

Dreizehntes Kapitel

Giovanni Episcopo und Roma città aperta

Roma città aperta zitiert eine lange, 1891 veröffentlichte Erzählung von Gabriele D'Annunzio (1863-1938) *Giovanni Episcopo*.¹ Einer der Decknamen des kommunistischen Widerstandskämpfers Manfredi lautet Giovanni Episcopo. Es ist Don Pietro, der sich dieses Pseudonym für Manfredi ausgedacht hat, um ihm eine neue Identität zu geben. In seiner Wohnung in der Kirche händigt er ihm den eigenhändig gefälschten Pass aus: „Don Pietro: Oh, bravo! T'aspettavo! Ho preparato la tua tessera. Manfredi: (leggendo) Giovanni Episcopo. M'ha ringiovinato di due anni. Grazie!“.²

Zum zweiten Mal fällt der Name am Beginn der Verhörscene in Bergmanns Amtsstube. Bergmann stellt Manfredi Fragen zur Person, wobei ihm dessen wahre Identität längst bekannt ist: „Come vi chiamate?“ „Giovanni Episcopo“. „Già Episcopo, nato a Bari, commerciante... è commerciante in che cosa?“ „Olii e vini“. „Olii e vini! Ausgezeichnet! Sentite signor Episcopo...“.³ Nachdem die SS-Männer Manfredi zu Tode gefoltert haben, will der Untergebene Kramer von seinem Vorgesetzten Bergmann wissen, welchen Namen des Opfers er auf den Totenschein schreiben soll: „Verzeihung, Herr Sturmbannführer. Welchen Namen muss ich eintragen? Manfredi oder Ferraris?“ „Einfach Episcopo, Giovanni Episcopo. Sonst schaffen wir neue Märtyrer. Es gibt schon genug davon“.⁴

Manfredi wird zudem in einer halbnahen Einstellung in eine christliche Ikonographie eingefügt. Er steht in der Folterkammer mit ausgestreckten, festgebundenen Armen an der Wand. Seine Körperhaltung ähnelt dem ans Kreuz geschlagenen Jesus. Der freie Oberkörper ist verschwitzt und übersät mit Wunden. Das Gesicht ist von Schlägen verquollen. Sein Tod wird als der eines Märtyrers inszeniert.⁵ Trotz der ihm zugefügten, als Schreie aus dem Off

¹ D'Annunzio selbst bezeichnet *Giovanni Episcopo* als eine „lunga novella“. Verfasst zwischen Ende 1890 und Anfang 1891, erscheint sie in drei Folgen am 1. und am 16. Februar sowie am 1. März 1891 in *Nuova Antologia*. Diese noch den Untertitel *Dramatis personae* tragende Erstausgabe datiert D'Annunzio auf Januar 1891. Im Januar 1892 erscheint *Giovanni Episcopo* als Buch im Verlag Luigi Pierro mit einem nachträglichen Vorwort in Gestalt einer Widmung an Matilde Serao. Sie wird nachfolgend unter dem Aspekt der Autorintentionen oder der angewandten Methode erörtert, dieses Werk zu schreiben. Zur Editions-geschichte und zur Klassifikation als „lunga novella“, vgl. D'Annunzio 1988, 1348-1349.

² Roncoroni 1972, 88 (429).

³ Ebd., 94-95 (467-470).

⁴ Ebd., 110, Einstellungen 621-622.

⁵ Vgl. die Abbildung der Einstellung in Bondanella 1993, 61; Forgacs 2000, 20.

hörbaren Schmerzen, der vorwiegend über die Folterinstrumente angedeuteten Torturen, vom Flammenwerfer über Zangen bis zu Bergmanns dem Zuschauer gezeigten Peitschenhieb, gibt Manfredi die Namen der mit ihm im antifaschistischen römischen Widerstandskampf verbündeten monarchistischen Offiziere Badoglios nicht preis. Don Pietro wird gezwungen, Manfredis Tortur mitanzuhören (vorwiegend aus dem Off) und anzusehen, um ihn durch psychologische Folter zu zwingen, Kenntnisse über seine Komplizen zu verraten. Als der an einen Stuhl gefesselte Manfredi bereits halbtot zusammengesackt ist, fordert Bergmann Don Pietro auf, den grauenvollen Zustand des von seinen Schergen und ihm selbst misshandelten Opfers zu betrachten: „Guarda, prete! Guarda! Sei soddisfatto? Questa ...la tua carità cristiana! Questo è il tuo amore per il tuo fratello in Cristo!“⁶ Die Titelfigur von *Giovanni Episcopo - l'episcopo* bedeutet der Bischof - setzt sich selbst mit Jesus Christus gleich: „In certi momenti, Dio mi perdoni, io ho sentito in me qualcosa di Gesù. Io sono stato il più vile e il più buono degli uomini“.⁷ Seine Vergangenheit, seitdem er Vater eines Sohnes geworden ist, gilt ihm als Märtyrium.⁸ Er zeigt sich überzeugt, angesichts seiner erlittenen Demütigungen würde selbst Jesus aus der Fassung geraten, obwohl er schon übermenschliches Leid auf sich genommen habe: „Nessuna umiliazione umana potrà mai essere paragonata alla mia. Gesù avrebbe pianto su me tutte le sue lacrime“.⁹

Schließlich verwendet Don Pietro einmalig in *Roma città aperta* einen weiteren Tarnnamen Manfredis: Er nennt ihn apokryphisch den Mann mit den engen Schuhen. Was dieser rätselhafte Name bedeutet, wird im Film nie deutlich. In der Szene im Antiquitätengeschäft erklärt Don Pietro dem Ladeninhaber: „Io dovrei parlare con Francesco. Mi manda l'uomo dalle scarpe strette“.¹⁰ Ein Paar Schuhe übernehmen für Giovanni Episcopo im literarischen Text gleichsam die Funktion des legendären Schweißbuchs von Jesus Christus. Sie dienen als Reliquie, ersetzen den vergötterten toten Sohn. Dessen Geist kehrt allnächtlich in die Wohnung des Vaters zurück, um sich seine Kleidungsstücke zu holen. Doch Giovanni Episcopo versteckt vor ihm ein Paar Schuhe, weil sich in ihnen ein Fußabdruck befindet, die den verlorenen Sohn verewigen:

„Ebbene, [...] voi non potete intendere che cosa sieno per me queste due scarpette logore che hanno contenuto i *suoi* piedi, che hanno conservata la forma dei *suoi* piedi. [...]. In quel

⁶ Roncoroni 1972, 107 (588-590).

⁷ D'Annunzio 1988, 1046.

⁸ Ebd., 1074.

⁹ Ebd., 1076.

¹⁰ Roncoroni 1972, 45 (139)

momento, quando entrarono nella stanza, quando vennero per potarmi via, tutti i *suoi* abiti non erano là, su la sedia, accanto al letto? Perché io non cercai altro che le scarpe, ansiosamente, sotto il letto, sentendomi scoppiare il cuore al pensiero di non trovarle; e le nascosi, come se dentro ci fosse rimasto un poco della *sua* vita?¹¹

Nicht nur der Makroschauplatz - Rom - ist im Film und in D'Annunzios Text identisch, sondern Figuren mit identischem Namen - Giovanni Episcopo - werden in demselben Mikroschauplatz eingeführt - einer privaten Pension.¹² Manfredi wird hier in seiner Einführungsszene von der SS gesucht, aber kann seinen Verfolgern entkommen. Giovanni Episcopo wird hier von demjenigen, dem er hörig ist, an der Stirn mit einer Glasscherbe gezeichnet.¹³

Es ergibt sich eine auf mehreren Ebenen verblüffende, irritierende Beziehung zwischen einem Prosawerk D'Annunzios und der filmischen Ikone des Neorealismus. Gemeinhin gelten filmischer und literarischer Neorealismus als Antithese zum Kultus des Übermenschen, maskulinen heroischen Protagonisten und der rhetorischen, pathetischen Schreibweise D'Annunzios. Unerklärlich erscheint, weshalb der laut zeitgenössischer Rezeption erste und zugleich in Italien für wegweisend gehaltene Film über den antifaschistischen Widerstand auf das Werk eines Autors Bezug nimmt, dessen politisch-militärische Karriere äußerst schillernd ist. So gehört er ab 1914 zu den Interventionisten, die einen Kriegseintritt des zunächst neutralen Italiens fordern. Ihm treu ergebene Soldaten annektieren unter seiner charismatischen Führung von September 1919 bis 1920 Fiume, im Wilson-Plan als eine Offene Stadt ausgewiesen. D'Annunzio organisiert zusammen mit dem Anarchosyndikalisten Alceste De Ambris eine auf sich selbst zugeschnittene Diktatur, in denen die Bevölkerung in Korporationen zusammengefasst ist und ruft Fiume im August 1920 als einen eigenständigen Staat aus.¹⁴ Die Invasion Abessinien 1935-36 stößt auf seine vorbehaltlose Unterstützung.¹⁵

1921 zieht sich D'Annunzio in seine Villa Cargnacco bei Gardone am Gardasee zurück. Sein Verhältnis zum Faschismus ist ambivalent. Aus seiner Sicht vollenden Mussolinis Anhänger und imitieren zugleich, was von ihm schon in Fiume vorexerziert worden ist: Staatsstreich, Diktatur und Korporativismus. Zu Mussolini hält er schon vor dem Marsch auf Rom brieflichen und persönlichen Kontakt. Umgekehrt musealisieren und monumentalisieren ihn

¹¹ D'Annunzio 1988, 1032-1033.

¹² Wo der Ich-Erzähler den Zuhörern seine Geschichte erzählt, ist unkenntlich. Der erste angegebene Ort im Zusammenhang mit der Titelfigur und Wanzer ist die private Pension.

¹³ Vgl. D'Annunzio 1988, 1034-1035.

¹⁴ Vgl. Bärberi Squarotti 1982, 22-23.

¹⁵ Vgl. Mutterle 1980, 19.

die Machthaber zu Lebzeiten. Sein Gesamtwerk kommt als Nationalausgabe heraus.¹⁶ Ab 1924 trägt er den Adelstitel Fürst von Montenevoso. Es stellt sich daher die doppelte Frage, inwieweit über die angeführten Beispiele hinaus und weshalb *Roma città aperta* insbesondere das Motiv des Märtyrers aus *Giovanni Episcopo* transponiert. Vorausgehend soll der Inhalt dieser weniger bekannten Erzählung D'Annunzios zusammengefasst werden.

Der willensschwache Giovanni Episcopo unterwirft sich dem tyrannischen und aggressiven Giulio Wanzer. Beide sind in Rom Angestellte in verschiedenen Behörden. Bei einem abendlichen Streit in der Pension, wo er wohnt, wirft Wanzer ein Glas auf seinen Kollegen Doberti. Die Glassplitter verletzen hierbei den an dem Disput unbeteiligten Episcopo an der Stirn. Wanzer und Doberti verkuppeln ihn mit der von ihnen beiden und ihren Kumpanen sexuell begehrten Kellnerin Ginevra. Episcopo heiratet sie stellvertretend für Wanzer und dessen Arbeitskollegen. Eines Tages ist Wanzer spurlos verschwunden. In seiner Dienststelle, dem Schatzamt, wird ihm Unterschlagung von Wertgegenständen vorgeworfen. Ein Haftbefehl ist gegen ihn erlassen. Episcopo fühlt sich nach Wanzers Flucht erleichtert, doch seit der Hochzeitsnacht betrügt ihn Ginevra regelmäßig mit anderen Männern. Sein Schwiegervater, Battista, der als Drucker arbeitete, bis er sehunfähig wurde, ist alkoholsüchtig. Seine Schwiegermutter, genannt *la sensala*, hält den Ehemann finanziell aus, dominiert und schlägt ihn. Episcopo verliert seine Anstellung im Büro, nachdem sich die Affären seiner Frau herumgesprochen haben, und er nur noch unkonzentriert und fehlerhaft seine Aufgaben erledigt. Er lebt zunächst von dem ihm gewährten Taschengeld der Schwiegermutter, die ein Kurzwarengeschäft eröffnet hat. Sein Ein und Alles bildet der von Ginevra zwar geborene, aber vernachlässigte Sohn Ciro. Episcopo kümmert sich in den folgenden elf Jahren allein um ihn. Wanzer kehrt unerwartet und reich aus Amerika zurück. Er beginnt ein sexuelles Verhältnis mit Ginevra und zieht in das Haus des Ehepaars ein. Wanzer schlägt Ginevra im Beisein von Ciro und flieht. Ciro holt den Vater zu Hilfe, da er befürchtet Wanzer könne zurückkommen und die Mutter umbringen. Episcopo, der in einer Drogerie nunmehr unter miserablen Bedingungen die Buchhaltung führt, kehrt mit Ciro in ihr menschenleeres Haus zurück. Wanzer dringt in das Haus ein und tötet Ciro. Episcopo überrascht den Mörder während der Tat und ersticht ihn.¹⁷

¹⁶ Vgl. Bärberi Squarotti 1982, 24.

¹⁷ Die Erzählung dient 1947 als Vorlage für *Il delitto di Giovanni Episcopo*; Regie führt Alberto Lattuada.

Giovanni Episcopo ist als Bekenntnis oder Geständnis eines Ich-Erzählers an anonyme „signore“ adressiert. Eventuell handelt es sich um Personen, die ihn verhören.¹⁸ Die einleitenden Worte lauten: „Dunque, voi volete sapere ... Che cosa volete sapere, signore? Che cosa vi debbo dire? Che cosa? - Ah, *tutto!* - Bisognerà dunque che io vi racconti tutto, fin dal principio“.¹⁹ Die Erzählung steht damit in der Tradition von Texten Feodor Dostojewskis (1821-1881) wie *Zapiski iz Podpol'ja* (1864, *Aufzeichnungen aus einem Kellerloch*), *Krotkaja* (1876, *Die Sanfte. Eine phantastische Erzählung*) und Edgar Allan Poes (1809-1849) *The Tell-Tale Heart* (1843).

Die Erzählweise weicht von derjenigen in *Roma città aperta* vollkommen ab. Sie ist anfangs rückwärtsgewendet - führt von der Gegenwart, in welcher sich der nicht für wahnsinnig, sondern für voll zurechnungsfähig haltende Ich-Erzähler offenbart, zurück in die Zeit vor 12 bis 13 Jahren²⁰ und schreitet dann linear zum Ausgangspunkt der Beichte fort: 16 Tage nach der Ermordung des elf Jahre alt gewordenen *Ciro*. Dabei verliert der Erzähler während seines Berichts wiederholt den roten Faden, schweift ab, unterbricht und bemitleidet sich, verfällt in selbstreflexives Stammeln, wendet sich an seine Zuhörer.²¹

Gabriele D'Annunzio adressiert das nachträgliche Vorwort von 1892 an Matilde Serao (1856-1927), Mitunterzeichnerin des Manifests der antifaschistischen Intellektuellen 1925. Sie gehört im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einer der wenigen italienischen Frauen, die teils unter eigenem Namen, teils unter Pseudonym, erst als Journalistin, dann als Romancier reüssiert. In den siebziger Jahren schreibt sie, in Neapel lebend, unter anderem für *Il giornale di Napoli* und *La Farfalla* aus Mailand, ab 1878 das Periodikum des Verismus und der *Scapigliatura*. *Capitan Fracassa*, an dem Serao seit 1881 als Redakteurin mitarbeitet, ist ein römisches Periodikum, wo unter anderem über Mode, Literatur, aktuelle politische Nachrichten, Frauenemanzipation berichtet wird. Zu ihren Kollegen gehört Gabriele D'Annunzio. Nach dem Debütroman 1881 *Cuore inferno* über eine frigide Adelige, die an

¹⁸ „Ascoltatemi bene, perché questa è una verità assai più importante dei fatti che volete conoscere. Quando...Un'altra volta? Domani? Perché domani? Non volete dunque che io vi spieghi il mio pensiero? Ah, i fatti, i fatti, sempre i fatti! - I fatti non sono nulla, non significano nulla. C'è qualche cosa al mondo, signore, che vale assai più“, D'Annunzio 1988, 1040.

¹⁹ Dem Text vorangestellt sind zwei Psalmen: „Ego autem vermis, et non homo; opprobrium hominum, et abjectio plebis. Omnes videntes me, desirunt me.../Judica me secundum justitiam tuam“, ebd., 1031.

²⁰ „Ma sì, sì, ecco, sono calmo, perfettamente calmo. Vi racconterò tutto, fin dal principio, come vorrete: tutto, per ordine. La ragione non m'ha abbandonato ancora. Credetemi. Ecco, dunque. Fu in una casa dei quartieri nuovi; in una specie di *pensione* privata, dodici o tredici anni fa“, ebd., 1034.

²¹ „Ah, signore, voi potete ridere, se volete. Non mi offenderò“, ebd., 1050. „No, no non è possibile. Lasciate, signore, che io taccia; lasciatemi passar oltre. Non posso parlarvi di lei“, ebd., 1070. „Ah, signore, per carità, non mi lasciate solo! Prima di sera, morirò; vi prometto che morirò“, ebd., 1094.

ihrer erwachenden Leidenschaft zugrunde geht, erzielt sie mit ihrem zweiten Roman von 1883 *Fantasia* den Durchbruch. Als ihr gelungenster Roman gilt *La virtù di Checchina* (1884) über eine schöne Frau aus dem Bürgertum, der es nicht gelingt, aus ihrer unglücklichen Ehe auszubrechen und die Standeskonventionen zu überwinden. 1883 erscheint im *Capitan Fracassa* Seraos *Il ventre di Napoli*, eine Untersuchung der miserablen Lebensbedingungen in Neapel zur Zeit der dort grassierenden Cholera. D'Annunzio nimmt an ihrer Hochzeit mit dem Journalisten Edoardo Scarfaglio 1885 als ihr enger Freund teil. D'Annunzio widmet Serao *Giovanni Episcopo* und teilt ihr zugleich seine Beweggründe mit, warum er diesen Text geschrieben hat. Er bekennt, einen Ekel gegenüber dem gesamten zuvor geschriebenen Werk zu verspüren: „Di tutta la mia opera passata provavo quasi disgusto, come d'una compagine senza vitalità, la quale non avesse più alcun legame col mio spirito e pure mi premesse d'un intollerabile peso. Certi brani di stile, in qualche mio libro di prosa, mi facevano ira e vergogna“.²² Folglich handelt es sich biografisch und werkgeschichtlich um eine Zäsur oder eine tabula rasa zwischen den Romanen *Il piacere* 1889 und *L'innocente* 1891:

„penso che troverete qui i primi elementi di una rinnovazione proseguita poi nell'*Innocente* con più rigore di metodo, esattezza di analisi, semplicità di stile. Tutto il metodo sta in questa formula schietta: Bisogna studiare gli uomini e le cose *direttamente*, senza trasposizione alcuna. Ma chi vorrà studiare? Quanti ancora in Italia intendono il significato di un tal verbo? [...]. Pure, non mai come oggi fu imperioso il dilemma: O rinnovarsi o morire“.²³

Giovanni Episcopo basiere, so behauptet D'Annunzio, auf einer wahren Geschichte. Einer Person gleichen Namens sei zuerst der Philosoph Angelo Conti in einer Arztpraxis im Krankenhaus San Giacomo begegnet. Conti, der symbolistische Maler Marius de Maria und er hätten sich daraufhin mit dem alkoholabhängigen Episcopo in einer Taverne getroffen. D'Annunzio beteuert, es liege sogar ein Manuskript von Conti vor, der Episcopo regelmäßig Morphium und Spritzen beschafft habe. Es handele sich um Aufzeichnungen des klinischen Falles. Ergänzend seien Ergebnisse eigener Beobachtungen und Recherchen verarbeitet worden: „La persona di Giovanni Episcopo era già stata da me osservata e studiata con intensa curiosità, due anni innanzi“.²⁴ D'Annunzios hierbei auf die Planung des Prosawerks angewendete wissenschaftliche Kategorien wie „Methode“, „studieren“, „analysieren“ und „beobachten“, sind Indizien für D'Annunzios Rezeption des französischen Naturalismus. 1879 erscheinen die bereits erläuterten Schriften Zolas *Les documents humains* und *Le Roman*

²² Ebd., 1026.

²³ Ebd., 1029.

expérimental. Aber *Giovanni Episcopo* geht zu deren Programmatik auf Distanz, etwa durch den Ich-Erzähler, die Bedeutung des Übersinnlichen und die ausgeprägte religiöse Metaphorik. Die Erzählung selbst ist antinaturalistisch und bleibt doch im Banne des Naturalismus. Sie entspricht einer monologischen Aussprache über ein Trauma aus der Perspektive des Ich-Erzählers. Für den Leser als vermittelter Adressat des über zehn Jahre dauernden Märtyriums handelt es sich um einen außergewöhnlichen klinischen Fall. Im Vorwort an Serao von 1892 zitiert D'Annunzio aus der ein Jahr zuvor in Paris veröffentlichten *Enquête sur l'évolution littéraire* von Jules Huret. Diese setzt sich vom Naturalismus insofern ab, als sie unter dem Eindruck von symbolistischer Malerei und Richard Wagners Vision von einem Gesamtkunstwerk dem Ich, Träumen und Irrationalem wieder literarischen Wert beimisst²⁵, während sie Zola in *Le Roman expérimental* aus der von ihm normativ gesetzten naturalistischen Dichtung exkommuniziert.

Im Kontext von *Roma città aperta* dient das Zitat der literarischen Märtyrerfigur Giovanni Episcopo ergänzend dazu, den an sich latent bestehenden, wenngleich in keiner Szene manifesten weltanschaulichen Gegensatz zwischen Don Pietro und Manfredi durch ihre Typisierungen als Mann Gottes und Kommunist noch weiter einzuebnen. Die wiederholte Nennung von Manfredis Decknamen - Giovanni Episcopo - sowohl am Beginn als auch am Ende der Foltersequenz in der römischen Gestapozentrale unter Bergmanns Führung zeugt von dem dramaturgischen Bemühen, den metaphysischen Kampf antagonistischer Mächte, des Guten gegen das Böse, grell herauszustellen, wie sie bereits in Consiglios Sujet *La disfatta di Satana* angelegt ist. Folgerichtig verschwindet in der Foltersequenz der ohnehin seit der ersten Szene Manfredi-Don Pietro 'stillgelegte', nur latente Konflikt zwischen den zwei männlichen Opfern des Diabolischen bis zur Unkenntlichkeit. Hierbei gleicht sich Manfredi Don Pietro an und nicht umgekehrt. Der kommunistische Widerstandskämpfer rückt in den Rang eines Schmerzensmannes in der bereits angedeuteten Einstellung, wo er an die Wand mit jeweils nach links und rechts ausgestreckten Armen, verwundetem Oberkörper und zur Seite geneigtem blutigem, geschwollenen Gesicht dem ans Kreuz geschlagenen Jesus nachgebildet ist: „il suo corpo assume l'atteggiamento di un crocifisso senza croce: un

²⁴ Ebd., 1025.

²⁵ Ebd., 1241.

aguzzino gli brucia il petto con la fiamma ossidrica, gesto nel quale si può cogliere un' analogia col colpo di lancia che ha squarciato il costato di Gesù".²⁶

Rossellini hat sich von dem befreundeten Bildhauer Nino Franchina beraten lassen, wie eine Maske zu gestalten ist, die den Anschein erweckt, als sei Marcello Paglieros Gesicht von der Folter entstellt. Die vorgeschlagene und verwirklichte Lösung ist simpel und daher um so wirkungsvoller: Pagliero werden Stücke von benutztem amerikanischen Kaugummi auf das Gesicht geklebt.²⁷ Die Verweise auf Giovanni Episcopo in den Folterszenen, ergänzend zur Situation der Marter, Maske, Gestik, Mimik, Körperhaltung, Bildkomposition, bewirken Manfredis Apotheose, verwandeln den Kommunisten paradoxerweise in einen sich wie Jesus für die verblendete Menschheit opfernden Heiligen. Damit gewinnt die religiöse Bedeutungsdimension von *Roma città aperta* erheblich an Gewicht. Ein Monument des universalen Katholizismus rahmt den Film: Jeweils in einer aufsichtigen Totalen ragt es im Hintergrund aus dem Häusermeer heraus. In der Schlusseinstellung laufen die Jungen auf dem Monte Mario in einer dynamischen, diagonalen Bewegungsrichtung auf den Petersdom zu.²⁸

²⁶ Virgilio Fantuzzi, *Riflessi dell' iconografia religiosa nel film Roma città aperta* di Roberto Rossellini, *La Civiltà Cattolica*, IV, 1995, 269.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. das Szenenfoto, in: Forgacs 2000, 35.