

DOCUMENTATIECENTRUM VOOR DRAMATISCHE KUNST V.Z.W.

RAAD VAN BESTUUR

Jozef De Vos (voorzitter), Freddy Van Besien (ondervoorzitter), Dirk Willems (secretaris), Jan Hoeckman (penningmeester).

REDACTIE DOCUMENTA

Jozef De Vos (hoofdredacteur), Luc Lamberechts, Annick Poppe, Freddy Decreus, Ton Hoenselaars, Jürgen Pieters, Mieke Kolk, Johan Callens, Yvonne Peiren, Johan Thielemans, Karen Vandevelde, Christel Stalpaert.

* *
*

DOCUMENTA is een driemaandelijks tijdschrift van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst, v.z.w. en het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst, Universiteit Gent.

Bijdragen, boeken ter recensie, bibliografische informatie en alle redactionele correspondentie dienen te worden gericht aan Dr. Jozef De Vos, Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst, Universiteit Gent, Rozier 44, 9000 Gent.

Alle correspondentie betreffende abonnementen, betalingen, enz. dient te worden gericht aan de heer Jan Hoeckman, Bromeliastraat 28, 9040 Gent (Sint-Amandsberg).

Een jaarabonnement kost 20 € (België) of 30 € (Nederland) te storten op rekening 447-0069151-12 van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst, Gent.

Voor betalingen vanuit het buitenland gelden volgende code en nummer:

SWIFT : KREDBEBB

IBAN : BE 1944700691 5112

Losse nummers zijn verkrijgbaar tegen 7 €.

ISSN 0771-8640

**CESARE IN SCENA. ACHTER DE SCHERMEN VAN
THEATER TEN TIJDE VAN HET ITALIAANSE FASCISME**

Jan NELIS¹

Het fascistische regime in Italië (1922-1943) weefde door middel van een alsmaar toenemende controle op het openbare leven een web, ontwikkelde een discours waaraan slechts weinigen zich wisten te onttrekken. De dagelijkse realiteit werd in zekere zin 'gefascistiseerd,' ging deel uitmaken van een auto-referentieel interpretatiekader, nl. het fascisme. Dit laatste groeide uit van politieke ideologie tot wat men heeft bestempeld als een politieke religie. Mussolini ambieerde het ideaal van wat hij de 'totalitaire Staat' noemde, een Staat waarin alle componenten in harmonie functioneerden: alles bestond in en vóór de Staat, niks bestond buiten de Staat. Deze situatie betrof ook de kunsten, inclusief het theater. Dit diende zich, net als de zuiver literaire, de beeldende en andere kunsten, aan de tijdsgeest aan te passen. Hoe dit precies gebeurde, zullen we kort uiteenzetten in het eerste deel van dit artikel, waarin we de fascistische interesse voor theater zullen belichten. Gezien het eigenlijke onderwerp van deze studie de analyse is van een aantal bewerkingen van het leven van Julius Caesar zullen we in een tweede fase licht werpen op de fascistische ideologie van de *romanità* of 'Romeinsheid.' Deze kwam er grofweg op neer dat men de Italiaanse, fascistische identiteit trachtte vorm te geven door een beroep te doen op de idee van de 'erfenis' van het antieke Rome en de deugden die aan dit laatste werden verbonden. In een laatste fase zullen we dan, zoals reeds werd aangehaald, onze aandacht richten op de wijze waarop Caesar onder het fascisme in scène werd gezet.

Fascisme en theater

Het fascistische regime zag kunst en cultuur als propagandamiddelen met het oog op het bereiken van een zo hoog mogelijke graad van consensus. Ook theater werd hiervoor ingeschakeld, doch de interesse vanwege de overheid voor theater kwam vrij langzaam op gang, in het bijzonder als men ze afweegt tegen het belang van bijvoorbeeld cinema (Antonucci 1986:110-112). Meer bepaald de creatie van een vorm van 'fascistisch theater' baarde zorgen. In 1924 had men nog het theater van Luigi Pirandello als prototype in gedachten (Tonelli 1924:413), doch tot een 'model' voor fascistisch theater groeide dit nooit uit: algemeen gesteld was het in de jaren 1920 *business as usual*: het theater van Pirandello, het futuristische theater, de bestaande traditie van *commedia brillanti* en genrestuk-

ken voor de burgerij, dit alles bestond reeds vóór het fascisme, dat aanvankelijk weinig aan de bestaande situatie veranderde.

In 1931 creëerde het fascistische regime dan de *Corporazione dello Spettacolo*, een in de praktijk vrij statisch en log orgaan (Antonucci 1986:112, zie ook Thompson 1996:104-106), doch reeds een duidelijke aanwijzing voor de toenemende politieke interesse voor theater in de jaren 1930. Vanaf deze periode zien we dan ook, naast de voortbestaande traditie (cf. supra), een toename van stukken die episodes uit het ontstaan van het fascisme en uit de Eerste Wereldoorlog uitbeelden. Dit kan worden beschouwd als een eerste vorm van fascistisch theater, doch het 'fascisme' betrof enkel de inhoud. Nu moest nog gewerkt worden aan een theater dat ook vormelijk de nieuwe, fascistische geest incarneerde. Terwijl Nazi-Duitsland als model voor Nazi-theater voor de proppen kwam met de zogeheten *Thingspiele*, een soort interactief theater waarin het publiek werd aangezet door middel van zang en dans aan het spektakel deel te nemen, hadden de fascistische *18 BL* (1934), de belangrijkste poging tot de creatie van een nieuwe vorm van theater voor het nieuwe, fascistische Italië. In dit stuk van Alessandro Blasetti werd de hoofdrol vertolkt door niemand minder dan de vrachtwagen *BL*, gebruikt tijdens de Eerste Wereldoorlog, een van de stichtingsmythen van het fascisme. Het stuk ging in 1934 in première in Firenze, doch werd een totale mislukking: het publiek bleek totaal onverschillig voor een theater waarin een simpel object het ganse verhaal, een episode uit de Eerste Wereldoorlog, moest dragen. Het fascistische regime trachtte met *18 BL* de erfenis van de Eerste Wereldoorlog op scène te brengen, doch deze poging kende een jammerlijk einde, temidden van het onbegrip en de spot van het publiek. *18 BL* bezegelde reeds in 1934 het einde van de pogingen tot het creëren van fascistisch theater. Ondanks dit débâcle kon het fascisme toch bogen op de creatie van één vorm van populair volkstheater, van 'theater voor de massa:' Giovacchino Forzano's *Carri di Tespi*.

In 1929 creëerde Giovacchino Forzano de *Carri di Tespi*, in de grond de enige (formele) theatrale innovatie die de *ventennio*, de periode van ongeveer twintig jaar waarin het fascisme aan de macht was (1922-1943), opleverde (Livio 1989:262, zie ook Thompson 1996:106-108). De *Carri* waren een soort reizende 'theaterkoetsen' die, in het kader van de vrijetijdsorganisatie *Dopolavoro*, voorstellingen overal te lande, veelal op het lokale dorpsplein, verzorgden. Ze brachten de bevolking bijeen, zij het op vrij passieve wijze (Malato 2000:1398). Tot op zekere hoogte waren zij een succes voor het regime, doch als men ze afweegt tegen de voortdurende traditie van het *teatro disimpegno borghese*, naast de *commedie brillanti*, die niet voor de massa, doch voor de burgerij werden opge-

voerd, dan blijkt hun belang veeleer beperkt. In dit opzicht was de *ventennio* met andere woorden een periode van steriliteit en stagnatie voor het Italiaanse theater. Laten we dan nu kijken naar de receptie van Julius Caesar in het theater ten tijde van het fascisme. Eerst zullen we echter kort ingaan op de context, nl. de ideologie van de *romanità* in het fascisme.

Fascisme en de ideologie van de *romanità*

Bij vele classici groeit een onderzoekspraktijk die 'het klassieke' onderzoekt in specifieke periodes en ruimtes, alsook in sterk heterogene contexten. Men beseft meer en meer dat de klassieke Oudheid weliswaar van enorme waarde is als een van de pijlers van de Europese beschaving, doch men blijft tevens niet blind voor de negentiende-eeuwse combinatie van idealisme, romantiek en positivisme, die vaak een weinig genuanceerde visie op de klassieke Oudheid opleverde. Vanuit een groeiende (wetenschaps)filosofische interesse (Nietzsche, Foucault, Kuhn) is het duidelijk geworden dat de klassieken tevens kunnen worden gekaderd in een aantal paradigmatische constructies die elk een eigen visie op 'traditie' en 'literaire canon' representeren. Dit verklaart de groeiende interesse in onderzoeksvelden die tot voor kort vaak slechts in de marge of zelfs helemaal niet aan bod kwamen, zoals de positie van het vrouwelijke, het dionysische, het niet-Westerse. Het recente, heel bewogen *Black Athena debate* bijvoorbeeld (Bernal 1991) betrof de afro-aziatische versus arische wortels van het oude Griekenland. Kortom, de laatste decennia hebben classici een heel vruchtbaar debat gevoerd betreffende grondslagenonderzoek en historische beeldvorming: wie zijn classici, wie heeft hen gevormd tot wat ze zijn, en op basis van welke presupposita gebeurde dit? Het is in deze context dat zich het kader van dit artikel situeert: de ideologie van de *romanità* in het Italiaanse fascisme.

De fascistische *romanità* is wat Eric Hobsbawm een 'invented tradition' zou noemen. Ze stelde het fascistische Italië voor als rechtstreekse erfgenaam van de klassieke Oudheid. Reeds vóór het fascisme had Rome al grote symbolische waarde, doch deze werd tijdens het fascisme uitvergroot; de antieke hoofdstad van Italië werd het onderwerp van een nationale stichtingsmythe die, dankzij haar geschiedenis en haar volk, abstracte noties als deugd, discipline, kracht en zelfs raszuiverheid incorporeerde. Met het oog op het bereiken van een zo groot mogelijke consensus ontwikkelde en gebruikte het fascisme deze idee om een soort italo-fascistische identiteit te creëren, waarbij men gebruik maakte van de resten uit de Oudheid als levend bewijs van de overgeërfde grootsheid. Tot op heden vertoont Rome hiervan de sporen: via de politiek van de *sventramenti* (afbraak, ont-

mantelingen) werden volledige historische sites vernietigd, nieuwe wegen en gebouwen aangelegd en ruïnes 'bevrijd.' Officieel lagen drie factoren aan de basis: hygiëne, tewerkstelling en grootsheid. Als men echter de enorme verwoestingen beschouwt, wordt het snel duidelijk dat de derde de doorslaggevende was.

Vele classici zagen in het fascistische regime een middel om hun discipline te sponsoren, terwijl het regime van zijn kant in hen handige propaganda-instrumenten zag. In deze context waren de bimillennarische vieringen van Vergilius, Horatius en Augustus een uitstekende gelegenheid om de grootsheid van de Romeinse geschiedenis te exalteren. Dit gebeurde via bijdragen in tijdschriften als *Historia*, *L'Urbe* en *Capitolium*, alsook in de publicaties van de *Accademia dei Lincei* en vooral het *Istituto di Studi Romani*. In het geval van Augustus werd zelfs een groots opgezette tentoonstelling georganiseerd (cf. infra).

De viering van Vergilius vond plaats in 1930, vijf jaar na het begin van de zogeheten *Battaglia del grano*, een groots opgezette agrarische promotiecampagne die tot doel had de graanproductie tot ongekende hoogten te brengen. Niet verwonderlijk dus dat Vergilius op de eerste plaats de dichter van het landleven (*Bucolica*) en de landbouw (*Georgica*) was. De *Aeneis* liet classici tevens toe hem in verband te brengen met de *pax augustana* en het *Imperium Romanum*. Na de fascistische *Mars op Rome* van 1922 liet deze viering de fascistische voor de tweede maal toe om, via de vooropgestelde erfenis van de Oudheid, een openlijk imperiale ideologie naar voren te schuiven. Terwijl Horatius, de man van Philippi en het *dolce far niente*, in 1935 voornamelijk werd gezien als dichter van het *carmen saeculare*, was het Augustus die in 1937 de meeste aandacht kreeg. Augustus werd overal ter wereld gevierd, doch de mate waarin dit in Italië gebeurde, was ongezien. Nu fascistisch Italië een Afrikaans imperium had veroverd,² was hij als man van de vrede en het imperium het onderwerp van lezingen, publicaties en een tentoonstelling. Deze *Mostra Augustea della Romanità* werd georganiseerd door classicus Giulio Quirino Giglioli. Ze had slechts één doel: het identificeren van Mussolini met Augustus. In hetzelfde jaar werd tevens de in 1932 ontworpen *Mostra della Rivoluzione Fascista* (cf. infra) hernomen, wat de band tussen het fascistische regime en het oude Rome eens te meer bevestigde. Dit alles maakte van Augustus de 'officiële' held van het fascisme, terwijl Julius Caesar, nochtans de man van de eerste 'Mars op Rome', naar het achterplan werd geschoven.

De *romanità* werd tevens in de aandacht gebracht via opgravingen, de 'bevrijding' van archeologische resten en de invoer van 'Romeinse' symbolen zoals de Romeinse groet en pas. Tijdens de jaren van de *bimillennari* maar ook daarbuiten, beïnvloedde ze tevens de wetenschappelijke publicaties betreffende de Oudheid,

alsook populaire cultuur, meer in het bijzonder cinema. 'Culturalistische' studies, zoals deze van Maria Wyke (1999 (1)), analyseren de esthetiek van de (fascistische) *romanità*, haar cinematografische exteriorisatie. Deze wordt aldus gecontextualiseerd in het alomtegenwoordige fascistische discours dat gaandeweg gans de Italiaanse maatschappij doordrong.

Waar deze aspecten het onderwerp zijn van diverse studies, heeft tot op heden niemand aandacht geschonken aan de impact van de *romanità* op het theater. Dat willen we met deze studie verhelpen, door middel van een analyse van een aantal bewerkingen van het leven van Julius Caesar, die op een uitzondering na alle geschreven werden ten tijde van de *ventennio*. Met deze studie geven we tevens een aanzet tot het opvullen van een andere leegte: het belang van Caesar is nog nooit uitgebreid onderzocht, behalve in het werk van Wyke (1999 (2)).

De tragedie van Julius Caesar onder het fascisme

Bij ons onderzoek betrekken we zes stukken. Het eerste is *Giulio Cesare. Dramma Storico in 5 atti* van Enrico Corradini. Hiervan zullen we de versie uit 1902 –we gebruiken de uitgave van 1904– confronteren met een herwerkte tekst uit 1926. Het geval van Corradini, een nationalistisch politicus die werd 'geabsorbeerd' door het fascisme, is heel informatief, daar we beschikken over een pre-fascistische versie en een versie die tot stand kwam in een periode waarin de ideologie van de *romanità* in volle ontwikkeling was. Vervolgens is er *Caesar* van Camillo Mariani dell'Anguillara (1928), alsook de herwerkte *Cesare* van dezelfde auteur (Mariani dell'Anguillara 1935 (2)). Het voorlaatste stuk is *Cesare* van de in het kader van de *Carri di Tespi* reeds vermelde Giovacchino Forzano (1939, we gebruiken de uitgave uit 1954). De co-auteur van dit stuk was niemand minder dan Mussolini zelf. De rij wordt afgesloten door *Giulio Cesare. Dramma* van Nino Guglielmi (1939). Deze zes stukken laten ons toe na te gaan op welke wijze het leven van Caesar op verschillende ogenblikken vóór en tijdens het fascistische regime werd bewerkt. De bewerkingen van Forzano en Guglielmi laten ons verder toe de Caesarreceptie synchroon te onderzoeken. Guglielmi, van wie we, net als in het geval van Forzano, de correspondentie met het secretariaat van Mussolini (*segreteria particolare del duce* = SPD)³ hebben teruggevonden, was een veeleer marginaal auteur en journalist. Forzano⁴ van zijn kant genoot de steun en zelfs medewerking van Mussolini. We zullen dan ook kort onze aandacht richten op de persoonlijke visie die deze laatste had op Caesar. Daar we te Rome geen contemporaine bronnen betreffende eventuele opvoeringen hebben aangetroffen, zullen we ons in wat volgt voornamelijk baseren op de tekst van de stukken.

Enrico Corradini: *Giulio Cesare* (1902 en 1926)

De *Giulio Cesare* die Enrico Corradini in 1902 publiceerde is een vijfakter. Tijdens de eerste akte, die zich afspeelt net voor het oversteken van de Rubicon, is Caesar het onderwerp van gesprek. Terwijl het landvolk zijn lof zingt ("leve Caesar!" Corradini 1904:16), maakt de generaal al snel een einde aan de rebellie die uitbreekt onder zijn soldaten (Corradini 1904:34). De emoties zijn opmerkelijk lauw, de conflicten oppervlakkig, Caesars beslissingen zijn wet. De eerste akte is slechts een voorafspiegeling van het grote conflict dat Rome weldra in twee zal scheuren.

Tijdens de tweede akte wordt dieper ingegaan op de figuur van Caesar, eerst en vooral door het negatieve beeld van zijn tegenstanders. Het kamp van Pompeius wordt, net als de Romeinse senaat, beheerst door hebzucht en jaloezie, intriges en afgunst (Corradini 1904:53), ondeugden die door Cicero worden geïncarneerd (Corradini 1904:77). Caesar is de enige optie, een *uomo terribile* (Corradini 1904:80) met een quasi kosmische missie, het verenigen van de wereld in het teken van Rome. De tweede akte sluit af met een toespraak van Caesar, die zo'n twee decennia later niet had misstaan in een fascistisch pamflet: "Romeinen, ik kondig jullie een nieuw idee aan in de volgende drie woorden: Rome, Italië, de wereld. *De ganse wereld moet Romeins worden* [...] Rome het hart, de wereld het enorme lichaam. En als er een ziel nodig is, dan breng ik die jullie." (Corradini 1904:96)

De derde akte beeldt de Slag bij Pharsalus (48 a.c.n.) uit en is, naast de dood van Caesar, de meest tragische akte. Terwijl de caesarianen de dood van de verslagen tegenstanders eisen, betoont Caesar zijn clementie. Hij laat zich zelfs overtuigen Brutus en de andere pompeianen te sparen. Aldus beslecht hij op tragische wijze zijn lot, door zijn toekomstige moordenaar het leven te gunnen. Hij wordt tevens het slachtoffer van zijn ijdelheid: het blijkt immers dat het Brutus' appel aan Caesars grootsheid is die de toekomstige dictator heeft weten te overtuigen. (Corradini 1904:139)

De vierde akte werkt verder de figuur van Brutus uit. Zij laat de auteur toe Caesar een waardige dood te schenken, want door toedoen van een waardig tegenstander. De perfide Cassius tracht Brutus te overtuigen van zijn zaak (Corradini 1904:167-176), doch het is pas wanneer Caesar aanvaardt te worden vergoddelijkt dat Brutus toegeeft, echter na oprecht te hebben geweend (Corradini 1904:196-198). De paradoxale tragiek van zijn lot, dat van de moordenaar van de vader van het vaderland, wordt nu tenvolle duidelijk (Corradini 1904:203).

De laatste akte geldt dan als een soort apologie voor de dood van Caesar. Via de figuur van Antonius, zichtbaar dronken (Corradini 1904:211), wordt de verantwoordelijkheid voor Caesars dood deels bij zijn ontaarde, profiterende medestanders gelegd. Caesar van zijn kant heeft het over de op handen zijnde campagne tegen de Parthen en somt net voor zijn vertrek een reeks openbare werken op (Corradini 1904:225). Zelfs zijn meest uitgesproken tegenstanders beginnen zich rekenschap te geven van de verstrekkende gevolgen van hun daad. Cassius bijvoorbeeld beseft dat hij en zijn kompanen op het punt staan "het grootste, vreselijkste leven ter wereld te doden, als het ware de bliksem tegen te houden en de zon te doven." (Corradini 1904:238-239) Brutus blijft onbewogen, doch doet zijn plicht. De dood van Caesar komt niet voor in het stuk; van Brutus weten we enkel dat hij "alleen voortschrijdt." (Corradini 1904:240)

In de *Giulio Cesare* van 1926 stelt de auteur dat een veranderde motivatie aan de basis ligt: "Ik heb de Romeinse tragedie geconcipieerd in het kader van de immanentie van de raciale roots. We kwamen zopas uit een materialistisch tijdperk, waarin vele waarden vernederd, beledigd waren [...] Rome is het karakter van Italië en is een eeuwige moraal. Tegenover het bewustzijn van de Italiaanse natie sublimeert Rome in een supreme orde van heroïsme en martelarendom. Julius Caesar is de grootste held van het heroïsche Romeinse Volk." (Corradini 1926:9-11) Corradini, politicus en hoofdredacteur van het nationalistische blad *Il Regno*, is het prototype van een nieuw nationalisme dat van het débâcle van de oorlog een stichtingsmythe maakte. In deze context van toenemend Italiaans nationalisme was de link met de grootsheid van het Romeinse Rijk snel gemaakt. Het fascisme was een amalgaam van ideeën als kracht, geweld, vitaliteit en vaderland, een evoluerend *work in progress*. Mussolini's opportunisme liet hem toe zich snel aan de veranderende mentaliteit aan te passen en een groot deel van het politieke spectrum aan te trekken. Rechtse nationalistes als Corradini werden geabsorbeerd door de beweging van de charismatische *duce* die zich met zijn Mars op Rome van bij het prille begin openlijk met Caesar vereenzelvigde. De grote Romeinse 'revolutionair' was een model voor de fascistes. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Corradini in 1926 zijn Caesar aanpaste aan de nieuwe politieke wind.

Reeds tijdens de eerste akte valt op dat de schrijfstijl en karakterisering veel directer zijn. Het grote verschil met de versie uit 1902 ligt in de rebellie in Caesars legioen, een rebellie die veel heviger lijkt. Caesar dreigt zelfs even de controle te verliezen, doch dit is slechts een middel om zijn daadkracht uit de verf te laten komen, daar hij er bliksemsnel een eind aan maakt. De generaal heeft de gave van het woord en de rede en gebruikt deze naar goeddunken. De kracht van

de leider laat de soldaten slechts één optie: totale, onvoorwaardelijke gehoorzaamheid.

Caesar domineert en ziet alles. De andere personages zijn futiel, soms zelfs belachelijk, zoals Cicero, die op kinderachtige wijze ruziet met Cato (Corradini 1926:70). Een ander verschil met de versie uit 1902 is de verdeling van de ruimte: de 'pompeiaanse senatoren' bevinden zich vaak in het donker, samenzweerderig (Corradini 1926:93). De caesarianen van hun kant worden bij name genoemd en bevinden zich op openbare plaatsen, voor allen zichtbaar. Caesar is de man van de idee, de inhoud (Rome); Pompeius de man van de vorm, zonder inhoud (de Republiek). Caesar incarneert het ideaal van de *uomo terribile, nuovo, solitario*, en begint meer en meer een voorafspiegeling te worden van de *duce* van het fascisme (Corradini 1926:103). Alles moet wijken voor de grote baas, zelfs zijn echtgenote. Caesar laat zich niet beïnvloeden door Calpurnia, die beschikt over een "trouw gelijk aan die van mijn meest trouwe legionair." (Corradini 1926:123) Ter illustratie: in 1902 kon Caesar nog eindigen met de woorden "nu wacht Calpurnia op me." (Corradini 1904:102) Dergelijke woorden hadden in 1926 ongetwijfeld gewezen op een gebrek aan viriliteit, ondenkbaar tijdens het fascistische bewind. De dictator sluit de akte zelfs af met de aan het fascisme ontleende slogan "Vinceremo!" ("We zullen winnen!") (Corradini 1926:137)

Deze tendens tot uitvergroting en 'fascistisering' van de motieven en personages zet zich verder in de derde akte, waar Caesar letterlijk 'terribile' wordt genoemd (Corradini 1926:143). De grootste verandering situeert zich echter in de symboliek. Het is het motief van het bloed (Corradini 1926:166) dat duidelijke contemporaine associaties oproept. Het fascisme was in zekere zin geboren uit de Eerste Wereldoorlog en verhief de cultus van de *trincerocrazia* ('heerschappij van de veteranen' of 'loopgravenaristocratie') en de *mutilati* (oorlogsinvaliden) tot het niveau van een *ersatz* religie. Caesar is de hoeder van het Romeinse bloed, de *stirpe* (roots, ras) waarover Corradini het in zijn inleiding had (cf. supra). Eindelijk is hij Rome: "[Als antwoord op Brutus' vraag wat het verschil is tussen Caesar en Rome:] Ze zijn één en dezelfde." (Corradini 1926:175-176)

De twee laatste aktes vertonen weinig verschil met de vorige versie. Brutus blijft een zekere waardigheid behouden, doch Caesar krijgt een quasi religieuze dimensie, "een menselijkheid die nooit zijn gelijke kende op aarde." (Corradini 1926:289) Zijn dood is de dood van Rome, tot wie hij dan ook zijn laatste woorden richt (Corradini 1926:310). In een regime dat van de *romanità* één van de pijlers van de officiële propaganda maakte, was de idee van het einde van Rome echter ondenkbaar, daar dit een mogelijk einde van Mussolini en het fascisme impli-

ceerde. Corradini voegt dan ook een foto van Augustus toe aan zijn tekst: de beeltenis van de eerste keizer, die in 1937 uitgebreid zou worden gevierd, vermijdt aldus al te 'tragische' evocaties.

De confrontatie van de twee versies illustreert hoe een literair discours kan worden geïnfilteerd door een politiek discours, hoe een buitentekstuele realiteit, c.q. het nationaal-fascisme, binnen een tekst resoneert. Dit zien we in het beeld van de *uomo nuovo, solitario, terribile*, in de vrouw die slechts bestaat in de mate waarin zij echtgenote is. Fascistische slogans roepen de idee op van een oorlog, verleden en toekomstig. Het motief van het bloed bevestigt deze erfenis, die tevens uitgroeit tot een imperiale veroveringsdrang. Het bloed van Caesar verdwijnt niet, doch leeft verder in Augustus, de toekomstige 'officiële' held van het fascisme.

Camillo Mariani dell'Anguillara: *Caesar* (1928) en *Cesare* (1935)

De *Giulio Cesare* van Corradini is, in de twee versies, een eerder klassiek stuk. Ook al werd het stuk in 1926 'gefascistiseerd', de *romanità* blijft een samenraapsel van veeleer vage, oppervlakkige ideeën. Met de tijd raakte het fascisme echter dieper ingeworteld, 'naturaliseerde' het zich in zekere zin. Tegen het einde van de jaren 1920 kon dan een nieuw tijdperk aanbreken. Het is in deze veranderde context dat de *Caesar* van Camillo Mariani dell'Anguillara (1928) verscheen. De *romanità* was nu overal aanwezig, tot zelfs in de taal; Mussolini was de *dux*, *Cesare* werd *Caesar* voor Mariani. Zoals blijkt uit de regie-aanwijzingen, moet zijn stuk de verwachting van het nieuwe, het licht uitademen (Mariani dell'Anguillara 1928:11). De wind die doorheen de *Caesar* waait is opmerkelijk fris en weerspiegelt de invloed van de modernistische literatuur. Gecamoufleerd door een illusie van vrijheid, hield deze nog een façade van culturele openheid staande.²⁷

In zeven *quadri* illustreert de *Caesar* taferelen uit het leven van Julius Caesar. Tijdens de drie eerste lijkt de crepusculaire toon een soort geboorte aan te kondigen. Reeds de eerste zin vermeldt de dageraad (Mariani dell'Anguillara 1928:15). Geassocieerd met licht en bloed is deze overal aanwezig (Mariani dell'Anguillara 1928:23). Tot het einde van de derde *quadro*, die ook met de dageraad begint (Mariani dell'Anguillara 1928:45), heerst een sfeer van ongeduld en verwachting. Uiteindelijk, aan de helft van zijn stuk, spreekt de held: de eerste woorden van de Romeinse *duce* zijn een beslissing waarin Rome en de goden figureren. Aldus evoceert de auteur twee van de bases van de toendertijdse maatschappij: *fascisme-romanità* en geloof.

De drie volgende *quadri* bereiden de dood van Caesar voor. Door het motief van het bloed lijkt deze vanaf het begin onvermijdelijk. De zuiverheid van Brutus blijkt uit zijn woorden, die tegelijkertijd de lof en doodstraf van Caesar zijn (Mariani dell'Anguillara 1928:62). Zoals gezegd is het motief van het bloed (lauw, op de mantel van Caesar, Mariani dell'Anguillara 1928:113) alomtegenwoordig. Het evoceert nog maar eens een nieuwe dageraad. Eerst dient het vuur echter het lichaam van Caesar, en aldus het verleden, te purgeren (Mariani dell'Anguillara 1928:114).

De zevende *quadro* situeert zich in een desolate vlakte. Rondom is overal "het helle licht van de schitterende dageraad." (Mariani dell'Anguillara 1928:115) Alle *Leitmotive* van het stuk komen samen in deze finale, waar een ooggetuige nogmaals de mantel van Caesar beschrijft, "lichtgevend als een tintelende vlam in de dageraad." (Mariani dell'Anguillara 1928:120) Al wat rest zijn de dageraad en het vuur. Uit hen zal Rome, zal de hoop herrijzen. Gans het stuk ademt een abstracte, ideële, etherische sfeer die we bij Corradini niet aantreffen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het een dichter is die de laatste woorden spreekt en aldus het drama van Caesar afsluit: "Ons doel is de zon. De aarde is niet voldoende voor ons." (Mariani dell'Anguillara 1928:122)

De *Caesar* van Mariani dell'Anguillara beeldt de hoop op een nieuw begin uit. Paradoxaal genoeg moet de held sterven om dit doel te bereiken. Rome, zowel door Caesar als door Brutus geïncarneerd, moet sterven om herboren te worden. Dit is de centrale idee. Deze kadert in de fascistische *romanità* die op haar beurt een discours over het verleden was, gericht op het heden en de toekomst. Ons inziens is de *Caesar* van Mariani dell'Anguillara de op artistiek vlak meest geslaagde versie die we in deze studie behandelen. We weten niet in welke mate Camillo Mariani dell'Anguillara zich heeft laten leiden door de fascistische ideologie; we weten enkel dat hij in 1935 (Mariani dell'Anguillara 1935 (1)) een *Antologia di poeti fascisti* uitgaf en later meewerkte aan de historisch-epische propagandafilm *Scipione l'Africano* (1937), op zich minstens aanwijzingen voor de politieke vatbaarheid van de auteur. We zullen in wat volgt zien dat deze laatste in 1935 heel sterk op de voorgrond trad.

Als men de *Cesare* van dezelfde auteur uit 1935 bekijkt, valt het dadelijk op dat de grote kracht van het stuk uit 1928, het crepusculaire karakter, minder op de voorgrond treedt. Waar in 1928 nog de verwachting en het licht centraal stonden, begint dit stuk met de evocatie van de nacht. Deze groeit verder geenszins uit tot een centraal motief, daar in dit stuk een *Leitmotif* ontbreekt. De *Caesar* is een *Cesare* geworden, iconisch voor de appropriatie van het Romeinse verleden door

het Italiaanse, fascistische heden. Zijn 'tragedie' is verwaterd tot de complete, platte lof van Caesar, met als hoogtepunt de volledige tweede *quadro* (Mariani dell'Anguillara 1935 (2):30-43). Caesar is nu niet meer de apostel, verkondiger van de nieuwe Boodschap, doch een simpele held, zij het dat deze van alle inhoud, alle tragiek, is ontdaan. In deze herwerking is Caesar nu de keizer, de "Duce" (Mariani dell'Anguillara 1935 (2):55). De laatste scène staat dan volledig in het teken van *Roma*, terwijl Caesar, de dageraad en het motief van het bloed naar de achtergrond zijn verdrongen. De scène is nu geen eenzame vlakte meer, doch het drukke forum. De laatste woorden zijn niet meer deze van een dichter, want dichters horen niet thuis in fascistisch Italië. Neen, Rome staat centraal: "Vlam geboren uit het hout, uit het bloed, uit het goud; onsterfelijke vlam, jij maakt Rome onoverwinnelijk. Caesar is niet dood. Kan Rome sterven?" (Mariani dell'Anguillara 1935 (2):101)

In 1935 blijkt Camillo Mariani dell'Anguillara samen met de tijden te zijn veranderd. Zijn *Cesare* is nu veel conformistischer, holler. Het fascisme is een regime en heeft bijna een keizerrijk; het is geen belofte meer, doch de vervulling ervan. Caesar is nu de *imperator*, de *dux* wiens lof doorheen het ganse stuk wordt gezongen. Hij is niet Caesar, doch een voorafspiegeling van Mussolini. Hij valt in weinig meer te onderscheiden van Augustus, die in 1937-1938 op zijn beurt met grote luister als een soort proto-Mussolini zou worden gevierd (cf. supra). Het stuk is voor de lezer een heel harde dobber, daar het alle mogelijke spankracht ontbeert, doch voor ons onderzoek is het van grote waarde. Het illustreert hoe de cultuur tijdens het fascistische regime langzaam werd uitgehold, hoe uiteindelijk slechts één enkel discours werd geduld.

Giovacchino Forzano en Benito Mussolini: *Cesare* (1939)

Het vijfde stuk is *Cesare* van Giovacchino Forzano. Geschreven tegen het einde van de jaren 1930, weerspiegelt het de veranderde tijden: met Mussolini als co-auteur is de identificatie Caesar-Mussolini de evidente rode draad doorheen het stuk (Verdone 1996:136). In wat volgt, zullen we de betekenisvolle elementen belichten en ze confronteren met Forzano's apologetische inleiding op de versie van 1954. Vervolgens zullen we de correspondentie van Forzano met de *segreteria particolare del duce* belichten, alsook Mussolini's receptie van Caesar.

Van bij het begin van het stuk doet een racistisch element zijn intrede. De eerste *quadro* van de eerste akte toont hoe een Grieks leraar tumult veroorzaakt door de Romein Caesar te bekritisieren. Hiermee krijgen we een directe echo van de

buitentekstuele realiteit, van de angst voor het onbekende, voor het 'Oosterse,' die zich weerspiegelde in de rassenwetten die in 1938 in fascistisch Italië werden afgekondigd. Na een uitwerking van de tegenstelling Caesar-Pompeius (tweede *quadro*) voert de derde *quadro* ons naar de tent van Caesar. Net als Mussolini is deze laatste een universeel man, een intellectueel die houdt van sport en kunst, muziek inclusief (Forzano 1954:376). Zoals gezegd is het fascisme sinds 1932 een ideologie, bijna een credo geworden, de proto-Mars op Rome van Caesar is dus de uitdrukking van de wil der goden: "Laten we gaan waar de stem der Goden ons roept..." (Forzano 1954:402)

De eerste *quadro* van de tweede akte zet de *laus Caesaris* verder. Caesar verklaart zich bereid Pharsalus te vergeten op voorwaarde dat Pompeius geen hulp zoekt... in het Oosten. Het is aan het hof van Ptolemaïus, "die kleine koning" (Forzano 1954:419), dat de eunuch Potinus zich bevindt, "een eigenaardig type [...] van het soort waarvan men [...] reeds bij de eerste aanblik aanvoelt dat ze verderfelijk van geest zijn." (Forzano 1954:421) Via dergelijke denigrerende fysieke en seksuele typeringeën evoceert gans de scène de degeneratie van het Oosten. Uiteindelijk is het een Griek (ook hij is "verderfelijk van geest," Forzano 1954:423) die Ptolemaïus ertoe overhaalt Pompeius te doden. Caesar van zijn kant verdedigt "de fasces van Rome." (Forzano 1954:432)

Tijdens de vierde *quadro* gebruiken Forzano-Mussolini humor om een gelijkwaardig discours verder te zetten: "Hun meest krachtige God is de stier Api. Ze aanbidden een stier en het land is vergeven van de eunuchen." (Forzano 1954:441) Het enige Oosterse element dat op hun goedkeuring kan rekenen is Cleopatra, niet toevallig een aantrekkelijke vrouw. Zoals Calpurnia bij Corradini bestaat zij enkel in de mate waarin zij de vrouw van Caesar is. Deze laatste is voor haar het licht (Forzano 1954:460), zijn rijk een keizerrijk (Forzano 1954:461) en hijzelf een god (Forzano 1954:471).

De eerste *quadro* van de laatste akte, net vóór de Iden van maart, geeft een opsomming van Caesars weldaden. Hierin schuilt, via de identificatie Caesar-Mussolini, de meest directe propagandistische boodschap. Zoals Mussolini in 1936 met de verovering van Ethiopië zorgde voor de vervulling van Italië's *missione civilizzatrice* ("beschavende missie"), heeft Caesar verder "de betekenis van het woord 'verovering' veranderd. Zijn zwaard overwint, onderdrukt niet; het is als een ploeg, die in de wereld de liefde voor Rome zaait." (Forzano 1954:481) Dit alles doet denken aan de propaganda omheen de viering van Augustus in 1937-1938. Deze laatste werd gevierd als man van de vrede, van het imperium en van het vaderland. Zoals we zullen zien, was Mussolini in de grond minder geïn-

teresseerd in Augustus dan in Caesar, die dan ook een aantal van de predikaten van Augustus overnam. Caesar, de man van de revolutie en actie, wordt bij Forzano-Mussolini een contaminatie van zichzelf, Augustus en Mussolini. Hij is de man van de vrede en de veroveringsdrang, van de actie en de stabiliteit, van de openbare werken, de strijd tegen de malaria, de man van de rusteloosheid en tegelijkertijd de vader van het vaderland, een projectiescherm van de meest tegenstrijdige, doch propagandistisch heel werkzame, Romeins-fascistische deugden.

De tweede *quadro* toont ons de fatale beslissing van Brutus, eens te meer genomen in het donker. Caesar is het licht en vecht eerlijk, in de zon (Forzano 1954:500). De beslissing is echter genomen: de zon zal doven. De dood van de dictator wordt niet op scène gebracht, aldus Frese Witt (2001:26) omdat de auteurs weigeren "to acknowledge his death or his downfall." In plaats ervan serveren de auteurs ons tijdens de derde *quadro* een evocatie van de fascistische kolonisatie van wat men '*la terza sponda*' noemde, de derde, Afrikaanse, oever.³¹ Niet zonder reden bevindt de scène zich te Ostia, waar honderden Romeinen zich klaarmaken om af te varen naar Afrika. Zoals de fascistische kolonisatoren naar Afrika trokken om het te 'beschaven', zo zal ook het oude Rome na de dood van Caesar tot een wereldrijk uitgroeien (Forzano 1954:512).

Het is geen geheim dat de *Cesare* van Forzano-Mussolini een politiek pamflet is. Via de figuur van Caesar projecteert het een aantal predikaten op Italië (racisme, grootsheid) en op Mussolini. In het geval van Forzano beschikken we over twee elementen die ons toelaten de 'politiek' van de auteur te reconstrueren: zijn apologetische inleiding op het volume uit 1954 (Forzano 1954:V-XLIII) en zijn briefwisseling met de *segreteria particolare del duce*. Deze laatste is vrij omvangrijk als men ze vergelijkt met de andere mappen briefwisseling of *carteggi* die zich in de *SPD* bevinden, wat op zich reeds een aanwijzing is voor het belang van de auteur.⁵ In De Angelis (1938:110-111) is Forzano de enige van de vier auteurs die we bij ons onderzoek betrekken die wordt vermeld. Alonge en Bonino (2001:1200) vermelden hem enkel als scenograaf, terwijl Malato (2000:1396-1398) hem vermeldt als co-auteur van Mussolini en als bedenker van de *Carri di Tespi* en Corradini slechts in de marge behandelt (Malato 2000:1373).

In zijn inleiding heeft Forzano het over de eerste ontmoetingen met Mussolini. Hij geeft hierbij weinig details en speelt volop de apologetische kaart. Wanneer hij het bijvoorbeeld heeft over de *Carri di Tespi*, stelt hij dat hij dit volledig gratis deed (Forzano 1954:XX-XXI). Tevens zou hij het tegenover Mussolini hebben gehad over het gevaar de steun van de bevolking te verliezen. In 1943, "na het begin van de tragedie" (Forzano 1954:XXVI), zou deze laatste zich dat hebben

herinnerd. Een nochtans heel prestigieuze benoeming tot *accademico d'Italia* zou de auteur verder hebben geweigerd (Forzano 1954:XXX). Dit alles draagt bij tot het beeld van de wijze, neutrale Forzano.

Over de *Cesare* vernemen we heel weinig in de inleiding op het volume van 1954. Uit een brief die zich in de *SPD* bevindt, weten we echter dat Forzano reeds aan het stuk aan het schrijven was op 6 september 1936. De idee van een gelijknamige (en nooit gedraaide) film daarentegen bestond reeds in 1934. De film zou eindigen op volgende projectie, gesuggereerd door Mussolini: "Julius Caesar glorieus ter land en ter zee in vijftien oorlogen [...] door zijn voorbeeld en daden bij de aanvang van het christendom stichter van het Rijk van Rome dat vier eeuwen duurde..." (brief aan Forzano van 5 november 1934, in Forzano 1954:XXXVI) Het stuk zelf was relatief succesvol en werd onder andere opgevoerd in Boedapest en Berlijn.

Forzano's losse omgang met Mussolini zou eerstgenoemde zelfs hebben toegelaten het racisme te bekritisieren. Meer zelfs, volgens de auteur was Mussolini in de grond geen antisemiet, doch een anti-germanist (Forzano 1954:XXI). Aldus tracht hij zichzelf en Mussolini –van wie we hebben gezien dat ze duidelijk racistische elementen in hun *Cesare* verwerkten- te ontdoen van de racistische schaduw. Hij eindigt zijn apologie met de vermelding dat hij erin is geslaagd velen te redden tijdens de donkere dagen van de *Repubblica Sociale*.⁶ Dit doet hij onder andere door een aan hemzelf gerichte dankbrief te citeren. Hij eindigt als volgt: "En, ik herhaal, deze brief kan gelden als een bloem op de herinnering aan deze samenwerking die me vaak in staat stelde goed te doen." (Forzano 1954:XLIII)

Laten we nu verder nagaan wat de *SPD* ons kan bijbrengen. Eerst en vooral vonden we in de correspondentie geen spoor van de kritische ingesteldheid waarover Forzano het had. Tussen 1927 en 1943 vonden minstens 58 ontmoetingen plaats; slechts één enkele maal verwierp de *duce* een vraag tot onderhoud (cf. brief van april 1927). Enerzijds was het steeds Forzano die om een onderhoud verzocht, anderzijds kreeg hij steeds een positief antwoord, meestal "sì," soms zelfs "sì, oggi," steeds vergezeld van drie verticale strepen, duidend op de M van Mussolini, in rood of blauw potlood. In december 1932 schreef de vrouw van Forzano Mussolini zelfs aan met de vraag om een onderhoud. Van de inhoud van dit gesprek weten we niks, enkel dat het "iets monsterlijks" betrof. Het is precies in de periode waarin de auteur aan de *Cesare* werkte –het werk was af in februari 1939- dat deze zich meer en meer onderdanig begint op te stellen. Terwijl de brieven totnogtoe steeds een welomlijnd doel hadden, schreef Forzano op 9 mei 1937 volgende lofbetuiging: "Vandaag kunnen we de dag niet aanvangen zonder

aan de Duce al onze erkentelijkheid te laten blijken voor het verleden en de toekomst, die schitterend en glorieus zal zijn." Een spontane uiting van serviliteit en devotie die totnogtoe zijn gelijke niet kende. Klaarblijkelijk vond Forzano de Ethiopische campagne een uiting van de grootsheid van Italië. Op 2 oktober 1937, twee jaar na het begin van de oorlog, feliciteert hij de *duce* in een brief geschreven voor deze gelegenheid, een spontane *laus ducis* die we tevens hebben teruggevonden in een andere brief, ditmaal van 2 oktober 1938. Hierin citeert Forzano Gabriele D'Annunzio: "De Latijnse geest kan haar mondiale hegemonie niet terugwinnen als zij de cultus van de collectieve wil niet in ere herstelt." Een openlijk agressieve en imperiale *romanità* van de man die net een tragedie af had over Julius Caesar, symbool van de *spirito latino*... Wat er ook van zij, we hebben geen bewijs gevonden van echt 'fascisme' van de kant van Forzano vóór 1941. Het is duidelijk dat hij Mussolini bewondert, doch het is wachten op een brief van 6 november 1941 om de groet "fascistische groeten" vermeld te zien. In hetzelfde jaar spreekt Forzano in een brief van oktober over een stuk dat de titel *San Sepolcro* draagt. *Piazza San Sepolcro* is de Milanese *piazza* waar het fascisme volgens de officiële propaganda 'ontstond,' Forzano heeft het over het schrijven van het stuk als over een "spirituele oefening." In zijn laatste brief feliciteert de auteur Mussolini met een toespraak. Met de volgende vergelijking zingt hij zijn lof (brief van 2 december 1943): "Zo het lot beschikt had van U een dramatisch dichter te maken, dan zou U Shakespeare hebben verslagen."

Het geval van Forzano illustreert heel goed de situatie waarin intellectuelen zich tijdens de *ventennio* bevonden. Enerzijds waren er zij die, zoals D'Annunzio en Marinetti, reeds bekend waren voor het fascisme aan de macht kwam. Dit laatste absorbeerde hen dan stelselmatig. Anderzijds waren er, naast de 'rasfascistische' intellectuelen, de Forzano's: zij die hun werk in zekere mate aanpasten aan het 'officiële' fascistische discours. In het geval van Forzano gebeurde dit crescendo, net als de intensiteit van de contacten met Mussolini. Forzano was geen fascist *pur sang*, doch het is duidelijk dat de ideologie een stempel heeft gedrukt op zijn werk. Dit was zeker het geval in de *Cesare*, een zelfophemeling van de *duce*, die er dan ook co-auteur van was. Het lijkt ons dan ook interessant om na te gaan hoe deze laatste Caesar zag.

In tegenstelling tot de officiële propaganda, interesseerde Mussolini zich niet in Augustus. De *Mostra Augustea della Romanità* bijvoorbeeld was voornamelijk een idee van Giulio Quirino Giglioli; Mussolini was nooit actief betrokken bij het project. Hij was zich weliswaar bewust van de propagandistische waarde van de tentoonstelling, maar gaf nooit, noch in zijn speeches, noch in zijn geschriften, blijk van echte bewondering voor Augustus. Het is Caesar die alle plaats inneemt

als man van de actie, een genie vanuit menig oogpunt: "De moord op Caesar was een schande voor de mensheid. [...] Ik hou van Caesar. Alleen hij verenigde in zichzelf tegelijkertijd de wil van de krijger en de spitsvondigheid van de wijze. In de grond was hij een filosoof, die alles *sub specie aeternitatis* beschouwde. Ja, hij hield van glorie, maar zijn trots vervreemde hem niet van de menselijkheid." (Mussolini in Ludwig 2001:47-48) In 1933 noemt Mussolini Caesar de eerste keizer (Mussolini in Susmel vol. 26:21). Hij stelt zichzelf voor als de Caesar van na de Mars op Rome, als bringer van vrede, vrede voor een ras "dat, naast de duizenden anderen, aan de wereld Caesar, Dante, Michelangelo en Napoleon heeft gegeven." (Mussolini in Susmel vol. 26:79) Augustus is opvallend afwezig. De eerste maal dat Mussolini het over Augustus en Caesar samen had, was in 1934, toen de *Augusteo*, het mausoleum van Augustus te Rome, werd 'bevrijd.' In een speech had de *duce* het over een periode "waarin Rome Caesar, Vergilius en Augustus had." (Mussolini in Susmel vol. 26:319) Hoewel Augustus' bimillennarische verjaardag met rasse schreden nadert, staat hij nog op de derde plaats. Nog in 1936 is Caesar de stichter van het Keizerrijk (Mussolini in Susmel vol. 28:57). In 1937-1938 blijft Caesar wat op de achtergrond vanwege de *bimillenario* van Augustus, doch het is duidelijk dat de dictator steeds het grote voorbeeld van Mussolini is geweest.

Nino Guglielmi: *Giulio Cesare* (1939)

Tot slot het laatste stuk, *Giulio Cesare. Dramma* van Nino Guglielmi (1939). De tekst, uitgegeven door het veelzeggende *Edizioni Fascismo*, wordt voorafgegaan door volgende dedicatie: "Een veteraan van de Revolutie draagt dit werk over de stichter van het Romeinse Rijk op aan de stichter van het nieuwe Rijk van Rome." Guglielmi was een 'veteraan' –hoewel van bloedvergieten bijna geen sprake was van de Mars op Rome, een fascist van het eerste uur. Eventuele gelijkenissen tussen het drama van Caesar en de tegenwoordige tijd zijn, aldus de auteur, volkomen ongewild, "daar zij op natuurlijke en logische wijze voortvloeien uit de karakteristieke gelijkenis van de twee historische periodes." (Guglielmi 1939:10) Het is echter van bij het begin duidelijk dat het hele stuk één ganse parallel is met contemporaine ideologische presupposita, zeker als men het autoriteitsparadigma beschouwt dat aan de basis ligt van de historische visie van Guglielmi (1939:12). Tegelijkertijd poseert de auteur als objectief historicus. In wat volgt zullen we zien dat het stuk een aaneenschakeling is van op Caesar geprojecteerde deugden, dit alles in het licht van de gelijkenis Caesar-Mussolini.

Al vrij snel vernemen we dat Caesars soldaten de barbaren gaan 'civiliseren' (Guglielmi 1939:32), een duidelijke evocatie van de *missione civilizzatrice*. Caesar is een god (Guglielmi 1939:33) die op politiek vlak verdacht veel op Mussolini lijkt: "Ik denk niks, heb geen welomschreven programma." (Guglielmi 1939:42) Net als Mussolini neemt hij zijn beslissingen snel en zonder veel nadenken ("Ik verlies geen tijd," Guglielmi 1939:52). Aan het einde krijgen we zelfs een echo van een speech van Mussolini te horen: "En aldus mijn medestrijders, voor jullie schitterende, glorierijke tien jaren, voor onze overwinningen en onze doden, hijs de adelaars en degens [...] voor de glorie van Rome." (Guglielmi 1939:59)

De tweede *momento* toont de intieme Caesar, die in een gesprek met Servilia de idee van de gewapende natie of *nazione armata* verwoordt (cf. supra in verband met de erfenis van de Grote Oorlog, cultus van de *mutilati*, belang van het bloed,...), één van de ideologische grondslagen van het fascisme. Om vrede te stichten moet Caesar "voortdurend strijden en het leven met de dood zaaien." (Guglielmi 1939:72) Brutus blijft eervol, doch Cicero wordt Caesars grootste tegenpool. Deze laatste neemt alle ruimte in. De Romeinse dictator is de man van de hernieuwing in het teken van Rome, van de revolutie (Guglielmi 1939:108). Net als Mussolini ziet Caesar zich als een noodzakelijk kwaad voor een volk dat nood heeft aan een krachtige leider (Guglielmi 1939:119).

De derde *momento* gaat op hetzelfde élan verder, met als schijnbaar onderwerp de confrontatie Caesar-Brutus. In werkelijkheid draait alles om Caesar, die in een toespraak tot de senaat (Guglielmi 1939:164-165) de idee van een oorlog tegen de Parthen suggereert en van de gelegenheid gebruik maakt om een soort *res gestae* (en *gesturae*) te geven. Het is Cicero die op zijn beurt de idee van de nieuwe orde of *ordine nuovo* vermeldt. De toon van Caesars woorden is alsmaar gezwollener. Als Mussolini staat hij "in zijn moeilijke onderneming [...] noodzakelijkerwijs alleen." (Guglielmi 1939:211) Hij wordt zelfs in zekere zin een proto-Augustus, architect van het "nieuwe, marmeren Rome." (Guglielmi 1939:211) Een laatste verwijzing naar de *duce*, die werd geacht ooit te hebben gesteld dat het beter is 'één dag als leeuw dan een gans leven als schaap' te leven, troffen we aan in volgende bedenking: "Me verdedigen? Liever éénmaal sterven dan eeuwig te leven in vrees voor de dood." (Guglielmi 1939:213)

Het stuk van Guglielmi is een regelrecht politiek pamflet. De auteur is een oud fascist die duidelijk deze status tracht te gebruiken om aan de bak te geraken. Dat dit moeite kostte, blijkt uit zijn correspondentie met de *SPD*. In een brief van

30 mei 1930 zag Guglielmi, die journalist was, zich zelfs genoodzaakt om een uitkering te vragen. De noodzaak van een rapport van de *Prefetto di Roma* (17 maart 1942), dat overigens positief uitviel, toont het geringe belang van de auteur. Zijn geval illustreert hoe auteurs hun discours 'fascistiseerden,' niet ingevolge duidelijk gedefinieerde richtlijnen, doch wegens de allesoverheersende culturele hegemonie van het fascisme. Dat een dergelijke fascistisatie geen garantie op succes betekende, blijkt uit het lot van Nino Guglielmi en zijn in de vergetelheid geraakte *Giulio Cesare*.

Met deze studie hebben we geïllustreerd hoe de tragedie van Julius Caesar tijdens de *ventennio* in scène werd gezet. Caesar, het grote voorbeeld van Mussolini, was het onderwerp van zes stukken van de hand van vier verschillende auteurs. Elk van hen illustreert hoe en in welke mate een dominant politiek discours een literair discours kan binnendringen. De dictator evolueerde van het symbool van de natie (Corradini 1904 en 1926) tot een meer abstracte figuur, die het ideaal van de crepusculaire *uomo nuovo* van het 'modernistische' fascisme gestalte gaf (Mariani dell'Anguillara 1928). Eens het fascisme dan uitgegroeid was tot een stabiel regime en zijn revolutionaire uitzicht had verloren, werd Caesar een simpel projectiescherm voor 'fascistische' waarden (Mariani dell'Anguillara (1935 (2)), Forzano (1954) en Guglielmi (1939)). De confrontatie van de teksten met het materiaal dat we in de archieven te Rome hebben aangetroffen, illustreert de genoemde 'fascistisering' van het theatrale discours. In een 'totalitaire' staat, m.a.w. een staat waarin de politiek alles overkoepelde en determineerde, diende de 'cultuur' binnen de ideologische grenzen te laveren. De mate waarin de kunsten dan weer bijdroegen tot het elaboreren van dit politieke discours toont aan hoe moeilijk het vaak was om aan de verleiding - of was het een noodzaak? - te ontsnappen. Op zijn beurt betekende het toegeven aan deze laatste dan weer niet noodzakelijkerwijs garantie op succes (Guglielmi).

BIBLIOGRAFIE

- Roberto Alonge en Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume terzo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Turijn, 2001.
- Giovanni Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Rome, 1986.
- Pietro Cavallo, *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Rome, 1990.
- Id., "Theatre Politics of the Mussolini Régime and Their Influence on Fascist Drama", in: Günter Berghaus (red.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies*

- on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence en Oxford, 1996, pp. 113-132.
- Enrico Corradini, *Giulio Cesare. Dramma Storico in 5 atti (Terza Edizione)*, Turijn en Rome, 1904 (1° 1902).
- Id., *Giulio Cesare. Dramma in cinque atti*, Milaan, 1926.
- Alberto De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi*, Rome, 1938.
- Giovacchino Forzano, *Mussolini autore drammatico. Campo di Maggio, Villafranca, Cesare*, Firenze, 1954.
- Mary Ann Frese Witt, *The Search for Modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France*, Ithaca en Londen, 2001.
- Emilio Gentile, "The Theatre of Politics in Fascist Italy", in: Günter Berghaus (red.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence en Oxford, 1996, pp. 72-93.
- Andrea Giardina en André Vauchez, *Il mito di Roma (Da Carlo Magno a Mussolini)*, Rome en Bari, 2000.
- Nino Guglielmi, *Giulio Cesare. Dramma*, Rome, 1939.
- Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milaan, 1989.
- Emil Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, Milaan, 2001 (1° 1932).
- Enrico Malato (red.), *Storia della letteratura italiana. Volume IX. Il Novecento*, Rome, 2000.
- Camillo Mariani dell'Anguillara, *Caesar*, Milaan, 1928.
- Id., *Antologia di poeti fascisti*, Rome, 1935 (1).
- Id., *Cesare*, Rome, 1935 (2).
- Gianfranco Pedullà, "Teatro e fascismo in Italia", *Passato e presente*, 25 (1991), pp. 145-156.
- Jeffrey T. Schnapp, *Staging Fascism: 18 BL and the Theater of Masses for Masses*, Stanford (California), 1996.
- Marla Stone, "A flexible Rome: Fascism and the cult of romanità", in: Catharine Edwards (red.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge en New York, 1999, pp. 205-220.
- Edoardo en Duilio Susmel (reds.), *Opera Omnia di Benito Mussolini*, 44 vols., Firenze, 1951-1981.
- Doug Thompson, "The Organisation, Fascistisation and Management of Theatre in Italy, 1925-1943", in: Günter Berghaus (red.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence en Oxford, 1996, pp. 94-112.
- Mario Verdone, "Mussolini's 'Theatre of the Masses'", in: Günter Berghaus (red.), *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Providence en Oxford, 1996, pp. 133-139.

Romke Visser, "Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità", *Journal of Contemporary History*, 27 (1992), Number 1, pp. 5-22.

Maria Wyke, "Screening ancient Rome in the new Italy", in: Catharine Edwards (red.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge en New York, 1999 (1), pp. 188-204.

Id., "Sawdust Caesar: Mussolini, Julius Caesar, and the drama of dictatorship", in: Maria Wyke en Michael Biddiss (reds.), *The Uses and Abuses of Antiquity*, Bern, Berlijn, Brussel, Frankfurt am Main, New York en Wenen, 1999 (2), pp. 167-86.

NOTEN

- 1 Jan Nelis is aspirant van het F.W.O.-Vlaanderen.
- 2 Fascistisch Italië veroverde in 1935-1936 grote delen van Ethiopië en riep zich op 9 mei 1936 uit tot Rijk.
- 3 Guglielmi's correspondentie bevindt zich in het *Archivio Centrale dello Stato* te Rome (segreteria particolare del duce, carteggio ordinario, busta 547.477).
- 4 Ook Forzano's correspondentie bevindt zich in het *Archivio Centrale dello Stato* te Rome (segreteria particolare del duce, carteggio ordinario, busta 509.752).
- 5 De directie van het ACS heeft ons tevens bevestigd dat de archieven van de *segreteria particolare del duce* slechts toegankelijk zijn sinds de jaren 1960, zodat we de woorden van Forzano (1954) nu kunnen confronteren met toendertijd voor de auteur 'onschadelijk' bewijsmateriaal.
- 6 De *Repubblica Sociale* is het fascistische bewind dat in het noordelijke deel van Italië tussen 1943 en 1945 door de Duitsers werd geïnstalleerd, met Mussolini als stroman aan het hoofd.

YERMA VRAAGT EEN TOEFELING EEN VLAAMSE HERTALING

Fred SIX

Bij het herlezen van *Yerma*, een toneeltekst uit 1934 van de Andalousische dichter Federico García Lorca, valt opnieuw op hoe hardnekkig de auteur aan één enkel thema vijlt. Yerma is een jonge vrouw die wanneer ze trouwt in de aller-eerste plaats aan kroost denkt, want daar ligt de ultieme zin van haar vrouw-zijn. Haar man kan of wil haar echter geen kinderen schenken. Getraumatiseerd en geëmotioneerd als ze is, groeit haar kinderwens tot een obsessie. Ze praat over niets anders en dreigt verbitterd weg te kwijnen. De kortstondige confrontatie met een jeugdvriend tovert hoogstens een blos van heimwee op haar wangen. Haar man, die op basis van roddels haar ten onrechte ervan verdenkt dat ze andere mannen opzoekt om te krijgen wat ze bij hem mist, haalt zijn twee zussen in huis om haar in de gaten te houden. Een echte plot ontbreekt, maar het drama eindigt wel met een moord. Niet een jaloerse Othello die zijn onschuldige Desdemona doodt, maar Yerma zelf die haar Juan wurgt.

Haar daad is de consequentie van een jarenlange woekering binnen in haar. Het kon niet anders of de zweer moest ooit openbarsten om daarna te verschrompelen tot een levenslang litteken. Het drama verloopt zeer rechtlijnig en unisono. Al na twee minuten snijdt Yerma het onderwerp aan en het stuk eindigt bij de moord met de uitroep dat ze nu haar kind gedood heeft. Een dramatische ontwikkeling is er niet. *Yerma* lijkt eerder een tragisch gedicht over de verwoestende kracht van een uitzinnig, haast dierlijk verlangen. In de vertaling van Dolf Verspoor uit 1968 heb je het gevoel dat de poëtische tekst, rijkelijk aangevuld met liederen, een gloed blaast over het dramatisch gebeuren (Yerma's obsessie) die voor de moderne toeschouwer eerder afstand scheidt dan betrokkenheid opwekt. In zijn extremiteit krijgt het verhaal soms iets tragikomisch. Bovendien baadt het stuk in de sfeer van het landelijke katholieke Spanje van de jaren dertig. Het is de verdienste van Dimitri Verhulst, die voor Theater Zuidpool en Het Muziek Lod een eigen bewerking maakte, dat hij tweemaal onbevangen een ballon open prikt. Die van het in zichzelf gesloten, alles verderende thema en die van de poëtische vernislaag in de schriftuur. Zonder de essentie te verloochenen.

Op zijn taalpalet verwerkt Verhulst de ietwat omfloerste, gezwollen lyriek van Lorca tot meer knoestige en rauwe poëzie, taal van vlees en bloed. De barok krijgt naturalistische contouren. De voorstelling begint met een soort ouverture.