



I fantasmi della realtà nella scrittura di Liliane Atlan

di Mariangela Mazzocchi Doglio

Je suis entrée dans les camps d'extermination
à l'âge de quatorze ans à travers les récits
d'un jeune home qui revenait d'Auschwitz,
Bernard Kuhl.¹

Così Liliane Atlan di una famiglia ebraica originaria di Salonico, ma ormai perfettamente integrata nella società francese di Montpellier, e fortunatamente scampata alle deportazioni razziali essendosi nascosta in diversi luoghi della Francia, scoprì gli orrori dei lager dalla voce di alcuni superstiti accolti in casa dalla sua famiglia nell'immediato dopoguerra.

Tali rivelazioni turbarono profondamente la quattordicenne Liliane il cui animo, da quel momento, si sentì oppresso da un forte senso di angoscia, di impotenza, ma anche di rivolta e di colpevolezza. Infatti non riusciva a capire perché lei fosse viva mentre milioni di persone fossero morte e questo pensiero la perseguitò a lungo facendole rifiutare la scuola, il cibo e il mondo in generale evidenziandosi in un'incapacità di vivere, vale a dire in quel *mal de terre* che divenne il sottotitolo costante delle sue prime opere teatrali.

¹ Atlan L., *Livres à dire, à vivre*. Discorso tenuto al ricevimento del premio: *Prix mémoire de la Shoah*, 23 novembre 1999, Paris, p.1.



Infatti anche l'opera più nota di Liliane Atlan, la prima ad essere pubblicata e rappresentata in teatro, *Monsieur Fugue ou le mal de terre*, presenta nel titolo la sottolineatura che la terra non è più un luogo ospitale per i propri abitanti, ma una prigione soffocante in cui l'uomo si sente perduto e sopraffatto. "Le mal de terre est la nausée qu'on éprouve à vivre sur la terre, c'est le mal de la condition humaine".²

È giustificato così anche il nome che sta a indicare l'evasione da un mondo materiale insopportabile verso un mondo immaginario dove spazio e tempo si annullano in una terra senza dolore e senza guerre perché "le domaine de la fantaisie abolit la réalité de la souffrance".³

Il testo teatrale, il cui tema ispirato all'autrice dall'amico scrittore André Schwarz-Bart, narra la storia di quattro bambini, ultimi superstiti di un ghetto ormai distrutto, che, stanati dalle fogne dove si erano nascosti vengono condotti a morire in un lager nazista.

Durante il tragitto in camion, reso lento e difficoltoso dalla nebbia, sono accompagnati dal sergente Groll il quale, rinnegata la sua uniforme, racconta loro delle favole per alleviare la pena della morte che li attende al termine del viaggio, ultimo anche per lui.

Groll è trattato con estremo distacco dai bambini che non lo vogliono come compagno di viaggio, ma riesce a guadagnare la loro fiducia ed a superare la loro diffidenza solo quando racconta perché lo chiamano "Signor Fuga", -*Monsieur Fugue*:

Avant la guerre, je ne travaillais pas, je n'aimais rien, comme les autres, on me disait que j'étais bête, de temps en temps je m'en allais, alors les enfants de mon village m'appelaient Monsieur Fugue, j'aimais bien ce nom parce que c'est vrai, je n'aimais pas beaucoup la terre, je m'en allais.⁴

Il personaggio di Monsieur Fugue ricalca quella di un uomo realmente esistito Janosh Korczak, maestro di scuola nel ghetto di Varsavia che accompagnò spontaneamente i suoi piccoli allievi alle camere a gas raccontando loro delle favole fino alla morte come si legge nella dedica introduttiva della stessa Atlan,⁵ ma ricorda anche quella dello zio Joseph una persona semplice e gioiosa che giocava spesso con la scrittrice bambina prima di essere deportato con la madre e i fratelli.

Nella dedica trova spazio anche una frase tratta dal *Talmud* che indica la scelta dei protagonisti della *pièce*: "Depuis le jour où le Temple a été détruit, la prophétie a été retirée aux prophètes et donnée aux simples d'esprit et aux enfants".

Monsieur Fugue ou le mal de terre ricalca la struttura classica della divisione in tre atti che l'autrice chiama *temps* per evidenziare la relatività del concetto stesso di tempo. Il primo e il terzo sono molto corti mentre l'interesse si concentra sul secondo

² Weil 1972: 73.

³ Sarraute 1967: 57.

⁴ Atlan 1967: 25.

⁵ [ivi 7]: «Lors de la dernière guerre, Janosh Korczak, maître d'école au ghetto de Varsovie, accompagne les enfants jusqu'aux chambres à gaz, sans y être contraint. Il leur raconta des histoires jusqu'à la fin».



che tratta del viaggio vero e proprio. Infatti i momenti temporali dell'opera sono diversi e non conciliabili tra loro: quello presente in cui i bambini sono condotti a morire e quello immaginario durante il quale gli stessi bambini ispirati da Fugue si servono delle parole e della fantasia per strappare al tempo effettivo attimi di quella vita che spetta loro di diritto, ma che non potranno mai vivere nella realtà.

Il tempo immaginario consente quindi a Yossele, Raïssa, Iona e Abracha di fare molte esperienze che la vita reale normalmente offre: visitare luoghi sconosciuti, come la foresta, il mare e le coste rocciose, litigare, crescere, sposarsi, invecchiare. Lo spettatore è coinvolto in questo viaggio che passa senza sosta dalla dimensione reale a quella immaginaria e viceversa.

La *pièce* pone anche in rilievo due tipi opposti di spazio: quello ristretto e opprimente del camion che conduce alla valle della morte, la *vallée des ossements*, apparentemente aperto, ma in realtà una grande gabbia chiusa, piena di paglia come per il trasporto di animali, comunque esemplare della crudeltà nazista, e quello immaginario, vasto e sereno, dove tutto può essere sognato con orizzonti illimitati senza confini e senza costrizioni.

Oltre ai quattro bambini e al loro accompagnatore Grol, che ne sono i protagonisti, i personaggi della *pièce* sono la bambola di Tamar con cui i bambini giocano riportando in vita la loro amica morta da tempo, il tenente Cristoforo, feroce aguzzino, i due soldati i cui nomi Frobbe e Grobbe segnalano la loro stupidità e il comandate con una parte minore che comunque mette in rilievo la sua crudeltà.

Nella *pièce* l'ottusa malvagità dei soldati rimane tale dall'inizio alla fine dando loro un aspetto quasi vegetale (sono qualificati come *verts*) mentre i bambini subiscono un'evoluzione positiva: descritti inizialmente come animali striscianti e tremanti all'idea di morire, si trasformano interiormente con la forza della volontà e dell'immaginazione diventando persone libere e responsabili e riportano una vittoria definitiva sulla morte brutale che dovranno subire.

Lo stile teatrale di Liliane Atlan trae spunto dalla realtà ed il linguaggio semplice, diretto riproduce l'immediatezza dei dialoghi fra i personaggi presentando due modalità espressive ben diverse: il parlare crudo e rozzo dei militari che denota la loro ignoranza, la loro brutalità e quello dei bambini caratterizzato da errori grammaticali, termini ebraici, toni duri e volgari alternati ad espressioni dolci quando l'aggressività e la grossolanità iniziali si arricchiscono dei valori della fantasia e del gioco.

La prima realizzazione scenica di questa *pièce* fu quella della Comédie de Saint-Etienne che ebbe luogo in quella città il 28 aprile 1967 per la regia di Roland Monod, poi nel 1973 la *pièce* fu ripresa a Tel Aviv in lingua ebraica per la traduzione di Haïm Gouri con la regia di David Bergman. Ora questo testo fa parte del programma teatrale universitario sia a Gerusalemme che a Tel Aviv, inoltre David Bergman ha portato questo spettacolo, in lingua francese, anche ad Anversa e a Bruxelles. Una realizzazione canadese curata da Jean Herbiet si è servita dell'impiego di diapositive come introduzione storica alla tragedia rappresentata; infine negli anni ottanta in America, a Iowa City, una regista ebrea è riuscita a far recitare dei veri bambini.

Tutte queste rappresentazioni allestite in tempi e luoghi diversi denotano il successo di *Monsieur Fugue ou le mal de terre* opera che non si limita alla storia



raccontata, ma tocca l'uomo in quanto tale e allude alla storia dell'intera umanità e al suo percorso terreno irto di difficoltà e dolori ma anche di amore e di solidarietà.

La rilevanza artistica della *pièce* è ulteriormente rafforzata dal conseguimento, nel corso degli anni, di due premi prestigiosi come le Prix du Théâtre Habimah e le Prix Morderai Anilewitz.

Nel 1969 fu pubblicata una seconda *pièce* teatrale della Atlan, *Les Messies ou le mal de terre* che, collegata alla precedente dal sottotitolo, evidenzia nuovamente la fatica di vivere non solo psicologica ma anche fisica che ha caratterizzato la giovinezza dell'autrice. La terra, contraddistinta da guerre e violenze causate dai suoi stessi abitanti, non è più un pianeta ospitale, ma è diventata una prigione soffocante dove l'uomo si sente perduto.

In questo testo viene presentato un personaggio, Miséreuse, *alter ego* dell'autrice stessa, che interrogandosi su come sia possibile porre rimedio a tanto dolore propone una sorta di fuga nell'arte:

Les six premiers jours de la semaine vous travaillerez et le septième chacun jouera sa détresse et vous regarderez. Pendant six jours vous cesserez de vous haïr et le septième, vos guerres vous les jouerez. (Atlan 1969: 13)

Ma poi conclude amaramente: "cela ne change rien , c'est du théâtre" (*ibid.*).

Questa *pièce* è scritta con tono fortemente ironico perché racconta di un gruppo eterogeneo di otto messia che dal loro pianeta sperduto nell'universo osservano la terra sognando di salvarla, ma molti di loro hanno già provato a redimerla e da tali fallimenti è nato il problema: che cosa bisogna fare? La terra folle e malata passa alla loro portata e tre di loro si preparano a scendere, ma l'unico che salta è Benjamin, il messia bambino. Purtroppo però la terra ondeggia, si allontana leggermente, Benjamin salta troppo tardi e si perde nel cosmo: gli altri messia lo chiamano invano, non resta altro da fare che riprendere a recitare i salmi come all'inizio.

L'intento di Liliane Atlan è quello di sconvolgere lo spettatore-lettore: i concetti religiosi considerati intoccabili da migliaia di anni, che l'uomo segue nella vana speranza di superare le proprie angosce, devono essere riconsiderati. La salvezza può essere raggiunta dall'uomo mediante l'azione, non vincolandosi a dogmi secolari, ma ogni cosa deve essere conforme al proprio tempo, rinnovata, perché solo l'uomo può porre rimedio alla drammaticità dell'esistenza senza attendere improbabili interventi esterni e la ciclicità dell'opera rimanda a questo concetto.

Lo spazio non è quello ristretto che ritrae un luogo in particolare: l'opera pone in scena l'intero universo coinvolgendo la terra, il pianeta dei messia, le galassie e addirittura Dio anche se evocato indirettamente.

Gli astri sono quindi dei veri protagonisti e l'azione della *pièce* "est perdue dans les immensités" (Mandel 1999: 18).mentre il tempo è eterno: presente passato e futuro si confondono. La struttura dell'opera è singolare perché è assente la divisione in atti, compaiono invece *six signes* preceduti da *une pénombre*. Il linguaggio segue i vari avvenimenti che si svolgono sulla scena e quindi a tratti è ampolloso e ridondante, a tratti sobrio e semplice mentre le pause sono indicate con la parola *blanc* a differenza



delle altre opere in cui ricorre la voce *temps* e segnala l'interesse dell'autrice per il piano visivo oltre che per quello uditivo.

La *pièce* evidenzia inoltre l'aspetto ambivalente nella problematica drammatica della scrittrice che si serve dell'ironia per insidiare un'aspettativa fondamentale della sua religione mentre sul piano tematico conferma l'adesione alla sua identità ebraica evocando la nostalgia della tradizione messianica.

Les Messies ou le mal de terre non è mai stato rappresentato a teatro, ma ad Avignone nell'ambito del Théâtre Ouvert si è svolta una *mise en espace*, una sorta di presentazione generale dell'opera, senza realizzazione scenica. "Le problème pour la créer c'est qu'il y a beaucoup des personnages ..." - scrive la Atlan - "aujourd'hui c'est un vrai problème".⁶

L'autrice ha dedicato quest'opera complessa a Elie Wiesel: "A Elie Wiesel, qui un jour par sa seul façon d'être a réveillé tous mes Messies perdus".

Come è noto, molti anni dopo, nel 1986, le opere di questo scrittore che rappresentano una profonda meditazione sulla condizione ebraica, gli valsero il premio Nobel per la pace.

Nel 1969 Liliane Atlan scrisse tre opere alimentate dall'esperienza americana da lei fatta a San Francisco dove, legandosi al movimento Hippie, partecipò alle meditazioni collettive con uso di alcolici e droghe, in particolare Lsd, vivendo sensazioni forti fatte di traumi e trasgressioni. In seguito il problema fu quello di trovare il modo di comunicare un'esperienza tanto intensa attraverso la scrittura e di come realizzarla in teatro rendendo visibile l'invisibile.

La scrittrice vi riuscì con un'opera teatrale: *La petite Voiture de Flammes et de Voix*, con una raccolta poetica: *Lapsus* e con un *récit*: *Le Rêve des Animaux rongeurs*, dedicandosi quasi contemporaneamente alla stesura delle tre opere.

Tali testi traducono le visioni e le allucinazioni dell'autrice, frutto di una profonda crisi personale, svelando anche una lunga serie di sogni che testimoniano l'importanza dell'aspetto onirico e visionario nella redazione dei suoi scritti.

Infatti Liliane Atlan ritiene che il mondo onirico, di cui l'uomo ha una vaga percezione, sia detentore di una conoscenza superiore a quella del mondo razionale perché nei sogni la vita dell'anima e la vita della carne comunicano tra loro.

La petite Voiture è percorsa da motivi inconsci e da incubi derivanti dal dissidio interiore della protagonista Louise-Louli che è immobilizzata su una sedia a rotelle, la *petite voiture* a cui è attaccata Louise, mentre Louli le applica dei rimedi che risultano vani: conoscenza, droga, erotismo, ribellione ... nulla sana i suoi tormenti e la rende realmente vivente.

Inoltre l'autrice trae ispirazione dalla Bibbia,⁷ dalla Kabbala e dal misticismo della *Merkabah* partendo dalle parole e dalle visioni del profeta Ezechiele che riferisce di aver sentito il rumore delle ali dei quattro esseri viventi che in mezzo a bagliori accecanti reggevano un incandescente trono di zaffiro da cui proveniva la voce di Dio, qui la *petite voiture* è la trasposizione contemporanea del trono di Dio. Allo stesso

⁶ Intervista rilasciata a E. Ungari, Parigi, 14 luglio 1999.

⁷ Ezechiele 1:2.



modo la storia di Louise-Louli rimanda all'intima rigenerazione predetta da Ezechiele e si collega alla mistica della *Merkabah*. Tale forma di esoterismo sostiene che, tramite pratiche ascetiche, il neofita abbia visioni estatiche mentre un'immagine mentale appare all'anima quando quest'ultima attraversa le sette sfere celesti, confrontandosi con vari ostacoli fino a raggiungere il trono divino ormai libera da ogni legame materiale.

Il viaggio di Louise-Louli si presenta anch'esso come cammino iniziatico attraverso sette *Allées* che la protagonista deve oltrepassare fino a guarire il suo io frammentato, ma mentre il mistico *Merkabah* conserva sempre la sua identità anche al culmine della visione, all'interno della *pièce* avviene esattamente il contrario perché si assiste allo sdoppiamento della personalità, alla moltiplicazione dell'"io", all'identificazione di quest'ultimo con la società. L'opera della Atlan si differenzia così dai testi da cui è stata tratta l'ispirazione raggiungendo un alto livello di originalità e di comunicazione nella descrizione del viaggio travagliato di un animo diviso in due alla ricerca della sua riunione nella "petite voiture de flammes et de voix", quella vera che dà la pace dell'anima.

Inoltre l'"io" della protagonista è smembrato in tante Louise e Louli, sorta di sottoinsiemi delle due entità separate che assumono forme di serpenti, demoni, iene, muri, grattacieli che soffocano e rendono impotenti, per rendere visibili sulla scena gli incubi nelle forme più inquietanti mentre luci abbaglianti colpiscono lo spettatore e lo disorientano. In effetti *les flammes* sono allucinazioni visive mentre *les voix* allucinazioni uditive. Il fuoco, in cui l'autrice si identifica, rappresenta sia l'elemento infernale, sia l'energia vitale dell'essere umano.

La scrittrice infatti intende rappresentare un dramma che dal personale possa estendersi al vissuto di ogni uomo nel riflesso del teatro/specchio assumendo così un valore di universalità.

La Petite Voiture de Flammes et de Voix fu rappresentata al Festival Teatrale di Avignone nel 1971 in un allestimento di Michel Hermon, con l'interpretazione di Michelle Oppenot nel ruolo di Louise e Paule Annen in quello di Louli. Prima ancora che iniziasse l'opera il pubblico era già sconvolto dalla presenza sulla scena di una donna nuda inchiodata a una poltrona come fosse una statua che attendeva gli spettatori su un palcoscenico ricoperto da una specie di lava e trafitto da fasci di luce abbagliante. "L'oeuvre de Liliane Atlan exige un public disponible d'âme, prêt à accomplir une gymnastique intellectuelle" come scrive Santy nella presentazione dello spettacolo (Santy 1971).

Liliane Atlan ha espresso i problemi dell'esistenza in una vasta gamma di *pièces* teatrali, in molti testi poetici, *récits* e opere radiofoniche che le sono valse, per la loro qualità artistica, ma anche per l'obiettività e la sincerità della ricerca storica, il Prix Mémoire de la Shoah a Parigi il 23 novembre 1999.

Tuttavia anche le poche opere teatrali, qui segnalate, sono un esempio importante della creatività e della ricerca di un'artista che non esita a mettere in gioco la propria esistenza nel compito che si è prefissata: cioè rendere consapevole il pubblico della responsabilità e del coinvolgimento di ogni uomo nella salvaguardia del pianeta e nella necessità di rispetto e di amore per l'intera umanità.



Il teatro di Liliane Atlan non è solo una costruzione intellettuale, è un teatro ebraico che nasce dall'animo della scrittrice e dalle vicende della storia, che presenta interrogativi sulla possibilità di un'autentica identità ebraica francese post-genocidio, considerando comunque la tradizione religiosa un costante punto di riferimento. Inoltre è un'opera poetica e scenica ad un tempo perché suggestiona l'immaginazione dello spettatore con la parola, col gesto, coi suoni, con la luce. È come se l'autrice scrivendo un testo si fosse preoccupata anche della messinscena e della musicalità, la sua aspirazione, infatti, è sempre stata quella di creare un genere che ha chiamato *livre de musique* da leggere come un libro, da recitare in teatro, da ascoltare come un pezzo sinfonico, in cui i dialoghi siano simili a un canto e le voci rappresentino più persone o diversi aspetti di una stessa persona.

Quindi per Liliane Atlan il testo è una partitura e le parole aprono le porte dell'eternità cercando di esprimere "le bonheur de l'être au coeur même de la tragique fragilité de nos vies".

BIBLIOGRAFIA

- Atlan L., 1967, *Monsieur Fugue ou le mal de terre*, Éditions du Seuil, Paris.
Atlan L., 1969, *Les Messies ou le mal de terre*, Éditions du Seuil, Paris.
Atlan L., 1971, *La Petite Voiture de Flammes et de Voix*, Éditions du Seuil, Paris.
Atlan L., 1973, "Les restes d'une poignée des survivants", *Les nouveaux Cahiers* 35, pp. 1-9.
Atlan L., 1976, *Les Musiciens, les Émigrants*, Éditions P. J. Oswald, Paris.
Atlan L., 1984, "La joie d'écrire malgré tout" in *Auteurs dramatiques français d'aujourd'hui*, Trois Cailloux, Amiens, pp. 123-128.
Atlan L., *Les Mers Rouges, un conte à plusieurs voix*, L'Harmattan, Paris.
Atlan L., 1999 (14 luglio), Intervista rilasciata a E. Ungari, Parigi.
Atlan L., 1999 (23 novembre), "Livres à dire, à vivre", discorso tenuto al ricevimento del premio *Prix Mémoire de la Shoah*, Parigi.
Anissimov M., 1995, "Portrait", *Les nouveaux Cahiers* 121, pp. 17-21.
Chédid A., 1995, "Née pour tous les autres", *Les nouveaux Cahiers* 121, pp. 22-30.
Cingria H., 1971, "La tragédie du dédoublement", *Le Journal des Lettres Françaises*, pp. 67-82.
Dumas D., 1995, "Ménestrelle nomade...", *Les nouveaux Cahiers* 121, pp. 41-42.
Knapp B., 1988, *Liliane Atlan*, Rodopi, Amsterdam.
Libert B., 1996, "Bonheur mais sur quel ton le dire", *L'arbre à paroles* 92 (décembre), pp. 8-15.
Mandel A., 1999, "Le Théâtre de Liliane Atlan", *Les Nouveaux Cahiers* 250, pp. 18-32.
Mackward C.P. – M.Cottenet-Hage, 1996, "Liliane Atlan", in *Dictionnaire Littéraire des femmes de Langue Française*, Kartala, Paris, pp. 32-34.
Morganroth Schneider J., 1989-1990 (winter), "Liliane Atlan: Jewish Difference in Postmodern French Writing", *Symposium* 43/4, pp. 274-283.



- Olivienne A., 1996, "La poésie de Liliane Atlan", *Les cahiers de la poésie* 25, pp. 42-45.
- Rosmarin L., 1995, "Les livre de musique de Liliane Atlan", *Les nouveaux Cahiers* 121, pp. 23-27.
- Santy E., 1971, "La Petite Voiture... un tremblement d'âme", *Journal du Festival*, pp. 5-6.
- Sarraute C., 1967, "Monsieur Fugue de Liliane Atlan", *Le Journal de Spectacles* 213, pp. 57-63.
- Weil C., 1971, *Le mal de terre de Liliane Atlan*, Éditions Crater, Paris.

Mariangela Mazzocchi Doglio, già professore ordinario di Storia del teatro francese presso la Facoltà di lettere dell'Università degli Studi di Milano, si è occupata di diversi periodi della drammaturgia francese pubblicando vari studi tra cui in particolare nel 1978: *Il Teatro Simbolista in Francia* (Roma-Abete); nel 1979: *Immagine e ritmo, testi teatrali simbolisti*; nel 1983 *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo* (Milano-Electa); nel 1992 l'edizione critica del *Téâtre de Nicolas Drouin dit Dorimond* (Paris-Nizet); nel 1992: *Miti e incanti nella Francia 'fin de siècle'* (Roma-Bulzoni). Molti contributi ed articoli sono comparsi su giornali e riviste.

mariangela.mazzochidoglio@unimi.it