁷ sehr bald beschließen die Schauspieler jedoch, die Stücktexte selbst zu kreieren: „Che bisogno c'è di un testo? Il teatro lo facciamo noi, non l'autore. [...] Il teatro siamo noi attori. Gli autori sono morti. [...] Noi dobbiamo recitare solo quello che ci interessa.“¹⁸ Diese Ablehnung jedweder Autorität und die Forderung nach Selbstbestimmung entsprechen dem gesellschaftlichen Klima im Italien des Sessantotto; insofern verwundert es nicht, dass die Schauspieler wenig später verkünden, man wolle das Publikum zur Auseinandersetzung mit den Problemen der Gegenwart zwingen: „Bisogna mettere il pubblico in conflitto con se stesso. [...] Bisogna aprirgli la testa con le mani. [...] Bisogna metterlo di fronte ai problemi che lo riguardano più da vicino.“¹⁹ Jeder der Schauspieler darf im ersten Akt nun ein ihn persönlich beschäftigendes Anliegen benennen, das anschließend von den anderen in improvisierten Spielszenen behandelt wird: Gino verweist auf den Vietnamkrieg, Aldo beklagt die Verbürgerlichung der Arbeiter, Gianna

lehnt den Rassismus ab. Im Hintergrund kommt jedoch die Sprache auf von den Schauspielern verschwiegene private Probleme, die ihnen in Wirklichkeit wichtiger sind als die von ihnen pflichtgemäß erwähnten gesellschaftlichen Konflikte. Im zweiten Akt wird nochmals ausführlich über Form und Funktion des zeitgenössischen Theaters diskutiert; ein Klassiker wie Calderón wird anzitiert, aber sofort verworfen. Stattdessen fahren die Schauspieler fort, sich selbst die Sujets vorzugeben: Sandro nennt die politische Gewalt; Bo sagt, ihn beunruhige der Gedanke an den Tod. Auch diesmal wird die Unaufrichtigkeit der Figuren entlarvt, was im Kontext des Jahres 1968 eine Kritik am sich progressiv gebenden, jedoch ideologisch vorgeprägten Denken bedeutet. In literarischer Hinsicht erinnert die Stückhandlung an Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore*, denn bereits dort waren Figuren aufgetreten, die Schauspieler darum baten, ein Stück realen Lebens nachzuspielen.

Das letzte noch vor *Viva l'Italia* vorzustellende Werk ist der Zweiakter *Il manifesto* (1969), bis heute eines der wichtigsten und wirkungsmächtigsten Theaterstücke der Autorin. Es zeugt von der im Laufe der 60er Jahre erfolgten Hinwendung Dacia Marainis zum Feminismus:²⁰ Zwar haben bereits im Mittelpunkt der Romane *La vacanza* und *L'età del malessere* junge Frauenfiguren gestanden, die unter der (meist sexuellen) Dominanz der Männerwelt zu leiden hatten, aber weder Anna noch Enrica hatten gegen die gesellschaftlich vorgeprägten Geschlechterrollen rebelliert. Das ändert sich bei der – wiederum Anna genannten – Hauptfigur von *Il manifesto*, die von klein auf gegen alle Normen verstößt und dafür am Ende mit dem Tod bestraft wird. Der tragische Ausgang ermöglicht der Autorin eine Rahmenhandlung im Jenseits, wo die bereits verstorbene Protagonistin ebenfalls toten Leidensgenossinnen im Rückblick ihr Leben erzählt. Diese Situation – auf die Klagen Annas über die Repression der patriarchalischen Gesellschaft reagieren die anderen Frauen mit eigenen Erfahrungsberichten – ähnelt einerseits der in feministischen Gruppen Ende der 60er Jahre, von denen die Männer ebenfalls ausgeschlossen blieben, imitiert dramenhistorisch aber auch den kommentierenden Chor der antiken Tragödie. Anders als in den beiden oben erwähnten Romanen und in dem Stück *La famiglia normale* spielt die Binnenhandlung von *Il manifesto* nicht in Rom, sondern in Palermo und Neapel; das hat einerseits autobiographische Gründe (in der sizilianischen Hauptstadt besuchte Dacia das Gymnasium), hängt aber auch mit dem Stück-Sujet zusammen: Im Süden Italiens konnten sich die Forderungen nach Gleichberechtigung der Frau erst deutlich später Gehör verschaffen als im kosmopolitischen Rom oder im mitteleuropäisch geprägten Norden. Die Hauptfigur von *Il manifesto*, die niemals ein ‚braves Mädchen‘ sein will und damit ihre Umgebung vor den Kopf stößt, gerät nach der Flucht aus dem Elternhaus in die Prostitution und dann – über die Freundschaft mit einem kleinen Ganoven – in das Gefängnis; wieder frei, arbeitet sie in einer Fabrik. Als sie endlich glaubt, in Giglio den künftigen

Ehemann gefunden zu haben, erklärt ihr dieser, sie nicht mehr heiraten zu können, weil sie sich ihm bereits vor der Eheschließung hingegeben habe – ein heute absurd anmutendes Vorurteil, das aber damals durchaus den gesellschaftlichen Normen entsprach. Nach diversen weiteren, stets negativen Erfahrungen – u.a. wird sie von einem verheirateten Liebhaber sexuell ausgenutzt und muss heimlich abtreiben – landet sie am Ende wieder im Frauengefängnis, wo sie nicht nur dem paternalistisch um ihre Besserung bemühten Direktor einen symbolischen Tritt in den Unterleib versetzt, sondern wo sie vor allem ihr aus elf mehrteiligen Geboten bestehendes Manifest verkündet, das dem Stück seinen Titel verleiht. Wegen der Bedeutung dieser emanzipatorischen Thesen für das Verständnis der Brigantessa Crocifissa in *Viva l'Italia* sei daraus auszugsweise zitiert:

La donna non è umile e sottomessa per natura. [...] La donna deve smettere di ubbidire. Deve decidere da sola. [...] La donna che si spoglia per i maschi al cinema, nei giornali, si fa oggetto da sola. Il nudo non è male ma se la donna è nuda anche l'uomo deve essere nudo. [...] La donna deve smettere di occuparsi solo dei figli e del marito. [...] La donna deve imparare a protestare. [...] La donna deve prendere da sé la sua libertà.²¹

Nachdem ihr bereits zuvor die ebenfalls inhaftierte Mariuccia prophezeit hatte, sie werde wegen ihres ständigen Aufbegehrens ein böses Ende finden,²² wird Anna schließlich während einer von ihr angestifteten Gefängnisrevolte von einer übereifrigen Aufseherin versehentlich erstickt – ein emblematischer Tod, denn die Welt war noch nicht reif für ihre Forderungen.

Alle vier bisher besprochenen Stücke wurden von Dacia Maraini ohne größere finanzielle und logistische Ressourcen in Zusammenarbeit mit jungen Schauspielern und Regisseuren zur Aufführung gebracht (stets in Rom, ihrem damaligen und heutigen Wohnort): *La famiglia normale* und *Il ricatto a teatro* im Teatro di Via Belsiana (dem zu diesem Zweck umgebauten Keller einer ehemaligen Kirche), *Recitare* im Teatro della Fede im Testaccio-Viertel, *Il manifesto* im Circolo Culturale der ärmlichen Vorstadtsiedlung Centocelle.²³ Im Rückblick hebt die Autorin vor allem ihr politisches Engagement jener Jahre hervor, sowie die durch den Wechsel der Spielstätte bedingte Verschiebung beim Zielpublikum:

Lavoravamo tutti gratis, anzi chi aveva soldi ce li rimetteva. Rifiutavamo le gerarchie, le competenze, le diversità di guadagno, per cui tutti dovevano sapere fare di tutto. [...] Mentre nella saletta di via Belsiana facevamo del teatro che cercava di scoprire le zone in ombra del vissuto borghese, frugando impietosamente fra i suoi sogni e le sue velleità, a Centocelle avevano delle preoccupazioni molto più immediate e popolari: il posto di lavoro, la povertà quotidiana, l'emarginazione, la guerra, il razzismo. E su quelle lavoravamo con accanimento e passione. [...] Sono gli anni della

passione politica. Facendo teatro si può cambiare il mondo? Forse no, ma si può aiutare qualche testa a riflettere, si può risvegliare qualche coscienza.²⁴

Das Stück *Viva l'Italia*, dem wir uns nunmehr zuwenden können, wurde zwar laut Dacia Maraini 1971 noch „per il pubblico popolare di un quartiere come Centocelle“ verfasst,²⁵ erlebte jedoch als erstes Werk der Autorin 1973 seine Uraufführung „su un palcoscenico ufficiale“: im römischen Teatro delle Arti, unter der Regie von Bruno Cirino.

***Viva l'Italia*, ein kritischer Rückblick auf die Mythen des Risorgimento**

Die Handlung des Zweiakters spielt zwischen März und September 1862 in dem fiktiven Dorf Ventosa in der Basilicata; der Name des Schauplatzes ist vermutlich eine Verfremdung des realen Venosa (gegründet als Venusia 291 v. Chr., Geburtsort des römischen Dichters Horaz), auf das Dacia Maraini bei der Lektüre der Biographie des Briganten Crocco gestoßen sein könnte.²⁶ Dies erscheint insofern plausibel, als unter den Hauptfiguren dieses Stückes tatsächlich die Mitglieder einer Räuberbande sind; um erklären zu können, welche Bedeutung das Brigantentum in Süditalien in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts hatte, muss jedoch zunächst der historische Kontext betrachtet werden. Nachdem Garibaldi mit seinen tausend rotbehemdeten Freischärlern im Mai 1860 in Sizilien gelandet war, sich zum Statthalter der Insel im Namen Vittorio Emanuele ausgerufen hatte und kurz darauf bei Calatafimi die numerisch überlegenen Soldaten des Bourbonenherrschers Francesco II. überraschend besiegte (wobei der berühmte Ausspruch „Qui si fa l'Italia o si muore“ gefallen sein soll),²⁷ schlossen sich Teile der armen Landbevölkerung den Truppen des charismatischen Freiheitskämpfers an, weil sie sich von ihm eine dauerhafte Besserung ihrer Lebensumstände erhofften – vor allem durch eine Neuverteilung der Ländereien, die bis dahin meist in der Hand weniger Großgrundbesitzer gewesen waren.²⁸ Als diese über Generationen hinweg benachteiligten und ausgebeuteten Schichten des Volkes erkannten, dass Garibaldi ihre Hoffnungen so schnell nicht erfüllen würde, versuchten einige von ihnen, sich mit Gewalt selbst Recht zu verschaffen: Es kam Ende Juli 1860 zu einer Revolte im sizilianischen Städtchen Bronte, bei dem eine Reihe reicher Bürger und Honoratioren von den lokalen Habenichtsen umgebracht wurde, bevor dieser Aufstand durch den von Garibaldi entsandten Nino Bixio blutig niedergeschlagen wurde.²⁹ Von dieser außerhalb der Stückhandlung liegenden Episode – die auch Giovanni Verga zu einer Novelle³⁰ inspirierte – berichtet in *Viva l'Italia* der Cantastorie Malopesce in bänkelsangartigen freien Versen:

Una volta c'era un paese in Sicilia / [...] Bronte la pura, [...] / Un paese dove i
contadini lavorano venti ore su / ventiquattro e non sanno, in verità non sanno / se
sono ancora uomini o animali a quattro zampe / tanto sono curvi e poveri e affamati

Dacia Maraini: *Viva l'Italia*

e neri. / [...] / arrivò l'anno milleottocento e sessanta delle / gesta gloriose del nostro eroe guerrigliero / santo Giuseppe Garibaldi di Caprera. E con l'anno / d'improvviso a Bronte nasce l'orgoglio [...] / Si alzano i popolani il trentun luglio [...] / [...] scendono in / piazza armati delle vanghe, dei chiodi e del / furore per attaccare il barbaro invasore. / [...] / E nel due di agosto di quel gran giorno viene / assaltato il palazzo del Comune, bruciato / tutte le carte, occupato gli uffici delle Poste, / bruciato con le fiamme cinque case dei ricchi, / scannato propriamente e per vendetta santa / numero sette proprietari che prestavano a usura. / [...] / In quella arriva Bixio di Piemonte, grande altero / [...] / E Bixio fu feroce cieco e volante, fucilò il muratore, l'avvocato e altri guerrieri, fece incarcerare / trecentotrentasette contadini, con due parole sole / da sultano impermalito. [...] / Gli gridarono dietro: Belva! Stridore! Malanno! / Ma Bixio di nome Nino aveva cresciuto due bianche / orecchie di gesso e l'Italia tutta intera aveva / cresciuto orecchie bianche di gesso come lui. (S. 256-258)³¹

Die ‚tauben Ohren‘ der Vertreter des neuen Italiens gegenüber den berechtigten Klagen der Landbevölkerung im ehemaligen ‚Regno delle due Sicilie‘ symbolisieren die verpasste Chance, im Rahmen der staatlichen Neuordnung grundlegende soziale Reformen durchzuführen. In Bronte hatte Garibaldi gezeigt, dass er den neuen Staat ganz im Sinne Cavour's zusammen mit den „galantuomini“ errichten wollte; dieser Verrat an den Hoffnungen der Armen wird ihm in Marainis Stück mehrfach vorgeworfen. *Viva l'Italia* – der Titel zitiert auf ironische Weise den Beginn eines panegyrischen *Inno a Garibaldi*³² – ist durchdrungen von der Sympathie der Autorin für die Verlierer des Risorgimento: „Soprattutto mi interessavano gli esclusi dal grande progetto di unificazione.“³³

Spezielle Aufmerksamkeit in theaterhistorischer Hinsicht verdient der Cantastorie Malopesce – sein Name erinnert an den eines Briganten –,³⁴ dessen rhapsodische Monologe innerhalb der Prosadialoge des Stückes einen Sonderstatus besitzen. Einerseits ähneln diese Einschübe den Balladen Bertolt Brechts, von dessen Vorbild-Funktion für Maraini bereits die Rede war; in einem Kommentar zu dessen *Dreigroschenoper* gebraucht sie einen Begriff, der dem des Cantastorie sehr nahe kommt: „Di Brecht ho amato il ritmo: un ritmo scandito e rapinoso, da tamburo arcaico e nello stesso tempo modernissimo. La sua è una visione del mondo che passa attraverso una scansione da contafavole di strada.“³⁵ Andererseits hat Malopesce auch viel gemeinsam mit dem blinden Seher Teiresias in den Tragödien des Sophokles (dessen *Antigone* Dacia Maraini seit langem bewundert);³⁶ wie dieser sagt er die Zukunft voraus und warnt andere Figuren des Stückes vor dem ihnen drohenden Unheil. Eine Brücke zur politischen Bedeutung von *Viva l'Italia* wird dadurch geschlagen, dass Malopesce aus dem sizilianischen Bagheria stammt, wie im Stückverlauf auffällig häufig betont wird; wichtiger als der autobiographische Bezug (Dacia Maraini verbrachte dort einen Teil ihrer Jugend nach dem Zweiten Weltkrieg und verfasste über ihre Erinnerungen an diesen

Ort 1993 ein gleichnamiges Buch) ist der implizite Verweis auf den im Juli 1820 in Bagheria stattgefundenen Volksaufstand,³⁷ wo es anders als in den unmittelbar zuvor aufgeflackerten Unruhen in Neapel nicht nur um eine dem Bourbonenherrscher Ferdinand I. abzunötigende Verfassung ging, sondern auch um eine mögliche Autonomie der Insel.

Daneben gibt es weitere Bezüge zu historischen Ereignissen außerhalb des Haupthandlungs-Jahres 1862, die Dacia Maraini in ihrem Stück versteckt hat; es handelt sich durchgängig um auf unterschiedliche Weise fehlgeschlagene Versuche, in Süditalien revolutionäre Bewegungen auszulösen, um die Lebensbedingungen der dortigen Bevölkerung zu verbessern. Von seinem Beruf her prädestiniert für derartige Rückblicke ist der Cantastorie Malopescce, der wie von Bronte auch von dem 1647 in Palermo durch Gaetano La Pilosa angeführten Aufstand gegen die spanische Fremdherrschaft berichtet:

Vi voglio raccontare di Gaetano La Pilosa / ladro, assassino bellissimo, contadino / della terra siciliana e figlio dell'odio. / [...] A Palermo nel febbraio del mille e / seicento e quarantasette, Gaetano La Pilosa, scappato / da prigione per fame guerra e / penuria, scendette / in ogni piazza e predicò la rivolta contro / l'onore la gloria e le / false parole, contro la / faccia gialla del Vicerè e delle sue sorelle, le / grandi baronesse / di Palermo. Nelle strade ci fu / sangue nero e carne bruciata; ci fu il rogo dei / registri / reali e la morte del dazio e i soldati / spagnoli cadevano a gambe piegate come / cadaveri di legno / per la gioia del popolo saccheggiatore e l'amore di una / giustizia / sempre sputata. (S. 242 f.)

Weil die palermitanischen Handwerkszünfte für eine Wiederherstellung der Ordnung plädierten und ihm damit die Unterstützung des Volkes entzogen, wurde La Pilosa erst gefangen genommen und dann unter entsetzlichen Qualen öffentlich hingerichtet. Dem lukianischen Hirten Genova³⁸ fällt in *Viva l'Italia* die Aufgabe zu, das tragische Schicksal eines weiteren gescheiterten Volkstribuns zu evozieren: Carlo Pisacane, der als Anhänger Mazzinis im Juni 1857 von Ligurien aus mit einem gekaperten Dampfer mit Kurs auf Süditalien in See stach, auf der Isola di Ponza 300 Gefangene befreite und in Sapri (gelegen am Tyrrhenischen Meer, etwa auf halber Strecke zwischen Neapel und Reggio Calabria) an Land ging, wo er vergeblich versuchte, die Bevölkerung zu einem Aufstand gegen die Bourbonen anzustiften.³⁹ Am Vorabend dieser Expedition hatte er, deren negativen Ausgang bereits ahnend (er sollte dabei zu Tode kommen, ohne sein Ziel erreicht zu haben), einer Freundin sein politisches Testament diktiert, aus dem im Stück ein Auszug vorgetragen wird:

GENOVA: (*citando a memoria*) La fame e l'ignoranza rendono la plebe sostegno di quelle medesime istituzioni, di quei pregiudizi da cui emerge la loro miseria. Rivolgo no la spada del cittadino contro i cittadini medesimi a difesa di una tirannide che

Dacia Maraini: Viva l'Italia

opprime tutti. Lo sai che vuol dire? Che per stupidità noi combattiamo contro i nostri amici in nome dei nostri nemici peggiori. (S. 273)

In den letzten beiden Sätzen weist der Hirte auf die Parallele zur Situation im Jahre 1862 hin: Genauso wie sich die Armen von Sapri gegen den mit idealistischer Gesinnung zu ihrer Befreiung angereisten Pisacane stellten, kämpften die Hirten und Landarbeiter der Basilicata – von denen sich nicht wenige aus Verzweiflung einer der damals in Süditalien sehr zahlreichen Räuberbanden angeschlossen hatten – sowohl gegen die aus Sizilien nach Norden vorrückenden Freischärler Garibaldi als auch gegen die regulären piemontesischen Truppen, welche wegen befürchteter internationaler Verwicklungen die Eroberung des noch in päpstlicher Hand befindlichen Roms vorerst verhindern wollten. (Letzteres gelang ihnen auch: In der Schlacht von Aspromonte am 28. August 1862 wurde Garibaldi verletzt und gefangen genommen, wovon in Dacia Marainis Stück ausführlich berichtet wird.⁴⁰) Auf dem süditalienischen Festland wurde dem Vorkämpfer für die Einheit Italiens wie zuvor schon in Sizilien der Verrat an den in ihn gesetzten Hoffnungen vorgeworfen: „Noi ci abbiamo chiesto la terra e invece ci hanno dato nuove tasse e la leva obbligatoria. Hai capito perché voi garibaldini siete tutti traditori?“ (S. 246) Giacomo, an den diese Frage im Stück adressiert ist, stammt aus Norditalien und hat sich aus aufrichtigem Idealismus den Gefolgsleuten Garibaldi angeschlossen; die Autorin präsentiert ihn als positive – wenngleich etwas weltferne – Figur, um zu zeigen, dass in dieser „guerra civile“ (der Begriff fällt mehrfach) Teilnehmer unterschiedlicher Lager in gutem Glauben agierten:

Voglio raccontarvi della mia vita di garibaldino. [...] Se non credessi alla giustizia pensi che mi sarei arruolato nel '60 volontario con Garibaldi? [...] Se non credessi nella santa guerra contro gli austriaci pensi che avrei lasciato la mia casa sul Ticino, mia madre, le mie sorelle, i miei amici e i miei cavalli? [...] Questa è una grande rivoluzione, Genova. Quando sarà finita, saremo tutti uguali e felici e i soldi non esisteranno più e la proprietà non esisterà più. Sarà tutto in comune, tutto. [...] Ci sarà la libertà e tutti gli uomini saranno buoni. [...] Anche se muoio, la mia vita la regalo volentieri per il bene dell'umanità. (S. 247-259)

Abgesehen davon, dass diese Zukunftsvisionen schon durch den exaltierten Ton Giacomo als unrealistisch entlarvt werden, stellt Maraini diesem zusätzlich noch den skeptischen Hirten Genova gegenüber, dessen trockene Repliken – „La merda! [...] Non dire puttanate.“ (S. 259) – für die Zweifel der Armen an den Versprechungen der die Einheitsbewegung tragenden Bürgerschicht stehen. Von den Bourbonen, die zu diesem Zeitpunkt noch auf eine Rückeroberung der verlorenen Gebiete hofften (Francesco II. war bereits im Februar 1861 aus der Festung Gaeta nach Rom geflüchtet), und von Papst Pius IX., der zu Recht um die territoriale Integrität des Kirchenstaates fürch-

tete, wurde die Landbevölkerung Süditaliens (und mit ihr die Briganten) ideell und materiell bei ihrem Kampf gegen die Truppen Vittorio Emanuele und Garibaldi unterstützt, freilich aus unverkennbar eigennützigen Motiven:

CROCIFISSA: I Borboni ci donano pane, fucili e pure soldi. GENOVA: Perché gli fate comodo per pestare i piedi al re. Ma se appena tornano, ci scannano a tutti. [...] CROCIFISSA: Io tengo qui 'na lettera che lo Papa istesso propriamente mi spedi benedicendo le nostre azioni in nome di Dio. [...] VOCI: Evviva lo Papa nostro! [...] VOCI: Viva li Borboni! Abbasso Piemonte mangiapreti! (S. 277-283)

Die Leidtragenden der machtpolitischen Strategien, deren tiefere Gründe ihnen weitgehend verborgen blieben, waren die einfachen Menschen der südlichen Regionen. In logischer Fortentwicklung ihres politisch engagierten Theaters der Jahre zuvor (in *Il ricatto a teatro* war bereits ein Industrieller von kommunistische Parolen verbreitenden Habenichtsen erpresst worden) zeigt Dacia Maraini Verständnis für diejenigen unter den Armen, die notgedrungen ein Outlaw-Dasein wählten: „Quello che mi interessava era il fenomeno del banditismo. [...] Io ho provato simpatia, scrivendo, nei riguardi dei contadini che diventano briganti per sopravvivere.“⁴¹ In *Viva l'Italia* ist diese Perspektive insofern erkennbar, als ausführlich begründet wird, weshalb bestimmte Figuren zum Straßenräuber wurden. Als Beispiel sei hier nur der lukianische Hirte Gianni angeführt, der jahrelang von einem Großgrundbesitzer ausgebeutet wurde; als er durch Verschuldung sein letztes Hab und Gut sowie auch seine Familie verloren hatte, sah er keinen anderen Ausweg mehr, als sich den Briganten anzuschließen:

GIANNI: Doppo tre anni lo debito mio era diventato 'na montagna. E allora lo padrone viene e me dice: da oggi non ti do più stipendio così mi paghi i tuoi debiti. [...] Poi lo padrone: da oggi tua moglie viene a servire a casa mia senza pagamento. GENOVA: Bravo furbo! GIANNI: Poi lo padrone dice: da oggi la tua casa la prendo io. Poi lo padrone dice: da oggi il tuo mulo lo prendo io e anche le tue galline me le prendo io. Poi lo padrone dice: da oggi li tuoi figli me li prendo in casa per aiutare in cucina e nell'orto. E accossi sogno rimasto senza figli, senza mogliera, senza casa e senza animalia. GENOVA: Ti sei fatto fottere, Gianni mio. Peggio per te! [...] GIANNI: Lo giorno appresso, aggio scannato tutte le pecore suie e poi songo scappato. (S. 282)⁴²

Diese Sichtweise teilt Dacia Maraini mit einem Großteil der italienischen Geschichtsschreibung der letzten Jahrzehnte; Tommaso Pedio nannte das süditalienische Brigantentum zur Zeit des Risorgimento „una rivolta sociale contro l'ordine costituito provocato dalla fame e dalla disperazione“, Ricciuti konstatiert „tutti spinti al brigantaggio dalla vita abietta“ und Rizzo / La Rocca interpretieren es wie viele weitere Forscher als Symptom des „fallimento della questione del Mezzogiorno d'Italia“.⁴³ Am Ende von *Viva l'Italia* werden in einem von den Briganten inszenierten Schauprozess gegen reiche Bürger von Ventosa – der mit der Hinrichtung aller Angeklagten endet – diese sozialen

Missstände zur Sprache gebracht: Der Großgrundbesitzer Caccioppa hatte gegenüber der Ehefrau eines Untergebenen von dem damals im Süden noch existierenden „ius primae noctis“ Gebrauch gemacht;⁴⁴ der Geldverleiher Mangiagatti hatte sich des Zinswuchers schuldig gemacht; der Bürgermeister, Dottor Cento, hatte die unrechtmäßige Aneignung von Gemeindeland ermöglicht; der Sohn des Barons Uzzola hatte sich durch Zahlung einer Gebühr vom Wehrdienst befreien lassen. Nach der Verteilung der Gemeindegüter an die Armen werden die Briganten von den einrückenden piemontesischen Truppen unter Befehl des Generals La Marmora überrascht, die nun ihrerseits schnellen Prozess mit den Aufständischen machen, die alle erschossen werden. Das Schlusswort des Theaterstücks fällt dem Cantastorie Malopesce zu, der diesen als Preis der Einheit ausgegebenen Brudermord beklagt: „i liberali / che per fare l'Italia trucidano gli italiani“ (S. 303).

Gender-Perspektive mittels der Brigantessa Crocifissa

Auf den ersten Blick weniger auffällig als im unmittelbar vorhergehenden Stück *Il manifesto* – weil durch die Risorgimento-Problematik in den Hintergrund gedrängt –, spielt der für Dacia Maraini charakteristische Feminismus jedoch auch in *Viva l'Italia* eine wichtige Rolle. Denn die lukianische Räuberbande, von der oben bereits die Rede war, wird ausgerechnet von einer Frau geleitet, was aber kein Anachronismus ist, sondern historischen Vorbildern folgt. Das wichtigste davon⁴⁵ ist Marianna Oliverio, genannt Ciccilla,⁴⁶ die dem kalabresischen Räuberhauptmann Pietro Monaco zunächst als Gefährtin zur Seite stand, bevor dieser Ende 1863 umgebracht wurde; bis zu ihrer Verhaftung im Februar 1864 führte sie dessen Männer an. Dieselbe Kommando-Übergabe findet sich in *Viva l'Italia*: „CROCIFISSA: Mio marito morì impiccato. GENOVA: Ero con lui in prigione. CROCIFISSA: Che vuoi? GENOVA: Prima di morire mi ha detto: di' a mia mogliera che a lei lascio il posto di capo che lei è capace“ (S. 269). Ein weiteres Detail verbindet Crocifissa mit Ciccilla: eine Armverletzung, die im Stück erwähnt wird⁴⁷ und mit der die reale Brigantin auch fotografiert wurde (so dass sie bis heute ein Teil ihrer offiziellen Ikonographie ist).⁴⁸ Was hat es aber nun mit dem Namen Crocifissa auf sich? Vordergründig könnte die Namenswahl durch die Bedeutung des Katholizismus im italienischen Süden motiviert sein; Crocifissa stünde dann in einer Reihe mit weiblichen Vornamen wie Immacolata. Der vom verborgenen Sinn anderer Namen dieses Stückes sensibilisierte Leser wird sich jedoch mit einer derart simplen Erklärung nicht zufrieden geben, um so mehr, als eine weitaus interessantere Deutungsmöglichkeit existiert. In dem zuerst 1969 (zwei Jahre vor der Niederschrift von *Viva l'Italia*) erschienenen Buch von Aldo De Jaco *Il brigantaggio meridionale* findet sich ein dort Antonio Gramsci zugeschriebenes Zitat: „Lo Stato italiano ha messo a ferro e a fuoco l'Italia meridionale e le isole crocifiggendo, squartando, seppellendo vivi i

contadini poveri che gli scrittori salariati tentarono infamare col marchio di briganti.“⁴⁹ Crocifissa – die Gekreuzigte – stünde dann stellvertretend für die leidgeplagte Landbevölkerung des Mezzogiorno, was angesichts ihrer im Stück präsentierten Biographie sehr plausibel erscheint. Stellvertretend sei nur der Bericht über ihre vier zu Tode gekommenen Söhne zitiert:

GENOVA: E figli non ne hai mai fatti? CROCIFISSA: Ne facitti quattro. GENOVA: E dove sono? CROCIFISSA: Uno è seppelluto sotto 'nu castagno a Loredale. Un altro sta in fonno a un pozzo che me l'ha ammazzato il tifo. Il terzo sta metà a San Pizzico e metà a Tenaglio che i soldati me lo tagliaro in due. Il quarto sta viaggiando per lo mare. L'avemo buttato in fiume quando morì di pellagra. (S. 278)

Trotz alledem – oder gerade deswegen – hat sie sich eine raue Schale zugelegt, die es ihr ermöglicht, in der Männerwelt zu bestehen: „Chi comanda tu o io?“ fragt sie den zu ihrer Bande zählenden Pietro, als dieser es wagt, eine abweichende Meinung zu äußern (S. 254). Die gemäß den Geschlechterkonventionen als Attribut der Weiblichkeit geltende Schamhaftigkeit hat sie abgelegt; so zwingt sie einen männlichen Neuzugang zu ihrer Bande, sich vor ihr nackt auszuziehen: „che voglio vedere se sei sano“ (S. 270). Da verwundert es nicht, dass ihr in dieser Szene vorgehalten wird: „Per una donna sei troppo proterva“ (ibd.). Als Crocifissa am Ende des Stückes zusammen mit ihren Räuber Kumpanen zur Hinrichtung geführt wird, verliert sie keineswegs ihre Haltung, sondern zeigt sich bis zuletzt rebellisch, was dem die piemontesischen Soldaten kommandierenden Offizier missfällt:

CAPITANO: Che nella nostra Italia, caro Gustavo, una donna 'italiana' parli e si comporti in questo modo è segno che qualcosa non funziona. C'è qualcosa di profondamente malato nel nostro paese. La morale è morta, te lo dico io. Da ora in poi ne vedremo delle belle! SOLDATO: (*indicando la morta*) Non le mancava il coraggio. CAPITANO: Lo chiami coraggio, tu? (S. 302)

Der einfache Soldat fungiert hierbei als Sprachrohr Dacia Marainis; im Rückblick bescheinigt sie der Figur der Crocifissa „un senso dei suoi diritti che oggi chiameremmo femminista“.⁵⁰ Abschließend sei noch kurz erwähnt, dass die Gender-Perspektive der Autorin auch in anderen Teilen des Stückes zum Vorschein kommt;⁵¹ aber keiner von den dort auftretenden Frauenfiguren wird nur annähernd so viel Raum zugestanden wie Crocifissa.

Hinzufügungen zum Stücktext für die Inszenierung von Bruno Cirino

Beim Abdruck dieser *Aggiunte* in *Fare teatro* – der Gesamtausgabe von Dacia Marainis dramatischem Werk bis zum Jahr 2000 – fehlt leider jeglicher Hinweis, in welchem Verhältnis diese sechs Szenen von zusammen immerhin 22 Seiten Umfang zum Originaltext von *Viva l'Italia* stehen. Die alleinige Tatsache, dass sie für die Uraufführung des Stückes am 10. Januar 1973 ver-

fasst wurden, erklärt noch nicht ihre Funktion, so dass wir hier auf die nachträgliche Erklärung der Autorin angewiesen sind:

Ho cambiato il secondo atto per una ragione idiota ma che non potevo evitare: Cirino aveva cominciato a detestare l'attrice che avrebbe dovuto fare la parte di Crocifissa, e allora mi ha costretta a toglierla di mezzo. Io allora non avevo nessun potere come autrice. Era il regista a decidere, a dirigere, ad avere l'ultima parola su tutto, e io mi sono dovuta adeguare. Ho dovuto, come si suole dire, 'ingoiare il rospo'. Ho cercato di rimediare scrivendo delle cose teatralmente vivaci, ma non ero d'accordo con quei cambiamenti. Per me era importante che la parte di Crocifissa rimanesse intera e riempisse la seconda parte dello spettacolo. Cirino era un bravo regista ma non era molto democratico. Sapeva quello che voleva e lo imponeva. Lo spettacolo per fortuna è venuto bene nel suo insieme.⁵²

Es mutet wie eine bittere Ironie an, dass es ausgerechnet ein Mann war (in diesem Fall der Regisseur),⁵³ der gegen den Willen der Autorin entschied, den für die feministische Aussage wichtigsten Teil des Stückes zu streichen. Eine einzige der neu hinzugekommenen Szenen – „Peppa e Carlino“ – berührt das Gender-Thema, ohne freilich den Verlust der Crocifissa-Figur kompensieren zu können. Darin erklärt die zur Nonne gewordene Peppa ihrem Freund Carlino, dass die körperliche Liebe für sie keineswegs tabu sei, weil es im Kloster durchaus Möglichkeiten gebe, eine unerwünschte Leibesfrucht verschwinden zu lassen.⁵⁴ Das Problem der Abtreibung, das Dacia Maraini bereits in dem Roman *L'età del malessere* und in dem Stück *Il manifesto* behandelt hatte, sollte in Italien erst im Jahre 1977 mit der Verabschiedung eines Gesetzesentwurfs zur Straffreiheit in den ersten drei Schwangerschaftsmonaten eine sozialverträgliche Lösung finden. In derselben Szene bietet Carlino Peppa die Heirat an, entlarvt sich allerdings, als diese ihn fragt, welches Leben sie als seine Ehefrau führen müsste: „Dovresti lavare i panni a pagamento, dovresti zappare l'orto. Dovresti pulire, cucinare, servire. Dovresti fare tanti figli e poi accudirli“ (S. 317). Mit der Bemerkung, da gehe es ihr im Kloster noch besser, und mit dem emanzipatorischen Ausruf „Evviva la libertà“ weist Peppa daraufhin den Heiratsantrag Carlinos zurück.

Alle übrigen *Aggiunte* vertiefen das bereits im ursprünglichen Zweiakter zentrale Thema der Ausbeutung der süditalienischen Landbevölkerung und der 1971 wie 1862 noch nicht vollzogenen inneren Einheit Italiens. In *Arruolamento* lässt Maraini einen piemontesischen Offizier auftreten, der von der Basilicata aus einen Brief an seine im Norden verbliebene Geliebte schreibt, in dem er seine Stationierung „in questo luogo desolato e barbaro“ beklagt und die Bewohner Lukaniens als „una masnada di trogloditi, analfabeti, buzzurri, zulu“ beschimpft (S. 319). In der finalen Szene der Hinzufügungen treten als Vittorio Emanuele, Cavour und Garibaldi verkleidete Bauern auf – der für die Zuschauer erkennbare Mummenschanz soll die historischen Per-

sönlichkeiten von vornherein der Lächerlichkeit preisgeben –, die für ihre Versäumnisse beim Einigungsprozess – „questa Italia maliosa che porta ricchezza alle Alpi e povertà agli Appennini“ (S. 325) – alle drei auf der Bühne guillotiniert werden.

Bibliographie

Werkverzeichnis (nur soweit oben zitiert):

La vacanza, Torino (Einaudi) 2002 (¹1962); *L'età del malessere*, Torino (Einaudi) 2006 (¹1963); *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano (Rizzoli) 2006 (¹1990); *Bagheria*, Milano (Rizzoli) 2004 (¹1993); *Voci*, Milano (Rizzoli) 2005 (¹1994).

Fare teatro (1966-2000), Milano (Rizzoli) 2000. (Zwei Bände; Band I enthält u.a. die oben vorgestellten Stücke *La famiglia normale*, *Il ricatto a teatro*, *Recitare*, *Il manifesto* und *Viva l'Italia*.)

Ho sognato una stazione. Conversazione con Paolo Di Paolo, Bari (Laterza) 2005.

Sekundärliteratur zu Dacia Maraini und zur Geschichte des Theaters:

Antonucci, Giovanni: *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma (Edizioni Studium) 1986.

Cattaruzza, Claudio (a cura di): *Dedica a Dacia Maraini*, Trieste (LINT) 2000.

Cavallaro, Daniela: „Dacia Maraini's «Barricade Theater»“, in: *The Pleasure of Writing – Critical Essays on Dacia Maraini*, West Lafayette, Indiana (Purdue University Press) 2000, S. 135-145.

Cruciata, Maria Antonietta: *Dacia Maraini*, Fiesole (Cadmò) 2003.

Ghidetti, Enrico / Luti, Giorgio: *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Roma (Editori Riuniti) 1997.

Heinzius, Barbara: *Feminismus oder Pornographie? Zur Darstellung von Erotik und Sexualität im Werk Dacia Marainis*, St. Ingbert (Röhrig) 1995.

Molinari, Cesare (a cura di): *Il teatro. Repertorio dalle origini a oggi*, Milano (Mondadori) 1982.

Pivano, Fernanda: *Beat Hippie Yippie – Il romanzo del pre-sessantotto americano*, Milano (Bompiani) 2004 (¹1977).

Historische Darstellungen zur Epoche des Risorgimento und zum Brigantentum:

Altgeld, Wolfgang: „Das Risorgimento (1815-1876)“, in: ders. (Hrsg.), *Kleine italienische Geschichte*, Stuttgart (Reclam) 2002, S. 257-324.

De Jaco, Aldo: *Il brigantaggio meridionale. Cronica inedita dell'Unità d'Italia*, Roma (Editori Riuniti) 2005 (¹1969).

De Matteo, Giovanni: *Brigantaggio e Risorgimento. Legittimisti e briganti tra i Borbone e i Savoia*, Napoli (Alfredo Guida Editore) 2000.

Formichi, Gianluca: *Il Risorgimento (1799-1861)*, Firenze (Giunti) 2003.

Grignola, Antonella / Ceccoli, Paolo: *Garibaldi. Una vita per la libertà*, Firenze (Giunti) 2005.

Pedio, Tommaso: *Brigantaggio e questione meridionale*. A cura di Mauro Spagnoletti, Bari (Edizioni Levante) 1982 (¹1979).

Ravera, Camilla: *Breve storia del movimento femminile in Italia*, Roma (Editori Riuniti) 1981 (¹1978).

Dacia Maraini: Viva l'Italia

- Riall, Lucy: *Il Risorgimento. Storia e interpretazioni*, Roma (Donzelli) 1997.
- Ricciuti, Adriana: *Origini e sviluppo del brigantaggio in Basilicata dopo il 1860*, Napoli (Loffredo Editore) 1971.
- Rizzo, Giuseppe / La Rocca, Antonio: *La banda di Antonio Franco. Il brigantaggio post-unitario nel Pollino calabro-lucano*, Castrovillari (Il Coscile Editrice) 2002.
- Scarpino, Salvatore: *La mala unità. Scene di Brigantaggio nel Sud*, Cosenza (Effesette) 1985.
- Ders.: *La guerra 'cafona'. Il brigantaggio meridionale contro lo Stato unitario*, Milano (Boroli Editore) 2005.

Anmerkungen

- 1 In ihrem Kapitel zum „primo Risorgimento“ legt Camilla Ravera dar, dass die Emanzipationsbewegung der italienischen Frauen deutlich später einsetzte als in anderen europäischen Nationen wie Frankreich, England oder Deutschland, was auf die damalige Rückständigkeit der italienischen Gesellschaft zurückzuführen sei. In der zweiten Hälfte des Ottocento war eine maßgebliche Beteiligung von Frauen am politischen Leben noch nicht möglich: „La donna italiana è madre, moglie di eroi; ma non è eroina essa stessa, non partecipa in modo diretto, attivo, alla lotta per l'indipendenza e l'unificazione nazionale.“ (*Breve storia del movimento femminile in Italia*, S. 11)
- 2 Dies wird dokumentiert von Barbara Heinzus, die aus mehreren Zeitungsrezensionen zitiert (*Feminismus oder Pornographie*, S. 225 f.).
- 3 Angesichts des Alters der Protagonistin kommt es zu keinem vollständig vollzogenen Geschlechtsverkehr; von dem 18-jährigen Armando lässt sich Anna jedoch überreden, diesen oral zu befriedigen.
- 4 Vgl. den Auszug aus einem Interview mit Lietta Tornabuoni bei Heinzus, S. 228.
- 5 Im Gespräch mit Severino Cesari (in Cattaruzzo, S. 19-48) hat Maraini zugegeben, damals an Camus' Roman als Vorbild gedacht zu haben. Mit dem Existentialismus war sie aber auch über die italienische Tradition vertraut, u.a. durch den Roman *Gli indifferenti* von Alberto Moravia, der 1962 ein Vorwort zu *La vacanza* beisteuerte.
- 6 *L'età del malessere*, S. 195; es handelt sich um die letzten Worte des Romans.
- 7 Vgl. hierzu das Kapitel *La drammaturgia italiana dagli anni Sessanta ad oggi* in: Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento*, S. 209-241.
- 8 Aus Dacia Marainis einleitendem Essay *Un sogno teatrale*, in: *Fare teatro*, Bd. I, S. VIII f.
- 9 *Ibidem*, S. VII.
- 10 Beide Zitate stammen von Fernanda Pivano, welche das Living Theatre 1961 in Mailand kennen lernte und im Rahmen ihres Engagements für die Verbreitung der zeitgenössischen nordamerikanischen Kultur in Italien mehrere Artikel über diese Truppe veröffentlichte (wieder abgedruckt in: *Beat Hippie Yippie – Il romanzo del pressantotto americano*, S. 155 und 158).
- 11 *La famiglia normale*, in: *Fare teatro*, Band. I, S. 7-26, hier: S. 8.
- 12 *Il ricatto a teatro*, in: *Fare teatro*, Band I, S. 27-94, hier: S. 28.
- 13 „GIM: (*citando*) In teatro il pubblico non deve essere sovraccitato dallo scatenarsi dei temperamenti, [...] non si deve tentare di fare cadere il pubblico in trance. [...] Firmato Bertolt Brecht.“ *Il ricatto a teatro*, hier: S. 72.

Thomas Stauder

- 14 Ihre Wertschätzung für Pirandello brachte Maraini mehrfach zum Ausdruck, u.a. im Gespräch mit Paolo Di Paolo (*Ho sognato una stazione*, S. 44).
- 15 Sie war befreundet mit Edoardo Sanguineti und Alfredo Giuliani (Ghidetti / Luti, S. 469), ohne freilich deren ästhetische Radikalität zu imitieren.
- 16 Hierzu *Cruciata*, S. 25 („denuncia per oltraggio alla morale“).
- 17 Einer der Schauspieler behauptet, auf den Titel eines Ibsen-Stückes von 1887 anspielend: „Noi di Rosmersholm non ce ne libereremo mai.“ *Recitare*, in: *Fare teatro*, Band I, S. 95-153, hier S. 99.
- 18 *Recitare*, S. 100.
- 19 *Recitare*, S. 101.
- 20 Gegenüber Paolo Di Paolo erinnerte sich Dacia Maraini folgendermaßen: „Ho avuto il mio primo incontro con il femminismo nel 1964, durante un viaggio negli Stati Uniti. [...] Poi, al mio ritorno in Italia, ho cominciato a frequentare un gruppo femminista, poi un altro...“ (*Ho sognato una stazione*, S. 46)
- 21 *Il manifesto*, in *Fare teatro*, Band I, S. 155-233, hier: S. 226 f.
- 22 „Tu sei una turbolenta. Tu andrai a finire male.“ *Il manifesto*, S. 191.
- 23 Die Angaben zu den Spielorten folgen Dacia Marainis eigenen Erinnerungen in *Fare teatro*, Band I, S. 3-6; eine komplette Auflistung sämtlicher Uraufführungen von Maraini-Stücken (mit Erwähnung auch der Regisseure, Schauspieler, Bühnenbildner, usw.) findet sich in Cattaruzza, S. 131-147.
- 24 Aus Marainis Einleitung zu ihren Stücken der 60er Jahre, in: *Fare teatro*, S. 4 f.
- 25 Aus einer E-Mail vom 25. 1. 2007 an den Verfasser dieses Beitrags. (Für ihre Bereitschaft, auf meine Fragen zu antworten, sei Dacia Maraini herzlich gedankt.)
- 26 Venosa wird im Zusammenhang mit Crocco erwähnt von De Matteo (S. 238) und von Ricciuti (S. 63).
- 27 Nach Grignola / Ceccoli, S. 51.
- 28 Nach Formichi, S. 113.
- 29 Hierzu u.a. Grignola / Ceccoli, S. 54-57.
- 30 *Libertà*, Teil der *Novelle rusticane* (1883). Verga schildert darin vor allem das Blutvergießen und verzichtet auf eine explizite politische Bewertung.
- 31 *Viva l'Italia* wird zitiert nach *Fare teatro*, Band I, S. 239-327.
- 32 Der Text dieses Hymnus (von E. del Preite) ist abgedruckt in Grignola / Ceccoli, S. 62.
- 33 E-Mail Maraini (25. 1. 2007).
- 34 Ähnlich wie bei Venosa, das zu Ventosa wird, hat Maraini den historisch belegten Namen auch hier verfremdet: Es gab einen Briganten Malacarne, der 1863 in der Region um Melfi sein Unwesen trieb (hierzu u.a. Ricciuti, S. 94; Scarpino 1985, S. 37); diesen in Malopesce umzubenennen, stellt einen gelungenen Einfall dar.
- 35 Aus „Un sogno teatrale“, in *Fare teatro*, Band I, hier S. IX.
- 36 Von der *Antigone* spricht sie u.a. in dem Interview mit Severino Cesari (*Dedica a Dacia Maraini*, S. 24 f.) sowie in ihrem Essay *Un sogno teatrale* (*Fare teatro*, S. IX).
- 37 Vgl. hierzu Formichi, S. 22 (wo auch die Rede von in Bagheria verübten Gräueltaten gegen Adlige ist).

Dacia Maraini: Viva l'Italia

- 38 Wie die meisten Namen des Stückes enthält auch dieser eine Anspielung: „Genova“, weil Pisacane von dort aus zu seiner berühmten Expedition nach Sapri gestartet war.
- 39 Zu Pisacane und Sapri: Altgeld, S. 295 f.; Formichi, S. 94 f.
- 40 „Ma proprio in quel momento [Garibaldi] è stato colpito da una palla al piede. [...] E ha detto: questo è il Piemonte che mi bacia i piedi per avere liberato l'Italia. [...] E intanto lo incatenavano come fosse stato un assassino e lo portavano alla Spezia.“ (*Viva l'Italia*, S. 248)
- 41 E-Mail Maraini (25. 1. 2007).
- 42 Die bisweilen unkonventionelle Orthographie ist auf die mangelnde Schulbildung der Briganten sowie auf die Dialekteinflüsse in deren Italienisch zurückzuführen.
- 43 Pedio, S. 126; Ricciuti, S. 94; Rizzo / La Rocca, S. 15.
- 44 *Viva l'Italia*, S. 285; dass dies keine Erfindung Marainis war, lässt sich bei Ravera nachlesen: „È abolito, in teoria, il «diritto alla prima notte»; ma ancora nel 1875 il Franchetti scrive che in molti luoghi il diritto del signore esiste di fatto.“ (Ravera, S. 13)
- 45 Denn Ciccilla war keineswegs die einzige Brigantessa; zum Zeitpunkt der Stückhandlung gab es in Süditalien eine ganze Reihe von Frauen, die mangels Alternativen diesen gefährlichen Lebenswandel wählten. (Hierzu Scarpino 1985, S. 28 f.; Scarpino 2005, S. 65-67 und S. 161; De Matteo, S. 202 ff.)
- 46 Zu Ciccilla besonders ausführlich Scarpino 2005, S. 115-127; einige interessante Details bietet auch De Matteo, S. 202 f.
- 47 „CROCIFFISA: La mia ferita come ti sembra? (*Gli mostra il braccio coperto da uno straccio*) GENOVA: Non va male. Basta che non si infetta.“ (*Viva l'Italia*, S. 276)
- 48 Zwei Photos Ciccillas mit dem verbundenen rechten Arm in einer Schlinge finden sich beispielsweise bei Scarpino 1985 (S. 117 und S. 121).
- 49 De Jaco, S.14.
- 50 E-Mail Maraini (25. 1. 2007).
- 51 Antonia, die Schwester des Garibaldi-Anhängers Giacomo, hat sich über die Konventionen der damaligen Zeit hinweggesetzt, indem sie ihm allein nachreiste: „ANTONIA: Io non ho chiesto il permesso a nessuno. Sono partita e basta. GIACOMO: Sei pazza!“ (*Viva l'Italia*, S. 251) Carmela, die Schwester Genovas, hat in den Augen ihrer süditalienischen Nachbarn ihre Ehre verloren, weil sie allein in das Haus eines fremden Mannes ging, um dort zu arbeiten: „GENOVA: Carmela come sta? SABINO: Come vuoi che sta? L'hai rimasta sola in casa e per la gente perdetto l'onore. GENOVA: L'onore? e come? SABINO: Andò a servizio dal padrone. Io non lo saccio quello che fu. Ma la gente dice che perdetto l'onore. GENOVA: Chi lo dice? chi, porco boia? SABINO: Non ti rabbiare! Io ce lo dissi a Carmela: chiuditi in casa. Ma quella doveva pure mangiare e così...“ (Ibd., S. 264)
- 52 E-Mail Maraini (25. 1. 2007).
- 53 Laut Antonucci (S. 209) entspricht dies einer allgemeinen Tendenz auf den italienischen Bühnen der 60er und 70er Jahre; der Theaterhistoriker konstatiert „l'egemonia crescente del regista“ und spricht von „un regista che non s'accontentava più di essere tale, ma invadeva sempre più il campo e le prerogative dell'autore.“
- 54 „CARLINO: E se poi rimanessi incinta, Peppa mia? PEPPA: Oh, in convento abbiamo una suora che sa tirare fuori il bambino e strangolarlo senza un lamento, nel tempo di un amen.“ (*Aggiunte zu Viva l'Italia*, S. 317)

Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen

Herausgegeben von
Manfred Lentzen

ERICH SCHMIDT VERLAG *Berlin 2008*