Chantal Meyer-Plantureux, *Antisémitisme et homophobie. Clichés en scène et à l'écran, XIX-XX siècles*

Francesca Forcolin

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/21874>

DOI: 10.4000/studifrancesi.21874

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2019

Paginazione: 624-625

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Francesca Forcolin, «Chantal Meyer-Plantureux, *Antisémitisme et homophobie. Clichés en scène et à l'écran, XIX-XX siècles*», *Studi Francesi* [Online], 189 (LXIII | III) | 2019, online dal 01 mars 2020, consultato il 11 novembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/21874> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.21874>

Questo documento è stato generato automaticamente il 11 novembre 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Chantal Meyer-Plantureux, *Antisémisme et homophobie. Clichés en scène et à l'écran, XIX-XX siècles*

Francesca Forcolin

NOTIZIA

Chantal Meyer-Plantureux, *Antisémisme et homophobie. Clichés en scène et à l'écran, XIX-XX siècles*, CNRS editions, Paris, 2019, 400 pp.

- 1 Nella Francia della Terza Repubblica (e non solo), l'Ebreo e l'Omosessuale sono figure turpi, spregevoli, condannate e ripudiate, i capri espiatori di una società scalfita da una profonda crisi dell'identità maschile, fattasi estrema dopo la sconfitta del 1870 – dramma nazionale, prova della debolezza di un paese e del collasso della razza. Da questa ferita, l'omofobia erompe come lo strumento sovrano per ristabilire l'ordine e le regole: maschio e femmina, francese e straniero, normale e anormale. A teatro come al cinema, le minoranze vengono sempre più condannate mediante l'esaltazione di stereotipi e caratterizzazioni grottesche. Il timore per tutto ciò che potrebbe definitivamente sgretolare la virilità della nazione, innesca la ridicolizzazione del diverso e la sua messa al bando. Meyer-Plantureux, in questo volume suddiviso in 26 complessi capitoli, ripercorre settant'anni di storia del teatro e del cinema nei suoi caratteri di sfrontato e attualissimo odio verso l'Altro. Nonostante i decreti post-rivoluzione francese inneggianti l'uguaglianza tra gli uomini (Ch. 1, «L'apprentissage de la citoyenneté», pp. 17-22), l'antisemitismo prende piede a teatro con Octave Mirbeau, per consolidarsi con la pubblicazione dell'opera di Drumont *La France juive*, raccolta dei cliché dell'antiebraismo cattolico, che avrà forti ripercussioni sulla vita artistica dell'epoca (Ch. 2, «Naissance de l'antisémisme culturel», pp. 23-32). C'è un'opera, tuttavia, anomala: *L'ami Fritz* di Erckmann-Chatrion che, grazie alla presenza di un rabbino stranamente non caricaturato, ma umano nei suoi pregi e difetti, si

contraddistingue. La mancanza di timore nell'esprimere le proprie radici caratterizza due attori esemplari, Sarah Bernhardt e De Max (Ch. 3, «Etre juif ou homosexuel sans concession à l'antisemitismo et à l'omofobia», pp. 33-44): quest'ultimo diede vita a vari personaggi tratti dall'antichità («Comment parler de l'homosexualité: le détour par l'Antiquité ou la Bible», pp. 45-52). Soggetto di successo in letteratura, meno tabù dell'omosessualità maschile, il rapporto saffico venne tentato a teatro, portando gli autori a scontrarsi con la censura (Ch. 5, «Couvrez ce vice que je ne saurais voir», pp. 53-58). Lontana dall'essere un'apologia dell'omosessualità, l'inizio del Novecento segna la data della prima pièce a cui la censura dà un po' di respiro, *Le Monsieur aux chrysanthèmes* di Armory (Ch. 6, «Le vice errant ou la perception de l'homosexualité au tournant du siècle», pp. 59-68). Se gli omosessuali vengono raffigurati in maniera per lo più ridicola e grottesca, gli ebrei invece appaiono sempre come personaggi spregevoli: essi non scatenano mai l'ilarità, come nelle opere di Lavedan o di Guinon (Ch. 7, «La Belle époque de l'antisemitismo», pp. 69-86). E ancora, sulla questione ebraica come minaccia dell'identità cattolica francese verte il capitolo 8 («La réponse des auteurs dramatiques juifs et des auteurs "philosémites"», pp. 87-103); sull'opera teatrale di Rothschild, autore spesso fortemente disprezzato, si concentra il capitolo successivo, «Une tête de turc facile, Henri de Rothschild» (pp. 103-116); la messa in scena dell'Affaire Dreyfus ha il suo esordio con i film di Méliès di impianto realista che conobbero un enorme successo («L'affaire Dreyfus au théâtre et au cinéma: la réhabilitation du juif?», pp. 117-124). Segue «L'Union sacrée au théâtre» (pp. 125-128) incentrato sull'affaire Bernstein; «La politique ambiguë de la Comédie-Française autour de la "question juive"» (pp. 129-134) sulla rappresentazione contestata della pièce antisemita *Le Prince d'Aurec* di Lavedan; «La persistance des clichés», analisi generale sulla inevitabile banalizzazione della figura dell'ebreo, in particolare del tipico banchiere. Argomento trattato negli anni Venti è in particolar modo la descrizione delle condizioni di vita nei ghetti e l'emigrazione verso gli Stati Uniti («Juifs persécutés ou juifs révolutionnaires», pp. 145-158); continua a essere di gran moda, invece, la questione omosessuale, con il desiderio di colorire le opere di una vena scandalosa – tra gli autori, impossibile non pensare a Wilde, Proust e Gide («La folle boulevardière ou l'homosexuel condamné», pp. 159-180); e se negli anni Trenta si inasprisce la questione ebraica, tra critiche (*Ezechiel* di Albert Cohen) e giudizi favorevoli, questi ultimi non condivisi dai circoli ebraici (*David Golder* di Irène Némirovsky) («Les années 1930 sur scène et à l'écran: ils voient des juifs partout...», pp. 181-200), l'odio antisemita costringe alcuni produttori, tra cui Gabriel Astruc, ad abbandonare la direzione dei teatri («La haine antisémite contre les directeurs, producteurs ou autres intermédiaires juifs», pp. 201-214). In opposizione alle figure di ebrei inquietanti, nel corso degli anni Trenta troviamo alcune commedie che ne smussano i tratti, come la saga dei Lévy di André Hugon («L'antisemitismo "bon enfant": Hugon, Gréville, Vautel et les autres», pp. 215-222). E se nella diffusione dell'antisemitismo e dell'omofobia è particolarmente importante il ruolo giocato dalla critica teatrale e cinematografica, la voce dei critici si riduce fino a sparire con la Seconda Guerra Mondiale («Qui sont les critiques?», pp. 223-230), nonostante vengano ancora alcune prese di posizione («La critique aux ordres», pp. 231-244). Alcune pièces – a firma di Brecht, Bruckner e Tchirikoff – avevano messo in guardia contro i pericoli del nazismo («La Collaboration sans peine», pp. 245-252); sotto l'Occupazione, ad eccezione dei film di propaganda, le «silhouettes israéliennes» che popolavano i corti e lungometraggi, iniziano ad affievolirsi («Divertir avant tout: le cinéma sous l'Occupation», pp. 253-256). Il capitolo 23, «Protégés ou dénoncés: la

loterie des amitiés» (pp. 257-276), si sofferma su un ulteriore aspetto della questione ebraica: la denuncia con conseguente arresto o deportazione di attori e attrici, delazioni dall'effetto boomerang con la Liberazione («Une épuration à la carte», pp. 277-288), anche se le sanzioni furono spesso troppo leggere se non inique («Les nouveaux maîtres», pp. 289-292). Chiude il volume «Un après-guerre dénué d'antisémitisme et d'homophobie?» (pp. 293-307), analisi delle legislazioni del dopoguerra che condannano gli atti discriminatori nei confronti degli ebrei, pur continuando a esigere – e addirittura in forma più tagliente e dettagliata – sanzioni penali per reprimere l'omosessualità.