

re, ne imita addirittura i gesti, i moti e le espressioni del volto – perde coscienza dei limiti della propria individualità e, tramite la percezione visiva, si trasfonde tutto nell'individualità altrui. Di *moralische Sympathie* Engel parla ancora nella XX lettera, dove formula addirittura una regola:

là dove l'anima si trovi tutta trasfusa nell'oggetto, e non distingua il proprio Sè dalla rappresentazione di quest'oggetto [...] proprio per tale motivo è consentita la contraffazione, poiché l'espressione avviene per suo tramite²⁶.

Quindi dove, in preda all'entusiasmo, lo spettatore sia uscito completamente da sé per identificarsi con l'attore, ovvero là dove l'attore sia completamente entrato nel ruolo da interpretare, viene meno la distinzione tra contraffazione ed espressione. Ancora, nella lettera XXVII Engel traccia il parallelismo tra arte rappresentativa dell'attore e il disegno. Il vantaggio dell'attore rispetto all'artista figurativo, sta nel fatto che egli si muove non solo nello spazio ma anche nel tempo (qui Engel sembra riallacciarsi alla distinzione del *Laokoon* lessinghiano)²⁷.

3. La rinascita della Pantomima

In un certo senso Engel, pur movendo da posizioni in linea con l'illuminismo lessinghiano, anticipa aspetti della svalutazione del linguaggio verbale e della sua contaminazione con altri codici; procedimento questo che sarà tipico del Romanticismo. Le sue lettere tra la

e dunque il teatro: «La montagna da rappresentare ed il corpo umano che la rappresenta sono due troppo disparati, troppo sproporzionati oggetti l'uno verso l'altro, sì ch'egli hanno a mala pena alcuno punto di rapporto lieve ed astratto, in che possono convenire. Più imitabili di loro natura sono i movimenti degli animali, e sì vediamo i fanciulli nei loro giochi imitar molto bene l'andar superbo e pettoruto del cavallo. Imitabilissimi poi sono i movimenti e le configurazioni del corpo stesso dell'uomo».

²⁶ ENGEL, p. 170.

²⁷ ENGEL, Lettera XXVII, 241-242: «[...] al pittore è mestieri, di soprappiù dell'espressione, immaginare il volto, disegnarne rettamente i contorni, e serbar le regole della fisionomia: quegli [l'attore] s'aita della natura a render visibile per mezzo del proprio volto la sensazione concepita entro l'immaginativa; questi [il pittore] dee far forza d'arte a delineare sopra un'estranea superficie la più felice Imagine scelta nella fantasia per entro a tante migliaia. Per la quale differenza il pittore salirebbe a tanto maggior altezza dell'attore, si risolverebbe pressoché in nulla, se non fosse che a pro dell'attore milita una non picciola circostanza, ed è quella del non aver egli che fare collo spazio soltanto ma col tempo ancora, e del non essere imitatore o contraffattore di tratti unicamente, ma inoltre musico».

XXX e la XXXII si concentrano sul revival della pantomima; nella trattazione Engel cita ripetutamente Noverre²⁸. Questa riabilitazione di un genere invecchiato e, in certo qual modo, privo di appeal e di prestigio, avviene alla luce di quanto si legge nella lettera XII, dedicata alla immaginazione e al sentimento di *Bewunderung*: nell'ammirazione l'anima cerca di assimilarsi, di rendersi del tutto simile all'oggetto venerato: «l'espressione analogica del suo intimo stato d'animo si trasforma come di per sé, spontaneamente, nell'imitazione e nella pittura dell'oggetto». Ora proprio il venir meno dell'antitesi che opponeva contraffazione a espressione, costituisce per Engel il tratto caratteristico della pantomima. Essa ha come unico linguaggio quello delle emozioni, si legge alla lettera XXX, la *Pantomime der neuen Zeit*, la pantomima dell'età moderna. Dovendo fare a meno completamente della parola la pantomima, a causa dell'ambiguità irriducibile del linguaggio corporeo, non può mettere in scena una materia del tutto sconosciuta. Più che all'intelletto, essa si rivolgerà dunque all'occhio, per lusingarlo con uno spettacolo sgargiante e pieno di attrattive. Ma non interessa per lo svolgimento dell'azione in sé. Dunque la pantomima non potrà che trattare di «eventi del tutto abituali e conosciuti che senza traduzione si possono comprendere a prima vista»²⁹.

4. *Le Lezioni di Morrocchesi*

Come Engel, anche Morrocchesi colloca l'arte attoriale a metà strada tra l'arte figurativa, la scultura nello specifico, e la dimensione acustica e musicale. All'inizio della decima lezione l'attore che muova tutte le parti del corpo, ad eccezione del volto, viene paragonato a una statua uscita dallo scalpello di Fidia. Di contro l'attore, per evitare ogni effetto di fissità e staticità, dovrà conoscere e impadronirsi della 'fisionomia', che è anche per Morrocchesi

scienza fondata sul sentimento, scienza immediatamente vera per lo spirito umano quanto tutte le altre fisiche e morali, è stata dagli antichi deformata con cento errori, ed imposture, e quasi ridotta a non essere [...]³⁰

²⁸ ENGEL, Lettera XXX, tomo II, pp. 34-35: «Non dagli argomenti miei, ma sì da quegli di Noverre, il quale mi è stato fida scorta, dovette risultar palese il piccolo valore della pantomimica [...] Nondimeno può la pantomimica avere ancora molti allettativi; dove lo spirito perde, i sensi posso trovar compenso [...]».

²⁹ Ivi, p. 41.

³⁰ A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, cit., p. 217.

Qui Morrocchesi rileva da una parte l'evidenza e l'immediatezza della «scienza» fisiognomica. Evidenza che però, paradossalmente, non è scevra da ambiguità che riguarda non tanto il segno corporeo o mimico in sé, quanto il significato da attribuirgli. Ovvero, ancora una volta il rapporto controverso, per dirla con Lessing, tra l'universalità dei principi morali e l'irriducibilità sfuggente della loro espressione individuale. Dall'altra riprende la contrapposizione, già presente in maniera approfondita in Engel, tra pantomima e linguaggio mimico. È proprio in questa lezione che Morrocchesi si lancia in una lode di Lavater³¹.

Come già Engel, anche Morrocchesi cerca di istituire una sorta di grammatica gestuale, in nome della consueta corrispondenza di interno ed esterno. Manca però in lui l'attenzione lessinghiana alle *Mischungen*, ai trapassi insensibili e alle sfumature, che compongono la serie di movimenti corporei secondo una linea continua, che fa pensare alla *Schönheitslinie* serpentinata o alla «line of beauty» di Hogarth. Per Engel la fisiognomica è l'arte sorella della recitazione,

arte non guari difforme dalla mimica, come quelle che amendue travagliansi a rammassare le espressioni cui i moti dell'anima producono visibilmente nel corpo – solo che la fisiognomica – si attiene ai tratti rimasi saldamente scolpiti, e questa va dietro ai fugaci movimenti corporei nunzii di certo stato passeggero dell'anima³².

Engel sembrerebbe addirittura anticipare l'intuizione, poi ripresa e sviluppata da Anselm Feuerbach nel suo Apollo vaticano (*Der vaticanische Apollo*), che è alla base della ben nota interpretazione nietzscheana della nascita della tragedia, come integrazione di apollineo, ovvero arte plastica e *darstellend* per eccellenza, e dionisiaco, l'arte antfigurativa della musica. Così argomentava Engel – sempre nella traduzione di Rasori, in un passo che mostra non poche coincidenze con Feuerbach e, successivamente, con lo stesso Nietzsche, il quale non a caso chiama in causa proprio la pantomima; per Engel proprio la pantomima intimamente fusa alla Musica e alla danza, secondo la concezione greca, rappresenta la cellula germinale da cui si sarebbero sviluppate le altre arti, seguendo linee autonome di sviluppo e allontanandosi tra loro sempre di più:

³¹ ID., *Lezioni di declamazione teatrale*, cit., p. 218, ove Lavater è definito «rinnovatore della scienza fisonomica».

³² Ivi, p. 40.

Che quegli antichi pantomimi si fossero procacciati certi peculiari segni, come n'abbiamo la testimonianza d'alcuno scrittore; [...] che in tutta la loro vita ponessero moltissimo studio ad indagare i segni della cosa i più acconciamente parlanti; che dal linguaggio vocale traessero d'assai utili imagini e d'assai chiare illusioni; che ogni cosa rappresentassero con cotal forza e verità, quali noi nelle nostre fredde contrade germaniche appena sapremmo immaginare [...] Io piglio com'Ella vede in questo luogo la parola musica nel significato degli antichi Greci, cioè nel più ampio e originale che stringeva in una molte arti originariamente associate, le quali coll'andar dei secoli furono sceverate, né mi starò a dirle se con pro o con discapito. Queste arti erano: per l'occhio quella dei movimenti e dei gesti, con insieme la sua parte lirica, la danza; per l'orecchio quella della declamazione, parimenti la sua parte lirica, che è il canto e la musica cogli strumenti che l'accompagnano³³.

Come si vede in Engel troviamo una contrapposizione tra la dimensione statica (scolpita nel volto) della fisiognomica, e un'altra di segno opposto, fondamentalmente dinamica, volta a cogliere i passaggi intermedi e le continue trasformazioni del corpo sotto l'urto delle emozioni. Così argomenta Morrocchesi nella *Lezione della scena muta*:

Che stima far possiamo di quel tal recitante, il quale tostochè ha terminata la sua proposta, [...] si pianta su due piedi immobile come una statua... Egli farà la stessa figura dei burattini, i quali, mentre che uno agisce, gli altri si stanno³⁴.

Come emerge bene anche dalla premessa, le *Lezioni di Declamazione* di Morrocchesi, uscite nel 1832, partono dalla constatazione del carattere fortemente deficitario in cui versa in Italia l'arte dell'attore. Fin dal discorso preliminare l'autore prende atto della mancanza

d'un regolare, ed istruttivo teatro comico, e tragico. Tal mancanza però non vuolsi attribuire, come per vari secoli avvenne, al difetto degli autori di teatrali produzioni, e meno degli uditori; ma bensì a quello degli attori³⁵.

In realtà non tutte le lezioni di declamazione si rivolgono esclusivamente agli attori, alla stregua di un vero e proprio manuale che si debba studiare e imparare a memoria, così da risollevare l'arte recitati-

³³ ENGEL, Lettera XXXII, pp. 43-47.

³⁴ MORROCCHESI, *Lezioni di Declamazione*, p. 231.

³⁵ Ivi, p. 11.

va caduta tanto in basso. Morrocchesi inframezza le lezioni di tipo tecnico e manualistico, ad altre di tipo storico – quali l'*excursus* dedicato alla commedia e quello sulla tragedia. Potrà apparire strano che in un testo che tanta parte concede al linguaggio dei gesti e della pantomima, il comico venga in realtà liquidato molto sbrigativamente. Più interessante mi sembra, invece, il concetto di pausa, che l'Italiano introduce nella trattazione della tragedia. In Lessing la Pausa era messa in rapporto con la riflessione: egli parlava infatti nella Dramaturgie della «feierliche Stille», fosse un riflesso della *Stille* pietista, che precede e accompagna la riflessione pensosa del personaggio. Morrocchesi invece, pone la pausa in rapporto col phobos, col timore; o meglio, la pausa sembrerebbe segnare l'acme della passione.

5. 'Ausdruck' 'Eindruck'

Il corpo dell'attore è, per Lessing, Engel e Morrocchesi una materia plastica che scolpisce se medesima dall'interno, trasmettendo a sua volta una carica espressiva che si imprime nell'animo del pubblico. Per questa complessa operazione, ovvero interazione tra il dentro e il fuori, il tedesco dispone di due termini distinti, *Eindruck*, impronta, e *Ausdruck*, espressione, che esprime appunto una proiezione verso l'esterno, un lasciare un segno fuori di sé. Questa problematica implica, ancora una volta, il controverso rapporto tra recitazione, e dunque teatro, e la scultura, la statuaria. Esso è destinato a trascendere i limiti del palcoscenico perché, una volta lasciato il teatro, gli spettatori continuano a trattenere nella memoria l'impronta che la recitazione ha scolpito/stampato in loro. Morrocchesi, inoltre, dedica una particolare attenzione ai «tuoni» della voce, anche qui rifacendosi non poco a Engel³⁶. Dunque l'attore viene da lui concepito alla stregua di statua animata dalla voce. Oltre a ciò, nel suo *excursus* storico sulla tragedia, egli dedica una particolare attenzione alla *pausa*, e al *silenzio*, che occorrono nella declamazione in occasione dell'acme del sentimento tragico (Morrocchesi distingue tra pausa di sorpresa, di sentimento e di riposo)³⁷. Già nel lessinghiano istante significativo la

³⁶ ENGEL, *Lettere sulla mimica*, p. 13: «Parola, tono e voce siano tra loro in bella armonia».

³⁷ Anche nell'enfasi attribuita alla pausa di stupore o sorpresa, potremmo vedere un influsso del *Laokoon* lessinghiano (1762); in realtà l'opera sarà tradotta in Italia solo nel 1833, ma era largamente diffusa in Europa in versione francese.

recitazione si avvicinava non poco alla *bildende Kunst*, ma mentre quest'ultima deve tagliar fuori tutto quello che precede la "pausa", ovvero lo iato, la smagliatura in cui cade il pathos, la recitazione può rendere invece visibile sia ciò che precede, che quello che immediatamente segue l'interruzione. In realtà l'artista figurativo non rappresenta l'acme stesso, ma quello che immediatamente lo precede, quello che viene immediatamente prima dell'irreparabile. Ed è esattamente questo che, nell'arte attoriale di Morrocchesi, cade nella pausa: l'interruzione è occupata dal gesto eloquente. Il Gesto Tragico. Delle due pause, la prima di stupore e la seconda di tenerezza, Morrocchesi parla a proposito dell'episodio di due fratelli, afferrati all'improvviso da un accesso di reciproca ira, che stanno per scagliarsi l'uno contro l'altro, ma il cui impeto si arresta col sopraggiungere della madre³⁸. Ma al di là del riferimento aneddótico, del resto una costante in Morrocchesi, il motivo della pausa si riflette anche nella scelta dell'apparato iconografico: sono infatti innumerevoli le incisioni che colgono l'attore in un atteggiamento di sospensione carica di orrore e spavento.

Nella *Lezione di fisionomia* Morrocchesi riporta un altro aneddoto, che si riferisce al celebre attore Garrick; questi in realtà viene evocato non tanto per esaltarlo, quanto per prendere le distanze dalla sua arte che, in termini engeliani, propenderebbe troppo per la *Mahlerery*, per un tipo di resa mimetica limitata alla superficie, all'imitazione di tipo sintomatologico. L'esempio tuttavia appare interessante, anche se lo rapportiamo alla riflessione moderna sul calco e l'impronta, condotta ad esempio da Georges Didi-Hibermann. Ecco l'aneddoto in breve: morto improvvisamente un celebre personaggio inglese, ci si dispera, per l'assenza di qualsiasi ritratto che ne riproduca le fattezze del volto. Ed ecco che Garrick, postosi dinanzi allo specchio, riesce a plasmare il proprio volto, sulla scorta della memoria del volto del defunto, sì da renderlo somigliante a quello. Poi, così «trasformato», si reca da un pittore e, dicendogli, «ecco il Lord...», si fa ritrarre. L'episodio è importante perché pone al centro la metamorfosi, la trasformazione di sé da parte dell'attore, che abbandona, esce dai limiti della propria individualità per trasfondersi compiutamente nell'individualità estranea. Cito la studiosa francese, Céline Frigau Manning, a cui si deve un saggio molto profondo sulle *Lezioni*:

³⁸ MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione*, cit., pp. 131-132.

L'exécution du don de la métamorphose du soi, renforcée par la référence à Garrick, se déplace donc vers le mode d'une intériorité dont le corps de l'acteur doit esquisser le secret³⁹.

Il che implica una profonda mutazione della prospettiva e della concezione dell'arte attoriale, che va ad incidere sull'identità stessa dell'Io, la cancella e la supera. Per tornare al discorso introduttivo sulla fisiognomica, Morrocchesi è più dalla parte della caratterologia di Lichtenberg e della sua patognomica, che non della statica fisiognomica lavateriana. L'arte attoriale disegna un flusso continuo di espressioni, in cui si rende visibile il flusso interiore delle passioni. Ma al tempo stesso implica una capacità di assumere sempre nuove identità. L'interruzione del flusso⁴⁰, la pausa tragica, si configura in questa concezione come l'aprirsi di un buco nero, di una *Unterbrechung* o cesura da cui risale lo sfondo amorfo di quello che nella sua semiotica si configura come 'das Ausdruckslose'.

³⁹ CELINE FRIGAU MANNING, *La leçon tragique d'Antonio Morrocchesi (1768-1838)*, in «Cahiers d'études italiennes» XIX, 2014, p. 225.

⁴⁰ Ivi, p. 221: «La pause de stupeur est marquée par le signe. Elle creuse une béance qui ouvre à l'imagination ses ailes, et fait entendre les échos du Laocoon de Lessing, traduit en italien par Londonio en 1833 seulement, mais qui circule largement en Europe en allemand et en traduction [...]». Ma può ben ritenersi che le teorie di Lessing siano state mediate proprio da Engel, a loro volta approdato in Italia tramite l'ottima traduzione di Rasori.

MARTA MANCINI

KANTOR E DOSTOEVSKIJ.
UNA PRIMA RICOGNIZIONE
SU UN TERRENO SCIVOLOSO

Abstract

Questo contributo ha lo scopo di presentare nelle sue linee generali il pensiero di Vladimir Kantor, di sbizzare il suo profilo di filosofo e critico letterario. Nel testo vengono preliminarmente delineate alcune delle idee portanti della sua opera: l'uropeità della Russia e il concetto di 'russo-europeo'. Successivamente viene commentato il saggio Dostoevskij in dialogo con l'Occidente (a cura di E. Magnanini, Mestre, Amos Edizioni, 2022), in cui Kantor mette in evidenza un volto meno conosciuto del grande romanziere russo, vicino alla sensibilità occidentale e ribadisce il suo debito nei confronti della cultura europea.

The aim of this article is to provide a general consideration of Vladimir Kantor's thought, and to outline his profile as both a philosopher and literary critic. In the text, some of the main ideas of his work are preliminarily discussed: in particular, the Europeanity of Russia and the concept of 'Russian-European'. Finally, the essay Dostoevskij in dialogue with the West (Dostoevskij in dialogo con l'Occidente, a cura di E. Magnanini, Mestre, Amos Edizioni, 2022) is examined, emphasizing how Kantor sought to show a lesser-known face of the great Russian novelist, one that is closer to Western sensibilities and reiterates its debt to Western European cultures.

Già conosciuto e stimato in Francia e in Germania¹, il filosofo e scrittore russo Vladimir Kantor con il saggio *Dostoevskij in dialogo con l'Occidente*² ha finalmente destato l'attenzione della stampa italiana³.

¹ *Le monde selon les grands penseurs actuels* «Le Nouvel Observateur» Broché 27 maggio 2007; DI VLADIMIR KANTOR, *Temptation As a Paradigm of Christian Culture: The Case of Dostoyevsky's Work*, in «Revue philosophique de la France et de l'étranger» CXXXVIII, 2, 2013; Tra le traduzioni tedesche, V. KANTOR, *Das Westlertum und der Weg Russlands : zur Entwicklung der russischen Literatur und Philosophie* [L'occidentalismo e la via della Russia: sullo sviluppo della letteratura e della filosofia russa] Stuttgart, *Ibidem* Verlag, 2010.

² V. KANTOR, *Dostoevskij in dialogo con l'Occidente*, cura e trad. di Emilia Magnanini, Mestre, Amos Edizioni, 2022.

³ Il saggio in questione è stato recensito su «Avvenire» (A. Zaccuri, *Dostoevskij sull'isola occidentale*, 2 aprile 2022) e su «Il Giornale» (F. Giubilei, *Dostoevskij, "ponte" fra Europa e Russia. Censurarlo è odiarci*, 6 aprile 2022).

La pagina della ricezione di Kantor, legata al nome della traduttrice Emilia Magnanini e alla casa editrice veneziana Amos Edizioni, si era aperta nel 2013 con l'uscita del racconto *Morte di un pensionato*, successivamente era stato pubblicato il saggio *Dostoevskij, Nietzsche e la crisi del cristianesimo in Europa* (2015) e il romanzo *Il coccodrillo* (2018) mentre un primo e introduttivo studio sull'autore è di C.V. Grotti *Tra Oriente e Occidente. La Russia di Vladimir Kantor* (2021)⁴. Il pensiero di Kantor, che trova espressione in una produzione dotta e copiosa di saggistica e narrativa, ha come oggetto la Russia, le sue identità e cultura indagate secondo un'approfondita ricerca storico-sociologica ma anche filosofico-letteraria.

Non è difficile immaginare che proprio l'attuale situazione politica internazionale, unita all'eloquente titolo del saggio, abbia stimolato l'interesse per l'autore.

Questo contributo ha lo scopo di presentare Vladimir Kantor, di delineare i concetti che sono alla base della sua opera e, tramite un breve commento del saggio appena uscito, di sbizzare il profilo del critico letterario e del filosofo, nonché di accennare ad alcune questioni relative al suo pensiero che sarà interessante approfondire in altra occasione.

La questione del rapporto tra la Russia e l'Europa ha radici profonde che vanno ben oltre l'epoca petrina (1682-1725). È innegabile, tuttavia, che il regno di Pietro I (1672-1724) sia stato un punto di svolta nella storia russa, uno spartiacque tra l'epoca arcaica e quella moderna. Gli effetti della poderosa politica filo-occidentale dello zar offrirono nuovo materiale e spunti concreti per riflettere sull'identità composita della Russia, che riunisce in un indistricabile insieme tratti slavi, europei e asiatici.

Lo zar Pietro fu ammiratore ed emulatore della vita occidentale sotto ogni aspetto, tanto che cercò di raggiungere l'Europa sulla via del progresso, con un'opera di riorganizzazione amministrativa, fiscale, militare ma anche culturale della Russia, sul modello occidentale. Non esitò a imporre usi e costumi europei, a convocare maestranze italiane, tedesche, olandesi... o a organizzare missioni all'estero per apprendere e importare la tecnica e i suoi segreti. Avviò, nella scia della cultura laica illuminista, un processo di progressiva secolarizzazione della chiesa, proseguito, con maggiore o minore zelo, anche dai

⁴ CLAUDIO VITTORIO GROTTI, *Tra Oriente e Occidente. La Russia di Vladimir Kantor*, Roma, Simmetria, 2021.

suoi successori fino a Caterina II. Il brusco cambiamento del costume interessò soprattutto la classe nobiliare colta, mentre il popolo restò pressoché impermeabile a questi mutamenti e continuò a vivere secondo abitudini arcaiche, né rinunciò alla propria spiritualità legata al cristianesimo ortodosso, sebbene nel XIX secolo fosse oramai ridotto a una sorta di paganesimo⁵. Il brusco cambiamento di rotta imposto dallo zar e i suoi effetti sul lungo termine si prestano a valutazioni spesso antitetiche e fanno di Pietro una delle figure più controverse della storia russa⁶.

Dal XIX secolo il dibattito intorno all'identità della Russia trova le sue basi filosofiche nell'idealismo tedesco di Shelling e Hegel⁷ e si delinea nella contrapposizione tra slavofili e occidentalisti, ai quali si aggiungeranno, dall'inizio del XX secolo, gli eurasisti. Ricondurre la discussione a questi tre poli è certamente una semplificazione che ha lo scopo e l'unica utilità di suggerire la direzione in cui gli esponenti di ognuna delle correnti cercano di risolvere il supporto enigma dell'identità della Russia. Non intendo ora ripercorrere il lungo confronto, ma solo ricordare, senza pretese di esaustività, alcune delle idee precipue di ognuno dei movimenti e i loro maggiori rappresentanti, affinché si possa comprendere meglio la posizione di Kantor in questo dibattito inconcluso.

La delusione per il fallimento della rivolta decabrista (1825) nell'ambiente nobiliare determinò una generale perdita di fiducia nell'efficacia dell'azione politica e un avvicinamento delle élites intellettuali alla filosofia speculativa. Il rifiuto del razionalismo illuministico è il nucleo della critica che gli slavofili rivolgevano all'Europa, nonché alla filosofia di Hegel e al razionalismo *tout court* di cui si è nutrito l'occidentalismo ottocentesco⁸. Si contestava all'occidente l'individualismo esasperato, l'abuso della tecnica, la divisione in stati in contrapposizione a comunità rurali spontanee, unite spiritualmente nel segno della religione ortodossa (Kireevskij); alla competizione e all'utilitari-

⁵ Cfr. ALEKSANDR NAUMOW, *La santità all'epoca di Pietro I*, in «Orientalia Christiana Analecta» 294, Roma, 2013.

⁶ Cfr. LINDSEY HUGHES, *Pietro il Grande*, Torino, Einaudi, 2003.

⁷ Walicki rintraccia il fondamento filosofico della contrapposizione tra slavofilismo e occidentalismo nel confronto tra shellingiani ed Hegeliani, tra romanticismo e razionalismo. Cfr. ANDRZEJ WALICKI, *Slavofilismo e occidentalismo* in *Storia della civiltà letteraria russa*, a cura di R. Picchio, M. Colucci, Torino, UTET, 1997, pp. 527-549

⁸ A. WALICKI, *Slavofilismo e occidentalismo* in *Storia della civiltà letteraria russa*, a cura di R. Picchio, M. Colucci, Torino, UTET, 1997.

simo si contrapponeva il principio religioso greco-bizantino di *sobornost'* (Chomjakov), termine difficilmente traducibile, ma affine a 'conciliarità' 'comunione' 'solidarietà', di cui il popolo sarebbe prezioso, eletto custode; all'ingerenza dello stato, al diritto (*pravo*), la verità del popolo (*pravda*) (Aksakov). Per contrastare l'occidentalizzazione del paese, per risolvere la crisi spirituale in cui versava la Russia e promuovere il rinnovamento morale dell'Europa (Odoevskij, Chomjakov, Dostoevskij) quando non il suo annientamento (Danilevskij), veniva proposto un ritorno ai principi cristiano-slavi della russa pre-petrina. Si può assimilare, dunque, lo slavofilismo classico al romanticismo conservatore che vede la soluzione in una utopia retrospettiva, in un passato arcaico perduto e nella fede ortodossa. Pochi slavofili furono panslavisti (Danilevskij, Pogodin), la loro riflessione, similmente a quella degli eurasisti, riguardava l'insieme dei popoli slavi e ribadiva la loro omogeneità etnica⁹. Il movimento eurasista nasce negli anni '30 negli ambienti dell'emigrazione bianca, ma già nel 1875 K. Leont'ev ribadiva la specificità culturale dei popoli slavi, basata, a suo dire, sul cristianesimo ortodosso e l'autocrazia¹⁰. A differenza di una tradizione storiografica che, a partire dalle riforme petrine, tende a valutare negativamente il periodo del dominio politico e culturale tataro-mongolo sui popoli slavi, gli eurasisti sottolineano l'importanza del processo di assimilazione e fusione delle due culture, proseguito per oltre due secoli, per la costruzione dell'identità slava (Trubeckoj, Jakobson, Mirskij, Gumil'ëv), che risulta, pertanto, irrimediabilmente diversa da quella degli altri popoli¹¹. Proprio sul concetto di civiltà e sulle possibilità del suo sviluppo si staglia una differenza cruciale tra slavisti- eurasisti, e occidentalisti. Questi ultimi non dubitano che le leggi immanenti della storia garantiscano il progresso, che identificano con il modello di sviluppo occidentale, condividono i valori dell'umanesimo europeo e, alle conquiste culturali, politiche, filosofiche dell'occidente attribuiscono un valore universale.

Quello che è nazionale è nulla di fronte a ciò che è universale. La cosa principale è essere uomini e non slavi. Ciò che è buono per gli uo-

⁹ Cfr. ALDO FERRARI, *La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Milano, Mimesis Edizioni, 2012.

¹⁰ Cfr. KONSTANTIN LEONT'EV, *Bizantinismo e mondo slavo*, trad. e cura di A. Ferrari, Torino, Edizioni Arktos, 1987.

¹¹ A. FERRARI, *Lev Gumil'ev e l'Eurasia. Fondamenti teorici e destini politici*, Gnosis-INT 4/2021, <<https://www.sicurezza.italy.it/sisr.nsf/wp-content/uploads/2021/12/Ferrari.pdf>> 16 giugno 2022.

mini, non può essere dannoso per i russi, e ciò che gli inglesi o i tedeschi hanno inventato per l'utilità, per il vantaggio dell'uomo è *mio*, poiché *io* sono un uomo¹².

scriveva Nikolaj Karamzin (1766-1826), occidentalista *ante litteram*. Era auspicabile dunque coinvolgere le masse nel processo di europeizzazione già in atto, affinché il popolo diventasse una nazione (Belinskij) e lo Stato, l'unico garante dell'unità politica (Kavelin). La Russia del XIX secolo, arretrata, autoritaria e violenta, si presentava come povera di tradizioni e priva di una solida identità, era per questo un luogo adatto per l'edificazione di qualcosa di buono, di nuovo nello spirito del cattolicesimo in uno stato necessariamente teocratico (Čaadaev)¹³ o socialista ma cosmopolita e aperto allo sviluppo della personalità individuale (Herzen)¹⁴.

L'instaurazione del regime bolscevico e l'azione oppressiva della censura hanno inevitabilmente messo a tacere il confronto che avrebbe potuto mettere in discussione la legittimità, l'adeguatezza del nuovo sistema politico¹⁵. Ad ogni modo, le idee più proficue e tipiche dello slavofilismo e dell'occidentalismo risultano interamente espresse già verso la fine del XIX secolo e mantengono, di fatto, il loro ruolo di matrice anche in seguito, quando la discussione viene ripresa nel periodo della *perestrojka*¹⁶.

¹² «Все народное ничто перед человеческим. Главное дело быть людьми, а не славянами. Что хорошо для людей, то не может быть дурно для русских, и что англичане или немцы изобрели для пользы, выгоды человека, то мое, ибо я человек!» (trad. M. Mancini) НИКОЛАЙ КАРАМЗИН, *Pis'ma russkogo putešestvennika* (Письма русского путешественника) in *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach* (Избранные сочинения в двух томах), T. 1, cura e note di P. Berkova, Mosca-Leningrado, Chudožestvennaja literatura (Художественная литература), 1964, p. 418.

¹³ P.J. Čaadaev (1794-1856) con la sua *Prima lettera filosofica* pone le domande fondamentali ancora aperte sull'identità della Russia. Contestando il concetto di specificità di una "via russa" pone basi più solide, meno idealizzanti, al pensiero occidentalista.

¹⁴ Il concetto del *Mir*, la comunità rurale arcaica fondata sull'assenza di proprietà privata, ha trovato una collocazione anche nel pensiero politico-sociale russo di orientamento liberale. Proprio Herzen vi ricorse per avvalorare la tesi di una specifica predisposizione del popolo russo all'affermazione del socialismo.

¹⁵ La rivoluzione aveva internamente diviso slavofili e occidentalisti, molti in entrambi gli schieramenti l'accosarono con entusiasmo (salvo poi venirne delusi). A ben vedere, non è semplice interpretare univocamente un avvenimento frutto dell'unione di una dottrina, il marxismo, nata in Europa e per l'Europa con le più alte ambizioni messianiche della Russia. Cfr. V. KANTOR, *Revoljucija ili bezumije v oblike istiny*, «Studi Slavistici» XIV, pp. 331-350, 2017

¹⁶ Cfr. MARIA FERRETTI, *L'intelligenza russa alla ricerca di un'identità. La rinascita della controversia fra occidentalisti e slavofili durante la Perestrojka*, «Europa Orientalis»

Vladimir Kantor, ormai nella postmodernità, si inserisce in questo dibattito come pensatore indubbiamente occidentalista.

Un europeismo anomalo

La Russia è Europa e la base culturale che le rende indiscutibilmente simili è il cristianesimo, questo è l'assunto da cui si dipana la filosofia di Kantor.

Con il battesimo della Rus' (988) che ne determina l'ingresso nella comunità cristiana, ancora non scossa dallo scisma, e proseguendo con la formazione di piccoli principati e di un sistema che Kantor definisce "proto-parlamentare", la Russia si trovava sulla via del progresso, ma quei primi germogli di civilizzazione sarebbero stati estirpati dalla violenza del dominio tataro mongolo.

La storia della Russia sarebbe quindi stata scardinata dal suo asse. Il ricorso sistematico e arbitrario alla violenza nella gestione dei rapporti di potere durante il dominio dei popoli delle steppe, in età imperiale e poi in epoca sovietica avrebbe compromesso la formazione del 'senso' di dignità individuale e ritardato la formazione di una vera società civile. L'opera di Pietro I che aveva catapultato la Russia sulla strada della modernità, e i cui effetti si avvertirono per i due secoli successivi, sarebbero stati poi bruscamente arrestati dalla Rivoluzione d'Ottobre. Apologeta dell'idea di progresso nella sua accezione positivista, Kantor auspica il ritorno della Russia nel solco dello sviluppo tracciato dall'Occidente liberale che, del resto, ritiene l'unico possibile¹⁷.

Vale la pena soffermarsi brevemente sull'europeismo di Kantor, inteso come attitudine culturale che non si identifica con la cieca ammirazione per l'Europa. Al contrario, è frutto dell'autocritica di un *intelligent* russo che si interroga sul destino del suo paese nella scia del pensiero cristiano-mistico di Vladimir Solov'ev (1853-1900), Nikolaj Berdjaev (1874-1948), Sergej Bulgakov (1871-1944), dal punto di vi-

13, 1994. La studiosa precisa che i nuovi slavofili e occidentalisti non sempre sono coerenti eredi del pensiero dei predecessori, piuttosto ne raccolgono "la sfida" e sulla base dell'accettazione o del rifiuto del modello occidentale intavolano una nuova discussione sulla base dell'accettazione o del rifiuto del modello occidentale. pp. 149-150. La storia recente stimolava nuove domande ed esigeva risposte. Negli anni '60 ospitavano la discussione le riviste "*Novyj mir*" di tendenze occidentaliste e "*Molodaja Gvardija*" slavofile.

¹⁷ L'esclusività e l'inevitabilità dello sviluppo in direzione occidentale vale come un dogma all'interno del pensiero filosofico dell'autore che molto spesso risulta assiomatico.

sta liberale di Pëtr Struve (1840-1944), Simon Frank (1877-1950), Fëdor Stepun (1884-1965), e di una consapevole critica della società occidentale.

Per fugare la dicotomica e ormai improduttiva opposizione tra slavofili e occidentalisti, Kantor propone il concetto di 'russo-europeo'. La locuzione si trova già espressa in V. Solov'ëv in relazione a una desiderabile unione ecumenica di protestanti, cattolici e ortodossi nel segno della cristianità, l'unico valore autentico alla base della cultura europea. Il russo-europeo come Versilov de *L'adolescente* (1875) di Dostoevskij è interprete migliore degli europei stessi del loro sistema di valori

Laggiù c'erano la rissa e la logica; laggiù il francese era soltanto un francese e il tedesco soltanto un tedesco [...] Allora, in tutta l'Europa non v'era un solo europeo! [...] io solo, in quanto russo, ero allora l'unico europeo in Europa. Non sto parlando di me, sto parlando di tutto il pensiero russo¹⁸.

Da queste parole risulta particolarmente evidente come i confini tra occidentalismo e slavofilismo siano affatto confusi. Versilov sente che i russi, vivendo nel mito dell'Europa, hanno penetrato il senso di un sistema di valori estraneo agli europei stessi. Ma Kantor non cita il personaggio di Dostoevskij in quanto eletto, ma solo per spiegare il fenomeno culturale del russo-europeo. Kantor non ammette alcuna gerarchia culturale e se Versilov penetra più a fondo quel sistema di valori non è in quanto russo, ma in quanto uomo. In modo originale rispetto ai suoi predecessori (sia slavofili che occidentalisti), il filosofo moscovita sposta l'attenzione sull'individuo. Vale ancora la pena citare V. Solov'ëv:

Che cos'è "russi" dal punto di vista grammaticale? Un aggettivo. Ma questo aggettivo quale sostantivo riguarda? [...] il vero sostantivo legato all'aggettivo russo è europeo. Siamo europei russi, come ci sono europei inglesi, francesi, tedeschi. [...] Il concetto di europeo deve coincidere con quello di persona e il concetto di mondo culturale europeo con quello di umanità. In questo sta il senso della storia. All'inizio c'erano solo gli europei greci, poi gli europei romani, infine vennero tutti gli altri, prima in Occidente, dopo anche in Oriente; comparvero gli europei russi; oltreoceano, gli europei americani; ora devono arrivare i turchi, i

¹⁸ FËDOR DOSTOEVSKIJ, *L'Adolescente*, cura e trad., di M.R. Leto e A.M. Raffo, Milano, Mondadori, 1990.

persiani, gli indiani, i giapponesi, forse persino i cinesi. Quello di europeo è un concetto dal contenuto preciso e dal volume che si espande¹⁹.

Kantor rifugge le idealizzazioni, è ben consapevole delle contraddizioni che percorrono la società occidentale e, chiarita la differenza tra Europa come entità storica e il concetto culturale di europeismo, sottolinea che la missione di ognuno dovrebbe essere quella di diventare europeo e di accogliere quindi spiritualmente i valori dell'umanesimo.

Da questa breve incursione nel mondo di Kantor filosofo-sociologo, ancora lontana dall'essere esaustiva, sarà più semplice intendere il volto del critico²⁰. Dostoevskij è oggetto prediletto degli studi di Kantor ma anche soggetto e prospettiva privilegiata per l'attività comparatistica. Come si vedrà, Kantor si serve dell'opera di Dostoevskij come paradigma per la comprensione di fatti culturali, e assurge a metodo di indagine di passato e presente, della realtà e della cultura.

Alcuni schemi adottati per interpretare l'opera letteraria di Dostoevskij si riconoscono anche nell'ermeneutica storica. Mi spiego: nella sua originale interpretazione di *Delitto e Castigo*²¹ Kantor nota che il male = uccidere la vecchia usuraia sembra un bene = l'usuraia non potrà causare più sofferenza a nessuno, ma lo stato di follia in cui la coscienza di bene e male risulta invertita, non può che portare a esiti nefasti, nel caso di Raskol'nikov, lavori forzati, senso di colpa, marginalità. Ora, nella valutazione storica della rivoluzione d'ottobre si riscontra lo stesso schema: Il male = la rivoluzione si presenta come bene = instaurazione del socialismo, di una società di eguali. Gli esiti della rivoluzione, l'instaurazione di un regime che è stato di violenza e di rapina, confermano lo schema²². Sarebbe interessante rispondere al quesito se questo paradigma (e si può supporre che se ne possano rintracciare altri) nasca in seno alla critica letteraria o alla storiografia.

¹⁹ VLADIMIR SOLOV'EV, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo*, trad. D. Silvestri, Roma, Fazi Editore, 2017, pp. 75-76.

²⁰ L'attività critica e narrativa di Kantor è in rapporto ancillare con quella filosofica di cui risulta spesso conferma e commento.

²¹ V. KANTOR, *Dostoevskij in dialogo...* pp. 45-87.

²² Cfr. V. KANTOR, *Revoljucija, ili bezumie v oblike istiny*, Studi Slavistici XIV, 2017, pp. 331-350.

Cristianità e (è) Europa

Nel saggio più recente, *Dostoevskij in dialogo con l'Occidente*, accanto al Dostoevskij slavofilo quale viene più spesso presentato dalla storia della letteratura (nonché dalla cronaca), viene delineato un altro profilo dello scrittore, più vicino alla sensibilità occidentale. Kantor aveva messo in discussione lo slavofilismo di Dostoevskij o almeno lo aveva complicato, decostruendo il suo presunto populismo già in *Dostoevskij, Nietzsche e la crisi del cristianesimo in Europa*²³ in cui nota come da *Umiliati e Offesi* (1861) fino a *I fratelli Karamazov* (1880) l'atteggiamento di Dostoevskij verso gli umili da idealizzante si faccia amaramente disincantato.

All'inizio anche Dostoevskij, nello spirito dell'umanesimo sociale europeo, crea Mark Devuškin e Varn'ka Dobroselova, persone povere e pure dai cognomi eloquenti, ma già nel romanzo successivo, *Il sosia*, descrive un uomo, il sig. Goljadkin *junior*, che appartiene allo stesso ceto sociale, ma che è dotato di una fantastica energia di bassezza. Lo scrittore si era accorto, provandone orrore, dell'ambivalenza dei poveri, della loro capacità di ribellarsi, di diventare persecutori e tiranni²⁴. “[...] il povero infelice non è necessariamente morale. Quando lo capi, si allontanò dall'utopia socialista che affermava che il povero o il proletario che fossero giunti al potere avrebbero trasformato la vita in un paradiso²⁵.”

Il mito del popolo buono, custode dei valori dell'ortodossia, è già decaduto, nei suoi moti, azioni e aspirazioni, pare esprimersi piuttosto la cultura pagana, violenta, quelle che Blok avrebbe chiamato “spirito della musica” e L. Gumil'ëv “passionarietà”, oppure, per ricorrere a un termine di più largo uso nel contesto della storia della cultura russa, *stichija*: energia sotterranea irrazionale e dirompente, al contempo vitale e distruttiva²⁶: “Il tratto primigenio di questa forza è la perenne assenza di Dio, la vita fondata su un principio precristiano di natura pagana”²⁷.

²³ V. KANTOR, *Dostoevskij, Nietzsche e la crisi del cristianesimo in Europa*, a cura di E. Magnanini, Mestre, Amos Edizioni, 2014.

²⁴ V. KANTOR, *Dostoevskij, Nietzsche...* p. 67.

²⁵ Ivi, pp. 19-21.

²⁶ A partire dalla riflessione sul popolo e la sua religiosità Kantor estende la riflessione al rapporto che intrattengono con *l'intelligencja*. Nei testi di Dostoevskij il popolo rifiuta *l'intelligent* come rifiuta Cristo in favore di Barabba. Solo alcuni possono sostenere il peso della libertà concessa da Cristo mentre per tutti gli altri rimane una possibilità. Cfr. V. KANTOR, *Dostoevskij e la crisi...*

²⁷ Ivi, p. 131.

Il popolo è più risentito che saggio e per questo non è capace di accogliere il significato della libertà concessagli da dio e rifiuta il Bene, rifiuta Cristo²⁸.

La valutazione che slavofili e occidentalisti hanno dato degli eventi storici capitali della storia russa e delle figure di maggiore rilievo sono spesso contrastanti. Ne è un esempio, come accennato, il dominio tataro-mongolo, la riforma della chiesa del Patriarca Nikon (1666), Pietro I e il suo operato, la rivoluzione, lo stalinismo e altri se ne potrebbero aggiungere. Di conseguenza anche a Pietroburgo si lega un mito ambivalente e ampiamente diffuso: città maledetta, costruita a un enorme costo umano per velleità di un sovrano interessato solo a quanto accade altrove, a Occidente, o ‘finestra sull’Europa’, ponte verso la civiltà, ripresa della strada maestra.

Dostoevskij fa di Pietroburgo, la città simbolo dell’opera di Pietro I, del suo tentativo di riportare la Russia nella modernità e al suo passato europeo, l’ambientazione prediletta dei suoi romanzi.

[...] e tutti hanno ormai sentito su di sé la forza e il beneficio dell’indirizzamento di Pietro, e tutti i ceti sociali sono ormai chiamati a contribuire alla causa comune della realizzazione della sua grande idea. Di conseguenza tutti iniziano a vivere. Tutto – l’industria, il commercio, le scienze, la letteratura, la cultura, i principi e la struttura della vita pubblica tutto quanto vive ed è sorretto dalla sola Pietroburgo.[...] e ditemi chi vorrà mettere sotto accusa quel popolo che, da un certo punto di vista, ha inconsapevolmente dimenticato le proprie tradizioni e onora e rispetta solo la modernità, cioè il momento in cui per la prima volta ha iniziato a vivere?²⁹

La città di Pietro, come già prima Mosca, si propone di competere con Roma, dunque come custode della cristianità³⁰.

Siamo tutti usciti dal cappotto di Gogol’, scriveva Dostoevskij, ma prima ancora dalla selva di Dante, sembra suggerire Kantor. Non c’è probabilmente alcun grande scrittore russo che non si sia in qualche misura confrontato con il suo magistero. Dante “ha reso i temi cristiani un fatto artistico, sottolineo: di riflessione artistica”³¹ e ha

²⁸ Ivi, pp. 39-58.

²⁹ In F. DOSTOEVSKIJ *Peterburgskaja letopis’*, 1847 in *Polnoe sobranie sočinenij 30-ii TT*, t. 18, Leningrad, Nauka, 1978, cit. secondo V. KANTOR, *Dostoevskij in dialogo...* p. 18.

³⁰ JURJ LOTMAN, BORIS USPENSKIJ, *Otzvuki koncepcii “Moskva – tretij Rim” v ideologii Petra Pervogo* secondo V. KANTOR *Dostoevskij in dialogo...*, p. 20.

³¹ Ivi p. 38.

posto *in nuce* tutte le questioni della futura letteratura occidentale. Come Dante, Dostoevskij è un autore religioso, tuttavia il suo mondo (e quello del fratello spirituale Balzac) nel corso di sei secoli è molto cambiato, e la vita reale assomiglia sempre più al regno dei morti³². Pietroburgo ubriaca e depravata, e l'ipocrita e velenosa Parigi di Balzac, non sono che inferni emersi, in cui raramente compaiono personaggi puri come il principe Myškin (*L'Idiota*) Alësa (*I fratelli Karamazov*), sotto il cielo dei quali si potrà tornare a "riveder le stelle" quando ogni singolo uomo avrà, nel suo cuore, scelto Cristo; solo allora potrà aver luogo l'avvento del regno di Dio in terra³³.

Kantor, dunque, non può tollerare il giudizio di Freud sull'immoralità di Dostoevskij, certamente viziato da un approccio verticale in cui la posizione privilegiata di osservatore dell'"esotico", a quel tempo, esprime un'implicita gerarchia. Freud sottolineava l'importanza nella morale cristiana della rinuncia e dell'astensione dal commettere il male, giudicando negativamente il pentimento dopo il peccato che riscontrava tra le dinamiche dei personaggi dostoevskijani. Ma Kantor nota che, a differenza di Freud e Nietzsche, i quali auspicavano la caduta della religione, Dostoevskij percepiva l'aura demoniaca del *tutto è permesso*, e vedeva nella difesa della cristianità, nella presenza di Dio, nell'ascolto del suo messaggio, immutato nelle diverse confessioni perché precede e trascende qualunque conflitto, l'unica speranza per la salvezza dell'uomo, l'unico antidoto alla distruzione promessa dalla fede del nulla.

A questo punto appare evidente l'intento di Kantor di presentare Dostoevskij come pensatore religioso, custode di una morale cristiana, sovranazionale dunque europea.

Con un andamento imprevedibile e mescolando filosofia e letteratura, critica letteraria e storiografia, delinea un profilo meno conosciuto dello scrittore, figlio della cultura occidentale, presentandolo in definitiva come un russo-europeo.

In conclusione si può osservare che la prospettiva occidentalista possa aver facilitato l'ingresso, lo si ripeta, di Kantor nelle pagine dei nostri giornali. Voglio credere questo contributo possa segnare l'ini-

³² Cfr. il racconto *Bobòk* in F. DOSTOEVSKIJ, *Diario di uno scrittore*, a cura di E. Lo Gatto, Firenze, Sansoni, 1963.

³³ Il tema della costruzione del regno di Dio in terra è legato in particolare alle vicende ed elucubrazioni del protagonista di *Memorie dal sottosuolo* cfr. F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie dal sottosuolo*, trad. A. Polledro, Torino, Einaudi, 1980.

zio di una discussione approfondita intorno al suo pensiero, che non è privo di aporie e contraddizioni, e che non si dimentichi, a vantaggio del profilo di filosofo, quello del critico. Tenendo conto altresì che l'occidentalismo di Kantor, con i suoi presupposti cristiani non negoziabili, risulta comunque scomodo anche per l'Europa laica.

AMRAOUI ABDELAZIZ

QUAND LES RÉALISATEURS MAROCAINS
DE LA DIASPORA
S'INTÉRESSENT À LA DIASPORA JUIVE MAROCAINE

Abstract

L'Histoire des juifs est un grand *road movie* entamé par les disciples de Moïse et achevé avec la création très contestée de l'État de tous les juifs du Monde. Cette création a été précédée et immédiatement suivie d'un appel au rassemblement sur une terre qualifiée de celle de tous les juifs du Monde. Une autre Histoire empreinte d'exil, d'exode, de migration commence. Une autre diaspora voit le jour enracinant chez les intéressés le thème du juif-errant.

Une filmographie mondiale très fournie dresse, entre autres, cet aspect de la psychologie du juif enclin à survivre plutôt qu'à vivre. Trois grands tons animent ces films: tragique, comique et drame romantique.

The History of the Jews is a great road movie started by the disciples of Moses and completed with the highly contested creation of the State of all the Jews of the World. This creation was preceded and immediately followed by a call to gather on a land qualified as that of all the Jews of the World. Another History imprinted with exile, exodus, migration begins. Another diaspora is emerging, rooting the theme of the wandering Jew among those concerned.

A very extensive world filmography draws up, among other things, this aspect of the psychology of the Jew inclined to survive rather than live. Three main tones animate these films: tragic, comic and romantic drama.

Introduction: une question de terminologie

L'Histoire des juifs est un grand *road movie* entamé par les disciples de Moïse et achevé avec la création très contestée de l'État de tous les juifs du Monde. Cette création a été précédée et immédiatement suivie d'un appel au rassemblement sur une terre qualifiée de celle de tous les juifs du Monde. Une autre Histoire empreinte d'exil, d'exode, de migration commence. Une autre diaspora voit le jour enracinant chez les intéressés le thème du juif-errant.

Une filmographie mondiale¹ très fournie dresse, entre autres, cet aspect de la psychologie du juif enclin à survivre plutôt qu'à vivre. Trois grands tons animent ces films: tragique, comique et drame romantique. Une trame narrative spécifique caractérise ces productions en s'arrêtant longuement sur cet épisode biblique qui semblait interminable: les exodes forcés des juifs d'une part, et l'antisémitisme qu'ils devaient endurer et qui était à l'origine de leur assassinat, leur exécution ou, enfin, leur gazage sous le régime nazi. Ce dernier voulait construire une Europe sur la base d'un vide condescendant, vider l'Europe, et idéalement le monde, de juifs considérés, pour abréger, comme une tare.

Pour ce faire, le cinéma en particulier, et la littérature autour de cette extermination, ont créé un haut lieu de mémoire: Auschwitz, lieu de la présence-absence. Au Maroc, le cinéma, dans ses versions fiction et documentaire, va, lui aussi s'attaquer à cette absence, à ce vide, mais redéfini, revu et revisité.

Des réalisateurs binationaux comme Kamal Hachkar, Younès Laghrari, David Assouline et Simone Bitton se sont intéressés à cette composante constitutionnelle du Royaume chérifien absente de tous les programmes scolaires et des médias marocains, hormis quelques apparitions sporadiques à l'occasion d'un événement national où des personnalités juives marocaines prennent la parole. Ces Marocains vont ainsi remplir le vide et vont nous informer et peut-être influencer nos préjugés sur un sujet épineux à géométrie nationale et internationale variable et participeront à modéliser, un peu que ce soit, une Histoire officielle très épurée. Ils comblent une brèche béante dans le cinéma et dans le vécu des Marocains, mais ils ne constituent pas forcément un repositionnement idéologique.

Il est vrai que les vestiges de leur présence marquent la terre et les esprits et l'incompréhension pour le commun des mortels de leur disparition, osons extermination symbolique, est totale. La présence juive en terre marocaine remonte à l'Antiquité, mais ne sera dessinée comme «la condition des Juifs» qu'après l'avènement de l'islam et de l'arabe en tant que langue véhiculant cette nouvelle religion. Commence alors une reconfiguration de cette présence avec la redéfinition du judaïsme en terre islamisée plutôt que d'islam et l'instauration du

¹ <<https://www.cinetrafic.fr/meilleur/film/sur-les-juifs>>. <https://www.senscritique.com/liste/Les_juifs_au_cinema/2208272>.

statut de *dhimmi* avec des conséquences irrémédiables sur son costume, son habitat (le mellah) et sa pratique religieuse².

Cependant, nous croyons que pour faire le tour de la question, il faudrait une assise terminologique pour voir un peu plus clair et ainsi justifier notre choix du sujet et du corpus à la fois. En effet, l'entrée «diaspora» dans le CNRTL dit, entre autres, que le mot est emprunté du grec et veut «proprement» dire dispersion. Il ajoute qu'originellement ce mot, après sa généralisation sémantique, est employé spécifiquement et métonymiquement au peuple juif comme d'ailleurs le terme exode³. Ainsi, dans l'imaginaire collectif, le mot diaspora est organiquement lié à cette communauté religieuse, abstraction faite de l'appartenance à une terre ou à un État précis, du fait de ses exodes à répétition, pour des considérations divines ou humaines, aux allures d'un leitmotiv⁴.

1. *Réalisateurs marocains de la diaspora au chevet de la diaspora juive marocaine*

Le cinéma marocain, surtout de la diaspora marocaine, musulmane ou juive, va récupérer cette thématique très tardivement pour des considérations politiques et sociales. *Où vas-tu Moshé?*⁵ a ouvert le

² MARIE BERDUGO-COHEN, YOLANDE COHEN, JOSEPH LÉVY, *Juifs marocains à Montréal*, Montréal, VLB Éditeur, 1987, p. 15.

³ A. – Sortie d'Égypte des Hébreux sous la conduite de Moïse. Tout ce qu'on raconta plus tard au sujet de l'exode d'Israël prouve qu'on n'en avait aucun souvenir direct (Renan, *Hist. peuple Isr.*, t. 1, 1887, p. 164). Et ce sang qui devait sur le dernier haut lieu pleuvoir comme la manne aux déserts de l'exode (Péguy, *Ève*, 1913, p. 821).

– P. méton. Deuxième livre du Pentateuque qui relate cet événement ainsi que le début des pérégrinations du peuple hébreu dans le désert et la révélation du Mont Sinaï. Passage, phrase de l'Exode. Les dix commandements, tels qu'ils se trouvent formulés au chapitre XX de l'Exode et au chapitre V du Deutéronome (Durkheim, *Divis. trav.*, 1893, p. 41).

B. – P. ext.

1. Départ, sortie en masse, déplacement d'une population, notamment a) à l'occasion d'un cataclysme naturel, d'une guerre, d'une invasion (cf. centre ex. 15).

⁴ Formule mélodique ou harmonique destinée à caractériser de façon constante un personnage, une situation, un état d'âme, un objet (Pinch. *Mus.* 1973).

⁵ Réalisateur(s): Benjelloun, Hassan; Pays de production: Maroc; Type: Long métrage; Genre: Fiction; édition du festival: Maghreb des films octobre 2009. Titre original *Fine machi ya moché*; année 2007/90'; Scénario Hassan Benjelloun; avec Simon Elbaz (dans le rôle principal de Shlomo), Rim Chmaou, Ilham Loulidi, Abdelkader Lotfi, Hassan Essakalli, Mohamed Tsouli...

bal en 2007 et est devenu un film à part dans le cinéma marocain en particulier et le cinéma arabe en général. La comédie dramatique *L'Orchestre de minuit*⁶ en 2015 est une autre ouverture sur un pan de l'Histoire du Maroc dans un cadre comique, une des caractéristiques du traitement universel de la question juive. Le documentaire n'est pas en reste. Jouant sur l'aspect véridique «il parle [de ce qui] existe (ou a existé) en dehors même du film et que cela est vérifiable par d'autres voies»⁷ Et ce sont des réalisateurs marocains, musulmans et juifs de la diaspora qui vont filmer la diaspora marocaine juive provoquant une mise en abîme des plus instructives. Le juif marocain est enfin un sujet, un objet alors qu'il n'était jusque-là qu'imaginaire construit au fil du temps dans la mémoire collective à travers proverbes et adages. La présence par la parole et par l'image de nos juifs va démystifier un tant soit peu sa caricature et sa stigmatisation dans des clichés désuets.

De la comédie on passe à un cinéma aux images plus justes sur un thème sérieux qui va bouleverser notre appréhension sur le sujet, inscrit dorénavant dans la Constitution de 2011⁸. Ce multiculturalisme enfin décrété politiquement assurant une cohésion et une dynamique communautaire sans précédent dans le Maroc d'après l'Indépendance, devrait être vécu publiquement.

Ces films en sont la manifestation, ils participent, en outre, à cette reconstruction identitaire du paysage religieux marocain en objectivant, donc, rendant présent, la communauté hébraïque. La pratique documentaire, dans ce processus de réappropriation de notre propre Histoire, est une praxis pour un modèle de sociabilité dont le Maroc a grand besoin.

⁶ Il réunit des acteurs marocains tels que Gad El Maleh, Hassan El Fad, Aziz Dadas, Avishay Benazza ou encore Amal Ayouch.

⁷ ANDRÉ GARDIES, JEAN BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 64.

⁸ L'unité nationale du Maroc est «forgée par la convergence de ses composantes araboislamique, amazighe et saharo-hassanie, [...] nourrie et enrichie de ses affluents africain, andalou, hébraïque et méditerranéen», [et] «la prééminence accordée à la religion musulmane dans ce référentiel national va de pair avec l'attachement du peuple marocain aux valeurs d'ouverture, de modération, de tolérance et de dialogue pour la compréhension mutuelle entre toutes les cultures et les civilisations du monde».

1.1. *Du corpus*

*Juifs marocains, destins contrariés*⁹ de Younes Laghrari ou *Tinghir-Jérusalem: Les Échos du mellah*¹⁰ *Dans tes yeux, je vois mon pays*¹¹ (2019) de Kamal Hachkar et *Ziyara* de Simone Bitton traitent ce nouvel exode vers la «Terre promise» selon la tradition biblique et le messianisme juif. En 1997, David Assouline, un autre franco-marocain juif, co-réalise *Entre paradis perdu et terre promise*¹² autour du départ de la communauté juive de Sefrou vers Israël et ailleurs. L'observation qu'entreprennent ces Marocains du monde sur le Maroc, un certain Maroc, aspire toute leur énergie concentrée sur une seule interrogation: pourquoi et comment le Maroc s'est-il vidé de ses juifs? La réponse à la question donnera un aperçu sur les rapports entre communautés religieuses marocaines. À bien y voir le statut d'immigré ou fils d'immigré de ces réalisateurs originaires du Maroc les motive plus puisqu'ils vivent eux-mêmes la situation qu'ils décrivent, car comme dit Sayad Abdelmalek «l'immigré» fonctionne [...], comme un extraordinaire analyseur des régions les plus obscures de l'inconscient»¹³ Il en découle la particularité de ces productions venant d'un milieu social spécifique.

En effet, de tous les temps l'homme s'est toujours mis en question face à un monde qui l'entoure et prend le dessus sur lui. Ce processus cognitif et sensitif devra en fin de compte donner des réponses aux questions fondatrices gouvernant les actions humaines. Et quand il faut interroger une communauté religieuse, les réponses trouveront dans les récits fondateurs, bâtis à la base sur des mythes religieux constructeurs d'une identité, un topos indéfectible. C'est là aussi, un fondement de l'esprit du cinéma documentaire qui fait jouer des acteurs réels dans des situations réelles. La réalité véridictionnelle donne les contours du film. Les quatre films maintiennent un même cap duquel ils ne dévient pas: ils refusent les artifices de la fiction et restent

⁹ Documentaire. Maroc. 2014. 58 min.

¹⁰ /1 h 26 min / Documentaire, 2011.

¹¹ 75 minutes, 2019. Réalisation: KAMAL HACHKAR (France, Maroc) Production: HK'Art Studio (Maroc) en coproduction avec Timbia Films (France), avec la participation de TV 2M (Maroc).

¹² DAVID ASSOULINE, LUC DECASTER, MEHDI LALLAOUI, *Entre paradis perdu et terre promise*, Paris, Mémoires Vives Production [prod.], 1997.

¹³ PIERRE BOURDIEU, *Préface*, A. Sayad, *La Double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris Liber, Seuil, 1999, p. 14.

respectueux des personnes-personnages dans leurs dires et gestes, sans pécher par trop de complaisance.

L'exode des juifs marocains est, selon les protagonistes des quatre documentaires, soit un choix personnel après la création d'Israël et même avant, soit un départ forcé (la guerre arabo-israélienne), soit une fatalité (*aliyah* guidé par la foi messianique) sinon une évacuation (opération menée par les services de renseignements israéliens pour la «déportation» légale sans billet de retour à Israël avec la complicité des autorités marocaines) pour aller «s'exiler» ailleurs, dans une terre qu'ils connaissent lointaine et proche à la fois par le subterfuge d'une foi reposant entre autres sur l'idée de retour), soit motivée par des raisons combinées parmi celles qui viennent d'être énumérées.

Ce terme ne peut être appréhendé que dans son acception métaphysique puisqu'originellement s'il doit y avoir retour il devait y avoir départ au préalable, ce qui n'est pas attesté dans le cas marocain, sinon il faudrait aller vraiment très loin dans l'Histoire et remonter aux temps anciens. Concrètement, «On divise d'habitude l'émigration juive en trois grandes périodes: la première étant celle de *Qadima* qui commence après la création de l'État d'Israël jusqu'à l'indépendance du Maroc. La seconde est la période de l'émigration clandestine organisée par la *Misguéret* (du début 1957 à novembre 1961), et la troisième est celle de l'opération Yakhin où l'émigration s'effectua en concert avec les autorités marocaines, à l'aide de passeports collectifs (1961-1964)»¹⁴.

1.2. *Embrayeur*

À l'origine de cette interrogation un constat: les traces d'un passage, d'une sédentarité millénaire existent, mais un silence strident régit le traitement de la question juive au Maroc. Personne n'en parle, sinon très discrètement comme d'ailleurs ces femmes demandant à leur patriarche dans *Tinghir Jérusalem...* s'il devait répondre aux questions de son interlocuteur sans toutefois courir un danger (47 min 34 s à 47 min 50 s).

Les quatre Marocains de la diaspora sont bien installés dans les pays d'accueil (France et Israël), avec un capital culturel, social et économique significatif. Et qu'ils soient primo-migrant et/ou de deuxi-

¹⁴ YIGAL BIN NUN, *La quête d'un compromis pour l'évacuation des juifs du Maroc*, «Pardès», 2003/1, n. 34, p. 75.



Capture 1 - *Tinghir-Jérusalem, les échos du Mellah* - Film de KAMAL HACHKAR 2012.



Capture 2 - *Tinghir-Jérusalem, les échos du Mellah* - Film de KAMAL HACHKAR 2012.

ème génération, cela ne change rien à l'attachement à leur terre d'origine alors même que le débat public en France depuis la fin du siècle dernier tourne essentiellement sur la question de l'identité. D'ailleurs, leur approche et leur enjeu esthétique sont similaires. Ils jouent sur la polyvalence de la situation des juifs marocains de la diaspora qui sont, à la fois déliés, et liés à leur Maroc et dont « l'énonciation collective se

bâtit sur ce présupposé existentiel d'un franchissement commun, mais du fond de la solitude de chacun, du gouffre de la déliaison»¹⁵ et de l'Exode.

Tous sont des documentaristes voyageurs par définition établissant un rapport humain avec leurs personnages allant jusqu'à l'intimité des maisons et des souvenirs. Le projet de films leur est venu comme une évidence, qui à travers l'histoire collective de sa communauté (Hachkar), qui par le lieu de naissance que son passeport mentionne (Assouline), qui par surprise de voir les musulmans au chevet des morts juifs (Bitton). En plus, tous les films ont ceci de particulier de donner une touche dramatique au départ des juifs en s'arrêtant sur des plans donnant sur les mellahs en ruines. On y voit surtout un espace sale, pauvre, menaçant ruine n'offrant aucun intérêt touristique, au contraire des cimetières juifs très bien entretenus gardés par les musulmans et payés par la diaspora juive marocaine.



Capture 3 - *Ziyara* - Bande annonce VOST, SIMONE BITTON, 2020.

Ils sont tous animés par l'idée selon laquelle nous vivons tous dans un même monde qui nous rassemble et nous disperse à la fois. Reste que nous formons une même communauté qui va au-delà de l'appartenance à une identité religieuse spécifique. Nous sommes unis par la terre, par l'Histoire et par le sang.

¹⁵ MARION FROGER, *Le Cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'ONF, 1960-1985*, Montréal, PUM, 2010, p. 193.



Capture 4 - *Tinghir-Jérusalem, les échos du Mellah* - Film de KAMAL HACHKAR 2012.



Capture 5 - *Juifs marocains, Destins Contrariés*, YOUNÈS LAGHRARI, 2014.

2. Esthétique des films du corpus: simplicité et efficacité

Une scène d'ouverture simple et suggestive donne le ton aux films aux allures de documentaires d'investigation commençant toujours par poser une ou des questions préalables et définir en conséquence les objectifs à atteindre. Le déroulé de film est une tentative de réponse (s) à cette (ces) question(s). Le spectateur, dans l'attente du res-



Capture 6 - *Juifs marocains, Destins Contrariés*, YOUNÈS LAGHRARI, 2014.



Capture 7 - *Juifs marocains, Destins Contrariés*, YOUNÈS LAGHRARI, 2014.

pect du pacte de véridicité engageant le genre documentaire, est conquis sans trop se soucier de l'apport esthétique du format¹⁶. Nourris de référentiels différents Hachkar, Assouline et Laghrari proposent la même démarche cinématographique et «esthétique» avec ceci de particulier que chacun cherche la vérité de la bouche soit des exilés,

¹⁶ FRANÇOIS NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran, Bruxelles*, De Boeck, 2002, p. 211.



Capture 8 - *Entre Paradis perdu et Terre promise*, DAVID ASSOULINE, 1997.

soit des spécialistes et des académiciens pour un éclairage plus recherché. Bitton, pour sa part, travaillant sur un autre volet ou aspect de la présence juive au Maroc, a choisi une autre démarche. Approche et sujet obligeant. Mais, dans tous les cas, ces films écrivent un récit dont l'aboutissement est la révélation d'une communauté cinématographiquement en montrant d'abord ses traces laissées sur place, et la montrant ailleurs à la fois nostalgique et fataliste.

En plus, un autre leitmotiv est esquissé telle une métaphore filée dans tous les documentaires. L'appartenance à la terre marocaine n'est en aucun cas entachée par une quelconque rancune ou un quelconque mépris. Ils sont restés Marocains dans l'âme et le retour aux sources est vécu ou pensé comme une sorte de pèlerinage patriotique.

Hachkar, Bitton et Assouline réfléchissent à haute voix, questionnent, s'interrogent, interrogent sous le mode d'enquête loin de tout ton inquisiteur. Pour ce faire, ils ont privilégié «Le travail de terrain [...] envisagé ici comme l'observation des gens *in situ*: il s'agit de les rencontrer là où ils se trouvent, de rester en leur compagnie en jouant un rôle qui, acceptable pour eux, permettrait d'observer de près cer-

tains de leurs comportements et d'en donner une description qui soit utile pour les sciences sociales tout en ne faisant pas de tort à ceux que l'on observe»¹⁷. Chaque réalisateur est une mémoire vivante, mémoire subjective allant à la recherche d'une mémoire communautaire tout d'abord, puis collective. La rhétorique filmique mise en œuvre est des plus basiques allant vers l'effet et non sur la manière pour ancrer les films dans le sérieux du thème traité.

Les quatre réalisateurs marquent leur présence subjective dans le film en questionnant leur subjectivité même par le subterfuge d'une subjectivation cinématographique avec des documentaires à la première personne du singulier «je suis Untel, originaire de la région X du Maroc, et je fais un film sur le départ massif des juifs du Maroc vers Israël et ailleurs». C'est l'Histoire vue au prisme de l'autoethnographie¹⁸.

Le montage fait d'eux des personnes et des personnages à la fois, agissant sur le déroulement du film et subissant le poids des réponses et des hésitations des sources. De ce fait, leur autorialité (Bakhtine) est mise à épreuve, mais ils en sortent reconnus comme appartenant à leur société et à leur communauté expansivement. Prudents dans leurs démarches (investigation et esthétique), chaque réalisateur va chercher des réponses dans sa propre communauté géographique, qui à Tinghir¹⁹, qui à Sefrou²⁰, qui à Casablanca. Le procédé est simple, mais il permet de communiquer, en fin de compte, ce qui manquait cruellement à l'imaginaire et au spectateur marocain: le point de vue du juif lui-même sur soi et sur sa propre histoire. Les documentaires portent un regard et une oreille sur un sujet à travers un échange des plus cordiaux tenu avec lucidité de part et d'autre.

Dans leurs démarches respectives, il a été important de nouer une relation de complicité et de confiance avec leurs personnages pour imaginer un montage adéquat. Ainsi, la présence des trois réalisateurs (Hachkar, Bitton et Assouline) est double dans leurs films respectifs.

¹⁷ EVERETT C. HUCHES, *La Place du travail de terrain dans les sciences sociales. Dans Le Regard sociologique*, Paris, EHESS, 1996, p. 267.

¹⁸ «L'autoethnographie peut être définie comme une narration de soi qui tient compte de la relation avec les autres dans des contextes culturels et sociaux. Elle est à la fois une méthode et un texte écrit provenant de diverses pratiques interdisciplinaires (Reed Danahay, 1997)» in *Présences*, vol. 9, 2016, Université du Québec à Rimouski revue transdisciplinaire d'étude des pratiques psychosociales, pp. 2-3.

¹⁹ <<https://www.infotourismemaroc.com/ville/tinghir-maroc>>.

²⁰ <<http://www.region-fes-meknes.ma/fr/provinces/sefrou/>>.

Présence physique et acoustique tout d'abord et présence au montage. L'implication des réalisateurs dans tout le processus cinématographique accentue plus le caractère autoethnographique de leurs films. Le dispositif cinématographique est simple. La caméra prend des images de biais permettant ainsi le dialogue avec l'interrogé, tout en le mettant à l'aise installant *de facto* un schème de familiarité. Il ne se soucie plus de la caméra, désormais un élément du décor. Des prises frontales ont été aussi pratiquées surtout si le réalisateur est séparé de son interviewé par un bureau. La pratique documentaire repose chez eux principalement sur «l'incorporation d'un discours ou d'une pensée [...] par la conversation ou la coopération avec les auteurs»²¹. D'autre part, chez Hachkar et Assouline, les séquences filmées au Maroc sans ses juifs sont prises à l'extérieur, face au mellah ou à l'intérieur, dans les ruelles alors qu'en Israël ce sont les intérieurs qui sont majoritaires, mais pour y arriver il faut que la caméra passe par les routes, les rues, les passages et les cages d'escaliers. Il faut «monter» pour comprendre la Montée des juifs marocains.

Hachkar réalise un film intimiste, comme d'ailleurs Assouline, proche de ses sources tout en optant pour une pluralité médiatique avec le recours à des archives photographiques et audiovisuelles. On dirait qu'il est à la recherche d'une réponse à une question qui le préoccupe seul. Il a réalisé un conte moderne avec départ initial sans possibilité de retour. Et comme pour rappeler le départ des juifs, il commence son documentaire avec des archives familiales (la traversée de la méditerranée pour rejoindre la mère-patrie). Un rituel annuel inscrit dans les gènes des Marocains du monde. Il est à la fois la voix-off, le narrateur de ses films – assumant *de facto* la fonction de commentateur – et l'interrogateur (voix-in) de ses témoins. Le commentaire (le texte lu) et la monstration (les images qui défilent) vont ainsi se confronter pour être en position de complémentarité, de redondance ou de conflictualité. Cette voix-off est extradiégétique donnant lieu, dans tous les documentaires des réalisateurs de la diaspora marocaine, à deux prises de parole. La première est intimiste et subjective puisque parlant du moi face au sujet traité, la seconde est commentatrice offrant des renseignements et un éclairage sur le sujet tout en guidant et structurant la vision. La participation de ces juifs marocains d'Israël et du monde a une fonction foncièrement informative

²¹ MARION FROGER, *Le Cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'ONF, 1960-1985*, Montréal, PUM, 2010, p. 181.

et narrative. Leur parole intègre cette spécificité décrite par Michel Chion et dont repose tout notre corpus: le voco-centrisme qui «met en vedette la voix, la met en évidence et la détache des autres sons»²².

2.1. *Chez les juifs marocains*

Hachkar s'invite chez eux en demandant l'hospitalité afin de recevoir des témoignages nécessaires pour pouvoir comprendre les tenants et aboutissants d'un départ non programmé, en apparence, de juifs marocains vers Israël ou ailleurs, le Canada et la France, principalement, du moins, pour ceux qui étaient dans l'Alliance israélite et ayant acquis une culture et un enseignement français leur facilitant l'intégration dans un espace francophone proche, ou leur donnant la possibilité d'approcher le rêve américain. Témoignages habillés en récits d'où surgit une vérité. En ce sens, cette démarche ressemble à celle de Deleuze quand il écrit: «je veux prendre les gens en flagrant délit de fabulation!»²³. Il a les adresses de juifs de Tinghir qui, avertis, les attendent. C'est là une caractéristique du documentaire, provoquer ce qui va être filmé, le susciter, le scénariser en fait. Ce sont des personnes, hommes et femmes d'un certain âge, israéliens de nationalité, Marocains, de souvenirs, de sang et de terre. À l'intérieur, les personnes vivent à la fois leur judéité (repas de Pessah²⁴ rappelant le fondement du peuple d'Israël), leur appartenance à l'État d'Israël, sans jamais oublier leurs origines marocaines (photos de Mohammed V, bijoux marocains, arabe ou amazigh).

Cela n'empêche pas de faire le parallèle avec les musulmans des régions vidées de ses juifs et juives pour voir que d'un côté une nouvelle vie s'est offerte à la diaspora marocaine au contraire des musulmans qui continuent de vivre presque la même situation 40, 50 ou 60 ans après. Il n'y a qu'à comparer la scène de clôture du film de Hachkar où il parle à sa grand-mère en la montrant vaquant à ses affaires, avec le quotidien des juives marocaines en Israël. Un abîme les sépare. Ceci

²² MICHEL CHION, *L'AUDIO-VISION Son et image au cinéma*, 5^e édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2021, p. 14.

²³ Transcription: La voix de Deleuze, Laura Cécilia Nicolas (1^{ère} partie), Désirée Lorenz (2^{ème} partie) et Pierre Carles (3^{ème} partie); révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale in <<https://deleuze.cla.purdue.edu/sites/default/files/pdf/lectures/fr/Cinema%204%2012b-020585%20FR.pdf>> consulté le 1 avril 2022.

²⁴ La fête de Pessah est l'un des «mythes fondateurs du peuple d'Israël».



Capture 9 - *Tinghir-Jérusalem, les échos du Mellah* - Film de KAMAL HACHKAR 2012.

ne doit pas faire oublier non plus les difficultés goliathesques que les juifs marocains ont dû surmonter pour s'acclimater, s'intégrer et enfin s'imposer dans leur nouvel environnement (des villes en développement), hostile, par définition, à leurs origines «maroco-arabo-berbères». En effet, la grand-mère continue de pérenniser un rituel ancestral immuable comme si le monde et le temps n'avaient pas bougé.

Une chanson pour l'occasion se retrouve dans les documentaires de Hachkar et d'Assouline dans la bouche d'une femme et d'un homme. Le racisme, la ségrégation et la xénophobie qu'ont rencontrés les juifs marocains en Israël font que les spectateurs compatissent avec eux: «En faisant partager la souffrance de celui qui souffre, en inspirant la sympathie (à l'origine, la participation à la souffrance d'autrui), la focalisation interne entraîne le téléspectateur dans le sillage du héros, au lieu de le donner simplement en spectacle»²⁵. (Captures 10 et 11).

Cependant, parfois, il se laisse diriger par des personnages comme un cadeau tombé du ciel. L'acte de filmer ressemble ainsi à un dialogue engagé non programmé faisant naître des événements et des histoires inattendus. Dans ce cas, c'est le film qui guide le réalisateur lequel se débarrasse, le temps d'une rencontre fortuite d'un éventuel scénario qui le guide. Il ne s'agit pas seulement d'être prévoyant, dans le documentaire on se laisse provoquer et on se laisse faire.

²⁵ FRANÇOIS JOST, *La Télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, cit., p. 124.



Capture 10 - *Entre Paradis perdu et Terre promise* (film documentaire de DAVID ASSOULINE, 60 min).



Capture 11 - *Tinghir-Jérusalem, les échos du Mellah* - Film de KAMAL HACHKAR 2012.

Bitton, elle, s'invite chez les gardiens de la mémoire juive et procède de la même façon que Hachkar. Presque tout le temps debout, son arabe, même approximatif, rend les rencontres cordiales et sym-



Capture 12 - *Tinghir-Jérusalem, les échos du Mellah* - Film de KAMAL HACHKAR 2012.

pathiques. La langue partagée est une autre modalité de cohésion communautaire. Hachkar a dû apprendre l'hébreu avant de prendre contact avec ses personnages.

Dans leur recherche d'authenticité, nos réalisateurs semblent jouir de cette relation qu'ils tissent avec leurs personnages. Dans ce sens, le recours systématique au portrait avec des plans rapprochés nous introduit dans leur intimité, familiarité de l'habitat, mais également celle de leurs souvenirs. Ainsi, les juifs marocains seront captés, filmés sur le vif. Ils ne sont plus archives, ils sont réels, prennent la parole, et le comble, parlent arabe marocain ou berbère. Amir Peretz de la diaspora marocaine en Israël, plusieurs fois ministre dans les vingt dernières années, constitue un bon exemple d'analyse. Il présente une façade personnelle donnant à voir une «apparence»²⁶ de faucon (Likud) alors que c'est un travailliste. Le tank derrière lui protégeant et défendant des terres arides de la photo posée sur la bibliothèque à côté du drapeau d'Israël donnent un aperçu du personnage. Cependant, c'est

²⁶ Erving Goffman en donne la définition suivante «On peut réserver le terme d'«apparence» aux stimuli dont la fonction à un moment donné est de nous révéler le statut social de l'acteur [...] le rite auquel il participe et [...] s'il s'adonne à une activité officielle, à un travail, ou bien à un divertissement [...]», *La Mise en scène de la vie quotidienne*, 1. La représentation de soi, tr. de l'ang. par Alain Accardo, Paris, Les Editions de Minuit, 1973, p. 31.

sa «manière»²⁷ qui va définir son comportement face à son interviewé. C'est un Marocain fier de l'être et fier de manifester ses origines en répondant avec beaucoup d'efforts et beaucoup de prestance aux questions en arabe marocain, lui qui a suivi ses parents pour la Terre promise à l'âge de 4 ans.



Capture 13.

On n'est plus dans la monstration biaisée des archives (sonores ou audiovisuelles), on est dans le cinéma direct que le développement cinématographique a permis. Se crée, à l'occasion, une opportunité inespérée dans un contexte géopolitique poudreux, un bain communautaire des plus salvateurs.

Les réponses, dans leur majorité, sont empreintes de populisme sans entrer trop dans les détails conjoncturels de ce départ en masse. On reprend systématiquement les mêmes motifs à base de sentiments sincères et d'expériences diasporiques partagées.

La parole est donnée à des hommes et à des femmes, juifs et musulmans, d'ici ou d'ailleurs, dont la somme est «une accumulation d'histoires individuelles»²⁸ donnant un aperçu synoptique sur des

²⁷ «Le terme 'manière' peut servir à désigner les stimuli dont la fonction est de nous indiquer le rôle que l'acteur compte jouer dans la situation présente». Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, 1. La représentation de soi, trad. de l'ang par Alain Accardo, Paris, Les Editions de Minuit, 1973, p. 31.

²⁸ DARIO MARCHIORI, «Le cinéma direct: du sujet retrouvé à l'invention du sujet», *Cahier Louis-Lumière*, année 2011, vol. 8, p. 45, pp. 40-49.

dramas individuels partagés par toute la communauté juive marocaine. Toutes les réponses des deux communautés religieuses sont empreintes de nostalgie d'un Eden perdu sans ces poncifs tueurs et dissidents caractérisant le discours médiatique venimeux des deux communautés l'une contre l'autre. La violence est ailleurs. La constance de l'appartenance à une terre d'origine (avec un t minuscule) est bien ancrée dans la généalogie, la langue et les noms de la diaspora juive marocaine. Ces anecdotes et histoires individuelles s'accordent sur le bon voisinage d'antan avec les musulmans marocains avec qui ils partageaient même le sein à téter. Or, à un moment précis de l'Histoire, nos juifs se sont sentis vulnérables et se sont enfermés dans le topos de la minoration dont la seule issue aura été leur exode intempêtif laissant les voisins musulmans dans le choc de la séparation.

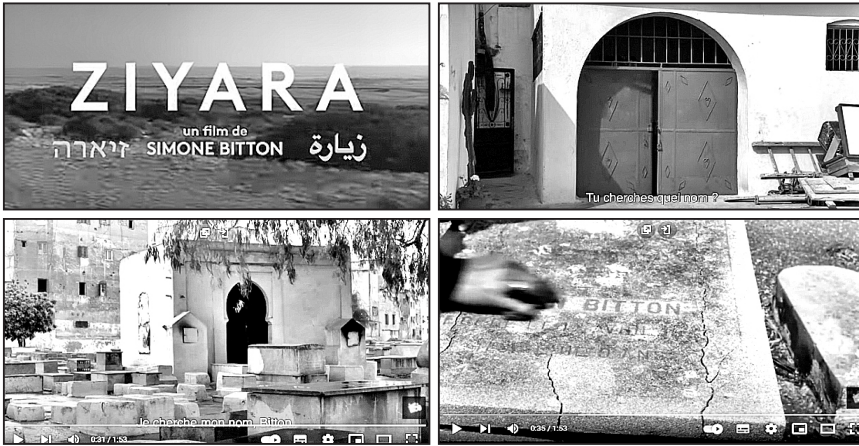
2.2. *Résistance*

Chez Bitton, Assouline ou Laghrari, le voyage de la diaspora juive au Maroc ressemble fortement à la valse à mille temps des Marocains du Monde lors de chaque période estivale. Ils se ruent tous vers leurs régions qui les ont vus naître sinon ont vu naître leurs parents. D'autres sont à la recherche de leurs origines dans les cimetières. La cartographie d'une topophilie est ainsi dessinée. *Ziyara* de Bitton prend ses quartiers dans les cimetières et les lieux du culte israélites du Maroc. C'est un *road trip* assez singulier. La réalisatrice sillonne son pays d'origine dans une voiture, à la recherche des traces de la judéité à travers un haut lieu de souvenir, de présence et d'absence. Ceci la mène à se découvrir archéologiquement après avoir dépoussiéré une pierre tombale portant son patronyme. C'est une révélation au sens photographique du terme qui fera resurgir une image latente, une réalité latente au-delà des attentes. Paradoxalement, ceux qui sont partis sont restés dans la mémoire collective, et ceux qui sont restés sont partis par euphémisme. Et au-delà de cette quête archéologique aux allures d'une quête familiale, une Histoire de la présence juive au Maroc est annoncée. Beaucoup de plans fixes meublent le documentaire montrant les tombes, les mausolées et les lieux de culte abrahamiques entretenus principalement par des femmes vivant dans l'enceinte du cimetière.

Peu de sources donnent des considérations politiques, religieuses, à l'exception d'une seule qui va jusqu'à accuser l'État marocain d'avoir facilité cette fuite juive. Joseph Chetrit, un éminent historien



Capture 14.



Capture 15.

d'origine marocaine (Demnat), dans son bureau, a eu une réponse qui pourrait être appliquée à tous les juifs du monde émigrés en Israël en insistant sur le fait que les juifs du Maroc n'étaient pas un corps étranger à cette terre marocaine, mais ils étaient là provisoirement dans l'expectative de respecter la foi messianique qui oblige les juifs à rentrer (ou Monter) à la terre promise et qui la leur rappelle lors de chaque prière. On parle désormais dans ce type de raisonnement lié à la création d'un État de géothéologie «qui fait coïncider l'Absolu avec une Terre; cette destinée, soudée à une Terre promise, fait de l'État d'Israël [...] l'État de la Montée, du Retour»²⁹. Les juifs acceptent

²⁹ PAUL RICŒUR, *Perplexité sur Israël*, in *Lectures 1*, Paris, Seuil, coll. «La couleur des idées», 1991, p. 358.

leur vie comme un destin. Ainsi, le départ pour cette frange de la population est un décrochage par rapport à l'état provisoire de leur installation. En fait, quand la religion se hérissé de raisons, rien dans l'ordre dialectique ne saurait l'arrêter. C'est une machine qu'on n'arrête pas. Or, une fois en Israël, les juifs du Maroc profond ont dû comprendre à leurs dépens que cette terre qu'ils foulaient n'était pas la terre promise, mais une terre État en chantier³⁰.

La rencontre qui suivra concernera un ancien maître d'école juif au service du mouvement sioniste, officiellement interdit au Maroc, dont la tâche était le recensement des juifs dans les régions reculées et leur donner des documents provisoires en attente de validation du ministre de l'Intérieur pour voyager à Israël. Chacun peut trouver dans l'Histoire de pareilles mises en scène pour des motifs divers. Les populations réticentes étaient soumises à une pression pour accepter le départ en invoquant la précarité sécuritaire de la situation des juifs au Maroc après la montée du nationalisme et du panarabisme voyant dans la création d'Israël un danger pourvoyeur de peur et d'anxiété. Même motif de départ dans le documentaire de Younes Laghrari dans le cas de certains fonctionnaires juifs qui ont toujours résisté à l'appel de la Terre promise. De son piédestal, chacun des interviewés colore ses réponses-vérités d'après son expérience personnelle. Pour les voisins musulmans, le départ des juifs est un grand non-sens habillé d'un contour difficilement intelligible. Barthes, en voisin musulman, aurait pu lire dans ce départ «un fait divers» qui «irresponsabilise» [et] finit par défaire l'événement. «Le retard causal», écrit Barthes, finit par défaire le crime: «un crime sans cause est un crime qui s'oublie». On lit, on oublie, et le monde reste pareil³¹. Hormis les autorités et les responsables de cet exode, le commun des mortels était comme frappé par un fait divers à l'information totale qui «contient en soi tout son savoir [... et] ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même»³².

La conjugaison du conjoncturel et de l'intemporel a fait vider le Maroc de ses juifs, dans leur majorité, croyants et entrant dans cette catégorie définie par Micrea Eliade, *l'homo religiosus*. *A priori*, le pour-

³⁰ Pour plus d'information lire SAND SHLOMO, *Comment le peuple juif fut inventé?* Paris, Fayard, 2008.

³¹ VANESSA BRITO, *Cinéma et fabulation: Les Mille et une nuits de Miguel Gomes*, «Chimères», 2016/2, n. 89, p. 173.

³² ROLAND BARTHES, *Structure du fait divers*, in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 189.

quoi du départ peut être religieux, et il faut vite partir, parce que l'ennemi auquel on a prêté une forte animosité et dont les contours ne sont pas encore délimités est aux portes de tous les juifs. L'avenir est vampirisé et une hystérie généralisée en sera la résultante, la saignée peut commencer. Alors que la communauté marocaine était comme une, elle est maintenant victime d'un discours alarmant des deux communautés religieuses et les moulins à vent ont commencé, soudainement, à pousser. Chacune, à l'intérieur d'un dogmatisme alimenté par les actualités, va créer un ennemi en lui prêtant le visage de ses peurs et de ses angoisses. D'ailleurs, c'est une constante du XX^e siècle dont tous les malheurs étaient sous les auspices des communautarismes, des idéologies ségrégationnistes et des oppositions religieuses. Les autres récits étaient sous le signe d'anecdotes personnelles relatives à des expériences vécues ou entendues dans les deux communautés, musulmanes et juives. Dans la bouche des musulmans amazighs de Tinghir ou des arabophones de Casablanca ou de Sefrou entre autres, cet exode juif impromptu et massif était hasardeux, une folie se hérissant sans raison apparente, mais du côté des intéressés il était dans l'ordre dialectique de l'identité juive de toutes les terres, alors même que pour certains la perspective était entachée de brumes et d'incertitudes engageantes au vu des calculs imprudents qui défient les lois du hasard. Ils étaient joueurs et ont misé exclusivement sur la vie. Tout gagner ou rien. Cependant, un seul personnage dans ces 4 documentaires montre sa foi dans ses faits et agissements. Les marqueurs identitaires des juifs marocains d'Israël contredisent les raisons de leur départ initial puisque le judaïsme n'occupe pas une grande place dans leur vie et si c'est le cas il est empreint davantage de rites familiaux qu'ils ont ramenés du Maroc de leurs ancêtres.

Chez les familles juives d'origine marocaine, c'est une résistance tue, silencieuse qui accueille le réalisateur. La cuisine judéomarocaine est l'une des marques de cette résistance à cette israélisation pensée en termes d'uniformisation du peuple juif, devenu un grand fiasco. La mémoire identitaire, psychologique et sociologique des juifs marocains a été et est toujours un garant de la pérennisation d'une tradition multiséculaire face à la nouvelle identité israélienne en cours de construction, comme d'ailleurs cet État qui la porte. Toujours autour d'une table, Hachkar est reçu dans la pure tradition marocaine tout court où le thé est roi, mais sans trop tomber dans l'ethnographisme gratuit. Le documentaire a ceci de particulier qu'il introduit *in fine* une mise en place rappelant de proche en proche l'idée de la maroca-



Capture 16 - *Entre Paradis perdu et Terre promise* (film documentaire de DAVID ASSOULINE, 60 min).

nité des interviewés. Ces Marocains et Marocaines affichent leur marocanité sans par ailleurs qu'ils soient voyants: le tachelhit ou l'arabe marocain qu'ils utilisent est une trace indélébile en soi ancrée dans leur tête et leur être. Et c'est le Marocain musulman à la recherche des origines juives du Maroc en général, et de sa région natale, Tinghir, en particulier qui se met en vedette quelque part. ET c'est de Tinghir que commence cette investigation, ville qu'il doit atteindre lui-même en voiture depuis le port de Tanger. Le voyage commence ainsi, le voyage en tant que déplacement dans l'espace, mais aussi en tant que quête et déplacement dans le temps. Un *road trip* est enclenché.

Les plans en mouvement sur la voiture font passer le réalisateur dans un espace de transition passant du port à Tinghir via les grandes routes et l'Atlas. C'est une quête, et comme dans un conte, elle passe forcément par un déplacement. Une fois sur place, à Tinghir et en Israël, le port d'un cartable rempli de document est une autre facette de la quête qui devient enquête. Bitton emprunte le même scénario.

David Assouline commence lui aussi son film avec des archives familiales montrant le quartier juif de «la Jérusalem du Maroc». Quar-



Capture 17 - *Tinghir-Jérusalem, les échos du Mellah* - Film de KAMAL HACHKAR 2012.

tier vivant et vivace où la population est majoritairement juive dégageant une bonne symbiose avec l'espace et les hommes. Mais là c'est le juif qui va à la recherche de ses origines essayant aussi de trouver une réponse à cette interrogation qui le taraudait: pourquoi avoir quitté le paradis pour rejoindre une terre? Même constat pour Bitton qui apparaît dans son film. C'est une leçon d'autoethnographie que de s'immiscer dans sa propre réalisation.

Le titre du documentaire rappelle La «*Terre promise*», appellation biblique de ce que Dieu aurait promis à la descendance d'Abraham. Le paradis rappelle, pour sa part, l'Eden biblique qui ressemble étonnamment à l'Eden Sefrou que Colette décrit comme suit «*Sefrou: Le paradis terrestre, à peu près tel que nous l'imaginons, si nous l'imaginons oriental et peuplé, et restreint. Sefrou est une flaque de terre fertile, juteuse, toute frémissante du rire de l'eau. La grenaderaie flambe, la cerise enfle, le figuier sent le lait, l'herbe livre son suc dès qu'on la froisse. La rose du Bengale maîtrise la vigne, un vent joueur blanchit les enclos en*



Capture 18 - *Entre Paradis perdu et Terre promise* (film documentaire de DAVID ASSOULINE, 60 min).

*montrant l'envers à la fois de toutes les feuilles. Un lieu si doux fait l'homme aimable: les garçons sont beaux, les jeunes juives lisses étincelantes d'yeux et de dents, et l'eau bondit sous les ponts entre des rochers et des terrasses à blé où le grain, pelleté par des enfants, coule comme une grève blonde*³³. On dirait qu'elle est en train de décrire l'Eden babylonien, le Croissant fertile, comprenez l'Eden biblique. Cependant, cette terre qui serait promise n'a jamais été une terre État, mais plutôt une terre sacrée vers laquelle un pèlerinage rituel aurait pu être programmé comme pour les musulmans une fois par an. Actuellement, c'est le Maroc des 621 saints juifs essaimés sur tout le territoire national selon les données avancées dans la thèse de doctorat de Hassan Majdi³⁴ *Le culte des saints et les pèlerinages des juifs au Maroc* qui devient pour les juifs marocains de la diaspora une terre de pèlerinage et de recueillement. Le documentaire *Ziyara* de Simone Bitton appuie cette thèse en allant à la recherche de ces gardiens de la mémoire juive et judaïque d'un Maroc tolérant et respectueux de son héritage.

³³ COLETTE, *Notes marocaines*. Texte écrit vers 1926 et publié en 1958. Éditions Mermod Genève.

³⁴ <<https://octaviana.fr/document/18550650X#?c=&m=&s=&cv=>>.

Conclusion

Qu'ils soient juifs ou musulmans, nos réalisateurs de la diaspora ont ouvert le bal en parlant des juifs de la diaspora. L'esthétique était simple privilégiant le contact direct au lieu d'une recherche bibliographique et académique qui aurait pu révéler d'autres aspects de la question. Les témoignages recueillis ont montré qu'un pan de l'Histoire du Maroc doit être revu, revisité et écrit. La somme des histoires individuelles doit devenir une Histoire commune sinon comme-une. La phase de l'adieu terminé, le Maroc met en œuvre une politique de bienvenue de ses juifs «ambassadeurs». Une ligne directe Tel Aviv-Casablanca est en phase de faciliter le voyage et pourquoi pas le retour des juifs. Les retrouvailles auront une odeur de revanche sur un sort dicté par le divin et le politique.

ANTONIETTA BIVONA

«SURVIVRE, NOTRE ULTIME SABOTAGE»:
LA DEPORTAZIONE FEMMINILE NELLE *PIÈCES*
DI GERMAINE TILLION E CHARLOTTE DELBO

Abstract

Il presente studio si concentra sulla letteratura concentrazionaria di scrittrici donne, proponendo un confronto tra le opere teatrali di Charlotte Delbo e di Germaine Tillion, entrambe resistenti francesi. Deportate a Birkenau, le due autrici scelgono il mezzo teatrale per restituire la brutalità dei campi di concentramento. Come emerge dall'analisi, se per Tillion le destinatarie sono le compagne di prigionia, alle quali la scrittrice fornisce un potente mezzo per sopravvivere nei campi, per Delbo l'obiettivo è di trasmettere la memoria delle vittime a coloro i quali non hanno conosciuto direttamente i crimini nazisti. Per entrambe, la letteratura diventa una forma ultima di resistenza.

This paper focuses on the concentration literature of women writers. Specifically, it proposes a comparison between the plays of Charlotte Delbo and Germaine Tillion, both French resistance fighters. Deported to Birkenau, they choose the theatrical form to portray the brutality of the concentration camp reality. As outlined by the present study, if Tillion's recipients are her fellow prisoners (to whom the author provides a powerful means of surviving in the camps), the aim of Delbo is to transmit the memory of the victims to those who did not experience the Nazi crimes directly. For each of them, literature becomes a form of resistance.

Nel maggio del 1939, a novanta chilometri da Berlino, i nazisti aprono Ravensbrück, il più grande campo di concentramento nazista per donne. Immediatamente, vi furono rinchiuso circa novecento tedesche e austriache¹, ma fino alla liberazione, nel 1945, furono oltre centomila le persone incarcerate. Arrivate a Ravensbrück, trasportate da grandi convogli, le prigioniere si ritrovavano subito di fronte alla realtà atroce di un luogo fuori dal tempo: i corpi scheletrici, la fame, il freddo, le torture e gli esperimenti (pseudo)scientifici, le esecuzio-

¹ Cfr. LIDIA BECCARIA ROLFI, ANNA MARIA BRUZZONE, *Le donne di Ravensbrück. Testimonianze di deportate politiche italiane*, Torino, Einaudi, 2003.

ni, i «trasporti neri»² e una moltitudine di orrori che, a dispetto dell'intento apparentemente lavorativo di questo specifico campo, avevano un unico obiettivo: lo sfruttamento fino allo sterminio.

La maggior parte delle deportate furono prigioniere politiche³. Tra queste, a qualche mese di distanza, due resistenti francesi che, durante e dopo l'esperienza concentrazionaria, si dedicheranno alla stesura di testimonianze – letterarie e non – importanti per comprendere e far comprendere gli orrori dei campi nazisti. Germaine Tillion arriva a Ravensbrück nell'ottobre del 1943. Etnologa di professione, scriverà uno dei rari testi della letteratura concentrazionaria *in situ* intitolato *Le Verfügbar aux Enfers*⁴ e l'opera storica *Ravensbrück*⁵. Deportata a Birkenau il 24 gennaio del 1943, anche Charlotte Delbo, assistente di Louis Jovet, sarà trasferita a Ravensbrück all'inizio del 1944. Al rientro, pubblicherà la trilogia intitolata *Auschwitz et après* e l'opera teatrale *Qui rapportera ces paroles?*⁶

Dalla deportazione politica alla scrittura

Germaine Tillion (1907-2008) e Charlotte Delbo (1913-1985) sono tra le donne francesi di Ravensbrück liberate il 23 aprile del 1945 dalla Croce Rossa svedese⁷. Rifiutando l'idea che l'esperienza dei campi fosse inenarrabile, entrambe scelgono di raccontare la deportazione da una prospettiva esclusivamente femminile e femminista. Come già rilevato nel 2013 da Carasso⁸, ciascuna lo fa a proprio modo: se Tillion adotterà un punto di vista prevalentemente sociologico e antropologico, Delbo sarà più poetica. Ciononostante, entram-

² Le deportate fisicamente più deboli, malate e inabili al lavoro venivano selezionate dal medico eugenista del campo e inviate in altri lager attrezzati per lo sterminio.

³ Tutt'oggi non si conosce il numero esatto delle deportate provenienti dalla Resistenza, ma si stima che furono più di cinquantamila (cfr. Fondation pour la mémoire de la Déportation, *Le livre-mémorial des déportés de France par mesure de répression et dans certains cas par mesure de persécution*, 1940-1945, Paris, Tirésias, 2004).

⁴ GERMAINE TILLION, *Une opérète à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, Paris, Editions Points, 2007.

⁵ ID., *Ravensbrück*, Paris, Le Seuil, 1973 et 1988.

⁶ CHARLOTTE DELBO, *Qui rapportera ces paroles?* et autres écrits inédits, Paris, Fayard, 2013.

⁷ Cfr. CLAIRE MESTRE, MARIE ROSE MORO, *Une pensée et un engagement. Entretien avec Germaine Tillion*, «L'Autre», n. 5, 2004/1, pp. 7-28.

⁸ FRANÇOISE CARASSO, *La «chair souffrante de l'humanité». À propos de Germaine Tillion et Charlotte Delbo*, «Esprit», 2013/8-9 (août/septembre), pp. 169-194.

be le esperienze letterarie sembrano radicarsi in una concezione di scrittura intesa come strumento primo di resistenza. «Je n'aime pas la littérature gratuite ou formelle. Je n'écris pas pour écrire. Je me sers de la littérature comme d'une arme, car la menace m'apparaît trop grande»⁹, dichiarerà Delbo nel corso di un'intervista. Allo stesso modo, Tillion chiarirà con queste parole l'intento del suo scrivere su Ravensbrück: «J'ai tout de suite essayé de comprendre "leur système", et je l'ai démonté pour mes camarades, afin qu'elles se protègent»¹⁰.

Il percorso delle due autrici s'incrocia spesso (anche se sembra che non si siano mai incontrate) e le similitudini tra la loro scrittura e vita non sono poche. Di diversa estrazione sociale – Tillion figlia di intellettuali borghesi, Delbo di operai – entrambe si uniscono alla Resistenza e vengono deportate come prigioniere politiche, «les plus détestées des SS»¹¹. Dopo l'arresto, a ottobre del 1942, Tillion viene internata alla Santé, trasferita a Fresnes e deportata a Ravensbrück nell'ottobre del 1943. Per Delbo, invece, l'ordine degli eventi è più complesso: arrestata nel marzo del 1942, imprigionata alla Santé, poi a Romainville e ancora a Compiègne, a gennaio del 1943, farà parte del convoglio di duecentotrenta donne deportate ad Auschwitz. Dopo sei mesi a Birkenau, Delbo e altre sedici prigioniere passano a Raïsko e, infine, vengono trasferite a Ravensbrück. La differenza tra quest'ultimo, campo di lavoro, e Auschwitz, campo di sterminio dove «la réalité était mortelle»¹², sarà spesso ribadita dall'autrice, che intollererà la sua trilogia proprio *Auschwitz et après*, dove Auschwitz segnerà un momento di cesura fondamentale¹³. Se a Birkenau, ogni donna pativa di giorno e di notte il freddo e la fame, assistendo inerme allo sterminio inarrestabile delle proprie compagne, a Ravensbrück Delbo si stupisce di incontrare delle donne anziane, che mai sarebbero sopravvissute nell'altro campo. Nonostante ciò, anche Ravensbrück si rivelerà mortale per molte prigioniere, soprattutto per quelle più deboli, ammala-

⁹ «Je me sers de la littérature comme d'une arme». *Entretien avec Charlotte Delbo*, in DAVID CARON, SHARON MARQUART, *Les revenantes. Charlotte Delbo. La voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011, p. 25.

¹⁰ GERMAINE TILLION, *La Traversée du mal*, Paris, Arléa, 2000, p. 79.

¹¹ ID., *À la recherche de la vérité*, «Les Cahiers du Rhône», n. 65, Neuchâtel, Baconnière, 1946, p. 38.

¹² CHARLOTTE DELBO, *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg international, 1985, p. 12.

¹³ Cfr. FRANÇOISE CARASSO, *La «chair souffrante de l'humanité». À propos de Germaine Tillion et Charlotte Delbo*, cit.

te e, dunque, incapaci di lavorare. La madre di Germaine Tillion vi morirà, rinchiusa in una camera a gas, poco prima della liberazione¹⁴.

Sia Delbo che Tillion, durante i mesi di deportazione, sperimentano più volte la tentazione della morte¹⁵. In *Aucun de nous ne reviendra*, la prima racconta di un appello in cui viene sorpresa da un malore:

Et soudain je sens quelque chose qui casse, là, à mon cœur. Mon cœur se décroche de sa poitrine et de tout ce qui l'entoure et le cale en place. Je sens une pierre qui tombe à l'intérieur de moi, tombe tout d'un coup. C'est mon cœur. Et un merveilleux bonheur m'envahit [...] Je m'abandonne et c'est doux de s'abandonner à la mort, plus doux qu'à l'amour et de savoir que c'est fini, fini de souffrir et de lutter¹⁶.

Allo stesso modo, Tillion, in *Ravensbrück*, descrive un episodio simile: «Je me sentais immergée dans la mort comme un plongeur [...] Je ne l'appelais pas précisément, mais cette présence était pour moi une douceur, la première depuis bien des jours»¹⁷. Sebbene tentate dalla «douceur» che la morte avrebbe significato, Delbo e Tillion comprendono ben presto l'importanza di sopravvivere per testimoniare, assumendosene tutta la responsabilità. Questa presa di coscienza è descritta bene in *Qui rapportera ces paroles?*, dove uno dei personaggi insiste sulla necessità di trasmettere la conoscenza sui campi di concentramento e, soprattutto, la memoria di coloro che sono state uccise:

Il faut qu'il y en ait une qui revienne pour dire. Voudrais-tu qu'on ait détruit ici des millions d'êtres et que tous ces cadavres soient muets pour toujours, et que toutes ces vies soient sacrifiées pour rien?¹⁸

E ancora:

Il y en aura une qui rentrera et qui parlera, et qui dira, et qui fera savoir, parce que n'est pas nous qui sommes en cause, c'est l'histoire, et les hommes veulent connaître les histoires¹⁹.

¹⁴ «Ma mère a été assassinée le 2 mars 1945, donc exactement un mois et vingt-trois jours avant notre libération» (CLAIRE MESTRE, MARIE ROSE MORO, *Une pensée et un engagement. Entretien avec Germaine Tillion*, cit., p. 17).

¹⁵ Come pure messo in evidenza in FRANÇOISE CARASSO, *La «chair souffrante de l'humanité». À propos de Germaine Tillion et Charlotte Delbo*, cit.

¹⁶ CHARLOTTE DELBO, *Aucun de nous ne reviendra* [1965], Paris, Minuit, 2018, pp. 106-107.

¹⁷ GERMAINE TILLION, *Ravensbrück*, cit., p. 286.

¹⁸ CHARLOTTE DELBO, *Qui rapportera ces paroles?*, cit., p. 17.

¹⁹ *Ibidem*.

Sulla stessa linea, in *Combats de la guerre et de la paix*, Tillion dirà: «Il fallait en témoigner»²⁰. Testimoniare sarà proprio il compito al quale entrambe le autrici si dedicheranno per tutta la vita. Già nel 1946, Delbo comincia a scrivere della sua esperienza nei campi in *Aucun de nous ne reviendra*. Senza un progetto preciso e in maniera autentica, l'autrice decide di mettere nero su bianco l'esperienza a Birkenau, il cui trauma è impresso a fuoco in pagine dense e ancora troppo vicine alla sofferenza narrata. Tuttavia, persuasa che la Francia del dopoguerra non sia ancora pronta per quella testimonianza, sceglie di conservare il manoscritto per vent'anni. Lo pubblicherà solo nel 1965. Accanto a *Une connaissance inutile* (1970) e *Mesure de nos jours* (1971), *Aucun de nous ne reviendra* darà vita alla trilogia intitolata *Auschwitz et après*, un'opera completa, a metà tra poesia e prosa, sull'esperienza di prigioniera di Delbo.

Il primo volume racconta, infatti, l'arrivo ad Auschwitz e la (non) vita delle deportate; il secondo volume continua con l'esperienza a Birkenau, passa a Ravensbrück e si chiude con la liberazione; il terzo volume si concentra, invece, interamente sul rientro e sulle testimonianze delle deportate sopravvissute. Nel 1966, tuttavia, la scrittrice deciderà di riscrivere *Aucun de nous reviendra* sotto forma di teatro, pubblicando *Qui rapportera ces paroles?* La *pièce* sarà rappresentata per la prima volta nel 1974 al Cyrano-Théâtre: le protagoniste sono le donne del gruppo di deportate di Delbo, «le convoi du 24 janvier 1943»²¹, di cui se ne salveranno solo quarantanove. Sia nella trilogia che in *Qui rapportera ces paroles?* l'autrice mette al centro l'esperienza delle donne e del corpo delle donne, presentate come un vero e proprio gruppo sociale, dove i valori della resistenza e della solidarietà diventano il segreto condiviso per lottare contro la brutalità dei nazisti.

Quanto a Germaine Tillion, fin dall'arrivo a Ravensbrück, l'etnologa tenta di comprendere il microcosmo dei campi e il funzionamento della macchina che li tiene in piedi, conducendo un vero e proprio studio dall'interno. Uno studio che si rivela utile per la propria sopravvivenza e quella delle proprie compagne:

Démonter mentalement, comprendre une mécanique (même qui vous écrase), envisager lucidement, et dans tous ses détails, une situation

²⁰ GERMAINE TILLION, *Combats de guerre et de paix*, Paris, Le Seuil, 2007, p. 40.

²¹ CHARLOTTE DELBO, *Le Convoi du 24 janvier*, Les Éditions de Minuit, 1998.

(même désespérée), c'est une puissante source de sang-froid, de sérénité et de force de l'âme²².

Fedele al metodo scientifico, grazie anche all'aiuto delle altre prigioniere in una forma di resistenza collettiva, Tillion diventa osservatrice di tutto ciò che accade nel campo. Studia i rapporti di potere e di dominazione, raccoglie dati e informazioni; calcola l'arrivo di otto/novemila francesi, stabilisce la cronologia degli arrivi, delle sparizioni; registra le diverse forme di tortura, gli orari di lavoro, le cause della morte delle prigioniere. Nel 1946, pubblicherà le sue note in *À la recherche de la vérité*, testo inserito nell'opera *Ravensbrück*, che si arricchirà di altre due versioni nel 1973 e nel 1988. Tuttavia, oltre ai testi di carattere storico, Germaine Tillion si avvicinerà anche alla letteratura, raccontando le donne dei campi attraverso l'«operette revue» *Le Verfügbar aux Enfers*, parodia dell'*Orphée aux Enfers* di Offenbach²³ e scritta in pochi giorni durante la prigionia. Pieno di ironia e dissacrante, questo breve testo intermezzato da canzoni sarà recitato e cantato dalle prigioniere di Ravensbrück, divenendo a sua volta l'ennesimo strumento per la sopravvivenza.

Qui rapportera ces paroles? e *Le Verfügbar aux Enfers: un confronto*

Con l'obiettivo di contribuire ad ampliare il confronto tra le due autrici già avviato dagli studi precedenti, lo scopo del presente lavoro è quello di proporre una prima analisi delle due opere teatrali sull'esperienza concentrazionaria pubblicate dalle scrittrici.

Non sembra un caso che sia Tillion che Delbo scelgano di affidare (anche) alla forma teatrale – forse la forma letteraria più politica – l'esperienza della deportazione. Accanto allo studio sistematico delle dinamiche interne ai campi (in *Ravensbrück*) e al racconto più poetico (in *Auschwitz et après*), entrambe si dedicano alla stesura di un testo teatrale.

A dispetto degli intenti apparentemente differenti, è interessante abbozzare una comparazione tra le due opere, in virtù delle similitudini e delle differenze che le caratterizzano, a partire dalla necessità preliminare di sfruttare le potenzialità di quello che Henry Bataille

²² GERMAINE TILLION, *À la recherche de la vérité*, cit., p. 49.

²³ Cfr. CLAIRE ANDRIEU, *Introduction*, in G. Tillion, *Une opérlette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, cit.

definisce come un «art unique où tous les autres viennent se fondre»²⁴ in grado di raffigurare «l'être intégral»²⁵. Sebbene per motivi diversi, il mezzo teatrale diventa, infatti, l'unico in grado di portare efficacemente a termine il progetto di trasmissione delle due autrici.

Per Charlotte Delbo, la questione dei destinatari è fondamentale. Ciò che auspica è, infatti, un vero e proprio dialogo con i suoi interlocutori: coloro che non hanno mai sentito parlare di Auschwitz. Elaborando una concezione quasi 'salvifica' della forma teatrale, nel 1966, deciderà di riscrivere la sua primissima testimonianza. *Qui rapportera ces paroles?* si configura come un vero e proprio trasferimento di responsabilità: dalla prosa al teatro, il testo viene rielaborato per intrattenere un rapporto diretto con lo spettatore. Per questo motivo, Delbo scrive una *pièce*, lineare e ben strutturata, che segue le norme classiche: dei personaggi identificabili tramite nome proprio, uno sviluppo drammatico logico e coerente, atti e scene ben definiti, didascalie utili per la *mise en scène*. Nello specifico, la presenza di più personaggi permette all'autrice di effettuare un passaggio di testimone importante: se il testo narrativo si caratterizza per una sola voce, quella di chi scrive, la forma teatrale permette di mettere il testo nelle mani, nei corpi e nelle voci di altre. A che scopo? Creare un'opera collettiva. Come sottolinea Douzou, citando un'intervista di Delbo con Jacques Chancel:

la différence qu'elle [Delbo] fait entre le texte à lire qui n'offre que des mots et le théâtre, qui est une voix, qui donne vie aux mots car il s'adresse à un public, crée une communauté induite par la représentation, dans un processus spectaculaire qui sollicite tous les sens²⁶.

Così la scrittrice, in virtù di un'urgenza di verità costantemente ricercata, sembra assicurarsi una presenza in ascolto in tempo reale e una costruzione collettiva del senso.

In modo diverso, anche Tillion sembra voler sfruttare al massimo le potenzialità del mezzo teatrale. A differenza di *Qui rapportera ces paroles?*, *Le Verfügbar aux Enfers* però non è scritto per la posterità. Questo testo, che risale al 1944 ma la cui pubblicazione viene auto-

²⁴ HENRY BATAILLE, *Écrits sur le théâtre*, [1917], Paris, éditions Georges Crès et Cie, 1917, p. 125.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ CATHERINE DOUZOU, *Qui entendra ces paroles? Le spectateur dans le théâtre de Charlotte Delbo*, in C. Douzou, J.-P. Dufiet, *Charlotte Delbo. Un témoin écrivain et dramaturge*, Labirinti 162, Trento, 2016, p. 183.

rizzata dalla stessa autrice solo nel 2005, è un'opera unica che Tillion pensa per il presente. Le destinatarie sono le sue compagne, che in quel momento si preparavano ad affrontare un duro inverno all'interno del campo. L'etnologa sottolinea infatti:

Cette pièce était faite pour nous amuser, rien d'autre. Pour rire... Face à cette entreprise de démolition de l'humain, au fond raconter comment ça se passait, cela empêchait peut-être d'être complètement démolies²⁷.

Scrivere quest'opera, tuttavia, rappresenterà un rischio considerevole poiché, a Ravensbrück come in tutti gli altri campi, le SS proibivano il possesso di qualunque oggetto personale. Nonostante ciò, fin dal suo arrivo, Tillion si rivela abile nello stringere diverse amicizie (tra queste, c'erano anche diverse donne che ricoprivano ruoli amministrativi, come la detenuta ceca Vlasta Stachova²⁸): solo così riuscirà a scrivere la *pièce*, grazie a una fitta rete di solidarietà che coinvolgerà moltissime detenute. Anche in questo caso, *Le Verfügbar aux Enfers* diventa così un'opera collettiva, alla cui creazione partecipano diverse figure: dal furto del materiale (fogli, penna, inchiostro, colori) fino a una vera e propria sorveglianza durante la scrittura. Ma non solo. Germaine Tillion parlerà di un vero e proprio contributo creativo da parte delle sue compagne: «Tout le texte est de moi, mais on faisait la musique en chœur en allant et revenant du Bekleidung»²⁹. Per quel che riguarda la parte musicale, infatti, pare che ogni donna contribuisse con un verso, durante le ore di lavoro³⁰. Versi che Tillion memorizzava e poi trascriveva al rientro, nascosta da una prigioniera di nome Bérangère in una «caisse d'emballage»³¹:

J'ai écrit une opérette en y introduisant des chansons dont nous inventions les paroles au fur et à mesure en allant et en revenant du travail. Les SS aimaient ça car cela faisait partie de leur système. Nous mar-

²⁷ ARIANE LAROUX, *Déjeuners chez Germaine Tillion*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2008, p. 63.

²⁸ CLAIRE ANDRIEU, *Introduction*, in G. Tillion, *Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, cit., p. 14.

²⁹ Ivi, p. 56.

³⁰ Nell'opera, Tillion parodizza alcune canzoni celebri o jingle pubblicitari, riadattandoli con ironia al contesto dei campi. Per esempio, il brano di Edith Piaf *Sans y penser* è rivisitato per descrivere l'arrivo delle prigioniere a Ravensbrück.

³¹ CLAIRE MESTRE, MARIE ROSE MORO, *Une pensée et un engagement. Entretien avec Germaine Tillion*, cit., p. 19.

chions au pas en chantant des vers dans lesquels nous les tournions en ridicule mais aucun ne comprenait le français! C'était au fond une blague collective³².

Nelle didascalie del testo, infatti, l'autrice impiega il plurale di autore: «les auteurs, ou leur déléguée, viennent devant le rideau et déclament»³³. Anche l'illustrazione presente nel manoscritto originale, che rappresenta tre Verfügar minacciate dalla morte, è attribuita a una certa F.A. (France Audoul)³⁴.

Tra le principali differenze tra l'opera di Delbo e quella di Tillion, vale la pena di menzionare la questione del realismo. *Qui rapportera ces paroles?* non è una *pièce* dall'intento realista. Sebbene il progetto di Delbo sia quello di trasmettere una conoscenza dei campi – «inutile»³⁵ e, al tempo stesso, necessaria – l'opera si concentra soprattutto sull'interiorità. A differenza di Tillion che, pur in un'opera votata al *divertissement*, descrive il funzionamento dettagliato della realtà concentrazionaria, l'obiettivo di Delbo è di dare spazio alla dimensione esistenziale delle deportate. Il focus è sulle donne, sulla loro esperienza della deportazione e sul fine dichiarato di far rivivere storie, nomi e voci di coloro che non sono ritornate. Come sottolinea Dufiet, in Delbo «la représentation du camp d'Auschwitz ressemble d'abord à une cérémonie en l'honneur des victimes, jouée dans la mémoire des survivants»³⁶. Le motivazioni di tale scelta sono apertamente annunciate. Nel testo, che si caratterizza per un forte accento autobiografico, l'autrice stessa si cela dietro il personaggio di Françoise. Quest'ultima, nel prologo, si rivolge direttamente allo spettatore, ponendo immediatamente un problema, allo stesso tempo, estetico ed etico. Come trasmettere la verità sulla Shoah?

Parce que je reviens d'où nul n'est revenu
 Vous croyez que je sais des choses [...].
 Vous croyez que je sais les réponses.
 Je ne sais que les évidences
 La vie

³² Ivi, p. 20.

³³ GERMAINE TILLION, *Une opérlette à Ravensbrück. Le Verfügar aux Enfers*, cit., p. 31.

³⁴ Ivi, p. 34.

³⁵ In riferimento al titolo del secondo volume di *Auschwitz et après: Une connaissance inutile* [1970], Paris, Minuit, 2012.

³⁶ JEAN-PAUL DUFJET, *Le camp de concentration dans les théâtres de Charlotte Delbo et Jorge Semprun*, in C. Douzou C., J.-P. Dufiet, *op. cit.*, p. 123.

La mort
 La vérité.
 [...] Alors pourquoi dire
 Puisque ces choses que je pourrais dire
 Ne vous serviront
 A rien³⁷.

In poche righe (ventisette in tutto), Delbo cerca di comprendere le aspettative del pubblico, ma immediatamente chiarisce che sono impossibili da soddisfare e che le sue parole serviranno a poco. Lo fa tramite una vera e propria *mise en garde* che, tramite dei procedimenti stilistici scelti (frasi nominali, forme atemporali, un lessico scarno), tenta di restituire una dimensione altra. Una dimensione in cui Auschwitz diventa la metafora di un certo modo di vivere e di morire.

Fin dal titolo, la preoccupazione ossessiva è quella della trasmissione e, in questo contesto, nella prima scena del primo atto, il personaggio di Claire impedirà a Françoise di suicidarsi. Quest'ultima, sostenendo che quell'atto fosse l'ultimo diritto di una deportata, viene convinta dalla compagna a desistere. La sopravvivenza diventa a Birkenau un dovere, un obbligo morale, delle sopravvissute nei confronti delle vittime:

Ne les as-tu pas entendues, les mourantes, qui toutes nous disent: «Si tu rentres, toi, tu diras»? Pourquoi disent-elles cela? Elles disent cela parce qu'aucun de nous n'est seul et que chacun doit des comptes à tous les autres³⁸.

Per far sì che anche soltanto una ritorni, è necessario che tutte lottino per la propria vita. Ogni deportata contribuisce così a tenere in vita una testimone, in una concezione della sopravvivenza individuale come anello fondamentale nella catena della trasmissione. Sarà questo il cuore della *pièce* di Delbo: escludere dalla scena la rappresentazione della violenza («on ne criera jamais»³⁹, sottolinea nelle indicazioni sceniche) per puntare i riflettori sulla solidarietà di un gruppo di donne che, al centro di Auschwitz, diventerà il modello di una nuova comunità⁴⁰.

³⁷ CHARLOTTE DELBO, *Qui rapportera ces paroles?*, op. cit., p. 12.

³⁸ Ivi, p. 17.

³⁹ Ivi, p. 11.

⁴⁰ In quest'ottica, sembra fondamentale sottolineare l'importanza della disposizione scenica per Delbo: «aucun décor»; «Trois lieux: *Dans la baraque* (inutile de la figurer, lumière et textes suffisent). *Entre la baraque et la place d'appel* (cheminement). *Sur la place d'appel* (un espace nu)»; «Pas de maquillage»; «Les visages ne comptent pas»; «Le costume ne compte pas» (*ibidem*).

Françoise si farà portavoce di questa comunità, di un insieme di voci che, in maniera quasi paradossale, restituirà la possibilità di un elemento vitalistico pur all'interno dei campi. Più che una *pièce* realista, dunque, *Qui rapportera ces paroles?* può essere definita una *pièce* «exemplaire»⁴¹ dove, in antitesi con la filosofia nazista si ipotizzerà l'esistenza di un'umanità dei lager, dove i valori di unione e di solidarietà spalancheranno le porte a quello della resistenza. Ognuno dei ventitré personaggi diventerà così il simbolo di un valore fondamentale (sacrificio, eroismo, altruismo, ecc.) per la costruzione di un gruppo sociale, un gruppo di donne, dove un forte sentimento di sorellanza permetterà di raggiungere l'unico scopo possibile: sopravvivere per raccontare.

Un'altra comunità, che risulta a sua volta edificante, è quella delle *Verfügbar* di Tillion. Il termine *Verfügbar*, che appartiene al dialetto germanico e significa 'disponibile', è impiegato per indicare tutte quelle prigioniere che non svolgevano un lavoro ben preciso all'interno dei campi. In quanto disponibili (Germaine Tillion stessa apparteneva a questo gruppo), queste donne rimanevano a disposizione per i più svariati compiti: scavo, trasporto dei cadaveri, pulizia delle latrine, ecc. Generalmente, si trattava di donne anziane o fragili, ma le *Verfügbar* francesi ebbero un ruolo politico importante. Si trattava, infatti, di donne che si rifiutavano di lavorare per i nazisti, evitando così di contribuire attivamente alla crescita economica della Germania; preferivano, piuttosto, dedicarsi a lavori talvolta ben più estenuanti, mettendo in pratica l'ennesima strategia di sabotaggio e di resistenza.

Tuttavia, l'aspetto più interessante di questo testo è certamente quello che riguarda il ricorso all'elemento satirico e parodico. A dispetto del contesto, il tono dell'opera è infatti comico: il sottotitolo – «opérette-revue» – annuncia un andamento leggero attraverso il quale l'autrice si prenderà più volte gioco di sé e delle proprie compagne. Tillion mette qui in atto una complessa azione parodica. Personaggio centrale nella *pièce* è il Naturalista che descrive la vita delle *Verfügbar* come farebbe un antropologo, richiamando la professione dell'autrice stessa. Le *Verfügbar* sono da lui paragonate a una nuova specie animale⁴²

⁴¹ Sono Marion Chénétier-Alev e Jean-Paul Dufiet a descrivere le deportate di Delbo come «exemplaires» (C. DOUZOU, J.-P. DUFUET, *op. cit.*).

⁴² È interessante notare come le donne del campo vengano paragonate qui a una nuova specie di insetti. Tale associazione è presente anche in *Aucun de nous ne reviendra* di Charlotte Delbo. Quest'ultimo tema è stato da noi approfondito in un intervento (in

i cui comportamenti bizzarri sono minuziosamente descritti dallo studioso. Ridicolizzata dall'inizio alla fine, la figura del naturalista viene rappresentata amplificando tutti gli stereotipi dell'uomo di scienza: incapacità di sapersi adattare al proprio pubblico, utilizzo di un linguaggio troppo settoriale, ecc. Tuttavia, Tillion non si prende gioco soltanto della sua professione, ma anche del gruppo a cui appartiene all'interno del campo. Le *Verfügbar* ricoprono, infatti, il gradino più basso della scala degli esseri viventi (l'autrice si rifà qui alla teoria della gerarchizzazione delle razze sostenuta dai nazisti) e la loro quotidianità è descritta sapientemente attraverso l'impiego dell'umor nero. Il riso che ne scaturisce, però, non è mai derisorio. Come sottolinea Todorov:

Le *Verfügbar aux Enfers* permet d'abord aux détenues d'introduire provisoirement une distance entre elles-mêmes et leur vie: elles ne sont plus seulement victimes, elles sont aussi observatrices. Aussi tragiques que soient les faits rapportés, cette distance engendre le rire⁴³.

Il tono umoristico diventa così, nel caso di Tillion, l'ennesimo strumento per instaurare una complicità segreta tra le prigioniere. Il ricorso al comico diventa non soltanto un modo per alleviare l'esperienza della deportazione alle proprie compagne, ma anche e soprattutto una forma di contestazione dell'ordine stabilito: «La blague est quelque chose d'essentiel pour tout le monde»⁴⁴, chiarirà l'etnologa nel corso di un'intervista che risale al 2002.

Nonostante l'intento comico, vale forse la pena di sottolineare, in ultima battuta, anche il valore informativo e testamentario di quest'opera. *Le Verfügbar aux Enfers* è, infatti, una fonte preziosa di informazioni per le deportate. La *pièce* offre un quadro dettagliato del mondo concentrazionario, a partire dalla rappresentazione dei diversi gruppi di donne (e delle loro ineguaglianze) fino a una descrizione minuziosa di tutte le tappe, dall'arrivo fino allo sterminio. Attraverso

corso di pubblicazione), intitolato «*Des insectes à forme humaine*»: les déportées d'Auschwitz dans l'œuvre de Charlotte Delbo, presentato al convegno internazionale «Les insectes et les arts de la scène», tenutosi presso la Maison des Sciences de l'homme all'Université di Clermont-Ferrand a marzo 2022.

⁴³ TZVETAN TODOROV, *Germaine Tillion face à l'extrême*, «Gradhiva» [En ligne], n. 5, 2007, mis en ligne le 12 juillet 2010. URL: <<http://journals.openedition.org/gradhiva/801>>.

⁴⁴ CLAIRE MESTRE, MARIE ROSE MORO, *Une pensée et un engagement. Entretien avec Germaine Tillion*, cit., p. 20.

l'esperienza di ogni personaggio, Tillion svela, in maniera astuta, gli stratagemmi da utilizzare per tentare di sopravvivere nel campo: un'informazione che si rivelerà particolarmente utile soprattutto per coloro che arriveranno dopo. A questo proposito, è interessante il rapporto tra le «vieux Verfügbar» e le «jeunes Verfügbar» con le prime che si occuperanno di educare le seconde a quello che Tillion definisce un «autre monde»⁴⁵. Una sorta di trasmissione sotterranea di un sapere che, come nel caso delle donne di Delbo, si rivelerà fondamentale per assicurare la sopravvivenza di quante più vite possibili.

Conclusion

Charlotte Delbo e Germaine Tillion, entrambe deportate politiche a Ravensbruck e sopravvissute, fanno della loro esperienza concentrazionaria la risorsa principale della loro scrittura drammatica. Con metodi e stili diversi, le loro opere raccontano, come una vera e propria testimonianza, la realtà della deportazione. Rifuggendo dalla tentazione di sostituire l'esperienza teatrale all'esperienza della disumanizzazione, restituiscono entrambe un ritrovato senso di umanità pur all'interno dei campi. Se Delbo mette in scena una vera e propria commemorazione delle proprie compagne scomparse, Tillion usa il potente mezzo dell'ironia e della musica per trasferire l'orrore in un contesto altro e per aiutare le proprie compagne. Tutto questo passa, in entrambi i casi, attraverso lo sguardo e il vissuto femminile, che trova nella sorellanza e nella lotta resistente il motore per l'ultimo, vero, atto di ribellione: «Survivre, notre ultime sabotage»⁴⁶.

Bibliografia essenziale

- ALISON RICE, GERMAINE TILLION, *'Déchiffrer Le Silence': A Conversation with Germaine Tillion*, «Research in African Literatures», 35, n. 1, 2004, pp. 162-79.
- ARIANE LAROUX, *Déjeuners chez Germaine Tillion*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2008.
- CATHERINE DOUZOU, JEAN-PAUL DUFRET, *Charlotte Delbo. Un témoin écrivain et dramaturge*, Labirinti 162, Trento, 2016, p. 183.

⁴⁵ GERMAINE TILLION, *Ravensbrück*, cit., p. 303.

⁴⁶ ID., *A la recherche de la vérité*, cit., p. 81.

- CHARLOTTE DELBO, *Aucun de nous ne reviendra* [1965], Paris, Minuit, 2018.
- , *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971.
- , *Une connaissance inutile* [1970], Paris, Minuit, 2012.
- , *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg international, 1985.
- , *Le Convoi du 24 janvier*, Les Éditions de Minuit, 1998.
- , *Qui rapportera ces paroles?* et autres écrits inédits, Paris, Fayard, 2013.
- CLAIRE MESTRE, MARIE ROSE MORO, *Une pensée et un engagement. Entretien avec Germaine Tillion*, «L'Autre», n. 5, 2004/1, pp. 7-28.
- DAVID CARON, SHARON MARQUART, *Les revenantes. Charlotte Delbo. La voix d'une communauté à jamais déportée*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2011.
- FRANÇOISE CARASSO, *La «chair souffrante de l'humanité». À propos de Germaine Tillion et Charlotte Delbo*, «Esprit», 2013/8-9 (août/septembre), pp. 169-194.
- GERMAINE TILLION, «*Savoir aide à vivre*», entretien avec Claire Mestre et Marie-Rose Moro, «L'Autre», n. 5, 2004, pp. 7-28.
- , *Combats de guerre et de paix*, Paris, Le Seuil, 2007.
- , *Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, Paris, Editions Points, 2007.
- , *À la recherche de la vérité*, «Les Cahiers du Rhône», n. 65, Neuchâtel, Baconnière, 1946.
- , *Ravensbrück*, Paris, Le Seuil, 1973 e 1988.
- , *Une opérette à Ravensbrück. Le Verfügbar aux Enfers*, Paris, Editions Points, 2007.
- HENRY BATAILLE, *Écrits sur le théâtre*, [1917], Paris, éditions Georges Crès et Cie, 1917.
- LIDIA BECCARIA ROLFI, ANNA MARIA BRUZZONE, *Le donne di Ravensbrück. Testimonianze di deportate politiche italiane*, Torino, Einaudi, 2003.
- LACOSTE-DUJARDIN CAMILLE, *Une ethnologue à Ravensbrück ou l'apport de la méthode dans le premier Ravensbrück de Germaine Tillion (1946)*, «Histoire@Politique», n. 5, 2008/2. URL: <<https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2008-2-page-6.htm>>.
- TZVETAN TODOROV, *Germaine Tillion face à l'extrême*, «Gradhiva» [En ligne], n. 5, 2007. URL: <<http://journals.openedition.org/gradhiva/801>>.

RICCARDO RAIMONDO

TRANSLATING MIND AND DESIRES:
PHYSIOLOGY OF PASSIONS
IN PELETIER'S AND WYATT'S TRANSLATIONS
OF PETRARCH'S *FRAGMENTA**

Abstract

This article compares two poet-translators of Petrarch's *Rerum Vulgarium Fragmenta*, who have never been compared or interlinked. We have no evidence about a close connection between Jacques Peletier (1517-1582) and Thomas Wyatt (1503-1542), but they seem to share a similar translative imaginary by highlighting the most passionate – even erotic – features of Petrarchan poetry. The comparative analysis in this context will thus constitute the very first attempt to test the full potential of the theory of translation imaginaries from a transnational and synchronic standpoint.

Questo articolo offre uno studio comparativo di due poeti-traduttori dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca, che non sono mai stati messi a confronto. Non abbiamo prove di un legame tra Jacques Peletier (1517-1582) e Thomas Wyatt (1503-1542), ma essi sembrano condividere un immaginario traduttivo simile, mettendo in evidenza le caratteristiche più passionali, persino erotiche, della poesia petrarchesca. L'analisi comparativa in questo contesto costituirà quindi il primo tentativo di testare tutte le potenzialità della teoria degli immaginari della traduzione da un punto di vista transnazionale e sincronico.

Introduction: exploring transnational imaginaries

While a well-known early modern tradition, in France and the British Isles, aims to translate Petrarch in a moralising way¹, it is also

* This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 841844.

¹ I can mention, for instance, the influence of Clément Marot (1496-1544) on two important English translators of the *Fragmenta*, Edmund Spenser and John Harington of Stepney. While Edmund Spenser (1552-1599) translates Petrarch by using Marot's translation as a support, the Marotian impact on other English translators is not noticeably evident, as in the case of John Harington of Stepney's (16th c.). They seem to introduce a moralising appropriation of Petrarch's *Fragmenta* considered as a sort of 'Protestant/Evangelical tale'.

possible to observe a very different canon of early modern translations that highlight the most passionate – even erotic – features of Petrarch’s poetry. This article is meant to sketch a very first investigation to identify the main traits of this translation tradition by examining a selected corpus of translations by Jacques Peletier (1517-1582) and by Thomas Wyatt (1503-1542). Although these two translators are not directly interconnected – as is the case, for instance, with other English and French translators such as Clément Marot (1496-1544) and Edmund Spenser (1552-1599) – they share a similar ‘translative imaginary’ of Petrarch’s *Fragmenta* that I will attempt to outline briefly in the next paragraphs.

At the core of my current investigations is the notion of translation imaginaries² (Raimondo 2016-2022; Bezari, Raimondo, Vuong 2019). The notion of ‘imaginary’ originally emerged from social and psychological studies, and the theory of the imaginaries of translation can be considered as an extension of existing theories on ‘the linguistic imaginary’³ (Houdebine 2002, 2015). This notion is thus particularly useful to model and understand the translator’s subjectivities (*the imaginaries of translators*) and the various conceptions and representations of translation (*the imaginaries of translating*) involved in the circulation of texts.

In this context, it is worth outlining that the translation imaginaries shape, not only the early modern translated texts, but also the reception of Petrarch’s *Fragmenta* in subsequent centuries. This epistemological prism thus allows us to describe translation canons/traditions across the centuries, not only within the context of a national culture⁴, but also from a transnational perspective – as is the case in

² RICCARDO RAIMONDO, *Orphée contre Hermès: herméneutique, imaginaire et traduction (esquisses)*, «Meta», vol. LXI, 2016, pp. 650-674; CHRISTINA BEZARI, RICCARDO RAIMONDO, and THOMAS VUONG, *The Theory of the Imaginaries of Translation / La théorie des imaginaires de la traduction*, «Itinéraires», vol. II-III (2019) [online: <journals.openedition.org/itineraires>]; R. RAIMONDO, *Orpheus versus Hermes: on a few 20th Century French Translators of the Canzoniere*, in *Translating Petrarch’s Poetry: L’Aura del Petrarca from the Quattrocento to the 21st Century*, ed. Ca. Birkan-Berz, G. Coatalen, Th. Vuong, Cambridge, Legenda Books, 2020, pp. 152-170; ID., *Le Phenix Poète et les Alouêtes. Traduire les Rerum vulgarium fragmenta de Pétrarque en langue française (XVI^e-XXI^e siècles): histoires, traditions et imaginaires*, Bruxelles, Peter Lang, 2022.

³ ANNE-MARIE HOUDEBINE (ed.), *L’Imaginaire linguistique*, Paris, L’Harmattan, 2002; ID., *De l’imaginaire linguistique à l’imaginaire culturel*, «La linguistique», LI, 2015, pp. 30-40.

⁴ R. RAIMONDO, *Le Phenix Poète et les Alouêtes...*, cit., pp. 25-30 and *passim*.

this article. Furthermore, this approach can be extremely profitable not only to delve into well-known connections between translators, but also to highlight similarities between translators whose relationships can only be hypothesized. This article proceeds from an analogy – between Peletier’s and Wyatt’s ‘translative gesture’ – with the hope that this first step will be the basis for further transnational investigations.

Jacques Peletier’s desirs ardents

Learned literary scholar and refined doctor, theoretician of translation and translator of the classics, Jacques Peletier offers us an innovative and heuristic version of twelve Petrarch’s sonnets. For him, the *Fragmenta* became at the same time a poetry “workshop” for dialoguing with other contemporary poets, a “sound-box” to make the echoes of his polymorphous culture vibrate, and finally an intimate reading prism to decode the dynamics of love and eroticism⁵. Peletier published his first translations in a florilegium entitled *Douze sonnets* and included them in the first edition of his *Œuvres poétiques* (1547)⁶. In this volume, the Italian language of the *Fragmenta* is considered at the same level as classical Greek and Latin. The translations of the *Fragmenta* can be found together with translations of the first two books of Homer’s *Odyssey*, the first book of Virgil’s *Georgics*, three odes by Horace and an epigram by Martial – which confirms Peletier’s interest in translation into verse. Peletier translates the following sonnets respecting the division *in vita* (1) and *in morte* (2), and following the order and numeration of Jean de Tournes’s edition (1545)⁷: *Rvf* 2 (1.II), 74 (1.LV), 75 (1.LVI), 132 (1.CIII), 134 (1.CV), 163 (1.CXXXI), 164 (1.CXXXII), 267 (2.I), 274 (2.VI), 276 (2.VI-II), 305 (2.XXXVII), 314 (2.XLVI).

We can appreciate the richness of the rhyme schemes which are of six different configurations:

⁵ ID., *Jacques Peletier traducteur du Canzoniere de Pétrarque*, «Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée», no. XLVI.II, 2019, pp. 235-251; ID., *Le Phenix Poète et les Alouêtes...*, cit., pp. 135-152.

⁶ JACQUES PELETIER, *Douze sonnets de Pétrarque*, in *Œuvres poétiques*, Paris, imprimerie de Michel de Vascosan pour Luy and Gilles Corrozet, 1547.

⁷ PETRARCH, *Il Petrarca*, Lyon, Jean de Tournes, 1545.

1. The preferred configuration is surely the reproduction of the schemes used in the source text (ABBA ABBA CDC DCD in 1.CXXXI and 2.VIII; ABBA ABBA CDE CDE in 1.CXXXII and 2.I; ABBA ABBA CDE DCE in 2.VI);
2. The adoption of the marotic scheme (ABBA ABBA CCD EED in II.37);
3. The adoption of the scheme inaugurated by Saint-Gelais (ABBA ABBA CDC DEE in I.LV);
4. The creation and enhancement of an original scheme called «Peletier's scheme»: ABBA ABBA CCD EDE, in 1.II and 2.XLVI);
5. ABBA ABBA CDE DCE in 1.LVI and 1.CIII;
6. ABBA ABBA CDE CDE in 1.CV (which is also one of the most frequent scheme in the *Fragmenta*).

The choice of the macrotext seems to suggest a close dialogue with Marot's anthology, *Six sonnetz de Pétrarque* (about 1541-1544)⁸. We can immediately notice that the number of sonnets translated by Peletier (12) is the double of those translated by Marot (6). What may appear to be a coincidence is in fact a precise translation project, confirmed by the composition of the macrotext. In fact, if, in the *Fragmenta*, *Rvf* 1 responds to the canons of the *exordium*, the series 2-5 respects those of the *initium narrationis* by the use of *loci a re* (2 *causa*, 3 *tempus*) and *a persona* (4 *patria*, 5 *nomen*)⁹. The first sonnet is therefore a poem that reflects on itself and its relationship with the readers – a *metapoetics* – while in series 2-5 the verse serves as a true narrative. It is as if Peletier, starting with *Rvf* 2 (and not *Rvf* 1 as Marot did) wanted to focus on describing the dynamics of *amor-passio*, rather than on his relationship with the poetic discourse and with his readers. This inspiration seems to be confirmed by the choice of the other sonnets.

In Petrarch's *canzoniere*, the sonnets 74 and 75 form a kind of appendix to the *canzoni Rvf* 71, 72, 73, which Petrarch himself refers to

⁸ CLÉMENT MAROT, *Six sonnetz de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure, traduitz d'italien en françois*, Paris, G. Corrozet, about 1541-1544; ID., *Œuvres poétiques*, 2 vol., ed. Gérard Defaux, Paris, Bordas, 1990-1993; ed. Paris, Garnier, 2014. For more information about this translation and for an exhaustive bibliographical overview about Marot translator of Petrarch, see: R. RAIMONDO, *Clément Marot, traducteur évangélique du Canzoniere de Pétrarque*, «Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme», XLIII.II, 2020, pp. 120-145; ID., *Le Phenix Poète et les Alouêtes...*, cit., pp. 115-134 and *passim*.

⁹ PETRARCH, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Turin, Einaudi, 1996, p. 13n.

as ‘songs of the eyes’ (*cantilene oculorum*)¹⁰. While in sonnet 74 the poet addresses the theme of the poetic failure due to the anguish of Love (and not because of a «*defecto d’arte*»), in sonnet 75 Laure’s eyes inspire a *dolce penser*, push the poet to write more, and allow him to compose without fatigue. The other sonnets confirm Peletier’s attention to the love dynamics that generates opposite and paradoxical feelings: there are sonnets known as *de oppositis* (*Rvf* 132, 134), in which *Rvf* 164 could also be included, and one sonnet that inspires a hymn (*Rvf* 163) in which Love «*voiz tous mes pensers a nu*» (1.CXXXI, l. 1). On the other hand, the sonnets *in morte* (*Rvf* 267, 274, 276, 305) appear as *lamentationes*. Peletier’s selection thus reveals a passionate poet who wishes to confront himself with the most intimate and emotional accents of the *Fragmenta*. Such inspiration also partially seems to influence the translating choices, as well as the formal choice of often following some common rhyme schemes used in the *Fragmenta*.

On the one hand, the choice to keep some widespread schemes in the *Fragmenta* – unlike the Marotic scheme – could lead us to think of a greater concern for fidelity as well as a choice of adherence to the Petrarchan imaginary: Peletier seems to value «*la vive expression des passions amoureuses*»¹¹. We are therefore far from a vision of Love as ‘faulty boy’ (*faulx garson*)¹², as we find in Marot’s moralising translation. On the other hand, adherence to the Petrarchan sonnet and scheme may already be part of a broader ‘theory of the sonnet’ that Peletier successively developed and synthesised in his *Art poétique* (1555): in this work, he opposed the sonnet to the epigram, expressing his preference for the former because it is more *hautain*, and has more *majesté*¹³.

Peletier thus dramatises the grief of love by the semantic amplification of certain terms and phrases. It makes, for instance, the meaning of *percusso* (*Rvf* 75, l. 1) even more explicit by using *navré* (1.LVI,

¹⁰ See the annotation by Petrarch in Vaticano Latino 3196 (c. 17v) on the l. 144 of *Triumphus Cupidinis* III («*fonti, fumi, montagne, boschi e sassi*»), which refers to the l. 37 of *Rvf* 71: «*attende similem pedem in cantilena oculorum et in illa A la dolce ombra*».

¹¹ J. PELETIER, *Art poétique*, 2nd book, chap. IV, «Du Sonnet», Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1555, p. 61; ed. Michel Jourde, Jean-Charles Monferran and Jean Vignes, in ID., *Œuvres complètes*, ed. Isabelle Pantin, Paris, Champion, 2011, p. 354. [NB: a simplified spelling is used here].

¹² C. MAROT, «Vous qui oyez en mes rymes le son», in ID., *Six sonnetz de Pétrarque...*, cit., l. 8.

¹³ J. PELETIER, *Art poétique*, cit., p. 61; ed. 2011, p. 354.

l. 1), so that a hit (*coup*) becomes a wound, or he transforms fatigue into disgust by translating the final phrase «*non mi stanco*» (*Rvf* 75, l. 14) by «*ne fu oncq' desgousté*» (1.LVI, l. 14). Indeed, he considers that Petrarch concludes his sonnets «*un peu froedment*»¹⁴, and he perhaps wishes to impose his own poetic mark. It is not surprising then that some transformations have exaggerated the expression towards a more passionate register: cf. «*duri miei pensieri*» (*Rvf* 274, l. 1) and «*desirs ardens*» (2.VI, l. 1), *volta* (*Rvf* 305, l. 4) and *contreinte* (2.XXXVII, l. 4), «*la nova pietà con dolor mista*» (*Rvf* 314, l. 6) and «*la pitié de douleur attitisée*» (2.XLVI, l. 6).

A subterranean osmosis between scientific knowledge and poetic art can also be observed – which is in line with Peletier's corporal inspiration. Although this osmosis is not a foundational feature, it is a much appreciated vector of inspiration in Peletier's poems and translations. For example, in the sonnet L.V (*Rvf* 74), one can notice a translative graft that has no equivalent in the source text: «*en parlant de ce ris qui m'embeam*» (l. 5)¹⁵; or the translation of the term *mente* (*Rvf* 314, l. 1) by *ame* (2.XLVI, l. 1)¹⁶.

Jacques Peletier's and Thomas Wyatt's amor-passio: 'my delight is causer of this strife'

As stated in the introduction, I wish to describe a similar imaginary in the translations by a poet who apparently has nothing to do with Peletier, but who is certainly a deep connoisseur of early modern French poetry. As William Rossiter argued, Wyatt «fused the French and French-inflected forms and conventions which were so familiar to him with his Petrarchan source texts»¹⁷. Although we do not know to date any evidence of a relationship between Wyatt and Peletier, we do know that Wyatt travelled to the French court in the company of Sir Thomas Cheynes in March 1526, and may have met the French

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ The verb *embeam* (variation for *embaumer*) is part of a medical register. See the DMF (*Dictionnaire du Moyen Français*) [online: <atilf.atilf.fr>].

¹⁶ The term *âme* at that time refers both to a spiritual Neo-Platonic conception and to the principle that animates living beings. See the DMF [online: <atilf.atilf.fr>].

¹⁷ WILLIAM ROSSITER, *Wyatt Abroad: Tudor Diplomacy and the Translation of Power*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2014, p. 49. About the French and Petrarchist sources of Wyatt, see also: *ivi*, pp. 54-90 and *passim*.

Petrarchists Clément Marot and Mellin de Saint-Gelais during a meeting between Francis I and Charles V at Nice in 1538 or at Paris in 1540 (both meetings celebrated by Marot in verse)¹⁸.

After the *Fragmenta*, Wyatt (ed. Rebholz 1978)¹⁹ liberally translated and imitated sonnets *Rvf* 102 (IX), 140 (X), 190 (XI), 82 (XII), 224 (XIII), 19 (XV), 49 (XVI), 134 (XVII), 189 (XIX), 173 (XX), 57 (XXI), 124 (XXII), 21 (XXIII), 169 (XXVI); imitated songs 360 (LXXIII) and 37 (LXXVI); partially translated *Rvf* 129 (CLIII), 84 (CLXIII), 121 (CLXVI), 153 (CXXXVII). Other rewritings must also be pointed out: e.g. *Rvf* 1 (CLXXVII), 98 (XVIII), 269 (XXIX). He most probably used Vellutello's commentary²⁰, whose «portrayal of Petrarch the diplomat-poet no doubt would have appealed to Wyatt»²¹.

As Alessandra Petrina remarked²², Wyatt – who initially started to translate *De remediis* and afterwards moved on to the *Fragmenta* – seemed to originally prefer the translation of vernacular poems for linguistic reasons. Translating *De remediis*, he found that «the labour began to seem tedious» and he «shulde want a great dele of the grace» – as Wyatt confessed in his preface to his translation of Plutarch's *De tranquillitate animi*²³.

Of course, Wyatt's interest in translating the *Fragmenta* does not stem only from stylistic preference. On the one hand, Wyatt is a «realist poet whose heart is in this world»²⁴. As Rebholz argued, Wyatt is

¹⁸ See PATRICIA THOMSON, *Sir Thomas Wyatt and His Background*, London, Routledge and Kegan Paul, 1964, p. 54; W. ROSSITER, *Wyatt Abroad...*, cit., pp. 54-55.

¹⁹ I cannot deal in this context with the problem of attribution of Wyatt's poems. I will limit myself to use the numeration of Rebholz's edition: THOMAS WYATT, *The complete poems*, ed. R.A. Rebholz, New York, Penguin, 1978 (in this article I will always refer to this edition, and to Rebholz's commentaries). About Wyatt translator/imitator of Petrarch, see among other: REED WAY DASENBROCK, *Wyatt's Transformation of Petrarch*, «Comparative Literature», vol. XL, no. II, 1988, pp. 122-133; W. ROSSITER, *Wyatt Abroad...*, cit., *passim*.

²⁰ *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Venice, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1525-1541.

²¹ W. ROSSITER, *Wyatt Abroad...*, cit., pp. 96. On this point, see: *ivi*, pp. 103-121.

²² ALESSANDRA PETRINA, *The Humanist Petrarch in Medieval and Early Modern England*, «Journal of Anglo-Italian studies», XII, 2013, p. 55.

²³ *Tho. wyattis translatyon of Plutarckes booke, of the quyete of mynde*, London, Richard Pynson, 1528, sig. a. II. For Petrina, «these lines mark the passage from the Latin to the Italian Petrarch in English appreciation» (A. PETRINA, *The Humanist Petrarch in Medieval and Early Modern England*, cit., p. 55).

²⁴ HERBERT HOWARTH, *Wyatt, Spenser and the Canzone*, «Italica», vol. XLI, no. I, 1964, p. 80.

very sensitive to the «description of the contrarious passions in a lover»²⁵, and, to him, Petrarch represents a treasure trove of literary themes and motifs. On the other hand, the *amor-passio* rhetoric in Wyatt also dialogues with political issues and – as Rossiter remarked – the «paradoxical, antonymic discourse of Petrarchan poetics provide an apt parallel to the shifting, often seemingly contradictory objectives of early modern diplomacy», whereby a diplomat could be sent «to propose either peace or war»²⁶. After Rossiter, Wyatt's Petrarchism cannot be viewed as being aesthetically neutral or removed from his diplomatic experience: it was a «language of counterpoint which he was learning to speak as a fledgling ambassador»²⁷.

From my point of view, it is intriguing to observe that Wyatt's, as well as Peletier's, translations seem to originate from the same passionate inspiration. Like Peletier, Wyatt frequently explores the 'contraries of love' by means of antitheses: see for instance CXIII for a «statement of the absurdity of the “contraries” and yet their truth to the speaker's experience as a lover»²⁸. As Rebholz remarked, Wyatt's attitude is to dilute Petrarch's neoplatonism, for instance, «emphasizing the temporal and moral benefits of this love»²⁹ in the poem LXXIII (l. 129-33) which acts as a translation of *Rvf* 360. The poetic movement in Petrarch «is from a simple fact of existence – a lady dead of the plague – to a paen of glory», whereas in Wyatt the movement «is back from the transcendent to the real and everyday, from the celestial to the living»³⁰.

Since our translators did not translate the same poems (except for the one I will analyse in this article), a synoptic comparison between the two is impossible. However, through a lexicographic analysis as in the diagrams below³¹, we can notice that several lexical choices refer to common semantic fields and seem to interpret the source in the sense of a passionate imaginary of translation. The graphs show and map selected verses which are organized by themes (e.g. DESIRE) and keywords (e.g. plaisir).

²⁵ See Rebholz's commentary on XVII (1978).

²⁶ W. ROSSITER, *Wyatt Abroad...*, cit., pp. 94-95.

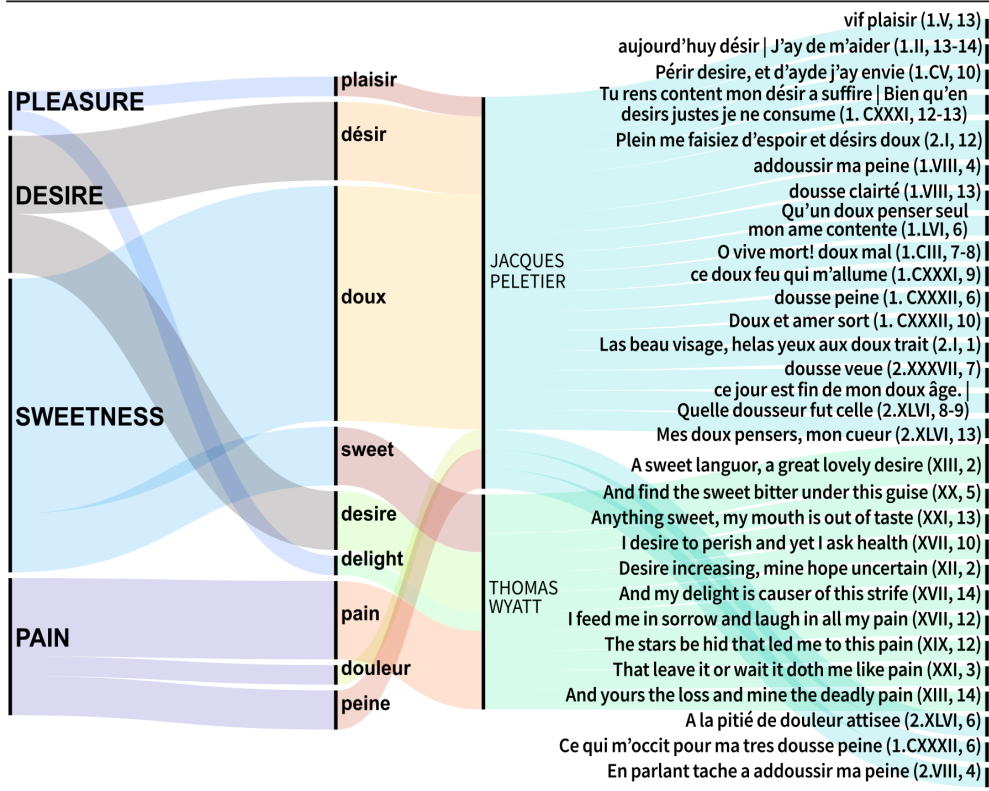
²⁷ Ivi, p. 95.

²⁸ Rebholz's edition, 1978, p. 347.

²⁹ Ivi, p. 384.

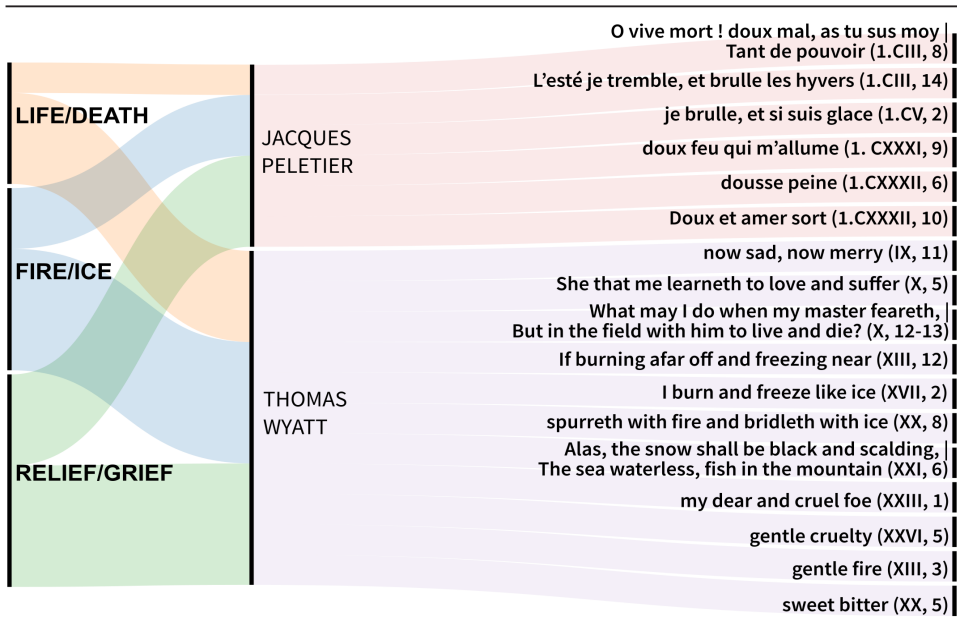
³⁰ H. HOWARTH, *Wyatt, Spenser and the Canzone*, cit., p. 81.

³¹ The alluvial diagrams have been created with *Rawgraphs* (<rawgraphs.io>), and customised with *Inkscape* (<inkscape.org>).



Graph 1.

First, it is remarkable that the lexicon referring to sweetness, desire, and pleasure is much more frequent and meaningful than that relating to pain or other similar feelings and emotions. This observation seems consistent to me, not only in the case of the few passages chosen for GRAPH 1, but also when it comes to analysing the entire corpora introduced in this article. Second, our translators seem to privilege a rhetoric of antitheses, which can be of different genres. For instance, some may have already noticed in GRAPH 1 how the expression of negative emotions can coexist with its opposite, as in this verse: «and my delight is causer of this strife» (XVII, 14). One can further appreciate a series of selected antitheses and oxymorons in GRAPH 2 or more simple oppositions as in the following verses imitated by Wyatt in which *grief* resonates with *relief*: «Then if an heart of amorous faith and will | May content you without doing grief, / Please it you so to this to do relief» (XII, 9-11).



Graph 2.

The preference for the stylistic pattern of antitheses is influential. Indeed, an interesting example of this passional imaginary can be found in the sonnet of antitheses *par excellence* (of the kind known as *de oppositis*, e.g. *Rvf* 164 and 312 chosen by Peletier for the *Douze sonnets*). One may recall this was the sonnet included by Thomas Park in the Volume 3 of *Nugæ Antiquæ* (1779)³² – from the Park-Hill manuscript³³ – preceding the two Harington of Stepney's 'Babylonian' sonnets in the section entitled «Sonnets by John Harington, Esq. And some Others, 1547»³⁴. Edward Smith³⁵ ascribed this English transla-

³² *Nugæ Antiquæ: being a miscellaneous collection of original papers, in prose and verse; written during the reigns of Henry VIII. Edward VI. Queen Mary, Elizabeth, and King James. Selected from authentic remains by the late Henry Harington, and newly arranged, with illustrative notes*, vol. III, ed. Thomas Park, London, J. Dodsley, Pall-Mall, and T. Shrimpton, 1779.

³³ Park-Hill MS. Add. 36529 (British Library). Abbreviation: *P*.

³⁴ The Park-Hill MS. section includes a version after *Rvf* 134 (*P*, ff. 32r), one imitation from Petrarch (*Rvf* 84, *P*, f. 33r), one Petrarchan sonnet (*P*, 33v), and versions of two 'Babylonian' sonnets (*Rvf* 136, *Rvf* 138, *P*, f. 35v).

³⁵ EDWARD P.M. SMITH, *An edition of British Library, Additional MS 36529*, 2 vol., Doctoral Dissertation (unpublished), University of Sheffield, 2014, vol. II, pp. 97-100 [online: <ethos.bl.uk>].

tion of *Rvf* 134 to Wyatt. A brief analysis of this sonnet – the only one translated by both Peletier and Wyatt – denotes their concern for expressing passions and emphasising the sufferings caused by love.

Pace non trovo, e non hò da far guerra,
E temo, e spero, et ardo, e son un ghiaccio,
Et volo sopra'l Cielo, e giaccio in terra,
Et nulla stringo, et tutto'l mondo abbraccio.
Tal m'hà in pregion, che non m'apre, né serra,
Ne per suo mi riten, ne scioglie il laccio,
Et non m'ancide Amor, e non mi sferra,
Ne mi vuol vivo, ne mi trahe d'impaccio.
Veggio senz'occhi, e non hò lingua, e grido,
E bramo di perir, e cheggio aita,
Et hò in odio me stesso, et amo altrui:
Pascomi di dolor, piangendo rido:
Eguamente mi spiace morte, e vita.
In questo stato son Donna per vui.

ABAB ABAB CDE CDE

hendecasyllable

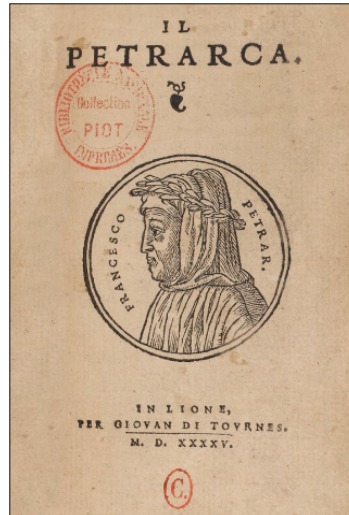
[*Rvf* 134, De Tournes, 1545, CV]

Paix je ne trouve, et n'ay dont faire guerre:
J'espere et crain, je brulle, et si suis glace:
Je vole au Ciel, et gis en basse place:
J'embrasse tout, et rien je ne tien serre.
Tel me tient clos, qui ne m'ouvre n'enserre,
De moy n'a cure, et me tourne la face:
Vif ne me veut, et l'ennuy ne m'efface,
Et ne m'occit Amour ny ne desserre.
Je voy sans yeux, sans langue vais crient:
Perir desire, et d'ayde j'ay envie:
Je hay moymesme, autruy j'aime et caresse:
De deuil me pais, je lamente en riant:
Egalement me plaisent mort et vie:
En cest estat suis pour vous ma maîtresse.

ABBA ABBA CDE CDE

decasyllable

[Peletier, *Douze sonnets de P.*, in *CEP*, 1547, 1.CV]



I find no peace and all my war is done.
I fear and hope, I burn and freeze like ice.
I fly above the wind yet can I not arise.
And naught I have and all the world I seize on.
That looseth nor locketh, holdeth me in prison
And holdeth me not, yet can I scape no wise;
Nor letteth me live nor die at my device
And yet of death it giveth me occasion.
Without eyen I see and without tongue I plain.
I desire to perish and yet I ask health.
I love another and thus I hate myself.
I feed me in sorrow and laugh in all my pain.
Likewise displeaseth me both death and life,
And my delight is causer of this strife.

ABBA ABBA Cdd CEE

pentameter

[Wyatt, *Sonnet XVII* (16th c.), ed. Rebholz, 1978]

Despite the strong coherence with the semantic matter of the source text, small details can help us to enter the translator's psychology. A translated word is sometimes just a fissure. If we look inside,