ISSN: 1824-7482

Publif@rum 20, 2013

Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)

Emanuela CAVICCHI

Jorge Semprún, la verità della letteratura

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Emanuela CAVICCHI, *Jorge Semprún, la verità della letteratura*, Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011), Publifarum, n. 20, pubblicato il 2013, consultato il 02/05/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=278

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

http://www.farum.it/publifarum/

http://www.farum.it

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=278

Document généré automatiquement le 02/05/2024.

Jorge Semprún, la verità della letteratura

Emanuela CAVICCHI

Table

Abstract

La scrittura e la vita

Del nome e dello stile

L'artifice qu'il faut

Abstract

This article analyses Jorge Semprun's *L'écriture ou la vie*, referring to the limits and the possibilities of telling the concentration camp. Among the author's books on Buchenwald, this text represents the first real testimony assumed on his name, while the previous ones were defined as "novels" presenting an alter-ego of the writer. However, *L'écriture ou la vie* develops the main reflection on the relationship between fiction and truth in Semprun's writings about the concentration camp: according to the author, literature is the only possibility to approach this painful subject and to make this experience understandable to people. Through fiction it is possible to convey the essential truth and to arise people's empathy; but part of scholars on Shoah asks for ethic limits on the right to representation: only authorised fictions, coming from real survivors, are still perceived as possible, until "the last witness" is alive, as Semprun calls him/her. The writer however points out the importance of literary fictions even coming from authors who weren't involved in deportation, but respecting the historical limits: History cannot be re-written neither changed. The essay analyses Semprun's literary techniques in *L'écriture ou la vie*, to reveal the part of necessary fiction ("l'artifice qu'il faut"), which makes his writing an indispensable interpretation of 20th century and both an *oeuvre d'art*.

> … il est si difficile pour moi, malgré tous mes efforts, d'écrire des romans qui soient de vrais romans: car à chaque pas, à chaque page, je me heurte à la réalité de ma propre vie, de mon expérience personnelle, de mes souvenirs […]. Il faudrait pouvoir dire à la manière de Boris Vian: dans ce livre tout est vrai puisque j'ai tout inventé. Moi aussi j'aimerais bien tout inventer…1

La scrittura e la vita

L'insieme degli scritti di Jorge Semprún costituisce un *corpus* vario e complesso: vi si trovano romanzi, *récits* autobiografici, saggi politici e filosofici, *pièces* teatrali, sceneggiature cinematografiche, articoli ed interventi su diversi quotidiani e riviste, prefazioni. È stata una scrittura profondamente intrecciata2 alla ricchezza del vissuto dell'autore, testimone e protagonista dei principali eventi del XX secolo: l'esilio dalla Spagna, l'esperienza della deportazione nel campo di concentramento di

Buchenwald, l'impegno politico, dalla militanza nel partito comunista spagnolo clandestino durante la dittatura franchista, fino all'incarico di ministro della cultura nel governo socialista spagnolo di Felipe Gonzalez, passando per l'espulsione dal PCE nel 1964 che lo ha "rejeté dans les ténèbres extérieures".3 I suoi libri dunque non sono solo inevitabilmente influenzati dagli avvenimenti di un'epoca e di una vita, ma contribuiscono in maniera fondamentale e originale alla comprensione della stessa.
La complessità dell'opera sempruniana deriva dalla sua ecletticità e dalla sovrapposizione inestricabile di vari livelli interpretativi e narrativi: i romanzi e i *récits* pongono il problema del rapporto tra finzione ed autobiografia, tra necessità della testimonianza e libertà dell'invenzione; ognuno di essi contiene delle parti saggistiche su filosofi e letterati, e delle riflessioni sulla Storia e la politica, senza trascurare il gusto per l'intrigo romanzesco e senza che sia mai abbandonato uno stile estremamente letterario.
Una parte degli studi critici4 si concentra sul problema della definizione di genere delle opere sempruniane, e sull'ambiguità del rapporto tra scrittore, narratore e uno o più personaggi: si è in presenza di opere di finzione, di autobiografie romanzate o di *autofictions*?
Alcuni testi presentano infatti delle informazioni contraddittorie: essi vengono da un lato recepiti immediatamente come di ispirazione autobiografica perché riferiti a esperienze facilmente attribuibili all'autore; dall'altro, gli elementi paratestuali, lo stile adottato da Semprún, la confusione dei soggetti narranti, la presenza di personaggi dai tratti identitari straordinariamente simili a quelli dell'autore, fanno pendere la ricezione5 dalla parte della finzione. Lo stesso scrittore ha rivelato, nei testi e nelle interviste più recenti, che ha prestato ai protagonisti dei suoi romanzi le sue tante identità "di battaglia" da partigiano nel *maquis* francese e da militante comunista clandestino. E per identità si intendono sia i nomi che Semprún stesso utilizzava, sia avventure realmente vissute, pensieri, riferimenti culturali: per sua stessa ammissione dunque, anche le opere di finzione sono state fortemente tributarie delle numerose e significative esperienze vissute.
Semprún ha dunque sparpagliato tratti identitari in tutti i suoi libri, in un gioco di rimandi percepibile solo da lettori affezionati;6 non è questa la sede per gettare uno sguardo di insieme sulla produzione sempruniana che colga questa raffinata ed affascinante tela narrativa, poiché questo contributo è stato pensato soprattutto come un omaggio ad uno scrittore che è stato uno dei più grandi interpreti e narratori del XX secolo, attraverso una riflessione sul testo forse più rappresentativo di tutta la sua produzione, *L'écriture ou la vie.*7
Quest'opera, insieme a *Le Grand Voyage*, *L'évanouissement*,8 *Quel beau dimanche* e *Le Mort qu'il faut*9, fa parte dell'insieme degli scritti che Jorge Semprún ha dedicato al racconto dell'esperienza concentrazionaria a Buchenwald, dove era prigioniero politico. Si tratta di libri, dunque, che difficilmente potrebbero essere recepiti come "romanzi", in quanto il legame con l'esperienza autobiografica dell'autore è direttamente riconoscibile, e proprio grazie a queste opere Semprún è divenuto uno dei testimoni più autorevoli ed impegnati della nostra epoca. Eppure una riflessione sul genere letterario dei testi sempruniani sul campo di concentramento non è affatto semplice né marginale, perché innesca un'analisi sulle scelte ed i procedimenti letterari di questo autore rivelatrice dell'essenza più profonda di una scrittura durata tutta una vita.
L'écriture ou la vie non è un romanzo, è un *récit*, una testimonianza, un testo filosofico, un insieme di memorie: eppure è il testo sempruniano che più di ogni altro solleva esplicitamente la questione della letterarietà di un'opera, dell'importanza della finzione, dell'artificio, per giungere all'essenza della verità. Nel segno dell'ibridazione che ha caratterizzato tutta la produzione di Semprún, si focalizzerà l'analisi proprio sulla funzione della letteratura in questo non-romanzo, paradigmatico di tutta la ricerca poetica ed esistenziale dello scrittore.

Del nome e dello stile

Il nucleo essenziale di *L'écriture ou la vie* è costituito dal racconto della scelta effettuata dall'autore al ritorno dal campo di concentramento: cercare di testimoniare la sua esperienza o dimenticare, tornare alla vita? Il filo della scrittura si snoda dunque intorno alla narrazione di quanto sia stato impossibile affrontare subito la memoria di morte del campo, qui rievocata, e al motivo per cui ha preferito scegliere l'oblio per sedici anni prima di cominciare a scrivere il primo libro sull'esperienza concentrazionaria, *Le grand voyage*.
Il *récit* è diviso in tre parti: le prime due si situano temporalmente tra la data del 12 aprile 1945, cioè dal giorno dopo la liberazione di Buchenwald, e l'inverno del 1945-1946 passato ad Ascona, in Svizzera, con frequenti salti temporali nel passato del campo e nel futuro della lotta politica intrapresa da Semprún; la terza parte invece è una riflessione sul percorso della sua scrittura in rapporto all'esperienza di morte che l'ha generata, fino alla "boucle bouclée" del ritorno a Buchenwald, nel 1992.
Si tratta di un testo particolare: Semprún ne ha scritti altri sull'argomento del campo, ma questo è il primo in cui egli assume su di sé, senza un doppio né un Narratore, l'esperienza vissuta. I precedenti libri sull'argomento, infatti, sono stati presentati inizialmente dallo stesso scrittore come romanzi,10 in cui il nome del protagonista è uno di quegli pseudonimi11 utilizzati veramente dall'autore nel corso della sua vita.
Nel testo di *L'écriture ou la vie* si trovano solo due occorrenze del suo nome, ma situate in momenti della narrazione molto significativi. La prima volta il nome proprio viene proclamato a gran voce dagli altoparlanti di Buchenwald nei giorni immediatamente successivi alla liberazione, e diviene il segno concreto, udibile, probante, della libertà ritrovata:

> Une voix dans le haut-parleur, rêche, impérative m'avait-il semblé, criait mon nom. Dans le sursaut du réveil, j'avais eu quelques secondes de confusion mentale. J'avais cru que nous étions encore soumis aux ordres des S.S., à l'ordre

S.S. […]
Mais cette fois-ci, l'appel de mon nom n'était pas suivi de l'injonction habituelle: *Sofort zum Tor!* On ne me convoquait pas à la porte d'entrée du camp, sous la tour de contrôle, on me convoquait à la bibliothèque. Et puis, la voix ne disait pas mon matricule, elle disait mon vrai nom. Elle n'appelait pas le détenu 44904 […], elle appelait le camarade Semprun. Je n'étais plus *Häftling* mais *Genosse*, dans la voix du haut-parleur.
Alors, je me suis réveillé tout à fait.
Mon corps s'est détendu. Je me suis souvenu que nous étions libres. Une sorte de violent bonheur m'a envahi, un frisson de toute l'âme. (E/V, 83-84)

Il secondo riferimento al nome è direttamente legato al "colpo di scena" finale qui rivelato solo in parte: nel 1992 Semprún, tornato in visita a Buchenwald per la prima volta dalla sua liberazione, riceve dal guardiano del campo la scheda con cui lo scrittore era stato registrato al suo arrivo:

Je regardais la fiche, mes mains tremblaient

44904

Semprun, George Polit.

10. 12. 23 Madrid Span.

Stukkateur

29. Jan. 1944

(E/V, 388)

L'occorrenza del nome proprio, citato per la prima volta qui dall'inizio di tutta la produzione letteraria sempruniana, si lega dunque alla libertà ritrovata, ed è circoscritta al breve periodo della sua vita in cui egli ha dismesso i panni del deportato e non ha ancora indossato quelli del militante clandestino dalle mille identità segrete.
L'écriture ou la vie ha inaugurato una nuova epoca nella vita di Semprún: egli è divenuto infatti uno scrittore molto noto, simbolo della testimonianza e della memoria delle esperienze cruciali del secolo. Tutte le precedenti opere sempruniane ispirate all'esperienza di Buchenwald vengono dunque ricondotte dalla maggior parte dei lettori al vissuto autobiografico dell'autore; al tempo stesso lettori e critica[12] concordano sulla letterarietà indiscussa di questi testi e sulla componente di rielaborazione artistica, nonostante sia praticamente impossibile trovare un accordo su una definizione di ciò che è letterario.
Questa percezione di trovarsi di fronte ad opere letterarie più complesse di una testimonianza pura, e che genera il dibattito sul genere ibrido dei testi sempruniani, è dovuta in gran parte allo stile particolare di Semprún: la caratteristica che colpisce immediatamente, infatti, della sua scrittura è che essa si presenta, secondo l'efficace definizione di Patricia Gartland, come un "literary cubism",[13] un cubismo letterario. La narrazione si sussegue in maniera scomposta, sovrapposta, sia dal punto di vista cronologico che dello sviluppo del racconto, nel continuo accostamento di episodi che si incatenano l'uno dopo l'altro seguendo il filo della memoria dell'autore, secondo l'andamento dei suoi *souvenirs* che ha suscitato tante volte il famoso paragone con Proust.[14] Si ha appena l'impressione che ci sia un oggetto principale della narrazione: esso viene suddiviso in vari brani ed intercalato da altre storie a cui se ne incrociano altre ancora, con un continuo susseguirsi di prolessi e analessi che, per quanto rendano il racconto centrifugo, danno anche l'idea della complessità della vita, del tentativo di coglierla tutta insieme.
Semprún ha disegnato infatti un'immagine della vita fatta di destini incrociati, di punti di vista plurali, di storie che si intersecano interagendo fra loro spesso in maniera misteriosa ed inconsapevole, dando vita ad altri segmenti, creando conseguenze, e che gettano le loro radici in un'altra miriade di racconti, bivii possibili da sfruttare per una narrazione infinita. L'idea profonda che sottende ad una struttura di questo tipo è che la vita emerge in "rencontres mentales fulgurantes",[15] che risorgono

continuamente nella circolarità della memoria: una vita che è “tout le temps du déjà-vu, du déjà vécu, de la répétition, du même jusqu’à la satiété”.16

L’artifice qu’il faut

Le scelte narrative e le caratteristiche stilistiche descritte sono molto più che delle tecniche, delle strutture del racconto sempruniano: esse hanno costituito il modo e la possibilità per cominciare una scrittura inevitabilmente legata all’esperienza di Buchenwald. Non si tratta dunque di fermarsi alla superficie di un’analisi narratologica sulla definizione di genere17 di *L’écriture ou la vie* e delle altre opere sempruniane sul campo: l’utilizzo di artifici letterari in questi testi è stata una scelta consapevole intrapresa dall’autore per rendere l’esperienza di morte affrontabile e raccontabile.

> Il y a des obstacles de toute sorte à l’écriture. Purement littéraires, certains. Car je ne veux pas d’un simple témoignage. D’emblée, je veux éviter, m’éviter, l’énumération des souffrances et des horreurs. […] D’un autre côté, je suis incapable, aujourd’hui, d’imaginer une structure romanesque à la troisième personne. Je ne souhaite même pas m’engager dans cette voie. Il me faut donc un “je” de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d’y insérer de l’imaginaire, de la fiction… (E/V, 217)

Nei suoi primi due libri riferiti all’esperienza del campo di concentramento, definiti romanzi,18 come già sottolineato, si trova questo meccanismo del “je” doppio di se stesso, che oggettiva la memoria incandescente in una narrazione letteraria. Come si è visto, il vero nome di Jorge Semprún è legato ai mesi passati a Buchenwald, quelli che ha voluto ostinatamente dimenticare con l’attività politica successiva, cancellandone il ricordo dietro a pseudonimi, a vite prese in prestito.
Così l’autore, in *L’écriture ou la vie* racconta di aver passato i mesi del ritorno in un’ansia febbrile di recupero della vita perduta, dei piaceri sensoriali, delle gioie minime dell’esistenza; ma ogni incontro, ogni evento sembra confermare la sua specificità di “revenant”, il suo destino di sopravvissuto, e tutto lo condanna all’assunzione di un ruolo soffocante, incompatibile con la possibilità di ricominciare a vivere:

> Tout au long de l’été du retour, de l’automne, jusqu’au jour d’hiver ensoleillé, à Ascona, dans le Tessin, où j’ai décidé d’abandonner le livre que j’essayais d’écrire, les deux choses dont j’avais pensé qu’elles me rattacheraient à la vie – l’écriture, le plaisir – m’en ont au contraire éloigné, m’ont sans cesse, jour après jour, renvoyé dans la mémoire de la mort, refoulé dans l’asphyxie de cette mémoire. (E/V, 146)

Infatti anche lui, come altri deportati ritornati, sente l’esigenza di cominciare a scrivere subito sull’esperienza vissuta, ma ben presto si accorge di non potere, di non essere ancora pronto, mentre i suoi amici intellettuali si aspettano che adempia a questo compito, lo trovano naturale, e spesso gliene chiedono notizia. Dal suo ritorno egli si è chiuso in un mutismo impenetrabile da chiunque, evita di frequentare i suoi ex-compagni del campo, non legge testimonianze, si rifiuta di vedere i primi documentari; ciò nonostante continua ad inseguire l’idea di poter scrivere su Buchenwald, rendendosi infine conto della contraddizione insanabile esistente tra queste due istanze:

> J’avais présumé de mes forces. J’avais pensé que je pourrais revenir dans la vie, oublier dans le quotidien de la vie les années de Buchenwald, n’en plus tenir compte dans mes conversations, mes amitiés, et mener à bien, cependant, le projet d’écriture qui me tenait à cœur. J’avais été assez orgueilleux pour penser que je pourrais gérer cette schizophrénie concertée. (E/V, 292)

Maturerà dunque la decisione che è l’oggetto principale della riflessione di *L’écriture ou la vie*: quella di abbandonare la scrittura, in quanto essa lo conduce inesorabilmente verso la morte, quella del campo e quella da cui è scampato, che sembra invece riavvicinarsi sempre di più nell’angoscia suscitata dal tentativo creativo.

> À Ascona, dans le Tessin, un jour d’hiver ensoleillé, en décembre 1945, j’avais été mis en demeure de choisir entre l’écriture ou la vie. […]
> Tel un cancer lumineux, le récit que je m’arrachais de la mémoire, bribe par bribe, phrase après phrase, dévorait ma

> vie. […] J'avais la certitude d'en arriver à un point ultime, où il me faudrait prendre acte de mon échec. Non pas parce que je ne parvenais pas à écrire: parce que je ne parvenais pas à survivre à l'écriture, plutôt. Seul un suicide pourrait signer, mettre fin volontairement à ce travail de deuil inachevé: interminable. (E/V, 254)

Il destino di *L'écriture ou la vie* ha seguito quello degli altri libri sempruniani sul campo, anzi, ne è diventato il paradigma: proprio perché ha reimmerso le sue radici nel fondo più oscuro delle sensazioni mai ammesse esplicitamente legate al dolore della scrittura, esso è divenuto il libro più difficile da scrivere: assumendo su di sé, nel suo nome, la memoria di morte, l'autore ha dovuto elaborare qui ulteriori strategie di distanziamento per salvarsi. Si tratta infatti del primo dei *récits* su Buchenwald che si sofferma a riflettere sul procedimento, la possibilità e il senso di una scrittura di questo tipo, è un libro che riflette su se stesso e sull'essenza della creazione letteraria legata ad una narrazione così difficile. Ed è anche il libro che più degli altri si sforza di scavare e di rimanere nell'esperienza vissuta, di estrapolarne l'essenzialità per poterla comunicare, mentre quelli precedenti presentano un movimento di fuga verso l'esterno del campo.
Il sopravvissuto ad un campo di concentramento che si pone di fronte alla scrittura della propria esperienza deve infatti affrontare un problema sentito in maniera comune da chiunque abbia deciso di effettuare una tale narrazione: come riuscire a comunicare ciò che si è vissuto? Un primo ostacolo a questo racconto, come ha ricordato Semprún, è di ordine personale: avvicinarsi alla scrittura di un'esperienza-limite19 è un compito molto duro e sulla soglia del pericolo concreto di vita.
Ma oltre all'angoscia personale nei confronti di una scrittura mortifera, sentita da alcuni ma non da tutti,20 immediatamente dopo la fine della guerra l'istanza suscitata dal genocidio è parsa evidente e cruciale: far conoscere e spiegare l'orrore dei campi a coloro che non li avevano né visti né vissuti. Tuttavia i superstiti che hanno manifestato la volontà di testimoniare hanno dovuto far fronte alla difficoltà di trovare una rappresentazione soddisfacente dell'esperienza vissuta in modo da renderla comunicabile:

> Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-même, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable*.21

> Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo.22

L'enormità e l'orrore della rivelazione dei campi hanno suscitato il disagio di chi ha voluto cercare di parlarne, e questa frustrazione condivisa dai testimoni ha dato luogo ad una riflessione di ordine filosofico ed estetico sui vuoti ed i limiti del linguaggio, che è sfociata in quella che Karla Grierson definisce "l'école du silence":23 nell'evidenza della scissione irrimediabile fra significante e significato non si può che constatare l'indicibilità del genocidio.
I principali sostenitori di questo pensiero, divenuto ben presto una retorica e poi un mito,24 sono stati George Steiner25 ed Elie Wiesel negli Stati Uniti, ma la loro notorietà e la loro autorevolezza ha favorito il diffondersi di questa idea anche in Europa, dove è stata raccolta in Francia da Maurice Blanchot26 e da molti altri intellettuali. In realtà è necessario distinguere: Steiner è il filosofo che più ha sottolineato l'inadeguatezza comunicativa del linguaggio, rifacendosi alle tesi di Wittgenstein,27 secondo cui tutto quello che non può essere detto va taciuto. Elie Wiesel invece adotta una posizione contraddittoria, che emerge in *Paroles d'étranger*:28 per lui la Shoah non è veramente raccontabile, ma è necessario farlo comunque, si tratta di un obbligo morale, di un dovere di memoria29 rispetto ai morti che non possono più parlare.
Sulla questione dell'indicibilità Semprún è intervenuto in maniera perentoria con una posizione molto simile a quella di Levi, che restituisce al linguaggio la fiducia nella sua totale capacità comunicativa: "On peut toujours tout dire, en somme. L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut toujours tout dire, le langage contient tout". (E/V, 26)
La problematica si è manifestata con il proliferare delle testimonianze di prima mano sui campi, quelle cioè provenienti dai sopravvissuti stessi: si è tardato a riconoscere la letterarietà indiscutibile di testi come quelli di Levi, Wiesel e Antelme, che uniscono l'istanza testimoniale a quella poetica. La testimonianza pura, documentaristica, è considerata fondamentale e di massimo rispetto, funzionale a scopi di conoscenza; ma si percepisce un disagio quando questo genere assume una forma artistica.
Per molti studiosi infatti l'idea di una finzione o di una rielaborazione letteraria legata allo sterminio è inconcepibile rispetto alle

esigenze di veridicità assoluta e di credibilità che la rappresentazione degli avvenimenti impone. Tra le opinioni più celebri di questa scuola di pensiero si ritrova quella di Elie Wiesel, secondo il quale “Auschwitz nie toute littérature comme il nie tous les systèmes, toutes les doctrines. Un roman sur Auschwitz n’est pas un roman ou n’est pas sur Auschwitz.”30
Ma la posizione più conosciuta è forse quella di Theodor W. Adorno, che dopo Auschwitz ha messo in discussione la funzione stessa della letteratura in generale, e della poesia in particolare, a cui ha fatto eco la riflessione di Bertold Brecht:

> La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie: écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d’écrire aujourd’hui des poèmes.31

> Les événements d’Auschwitz, du ghetto de Varsovie, de Buchenwald ne supporteraient certainement pas une description de caractère littéraire. La littérature ne s’y était pas préparée et ne s’est pas donné les moyens d’en rendre compte.32

L’indignazione ed il malessere aumentano in presenza delle opere di assoluta finzione ispirate alla Shoah: “Holocaust fictions are scandalous” dice Sue Vice,33 mettendo l’accento su uno dei dibattiti più accesi: tra sostenitori e detrattori, con il passare del tempo e la scomparsa dei testimoni diretti il problema della rappresentazione del genocidio è sempre più discusso.
Ma la questione, in questo modo, è mal posta. La sensazione di inaccettabilità di una riproduzione fittizia della realtà dei campi è direttamente legata a chi intraprende una tale opera: si può anche accogliere favorevolmente ed apprezzare una rielaborazione artistica del genocidio, salvo che chi la compie sia un testimone diretto e degno di fede. È quello che Marie Bornand chiama il “contrat de vérité” che si stabilisce rispetto alle “fictions autorisées”: facendo proprio l’esempio di Semprún in *Le grand voyage*, la studiosa sottolinea che

> Cette part d’imaginaire au cœur du témoignage n’enlève rien au contrat de vérité du *Grand Voyage*: la déportation est un fait biographique incontesté et incontestable dans la vie de l’auteur, le personnage et le dialogue inventés ne modifient pas la réalité vécue par Semprun personnellement.34

Il problema dunque, per quanto riguarda le finzioni artistiche parziali o totali sui campi, verte sulla credibilità della rappresentazione in rapporto a chi la compie: la domanda che precede “come raccontare?” è quella “chi può raccontare?”
Le polemiche letterarie sono sempre meno visibili di quelle mediatiche: ci sono state delle opere sul genocidio di cui è stata contestata la veridicità, come *Treblinka* di Jean-François Steiner o la presunta autobiografia di Binjamin Wilkomirski *Frantumi: un’infanzia (1939-1948)*,35 ma si ricorderanno maggiormente i dibattiti accesi provocati da *Schindler’sList* di Spielberg e da *La vita è bella* di Roberto Benigni.
La questione è posta chiaramente da Imre Kertész nel suo articolo “Who owns Auschwitz?” (“A chi appartiene Auschwitz?”), dove rileva proprio “the jealous way in which survivors insist on their exclusive rights to the Holocaust as intellectual property, as though they’d come into possession of some great and unique secret”.36In questo lucido scritto Kertész prende chiaramente posizione sul diritto che hanno tutti gli artisti di tramandare a loro modo la memoria del genocidio, senza fare concessioni tuttavia a quello che lui definisce il lato “kitsch” dell’Olocausto: in questo senso condanna tutte quelle opere che, ricercando l’effetto patetico, stilizzano i ruoli della vittima e del carnefice, modificando la complessa verità storica.
Anche Jorge Semprún si è schierato apertamente dalla parte del diritto alla finzione d’autore, anche se essa non proviene da un diretto sopravvissuto dei campi:37 egli era consapevole che ben presto non ci sarebbero più stati testimoni diretti delle atrocità del secolo appena terminato. A questa ossessione del “dernier survivant” dei campi di concentramento, ha dedicato una *pièce* teatrale, *Le retour de Carola Neher*,38 in cui l’ultimo sopravvissuto, in fuga dai *media*, si rifugia nel luogo centrale della sua vita, ritornando anche lui a Buchenwald. Secondo l’autore è dunque necessario affrontare questa realtà ed affidare alle nuove generazioni il compito di tramandare la verità storica, ma era perfettamente conscio che la questione è delicata e che verrà risolta solo con l’inesorabilità del tempo, come ha spiegato in questa intervista:

> C. P. [giornalista]: “Et il n’y a qu’un déporté qui puisse trancher cette question morale, entre ce que l’on peut transformer, travestir pour les besoins de la fiction, et ce que l’on ne peut pas se permettre d’inventer?”
> J. Semprún: “Oui, je crois. Le problème sera différent quand il n’y aura plus de survivants… Dans cinq ou six ans, il n’y aura plus de survivants. Personne ne pourra plus être blessé ou révolté. Un rapport différent avec l’histoire réelle pourra alors s’instaurer. Ce n’est pas la mémoire qu’il faut transmettre, c’est l’Histoire.”39

Il problema del come raccontare è fondamentale in tutta la scrittura sempruniana, non solo quella relativa al campo: l'*enjeu* della sua narrazione è stato quello di attingere alla ricchezza delle sue esperienze come fonte feconda di ispirazione artistica, senza che essa si trasformasse in un ostacolo.
Per la narrazione di Buchenwald la domanda "comment raconter?" ha acquisito un significato ancora più essenziale, proprio per la densità di un *récit* di questo tipo, da cui è stato necessario, per l'autore, proteggersi, pur nel tentativo di trasmettere la memoria e l'emozione di ciò che aveva vissuto.
Semprún ha compiuto varie scelte per affrontare questo racconto: egli ha dovuto mettere tra se stesso e la scrittura del campo delle strategie di distanziamento, come l'attesa di sedici anni prima di cominciare a redigere *Le grand voyage*, l'utilizzo della lingua francese come esercizio di contenimento del patetico, le tante identità e la frenesia vitale della lotta clandestina.
Allo stesso modo, all'interno dei testi, egli ha sviluppato delle scelte narrative per allontanare da sé l'insorgenza dell'angoscia dovuta alla scrittura, come la creazione di doppi letterari di se stesso che hanno svolto il ruolo di capri espiatori delle sue inquietudini; l'autore inoltre ha dichiarato di aver "condensato" più persone reali in un unico personaggio, o rielaborato artisticamente persone da lui conosciute, fino ad essersi spinto nella pura finzione, inventando dei personaggi che dialogano con lui. La forma del dialogo40 è usata da Semprún per far emergere tutte le sfumature dell'esperienza in un ritmo più leggero e vivace della narrazione; insieme ai suoi interlocutori egli può essere al tempo stesso dentro e fuori il campo, nella condivisione degli avvenimenti e delle emozioni.
Naturalmente la constatazione sulla *fictionnalité* di alcuni personaggi può essere fatta grazie alle dichiarazioni stesse dell'autore nei suoi libri e nelle interviste. Così, già in *Quel beau dimanche* l'autore rivela in un accenno "en passant" che "le gars de Semur" che ha fatto il viaggio con lui in *Le grand voyage* in realtà non è mai esistito, riprendendo poi in *L'écriture ou la vie* questa affermazione:

> … le gars de Semur est un personnage romanesque. J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture. Sans doute pour m'éviter la solitude qui avait été la mienne, pendant le voyage réel de Compiègne à Buchenwald. J'ai inventé le gars de Semur, j'ai inventé nos conversations: la réalité a souvent besoin d'invention, pour devenir vraie. C'est-à-dire vraisemblable. Pour emporter la conviction, l'émotion du lecteur. (E/V, 337)

Semprún ha dunque inventato un compagno di viaggio, un amico con cui poter passare quelle ore terribili persi nell'incertezza fluttuante del tempo infinito, dei gridi, dei malori, delle privazioni di viaggiare cinque giorni in piedi ammassati in un vagone.
Oltre a queste rivelazioni autoriali sul carattere *fictionnel* di alcuni elementi dei suoi racconti sul campo, possiamo osservare che anche la narrazione dell'esperienza di Buchenwald è stata condotta nel suo stile particolare, attraverso cui egli ha scomposto la realtà lineare in frammenti mescolati ad altri avvenimenti e momenti della sua vita, in modo da non rimanere mai per troppo tempo consecutivo all'interno del campo e del suo orrore.
Il percorso di rappresentazione di Buchenwald ha seguito l'andamento del moto ondoso del suo stile, con flussi e riflussi tra l'interno del campo e l'esterno costituito dalla sua vita di prima o dopo questa esperienza, o tra il racconto degli avvenimenti nel *lager* e l'allontanamento da essi dato da riflessioni introspettive. Ogni *récit* sul campo è stato un passo ulteriore di questo movimento di marea, che nell'andare e venire ha guadagnato sempre un lembo in più nell'approfondimento, nell'avanzamento verso l'interno. È come se Semprún, grazie all'allenamento costante della scrittura, sia riuscito a trattenersi sempre di più dentro l'oscurità, abbia imparato ad orientarsi, a vederne il lato familiare, vincendo a poco a poco l'angoscia del primo impatto: "Dans l'ordre, les choses sont indicibles", dice Manuel in *L'évanouissement*.41

In una scrittura che è durata tutta una vita ed è stata "inépuisable", Semprún ha ripercorso questa discesa nei gironi del campo, cercando di restituire al lettore un'immagine non della superficie accecante dell'orrore, ma dell'essenzialità profonda di questa realtà, quella dell'osservazione e del recupero dell'umano. Per adempiere a questa volontà, una semplice descrizione testimoniale non era adatta per rendere tutta la complessità esistenziale di un tale vissuto, inoltre avrebbe obbligato ad un ricordo troppo dettagliato e doloroso:

> - J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages… Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité… Et puis il y aura des documents… Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres: ils en feront des ouvrages savants… Tout y sera dit, consigné… Tout y sera vrai… sauf qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu'elle soit… (E/V, 167)

Ecco allora che l'autore ha sviluppato una riflessione fondamentale in *L'écriture ou la vie* sul modo per poter raccontare la verità del campo: la vera originalità, la vera essenzialità dei campi non sta nell'atrocità, "l'enjeu ne sera pas la description de l'horreur. Pas seulement, en tout cas, ni même principalement. L'enjeu en sera l'exploration de l'âme humaine dans l'horreur du Mal… il nous faudra un Dostoïevski!" (E/V, 170). Si tratta dunque di cercare di descrivere la profondità dell'animo umano nella sua possibilità estrema di compiere il male e il bene, senza trascinare la narrazione nella sostanza fangosa e densa della morte aberrante, della sofferenza viva. È necessario che il racconto mantenga una sua leggerezza per poter essere assimilato, per poter suscitare un'emozione nel lettore, e al tempo stesso per poter divenire universale, trascendendo le singole esperienze individuali, e ciò è possibile solo attraverso la metamorfosi letteraria:

> Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. (E/V, 25-26)

> Raconter bien, ça veut dire: de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art! (E/V, 165)

La finzione letteraria è dunque la risposta più importante alla domanda "comment raconter?", attraverso cui passa la possibilità di arrivare infine a comprendere una verità che sembra indescrivibile e al di fuori da ogni percezione umana. Come ha scritto Simone de Beauvoir, che ha dedicato una riflessione alla funzione umanista della letteratura, essa "c'est la seule forme de communication qui soit capable de me donner l'incommunicable, qui soit capable de me donner le goût d'une autre vie."42
E forse si ha dunque una possibilità per cercare di capire, per ritrovare l'immagine e la reciprocità del proprio simile, per riconoscere l'essere umano che è stato cancellato e messo in dubbio, ed affrontare la conoscenza dell'orrore tramite una via più pura, più solidale:

> Il faut parler de l'échec, du scandale, de la mort, non pas pour désespérer les lecteurs, mais au contraire pour essayer de les sauver du désespoir.
> Chaque homme est fait de tous les hommes et il ne se comprend qu'à travers eux, il ne les comprend qu'à travers ce qu'ils livrent d'eux et à travers lui-même éclairé par eux.
> Et je pense que c'est ça que peut et que doit donner la littérature. Elle nous doit rendre transparents les uns aux autres dans ce que nous avons de plus opaque.43

Ma solo una letteratura essenziale, non compiaciuta, che parla all'animo umano potrà davvero instaurare questo rapporto viscerale con il lettore, secondo la riflessione sempruniana: non è con l'assoluto rispetto della realtà che si ottiene questa verità, ma è tramite la verosimiglianza, la riconoscibilità dell'emozione.
Del resto, nelle opere di Semprún sul campo, non manca il racconto di episodi atroci o tristissimi, ma egli è stato alla costante ricerca di "une fiction qui serait aussi éclairante que la vérité, certes. Qui aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable" (E/V, 217).
Ma è chiaro che la narrazione riferita al campo di concentramento pone dei limiti etici e morali: non si può modificare la Storia né riscriverla, ogni tentativo di alterazione della fattualità sarebbe percepito come disonesto e scandaloso. Per questo motivo Semprún ha effettuato delle scelte letterarie pur senza cambiare niente della verità della vita a Buchenwald: egli ha ricercato uno spazio personale di invenzione, di ricreazione in un contesto intoccabile, perché dal monoblocco granitico ed ostile del lager emergessero le sfumature infinite e sorprendenti dei singoli individui.

Affabulare dunque, reinventare, sovrapporre e scomporre in un andare e venire della memoria, per il piacere di sviluppare tutte le potenzialità narrative, ma anche e soprattutto per rendere la realtà raccontabile, comunicabile, e umana nella

consapevolezza della fragilità e del caos di ogni esistenza.
Ripenso alle parole di Elie Wiesel quando dice “Parfois, il me semble que je parle d’autre chose dans le seul but de taire l’essentiel: l’expérience vécue”:44 mi sembra invece che Semprún abbia compiuto uno sforzo commovente e umanista per integrare perfino questa memoria nella vita quotidiana, cercando così di normalizzarla e di comprenderla con i meccanismi che governano la realtà comune.
In questo modo l’universo concentrazionario, definito indicibile ed inimmaginabile45, diviene invece avvicinabile attraverso l’empatia della letteratura. Semprún si è sempre rifiutato, infatti, di considerare questa esperienza come inumana, cioè al di là dell’agire umano: essa è stata creata da esseri umani per altri esseri umani, e negare questa evidenza significa anche non poter credere nella realizzazione opposta, nella libertà di scelta propria all’umanità. Il campo di concentramento, per Semprún, è stata l’espressione del male radicale,46 ma inscritta nella possibilità della coscienza di compiere anche il bene assoluto, la solidarietà più pura.
E allora anche a Buchenwald diviene possibile evocare la felicità,47 come uno degli infiniti sentimenti dell’insondabile profondità di quella “région cruciale de l’âme où le Mal absolu s’oppose à la fraternité”:48

> Dehors, la nuit était claire, la bourrasque de neige avait cessé. Des étoiles scintillaient dans le ciel de Thuringe. J’ai marché d’un pas vif sur la neige crissante, parmi les arbres du petit bois qui entourait les bâtiments de l’infirmerie. Malgré le son strident des sifflets, au loin, la nuit était belle, calme, pleine de sérénité. Le monde s’offrait à moi dans le mystère rayonnant d’une obscure clarté lunaire. J’ai dû m’arrêter, pour reprendre mon souffle. Mon cœur battait très fort. Je me souviendrai toute ma vie de ce bonheur insensé, m’étais-je dit. De cette beauté nocturne.
> J’ai levé les yeux.
> Sur la crête de l’Ettersberg, des flammes orangées dépassaient le sommet de la cheminée trapue du crématoire. (E/V, 396)

Notes

? 1 J. SEMPRÚN, *Veinte años y un día*, Barcelona, Tusquets, 2003; ed. francese *Vingt ans et un jour*, Paris, Gallimard, 2004, trad. di Serge Mestre, p. 261.

? 2 Questo vorticoso intreccio tra memoria e storia nella narrativa sempruniana è stato sottolineato da F. NICOLADZÉ, *La deuxième vie de Jorge Semprún. Une écriture tressée aux spirales de l’Histoire*, Castelnau-le-Lez, Ed. Climats, 1997. Si vedano anche gli atti del convegno: X. PLA (ed.), *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2010.

? 3 J. SEMPRÚN, *Federico Sánchez vous salue bien*, Paris, Grasset, 1993, p. 26.

? 4 Alcuni di essi: M. A. SEMILLA DURAN, *Le masque et le masqué: Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005; A. MOLERO DE LA IGLESIA, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a. M., New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2000; François-Jean AUTHIER, « Ecume de mer et vent de printemps: Le Grand Voyage de la parole et de l’autofiction chez Jorge Semprún », *La Licorne* n. 51, 1999, pp. 81-96 ; L. SOTO-FERNANDEZ, *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaite y Jorge Semprún*, Madrid, Editorial Pliegos, 1996.

? 5 Per la ricezione delle opere sempruniane, si veda lo studio condotto da F. NICOLADZÉ, *La lecture et la vie. Œuvre attendue, œuvre reçue: Jorge Semprun et son lectorat*, Paris, Gallimard, 2002.

? 6 Le opere sempruniane necessitano di un lettore attento ed al tempo stesso esigente, a cui infatti Semprún si rivolge spesso con le parole che Baudelaire aveva dedicato al suo lettore, “mon semblable, mon frère”, instaurando una complicità ed una fiducia che non possono essere deluse.

? 7 J. SEMPRÚN, *L’écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994; citazioni dall’ed. della Coll. Folio, n. 2870. Nelle citazioni che seguono, il numero di pagina si trova tra parentesi, preceduto dall’abbreviazione dell’opera “E/V”.

? 8 Più precisamente, la narrazione principale di *Le Grand Voyage* è il viaggio della deportazione, che si ferma alla soglia del campo, anche se la detenzione viene comunque raccontata a tratti con anticipazioni; *L’évanouissement* invece si svolge durante l’estate del ritorno da Buchenwald, con frequenti flash-back narrativi sull’esperienza vissuta riguardanti la cattura, la tortura e la prigionia.

? 9 J. SEMPRÚN, *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, 1963; citazioni dall’ed. della Coll. Folio n. 276; *L’évanouissement*, Paris,

Gallimard, 1967; *Quel beau dimanche*, Paris, Grasset, 1980; *Le mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001.

? 10 In un'intervista di H. JUIN, « Entretiens avec Jorge Semprun »,*Lettres Françaises*, 09/05/1963, p. 5, Semprún dichiara infatti, a proposito di *Le grand voyage*, che si tratta di un romanzo "beaucoup moins autobiographique que l'on ne dira cependant. Certes, il est écrit à la première personne, mais cela c'est parce qu'il est effectivement autobiographique en partie, et aussi parce que j'ai choisi le "je" par une décision d'écriture."

? 11 "Gérard" e "Manuel" in *Le Grand Voyage*, "Manuel" in *L'évanouissement*; entrambi, e diversi altri, in *Quel beau dimanche*: "Je raconte un dimanche à Buchenwald, en 1944, et accessoirement, un voyage de Paris à Prague, en 1960, en passant par Nantua, Genève et Zurich, avec plusieurs haltes de longueur indéterminée dans ma mémoire. Dans la mémoire, plutôt, de ce Sorel, Artigas, Salagnac, ou Sanchez, que je suis finalement devenu, de façon aussi plurielle qu'univoque. " (p. 122)

? 12 Semprún ha ricevuto nel 1963 il Prix Formentor per il romanzo per *Le Grand Voyage*.

? 13 P. A. GARTLAND, «Three Holocaust Writers: speaking the Unspeakable»,*Critique: Studies in Contemporary Fiction*, n. 25 (1), 1983 Fall, p. 45-56: p. 48.

? 14 Cito solo il primo degli studi che hanno fatto riferimento all'eredità proustiana in Semprún: P. EGRI, «Survie et réinterprétation de la forme proustienne. Proust – Déry – Semprun», *Studia Romanica*, Fasc. IV, 1969.

? 15 J. SEMPRÚN, *L'évanouissement* cit., p. 125.

? 16 J. SEMPRÚN, *Quel beau dimanche* cit., p. 367.

? 17 Si veda a questo proposito l'analisi condotta sull'integralità dell'opera sempruniana in E. CAVICCHI, *"Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art": Jorge Semprún, la riscrittura della vita*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 2003/2004.

? 18 *Le grand voyage* e *L'évanouissement*, nella loro prima edizione, portano sulla copertina la menzione "roman". Del resto Manuel, il protagonista del secondo romanzo, dopo sedici anni dal ritorno dal campo si suiciderà. Sedici anni è il tempo che trascorre tra la liberazione di Semprún da Buchenwald e la stesura del primo libro.

? 19 Sulla questione della narrazione di un'esperienza-limite in rapporto alla lingua scelta per la scrittura si veda E. CAVICCHI, « Quelle voix/voie pour raconter des expériences-limite? Quelques réflexions autour de Jorge Semprún, Elie Wiesel, Michel del Castillo et Agota Kristof », Publifarum, n. 13, pubblicato il 02/12/2010, url: http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=189. Questo contributo si pone in un'ideale continuazione della riflessione presentata allora.

? 20 Primo Levi, ad esempio, ha detto: "Scrivendo trovavo breve pace e mi sentivo ridiventare uomo, uno come tutti, né martire né infame né santo, uno di quelli che si fanno una famiglia, e guardano al futuro anziché al passato." P. LEVI, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975, p. 155.

? 21 R. ANTELME, *L'espèce humaine*, édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1957, "Avant-Propos", p. 9.

? 22 P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947, nella riedizione *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino, Einaudi Tascabili, 1989, p. 23.

? 23 K. GRIERSON, *Discours d'Auschwitz. Littérarité, représentation, symbolisation*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 68.

? 24 È sempre K. GRIERSON che parla di "mythe de l'indicible" nel suo articolo «Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation», *La Licorne* n. 51, 1999, p. 97-129.

? 25 G. STEINER, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, London, Faber and Faber, 1967.

? 26 M. BLANCHOT, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

? 27 "Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere." Proposizione n. 7 in: L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus.Quaderni (1914-1916)*, Torino, Einaudi, 1998, trad. A. Conte, p. 109. Il *Tractatus* è stato pubblicato per la prima volta nel 1921 negli *Annalen der Naturphilosophie*.

? 28 E. WIESEL, *Paroles d'étranger*, Paris, Seuil, 1982.

? 29 Insieme a Semprún egli infatti ha scritto: J. SEMPRÚN, E. WIESEL, *Se taire est impossible*, Paris, Arte éditions – Éditions Mille et une nuits, 1995.

? 30 E. WIESEL, *Un Juif, aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1977, p. 190-191.

? 31 T. W. ADORNO, *Prismes*, traduit de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p. 23. Il testo è stato scritto nel 1949.

? 32 B. BRECHT, «Gespräche mit jungen Intellektuellen», 25 Oktober 1948, in:*Schriften zur Politik und Gesellschaft, Gesammelte Werke 20*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967, p. 313; citato da C. WARDI, *Le génocide dans la fiction romanesque. Histoire et représentation*, Paris, PUF, 1986, p. 35.

? 33 S. VICE, *Holocaust Fiction*, London, Routledge, 2000, p. 1. Si veda anche D. CARROLL, «The Limits of Representation and the Right to Fiction: Shame, Literature and the Memory of the Shoah»,*Esprit Créateur* n. 39-4, 1999 Winter, p. 68-79.

? 34 M. BORNAND, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 71.

? 35 J.-F. STEINER, *Treblinka*, Paris, Fayard, 1966; B. WILKOMIRSKI, *Bruchstucke. Aus einer Kindheit (1939-1948)*, Frankfurt a. M., Jüdischer Verlag, 1995 (ed. italiana: *Frantumi: un'infanzia (1939-1948)*, Milano, Mondadori, 1996). Steiner, inizialmente lodato anche da Simone de Beauvoir, ha scritto una *fiction* dal punto di vista dei nazisti, dapprima fingendo di voler mostrare la loro alienazione mentale, ma rivelandosi poi un aperto sostenitore dell'ideologia antisemita. Wilkomirski ha scritto la propria autobiografia di bambino ebreo sopravvissuto ai campi, ma un'inchiesta di giornalisti ha rivelato che probabilmente si tratta di un falso, anche se l'autore ha continuato a negare questa verità, pur non sapendo fornire spiegazioni alle incongruenze contestate.

? 36 I. KERTÉSZ, «Wem gehört Auschwitz?»,*Die Zeit* 55, 19/11/1998, nella traduzione di John MacKay «Who owns Auschwitz?», *Yale*, n. 14-1, 2001 Spring, p. 267-272: p. 267. Mia traduzione del brano citato: "…il modo geloso con cui i sopravvissuti insistono nel loro diritto esclusivo all'Olocausto come proprietà intellettuale, come se fossero in possesso di un qualche segreto unico e grandioso".

? 37 A tal proposito, Semprún ha lodato il discusso *best-seller* di J. LITTELL, *Les bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

? 38 J. SEMPRÚN, *Le retour de Carola Neher*, Paris, Gallimard, 1998.

? 39 C. PORTEVIN, « Écrire ou vivre? »,*Télérama* n. 2351, février 1995.

? 40 Si veda l'articolo di S. M. SILK, « The Dialogical Traveler: a Reading of Semprun's "Le grand voyage" »,*Studies in Twentieth Century Literature*, n. 14 (2), 1990 Summer, p. 223-240.

? 41 J. SEMPRÚN, *L'évanouissement* cit., p. 56.

? 42 S. de Beauvoir in: S. DE BEAUVOIR, Y. BERGER, J.-P. FAYE, J. RICARDOU, J.-P. SARTRE, J. SEMPRUN, *Que peut la littérature?*, Paris, Union Générale d'éditions, 1965, p. 82-83.

? 43 *Ibid*., p. 92.

? 44 E. WIESEL, *Paroles d'étranger* cit., p. 12.

? 45 Per un approfondimento sulla questione dell'inimmaginabilità del campo di concentramento, si vedano le riflessioni di M. REVAULT D'ALLONNES, «À l'épreuve des camps: l'imagination du semblable»,*Philosophie* n. 60, 1998, p. 63-78.

? 46 Semprún riprende la concezione kantiana del Male Radicale, rifiutando ogni interpretazione sulla natura alienata o diabolica di questo male, per invece ricondurre ogni azione all'essere umano. Male "radicale" significa infatti che la *radice* del male si trova nella razionalità stessa dell'uomo, che può quindi scegliere con discernimento e liberamente il male senza essere un mostro. Il male dipende dunque interamente dal libero arbitrio, non arriva all'uomo da qualche fonte esterna sovrannaturale, e per questo la colpa diventa imputabile.

? 47 Della "felicità dei campi di concentramento" parla anche I. KÉRTESZ nella sua opera fondamentale *Roman Eines Schicksallosen*, Berlin, Rowohlt Berlin Verlag GmbH, 1975; trad. it. *Essere senza destino*, Milano, Feltrinelli, 1999, trad. B. Griffini, p. 220.

? 48 J. SEMPRÚN, *L'écriture ou la vie*, cit., p. 75. L'autore qui cita una frase di Malraux, autore da lui molto amato.

Pour citer cet article :

Emanuela CAVICCHI, *Jorge Semprún, la verità della letteratura*, Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011), Publifarum, n. 20, pubblicato il 2013, consultato il 02/05/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=278