

LETTERATURA ED ESPERIENZE ESTREME A PROPOSITO DI MAX AUB E JORGE SEMPRÚN*

Carla Perugini

2. Dire l'indicibile

La poesia dev'essere l'ascia che spacca il mare ghiacciato dentro di noi

Franz Kafka

Da una parte c'è la materia: abnorme, inafferrabile cenere incandescente del gran rogo di esistenze che s'è portato via; dall'altra ci sono i testimoni, i sopravvissuti che vogliono raccontarne. Essi misurano le proprie forze: la sfida è impari, la mente vacilla, la memoria si disorienta, la parola si fa opaca. Eppure tacere è impossibile: «bisogna parlare. Manca il lessico, mancano gli strumenti idonei, ma bisogna parlare, testimoniare»⁴³. Questo dovere della testimonianza carica la parola di un impegno gravoso che chi scrive confida di dividere con chi leggerà; la letteratura crea uno spazio comune, di fertile incontro, dove l'afasia di chi ha taciuto per tanto tempo si riverserà nella sensibilità del lettore, si tramuterà in dialogo fraterno. Di fronte a questo tacito patto, saltano gli abituali criteri di giudizio, basati sul valore estetico dell'opera: «C'est donc une attitude de piété qui traite ces textes en *reliques* et qui évite d'utiliser tout critère pouvant diminuer le respect qui leur fut accordé *a priori*»⁴⁴. Questo rispetto non ci impedirà di cogliere le differenze qualitative fra un'opera e l'altra, accomunate tuttavia, anche nelle migliori rielaborazioni artistiche, da un'urgente volontà di testimoniare, di comunicare, di farsi ascoltare.

* Seconda parte. La prima parte è stata pubblicata nel numero precedente.

43. J. Semprún, E. Wiesel, *Tacere è impossibile. Dialogo sull'Olocausto*, Parma, Guanda, 1996, p. 44 (ed. or. *Se taire est impossible*, Paris, Ed. Mille et une nuits-Arte, 1995).

44. M. Borwicz, *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*, Paris, Gallimard, 1973, p. 286, cit. in Alain Parrau, *Ecrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 224.

Quest'ultimo obiettivo è stato più volte disatteso, tanto da far chiedere a molti se la tanto discussa intrasmissibilità dell'esperienza fosse dovuta non tanto all'incapacità di dire, quanto piuttosto a quella degli altri di stare ad ascoltare⁴⁵.

È stato spesso citato il sogno premonitore in cui scivolava in tante notti Levi ad Auschwitz: ritornato a casa, cominciava a raccontare, per accorgersi presto che nessuno lo ascoltava, né familiari né amici. A uno a uno abbandonavano la stanza, fino a lasciarlo solo.

Jorge Semprún fa esclamare a un personaggio del suo recente *La scrittura o la vita*: «Il vero problema, quali che siano le difficoltà, non è quello di raccontare. Ma di ascoltare... Vorranno ascoltare le nostre storie, anche se raccontate bene?»⁴⁶. E più o meno con le stesse parole in *La montaña blanca* (1986): «El problema es también que se puede, sin duda, relatarlo todo contando con la eternidad de una narración, pero ¿se puede escuchar todo? ¿oírlo todo?»⁴⁷.

Bruno Bettelheim, una volta negli Stati Uniti, cominciò a parlare a destra e a manca dei campi di concentramento, sia per un bisogno incontenibile di svuotarsi negli altri di quell'esperienza, sia perché essi prendessero coscienza di quello che stava accadendo in Europa. Purtroppo, forse anche per la prematurità dei tempi (si era nel 1940), non trovò quasi nessun ascolto⁴⁸. Né ascolto né comprensione trovarono i reduci dai lager che accettarono di tornare in Spagna: «Explicaren a veïns i amics la tragèdia viscuda però no els compregueren. Tant els que romangueren a l'exili com els que tornaren amb la seva família sortiren dels camps estiguitzats per sempre més»⁴⁹.

Ci si può interrogare sulle ragioni di questa indifferenza, che sembra aver contribuito a creare un corto circuito fra afasia e sordità, probabilmente dovuta alla stanchezza generalizzata per gli orrori della guerra, a un diffuso bisogno di ripensare la vita e non la morte, ma soprattutto all'incredibilità di quei racconti, così lontani e diversi da tutto quanto si fosse udito fino ad allora. Non hanno avuto difficoltà a trovare credito addirittura coloro che negavano l'esistenza dei lager!

45. Cfr. p. es. Ch. Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, Puf écriture, 1986, p. 49; A. Bravo, *Gli scritti di memoria della deportazione dall'Italia (1944-1993). I significati e l'accoglienza*, pp. 73-77, in *Storia e memoria della deportazione*, Firenze, Giuntina, 1996.

46. J. Semprún, *La scrittura o la vita*, Parma, Guanda, 1996, p. 118 (ed. or. *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994).

47. J. Semprún, *La montaña blanca*, Madrid, Alfaguara, 1986, p. 118 (ed. or. *La montagne blanche*, Paris, Gallimard, 1986).

48. B. Bettelheim, *op. cit.*, p. 27.

49. D. Díaz i Esculies, *op. cit.*, p. 190.

Ancora oggi, nell'ormai ampia e generalizzata disponibilità all'ascolto, si fanno sentire per la prima volta voci che per cinquantanni hanno preferito tacere: «Ho taciuto e soffocato il mio vero 'io', le mie paure per il timore di non essere capita o, peggio ancora, creduta. Ho soffocato i miei ricordi, vivendo nel silenzio una vita che non era la mia; non è giusto che io muoia, portando con me il mio silenzio»⁵⁰.

Se dunque la nuda elencazione dei fatti, l'elaborazione di statistiche, la pubblicazione di documenti e tabelle, non riescono a comunicare con gli altri, si potrà ricorrere alla letteratura. Forse solo attraverso la parola letteraria, esistenze negate due volte, la prima da chi le ha condotte alle soglie dell'inferno, la seconda da chi le ha private della voce, recupereranno senso e verità. Dove non arriva la ragione arriverà la fantasia, dove vien meno il vocabolario soccorrerà la metafora, l'immagine poetica, dove si smarrisce la memoria verrà in aiuto l'affabulazione. Forse sono più imperative le parole del poeta che quelle di un qualsiasi altro testimone:

Meditate che questo è stato:
Vi comando queste parole.
Scolpitele nel vostro cuore
Stando in casa andando per via,
Coricandovi alzandovi;
Ripetetele ai vostri figli⁵¹.

«Raccontare bene», aveva sottolineato Semprún, associando così una valenza estetica a quella meramente testimoniale. Altri intellettuali, subito dopo la scoperta dell'orrore, avevano invece negato la possibilità di fare letteratura a partire da quegli avvenimenti, come se fosse vergognoso e incompatibile il connubio di bellezza e di dolorosa verità. Alain Parrau, nel suo splendido libro, ricco di spunti interpretativi, cita a questo proposito Annette Wieviorka, Bertolt Brecht e Theodor Actorno che decretano lo scacco della letteratura, mentre un'altra sopravvissuta, Elisabeth Will rivendica «l'exigence *esthétique* comme condition du vrai et de sa transmission. [...] Seul un récit qui serait une oeuvre d'art saurait restituer, dans son évocation ramassée et poignante, ce que fut véritablement notre existence en enfer»⁵².

È curioso che moltissimi testimoni, per commentare le proprie esperienze estreme, ricorrano a confronti letterari o pittorici. Dante e il suo Inferno, Shakespeare e Dostojevskij con le loro cruente tragedie, Goya e la sua *pintura negra*, sono i più frequenti termini di paragone.

50. E. Springer, *Il silenzio dei vivi*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 13.

51. P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 7.

52. A. Parrau, *op. cit.*, p. 39.

Juan M. Molina così rievoca la prigionia di Alcalá: «Sólo un genio como Dostojevskij podría descubrir las mil facetas del drama estremecedor de los habitantes de esta prisión, en una obra eterna que dejaría muy pálida a su *La casa de los muertos*»⁵³ e Mariano Constante, di fronte all'apparizione di Mauthausen, evoca Dante: «todo ello parecía un cuadro dantesco»⁵⁴. Alcuni scrittori premettono all'opera una sorta di giustificazione per la manipolazione in senso artistico che ne faranno:

El planteamiento de los problemas de realidad y realismo, de irrealidad e irrealismo, me ha tenido siempre sin cuidado [...] la verdad sólo es la poesía, la poesía sólo son palabras, la verdad poco tiene que ver con ellas⁵⁵. Se mezclan en este relato ficción y realidad. Pero la realidad es superior, aquí, desgraciadamente, a la ficción. [...] ¿Es esto una Historia, así en mayúsculas? Tiene tan sólo retazos de ella, porque los hechos sucedieron realmente. Pero el tratamiento no se corresponde con la Historia propiamente dicha, pues que el autor tiene conciencia clara de sus límites intelectuales⁵⁶.

Hemos preferido la forma novelística porque nos ha parecido la más fiel a la verdad íntima de los que vivimos aquella aventura. Después de todo cuanto se ha escrito sobre los campos, con la fría elocuencia de las cifras y de las informaciones periodísticas, creemos que reflejando la vida de unos personajes, reales o no, sumergidos en el dramático clima de su circunstancia, podremos dar una más justa y viviente impresión que limitándonos a su exposición objetiva⁵⁷.

Nonostante la polemica presa di distanza che ne fa un isolato Antonio Vilanova, autore di una voluminosa storia degli esiliati spagnoli nei campi francesi e tedeschi⁵⁸, una larga parte della memorialistica sulla prigionia ha smentito l'indicibilità della materia attraverso il ricorso alla fiction: «Il linguaggio non poteva avere limiti. Forse si poteva dire tutto», così Semprún ne *La scrittura o la vita* (p. 199), probabilmente il libro in cui con maggiore rigore espositivo si sfata il pregiudizio dell'indicibilità dell'orrore:

Soltanto coloro che sapranno fare della loro testimonianza un oggetto artistico, uno spazio di creazione, o di ricreazione, riusciranno a raggiungere questa sostanza, questa densità trasparente. Soltanto l'artificio di un racconto abilmente condotto riuscirà a trasmettere in parte la verità della testimonianza. [...] Si può sempre dire tutto, insomma. L'ineffabile di cui tanto si parla è solo un alibi. O un segno di accidia. Si può sempre dire tutto, il linguaggio contiene tutto⁵⁹.

53. J.M. Molina, *op. cit.*, p. 19.

54. M. Constante, *Los años rojos. Españoles en los campos nazis*, Barcelona, Martínez Roca, 1974, p. 109.

55. M. Aub, *Campo de los almendros*, Madrid, Alfaguara, 1981, p. 420.

56. I. Guardia Abella, *Otoño de 1941 (Entre el ensayo y la historia)*, Madrid, G. del Toro, 1976, p. 9.

57. J. Amat-Piniella, K.L. Reich. *Miles de españoles en los campos de Hitler*, Barcelona, Seix Barrai, 1963, p. 13.

58. A. Vilanova, *Los olvidados. Los exilados españoles en la segunda guerra mundial*, París, Ruedo Ibérico, 1969, p. 202.

59. J. Semprún, *La escritura o la vida*, *cit.*, p. 20.

Solo alcuni di quelli che raccontano storie vengono creduti, però, bisogna perciò essere ben abili: «Le storie che gli uomini raccontano sono tutte vere. Ma è necessario molto artificio per far passare una particella di verità, e in questo loro raccontare non c'è il dovuto artificio capace di vincere la necessaria incredulità»⁶⁰.

Se generale è la necessità di ricorrere alla parola scritta, le differenze sul quando ricorrervi attengono ai percorsi individuali: per alcuni la scrittura ha avuto un'immediata funzione terapeutica, di oggettivazione e di estraniamento dalla materia, veicolata dal libro a sconosciuti destinatari. Per Primo Levi, per Robert Antelme, per Bruno Bettelheim, il bisogno di scrivere è stato urgente e improcrastinabile; Eulalio Ferrer e Max Aub hanno cominciato a tenere un diario in cattività; Miguel Hernández, Marcos Ana, Manuel Cruells, Carlos Sahagún, vi hanno portato a termine opere intere. Altri, al contrario, hanno rinunciato a scrivere per riuscire a districarsi dai lacci del ricordo e per molti anni si sono affidati all'oblio, come confessa Jorge Semprún:

Un oblio deliberato, sistematico, dell'esperienza del campo. Ma anche un oblio della scrittura. Era escluso scrivere d'altro. Sarebbe stato beffardo, addirittura ignobile, scrivere d'altro, evitando quell'esperienza. Dovevo scegliere fra la scrittura e la vita, e avevo scelto quest'ultima. Avevo scelto una lunga cura d'afasia, di deliberata amnesia, per sopravvivere⁶¹.

Joaquín García Ribes, che si dichiara «amante de las letras» e la cui avvincente e drammatica testimonianza sulla propria permanenza a Treblinka viene raccolta ne *Los cerdos del comandante*, concorda sul bisogno di frapporre tempo e oblio fra esperienza e scrittura e racconta:

Describir lo que viví y presencié en el campo número 1 y lo que me relató “el Maño” del infernal número 2, sería exponerme a revivir lo que desde entonces y durante tantos años me he esforzado por olvidar, para no agravar mis escalofrantes pesadillas; incluso obligándome a renunciar a mi curiosidad por contrastar lo que han publicado otros con las notas que yo tomé después y que luego, sin revisarlas siquiera, escondí y tapié en un hueco de pared⁶².

A volte le opere scritte immediatamente a ridosso degli avvenimenti, o nel corso di essi, hanno una brutalità e un'immediatezza di stile che aggiunge in carica comunicativa ed emozionale quanto sottrae in spessore letterario.

60. R. Antelme, *op. cit.*, p. 338.

61. J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., p. 183.

62. E. Pons Prades, M. Constante, *op. cit.*, p. 356.

Ciò è particolarmente evidente, per esempio, nel *Diario de Djelfa*, o, se vogliamo spingerci a un'epoca molto più tardiva, in cui i colpi di coda del regime franchista agonizzante ancora infierivano in persecuzioni politiche, nelle ballate che Alfonso Sastre scrisse a Carabanchel⁶³. Queste peccano di retorica e di prosaicità, quelle di Aub di un eccesso di veemenza. I componimenti del *Diario*, figli «de la intranquilidad, del frío, del hambre y de la esperanza», sono preceduti da un illuminante prologo, scritto nel rifugio messicano due anni dopo la liberazione, in cui l'autore ne riconosce la fragilità poetica pur rivendicando loro una funzione salvifica per le circostanze in cui furono concepiti e scritti. Ancora una volta, ai compagni di sventura, il poeta, più ricco di loro per essere colui che possiede la parola, poteva offrire e spartire «la fetta di pane della poesia»⁶⁴. Poesia combattente, parola antagonista, unica arma nelle mani di coloro che ne erano stati privati, non metafora della realtà, ma suo prolungamento, potere vicario per uomini a cui era stato sottratto tutto tranne che il pensiero. Aub ci racconta come, al termine di una giornata spossante di lavori forzati, denutriti, illividiti dal freddo, percossi nella carne e umiliati nella persona, i prigionieri si riunissero ad ascoltarlo, mentre leggeva «a la luz de una mariposa cuidadosamente resguardada, bajo las tiendas de campaña, ocultándola de la crueldad imbécil de unos guardianes ciegos»⁶⁵. La violenza del lessico, la foga delle apostrofi, le giaculatorie di invettive che costellano questi versi donano loro una patina d'antico, fra il biblico e il sapienziale, grazie a cui il poeta si trasforma in una figura che sta tra il vate e il profeta, circondato da un nembo di minacciosa potenza:

¡Ay, extranjeros que dormís en camas,
 en la España nuestra!
 ¡Cada grano de arena
 clavo ardiente se os vuelva! [...]
 ¡Que cada miembro
 se os vuelva tierra, [...]
 Vigo, Coruña
 y Cartagena:
 dadles mil muertes
 por nuestras penas! [...]
 ¡Bilbao, Lécera
 idles cambiando
 pelo en culebras⁶⁶!

63. A. Sastre, *Balada de Carabanchel y otros poemas celulares*, Paris, Ruedo Ibérico, 1976.

64. J. Semprún, *Pallida madre, tenera sorella*, tr. di Erri De Luca, in "MicroMega" 1996, n. 2, p. 85.

65. M. Aub, *Diario de Djelfa*, cit., p. 5.

66. *Ivi*, *Salmo CXXXVII*.

E' lo stesso tono dei versi premessi da Primo Levi a *Se questo è un uomo*, quando impreca contro i nemici come fa il salmista:

O vi si sfaccia la casa,
La malattia vi impedisca,
I vostri nati torcano il viso da voi.

Si ripete, in questi versi, l'antico sortilegio della parola apotropaica, quando la maledizione scagliata contro un nemico lo colpiva nella carne facendola sanguinare, quando l'insulto verbale operava magiche metamorfosi, quando nominare equivaleva a generare. Come potrebbe sfuggire Gravela, l'odiato comandante del campo di Djelfa, alla pioggia di parole come pietre che gli scaglia contro la sua vittima?

Eres menos que una piedra,
menos que una piltrafa,
menos que una joroba dromedaria, menos que una meada. [...]
Tú no eres nada,
siendo microbio eres microbio muerto,
y piojo blanco putrefacto; sarna,
lepra que no contagias,
podrido esqueleto yerto
de cara verdugada,
verde verdugo indecente. [...]
Amoratado rostro, hígado muerto,
lívida cara,
no contagias, no,
esqueleto, verdugo en la mano,
pus, lepra, sarna
que nos quieres inficionar
a fuerza de trallas.
No puedes, impotente;
no puedes, flor de trampa⁶⁷.

C'è in Aub una volontà di mescolarsi con la propria materia, di invadere i propri personaggi, di farsene non solo portavoce, ma sostituto, doppio, che denuncia una fortissima empatia fra scrittore e libro.

Egli si assume l'umile dovere del cronista medievale, quello di raccogliere e diffondere la cronaca, la Storia e le storie, pur rielaborando la testimonianza in senso artistico: «Inevitabilmente volcada a lo confesional, la literatura de Max Aub quiere ser, sin embargo, primero literatura y no mera emanación de una emotividad privada que pretende imponerse al lector»⁶⁸.

67. M. Aub, *No tienes tú la culpa*, in *Diario de Djelfa*, cit.

68. J.-C. Mainer, *La ética del testigo: la vanguardia como moral en Max Aub*, in *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*, Valencia 1996, p. 73.

Questo è vero per tutta la produzione aubiana a esclusione del *Diario de Djelfa*, ferita aperta su cui spargere il balsamo della parola.

Già pochi mesi dopo, nel lontano Messico, nel redigere i racconti sui campi di concentramento, l'artista s'imporrà sul testimone, e saprà tenere a bada la materia narrativa, imbrigliandola con le redini dello scrittore. La denuncia, stavolta, non avrà bisogno dell'invettiva per mostrarsi; essa pervade tutte le storie di questi personaggi sconfitti, naturalmente si affianca all'ironia e alla leggerezza che sono la cifra stilistica del migliore Aub, si converte in tenere nostalgie della patria o in sarcastiche rievocazioni della realtà dei campi. Si fa persino allegoria nel *Manuscrito cuervo*, improbabile descrizione del campo francese di Vernet fatta dal corvo Jacobo.

Le analogie di certe sofferenze e di certe *corvées* degli uomini rinchiusi dai francesi e di quelli rinchiusi dai tedeschi balzano agli occhi:

Un kilómetro, hasta el río, con ochenta kilos de excrementos a cuestras. Nos turnamos: izquierda, derecha, hasta sentir los brazos como ramas de fuego. Al cambiar nos llegan hasta el suelo, deshechos los hombros.

Los guardias, fusil en ristre, se aburren y hieden. [...] (Vertemos nuestra carga en anchos fosos pestilentes. Los pies se deslizan en el barro pegajoso. Bajamos hacia el río)⁶⁹.

Anche a Buchenwald questa *corvée* era considerata fra le peggiori. Per maggior sadismo i due portatori erano scelti dai Kapo di taglie opposte, così da rendere ancora più difficoltoso il trasporto: «essa consisteva, dicevo, nel portare a due a due, di corsa, e sotto le manganellate, delle pesanti casse di legno sospese a delle pertiche e piene fino all'orlo di concimi naturali — da cui l'appellativo corrente di 'corvée di merda' — destinati alle colture orticole delle SS»⁷⁰.

Identiche nei campi sono le condizioni degli alloggi, esposti alle intemperie, sporchi, senza sufficienti coperte, identica l'alimentazione («En el campo especial por toda comida dan medio cazo de sopa expurgada de nabos y zanahorias. Las legumbres son para los 'trabajadores'. El Málaga se come sus excrementos»)⁷¹, le vessazioni e le umiliazioni.

Ma il regime franchista non è da meno. La deportazione su rotaia che descrive María del Carmen Cuesta, da Ventas al carcere di Gerona, s'è svolta in terra spagnola:

69. M. Aub, Vemet, 1940, in *Enero sin nombre*, cit., pp. 139 e 141.

70. J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., p. 42.

71. M. Aub, *El limpiabotas del Padre Eterno*, in *Enero sin nombre*, cit., p. 300.

Nos metieron en un mercancías, en vagones de ganado precintado y allí absorbimos nuestros propios olores y nuestros propios excrementos puesto que teníamos que hacerlos en los mismos potecillos o latitas de sardinas que nos daban a repartir entre las que formábamos cada vagón. El traqueteo del tren nos zaran-deaba; primero empezamos yendo de pie, pero poco a poco, el mismo ajeteo nos fue acoplando hasta podernos sentar⁷².

Ma raccontare è una forma di resistenza. Chiuso nella cella di condannato a morte da quindici mesi, un personaggio dei bellissimi racconti di Manuel Cruells, s'interroga sull'inspiegabile necessità di scrivere: «¿Per què ho conto, tot això? No sabria dir-ho. Segurament per una évident necessitat. Però, necessitat de què? Ningú no em pot ajudar. ¿Necessitat de no sentir-me sol? ¿D'oblidar la mort, parlant-ne? ¿D'espantar la nueva por? No ho sé»⁷³.

La parola afferma un'altra verità, diversa da quella imposta a tutti dai vincitori. Per loro gli sconfitti sono delle nullità a cui è già concessa l'enorme grazia di restare in vita, anche se farebbero bene a levare il fastidio, visto che non la meritano: «No tenías pensamiento, ni corazón, ni ideas. Eras una bestia inmundada y zafia. Eras también la negación de la verdad, de la única verdad que encarnaban los vencedores». Eppure la parola si alza, portabandiera della vita: «La palabra lo es todo. Esperanza ... dinamita ... poesía ... utopía ... ensueño ... negruras ... paloma y halcón ... [...] Ahora se impone el dejar testimonio, al escribir con hechos lo que luego haya de servir como ejemplo»⁷⁴.

Letteratura come etica della responsabilità. Questa concezione, tipica di coloro che sono passati per esperienze estreme, si situa agli antipodi della cultura ufficiale del regime totalitario, che negli anni quaranta si esprime con «anacrónica poesía de evasión», mentre «en novela sólo podrán ver la luz aquellas obras que traten ditirámbicamente la 'victoria' fascista. [...] De teatro, en esta época, ni el desierto es buena comparación»⁷⁵.

Aggiungerei che questo senso di responsabilità verso il lettore, quest'incoercibile volontà di testimoniare con l'esempio e quindi implicitamente di insegnare, di convincere, di persuadere, si rivela particolarmente forte nei militanti comunisti, per un introiettato proselitismo e didatticismo che fa sì che spesso le loro opere sfiorino il moralismo.

72. T. Cuevas, *op. cit.*, vol. II, p. 186.

73. M. Cruells, *Escrits a la presó de Barcelona (1944-1945)*, Barcelona, Galba Edicions, 1977, p. 22.

74. I. Guardia Abella, *op. cit.*, pp. 144, 227, 235.

75. E. Mateo, *Algunos problemas culturales de los años cuarenta en España*, in "Spagna Contemporanea", 1992, n. 1, p. 79.

Inoltre, nonostante l'apertura all'altro da sé che, come abbiamo detto, si opera nelle comuni condizioni di prigionia, il linguaggio comunista rischia spesso di rimanere legato alle sue deviazioni staliniste, di essere cioè, come recita autocriticamente Semprún: «monolítico y monologante, monoteísta y monomaniaco, de una logomaquia autosuficiente y autosatisfecha»⁷⁶. Egli stesso, in *Autobiografía de Federico Sánchez*, non ne è sempre esente, cadendo negli stessi errori che attribuisce al linguaggio del Partito, fatto di un uso spregiudicato di insinuazioni, di accuse non provate, di dettati assoluti e incontestabili⁷⁷.

Semprún è stato «arrojado al infierno de las tinieblas exteriores» dal Partito-Chiesa, Grande Padre o meglio Grande Madre, visto che la mitica figura di riferimento, per lui come per tanti altri militanti di quegli anni, è stata Dolores Ibárruri. Nonostante i lunghi anni di riflessione autocritica e di distanziamento ideologico che sono trascorsi dall'espulsione, avvenuta nel 1964, qualche tratto della deriva stalinista riemerge talvolta nella sua scrittura, segnandone i lati peggiori. Il cameratismo e la fraternità dei comunisti di base vengono allora offuscati dallo snobismo dell'ex-dirigente, che si porta dietro non solamente la consapevolezza della propria formazione dottrinarica e superiorità culturale *tout court*, ma anche delle insuperabili origini alto-borghesi con venature aristocratiche. Si veda questo passo tratto da *Federico Sánchez se despide de ustedes*, contro certi giornalisti di destra che, alla sua assunzione del portafoglio di ministro della cultura nel 1988, in un governo di Felipe González, lo avevano tacciato di *afrancesado*:

Debo decir que me infundían más bien piedad. Veía sus firmas, todos aquellos Rodríguez y Gutiérrez acumulados, y me hacían reír. Yo podía remontar la filiación de mis apellidos hasta el alba de los tiempos históricos y ellos pretendían excluirme de España. Yo podía oír a don Quijote decirle a Sancho Panza el nombre de los Gurrea de Aragón entre aquellos de las nobles familias de la época, sabía que la sangre de los Gurrea corría por mis venas, y los Gutiérrez y Rodríguez que me trataban de afrancesado podían irse a paseo.

Me daban lástima, sencillamente⁷⁸.

La nascita fa la differenza, al di là di qualsiasi impegno egualitario:

76. J. Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1995, p. 116 [tr. it. *Autobiografía di Federico Sánchez*, Palermo, Sellerio, 1979].

77. Si veda l'analisi che ne fa J. Sinnigen, *Narrativa e ideología*, Madrid, Nueva Cultura, 1982, pp. 52-53.

78. J. Semprún, *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 150.

Se puede proceder de cualquier sitio y llegar a todas partes, en estas sociedades democráticas, pero la barrera del saber es la más difícil de franquear. Y, además, no ha habido hasta hoy ninguna revolución que haya conseguido eliminar realmente esta barrera. [...] Siempre están los que saben, casi sin ningún esfuerzo, casi desde que nacen: como algo merecido, como un derecho innato, o sea, un privilegio. Y están los que no saben, que no pueden siquiera disponer de las palabras para explicar su situación, su falta de conocimientos⁷⁹.

Semprún si che possiede le parole e la conoscenza necessaria per farne buon uso. Solo che conosce talmente tante cose — lingue, filosofia, letteratura, politica, cinema, pittura, musica — che la cornucopia trabocca più spesso del dovuto, a scapito della resa letteraria. Sicché i suoi libri, spesso ibridazioni più o meno riuscite fra saggio e romanzo, peccano, salvo a mio parere *Le grand voyage*, *La montagne blanche* e *L'écriture ou la vie*, di un eccessivo indugio su digressioni estranee alla linea narrativa, che, piuttosto che arricchire il racconto, servono a mettere in mostra non tanto la cultura e l'intelligenza dell'autore, quanto il suo narcisismo e una certa ampollosità che nuoce alla scrittura. Come pure le nuoce, stancando il lettore, la lunghezza smisurata del periodare, grondante di parentesi, incisi, subordinate, tanto che, perduto il filo iniziale, Semprún usa ripetere l'incipit di una o due pagine prima, aggrovigliandosi in un andirivieni permanente.

Non a caso le pagine migliori dello scrittore sono quelle in cui sceglie il dialogo, dove la brevità e l'incisività delle battute lo allontanano dalle cadute nella prolissità e nella ridondanza.

Esiste, alla base della sua ispirazione, un nucleo irriducibile di temi fondanti che si ritrovano, in percentuali variabili, in tutti i suoi libri. Il primo di essi, perché entrato a far parte della struttura dell'uomo Semprún oltre che dello scrittore, è dato dall'esperienza del lager, da cui il suo rapporto con la scrittura è stato segnato e determinato. Egli rimase a Buchenwald circa due anni, per esserne liberato nell'aprile del '45.

Per il ventenne fuoriuscito *Rotsparier*, arrestato dalla Gestapo come membro della Resistenza francese, sovralimentato da letture onnivore, molte delle quali in lingua tedesca, la reclusione nel luogo che aveva visto, in tempi migliori, passeggiare e conversare Goethe con Eckermann, provoca una serie di risonanze intellettuali e un gioco di echi interiori che si rincorrono di testo in testo. A ciò s'aggiunge l'inclinazione a rimarcare le coincidenze di persone e letture, la ricorrenza di certe date (fatale l'aprile), di sogni e di segni (il fumo, la neve, il canto degli uccelli), che, lungi dal denotare vezzi superstiziosi o irrazionali, stanno nell'opera come un marchio d'autore, un segnale di riconoscimento, quasi una *griffe*.

79. Id., *Montand, la vida continúa*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 32 (ed. or. *Montand. La vie continue*, Paris, Denoël / Joseph Clims, 1983).

Occupando più o meno spazio, in tutta la produzione sempruniana ritorna l'esperienza del lager, la sua *Erlebnis o vivencia*, come preferisce chiamarla, ora rivissuta in prima persona, ora attribuita a degli alter-ego. C'è sempre, infatti, un personaggio migliore degli altri, più colto, più intelligente, più seduttivo, gran *tombeur de femmes*, che nasconde nel silenzio del suo passato un'ombra incancellabile che condiziona, fino a spingerlo a volte al suicidio, la sua vita attuale. A volte, curiosamente, sono in due a spartirsi le caratteristiche del loro autore, che ne destina uno a una fine drammatica e l'altro alla sopravvivenza, rivelando così l'evidente ambiguità in cui è trascorsa la sua esistenza.

Così succede per il Michel Laurençon e il Roger Marroux del romanzo *Netchaëv est de retour* (1987, ed. sp. 1988), per il Rafael Artigas e il Carlos Bustamante de *L'algarabie* (1981, tr. sp. 1982), per il Walter Wetter e il Ramón Mercader de *La deuxième mort de Ramón Mercader* (1969, tr. sp. 1978). L'identità, perduta nel lager, viene ossessivamente ricercata nei sosia sdoppiati dell'autore, ma si infrange contro il dubbio che quella che si sta vivendo non sia la vita, ma il sogno di essa, e che la vita vera sia svanita nel cielo di Buchenwald, insieme al fumo dei crematori:

Une nouvelle fois, l'interrogation surgissait, insidieuse. Avais-je rêvé ma vie à Buchenwald? Ou bien, tout au contraire, ma vie n'était-elle qu'un rêve, depuis mon retour de Buchenwald? N'étais-je pas tout simplement mort, il y a quinze ans, et tout ceci [...] n'était-ce qu'un rêve de fumée grise, prémonitoire, sur la colline de l'Ettersberg⁸⁰?

L'écriture ou la vie rappresenta il punto d'approdo di questa ricerca, la riconciliazione con sé stesso e il proprio passato, quando l'ex-deportato, ormai vecchio, accetta finalmente di tornare sul luogo che gli ha spezzato la vita, per un servizio televisivo. Il capitolo finale in certo senso riassume e condensa i temi portanti di tutto il libro, i *Leitmotive* letterari (Goethe, Léon Blum con le sue *Nuove conversazioni di Goethe con Eckermann*, Celan, Vallejo, Brecht...), quelli filosofici (il rapporto di Heidegger con il nazismo, le riflessioni di Wittgenstein sulla morte), politici (la contraddizione fra le nobili finalità dell'ideologia comunista e le sue tragiche conseguenze pratiche) e infine le riflessioni sul valore della parola e della scrittura.

È sintomatica la scoperta che egli fa, del tutto casualmente, che una sola, taumaturgica parola gli abbia salvato la vita nel campo, quella cioè che il detenuto addetto alla registrazione delle schede dei nuovi arrivati scrisse per lui alla voce professione: *Stukkateur*.

Mentre l'orgoglioso studente in filosofia continuava a dichiararsi tale, nonostante gli sguardi severi dell'altro,

80. J. Semprún, *Quel beau dimanche!*, cit., p. 58.

questi lo registrò come operaio specializzato, evitandogli così la deportazione nei massacranti cantieri di Dora, il Kommando dove i prigionieri morivano a migliaia per costruire i missili V1 e V2. Ancora non sapeva che definirsi intellettuale, in un regime totalitario, significava etichettarsi come nemico capitale ...

E sono ancora delle parole, quelle ritornate in sogno della canzone che risuonava dagli altoparlanti di Buchenwald con la voce di Zarah Leander, a dargli il segnale che è arrivato il tempo di tornare in quei luoghi e di poter scrivere il libro sempre rimandato, di poter affrontare quell'abisso continuamente rimosso. Non gli si imporrà più la scelta fra due cammini inconciliabili, potrà fare proprie la scrittura e la vita. Finalmente s'è compiuto quel distacco dalla materia incandescente del proprio vissuto, quella catarsi necessaria perché l'esperienza autobiografica diventi opera letteraria inverandosi in essa, giacché «écrire est la meilleure façon [...] d'intégrer une certaine expérience».

Queste parole di Claude Edmonde Magny, amica e critica letteraria che aveva quasi profeticamente scritto una *Lettre sur le pouvoir d'écrire* destinata al giovane Semprún, scrittore in erba, prima che questi fosse deportato, sono il miglior commento al cammino artistico e umano che egli ha percorso nell'arco della sua vita: «c'est que la littérature est possible seulement au terme d'une première ascèse et comme résultat de cet exercice par quoi l'individu transforme et assimile ses souvenirs douloureux, en même temps qu'il se construit une personnalité»⁸¹. Una personalità compiutamente integrata esce dal senso di morte per entrare in quello di vita, riapre il suo cuore alla speranza. Quella speranza che Paul Celan si vide sbarrare dal silenzio di Heidegger, a cui aveva chiesto invano una parola definitiva sulla colpevolezza tedesca: «...einer Hoffnung, heute, / auf eines Denkenden/ kommendes/ Wort/ im Herzen ...»⁸². Celan annegò il suo cuore gelato dall'assenza di parole nelle acque della Senna. Semprún ha preferito far morire al posto suo dei provvidenziali alter ego di carta.

Scrivere dell'esperienza del lager non ne annulla il dolore, ma insegna a convivere con esso. Adempie anche una funzione di giustizia nei confronti di coloro che non potranno mai più parlare perché vi sono stati uccisi, nei confronti dei testimoni che hanno delegato la parola ai sopravvissuti. Questi, cinquant'anni dopo lo sterminio, sono sempre meno; il loro mandato tra poco potrà essere assunto solo da chi, essendo nato dopo, ne riceverà e accoglierà la parola. Anche se nessuna memoria trasmessa potrà confrontarsi con la memoria carnale del corpo torturato, è necessaria questa conferma della verità attraverso la parola, affinché la storia non si trasformi in mito, intendendo per tale un racconto che ricorda qualcosa a cui nessuno crede più perché non può essere vero.

81. C.E. Magny, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Paris, Seghers, 1956, pp. 9 e 22-23.

82. J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., p. 266.

Nel dramma *Pallida madre, tenera sorella*⁸³ Semprùn mette in scena personaggi vivi e morti, famosi e sconosciuti, tutti vittime della barbarie di questo secolo. Un sopravvissuto del lager passa il testimone a un perseguitato di oggi, un profugo dalla Serbia:

Da qualche tempo so di essere l'ultimo sopravvissuto dei campi... Dopo di me nessuno potrà ricordare l'odore del forno crematorio... Nessuno saprà com'era strano e profondo il silenzio degli uccelli nel bosco di faggi... [...] *Giovane musulmano*: Cosa posso fare per voi?

L'uomo anziano lo guarda a lungo.

Sopravvissuto: Ricordare⁸⁴.

Allo stesso modo, nella realtà, Semprùn, il giorno del suo ritorno a Buchenwald, passa simbolicamente il testimone al giovane Thomas, a lui carissimo, posandogli una mano sulla spalla: «Una mano leggera come la tenerezza che nutro per lui, e pesante come la memoria che gli trasmettevo»⁸⁵.

Nel clima di recupero e di riconciliazione con se stesso e con la vita di quella primavera del 1992, è molto significativo il debito che nelle ultime pagine l'autore paga a quei tanti compagni di fede e di lotta che, nonostante gli errori e gli orrori del comunismo, ne hanno riscattato l'enorme spirito di sacrificio, di solidarietà e di generosità con la semplice affermazione della propria militanza. A tutti loro egli rende omaggio riconoscendo di dovere la vita a un anonimo comunista tedesco:

In quella lontana notte di gennaio, è il caso che mi ha portato davanti a quel comunista anonimo, con lo sguardo di chi ha superato ogni sofferenza, ogni morte, ogni compassione. Forse è addirittura il caso che ha fatto di lui un comunista. La mia fortuna, comunque, è che lui lo sia stato. Che, in quel momento, egli fosse capace di prestare attenzione all'Altro: in quel caso a me. [...] Attenzione all'idea dell'uomo che, in passato, aveva fatto di lui un militante, nella vita: un'idea che viveva ancora come una vacillante fiammella nella sua mente, e che niente aveva potuto soffocare. Né l'orrore, né la menzogna, né la morte.

Un'idea della fratellanza che lottava ancora contro il propagarsi del Male assoluto.

Stukkateur, insomma: era la parola d'ordine che mi aveva spalancato di nuovo le porte della vita⁸⁶.

83. Sotto certi aspetti questo dramma di Semprùn ricorda *Synchronisation in Birkenwald* del 1948, dello psicologo Viktor E. Frankl, che trascorse tre anni in quattro diversi campi di concentramento.

84. J. Semprùn, *Pallida madre, tenera sorella*, cit., p. 88.

85. Id., *La scrittura o la vita*, cit., p. 268.

86. *Ivi*, p. 277.

Conclusioni

L'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie

Georges Perec

Il potere della parola, dunque, coniugato alla fortuna, al caso, ha salvato Semprùn. Ma dalla letteratura sulle esperienze estreme sembra emergere un dato comune, ossia quello che la cultura abbia teso come una rete di protezione di parole a salvaguardia degli uomini, come un ultimo ridotto di civiltà nel paese della barbarie. Appena essi ritrovano uno spazio e un tempo liberi dal nemico, ricreano il cerchio magico del racconto. Intorno a colui che prende la parola, sia per raccontare storie, sia per recitare versi, si ripete il miracolo dell'estraniamento dall'*hic et nunc*, lo spostamento su un altro territorio, soggetto ad altre leggi, ad altre costumanze. A volte il racconto riempie il vuoto lasciato dalla fame, si fa cibo inghiottito voracemente, come nell'avventura amorosa riferita mille volte nelle notti insonni da un compagno di Buchenwald⁸⁷; altre volte ha il volto paralizzante della Medusa, aggiunge terrore incredulo a chi pensava di aver già visto tutto, come nel racconto del superstite di un *Sonderkommando* di Auschwitz, ovvero di un addetto ai forni. Il racconto sospende il tempo: «Quando Ludwig G. ha acceso la lampada, di colpo abbiamo preso coscienza dell'oscurità che già da un po' ci avvolgeva, essendo calata la notte invernale. Eravamo sprofondati anima e corpo nella notte di quel racconto, senza più alcuna nozione del tempo»⁸⁸.

Nella feroce lotta per la sopravvivenza, la parola poetica crea una pausa, una sospensione felice. Robert Antelme rievoca, in una pagina commovente, il ricorso alla poesia e alla canzone come antidoto all'abbruttimento:

La sera, tutti si erano messi a fare sforzi per ricordare; se non riuscivano consultavano i compagni. Così si erano potuti ricostruire poemi interi, addizionando ricordi che erano anche un'addizione di forza. [...] Ci hanno letteralmente spogliati, ma non di quello che siamo. [...] Intanto la luce si era accesa nel blocco. Ma la stufa per un po' era stata abbandonata. [...] Se qualcuno in quel momento fosse entrato nel blocco avrebbe avuto una strana impressione. Tutti sorridevano⁸⁹.

La poesia si fa beffe dei recinti, delle proibizioni, degli improbabili palcoscenici su cui viene recitata. Semprùn ricorda con tenerezza i versi di Baudelaire, di Valéry e di Heine rievocati all'unisono con alcuni compagni nelle latrine di Buchenwald,

87. J. Semprùn, *Quel beau dimanche!*, cit., pp. 57-58.

88. J. Semprùn, *La scrittura o la vita*, cit., p. 53.

89. R. Antelme, *op. cit.*, pp. 228-30.

fra i miasmi e il sudore, da cui uscivano pieni di «una sorta di eccitazione, di indicibile allegria»⁹⁰.

Abbiamo già ricordato la lettura clandestina che delle sue poesie faceva Max Aub nel campo di Djelfa, sottraendo per un attimo i suoi sventurati compagni al pensiero dell'atroce destino che li attanagliava; così anche nei suoi racconti ritorna il ricordo del momento unitivo costituito dal narrare. Il cantastorie Manuel, el de la Font, del racconto omonimo, grande affabulatore e mistificatore di eventi, accende un po' di luce nel buio del campo francese: «Ocho estábamos sentados escuchándole en el cuchitril donde dormíamos cuatro; los más medio estirados, que en cuclillas daba la cabeza contra el piso de arriba: ya era de noche y no teníamos más cabo de luz que la voz de Manuel»⁹¹.

Le voci narranti di Max Aub sono il capo sciolto di tanti fili che, tutti insieme, concorrono a formare il grande affresco sul dramma spagnolo a cui egli continuò a lavorare per anni, quel *Laberinto mágico* che pullula di figure, di luoghi, di nomi, di storie individuali, ciascuna esemplare dei feroci tempi della Storia contemporanea. Aub, in questo senso erede dei cantori medievali, volle scrivere una moderna epopea, non più in «versos, en inacabables octavas reales, como cualquier poema épico de mala época»⁹², ma in una prosa agile, ricca, partecipe senza patetismi, splendida dimostrazione che non può esserci letteratura senza passione. Aub non giudica, lascia che il giudizio del lettore si accomodi naturalmente a quello che scaturisce implicito dagli avvenimenti che narra, fa da buttafuori sulla ribalta della pagina di una moltitudine di personaggi, fra cui non sceglie e non privilegia. L'io dello scrittore rimane celato, ovvero traspare senza prepotenza sotto le spoglie di alcuni personaggi. La tecnica prospettivistica della scrittura aubiana, che frammenta la linearità del racconto in una estrema molteplicità di storie, è di stampo classico, nel suo situare l'autore fuori campo, come una sorta di occhio di Dio, che tutto vede e tiene sotto controllo senza mostrarsi.

Di tutt'altro segno il prospettivismo dei romanzi di Jorge Semprún, in cui l'autore si potrebbe paragonare a un burattinaio, la cui sovrastante mole incombe sul teatro dell'azione manovrando palesemente i fili dei personaggi. Il suo io ipertrofico non riesce a evitare continue intromissioni nella trama del racconto, confermandosi come il vero deus ex machina dell'opera.

A volte lo scrittore manifesta l'intenzione di condurre per mano il lettore dentro la costruzione del testo, mostrandogliene la struttura e le diverse, possibili scelte di direzione.

90. J. Semprún, *La scrittura o la vita*, cit., p. 45.

91. M. Aub, *Manuel, el de la Font*, in *Enero sin nombre*, cit., p. 247.

92. M. Aub, *Campo de los almendros*, cit., p. 418.

Ciò spesso si rivela un gioco fine a sé stesso e irritante, toccando punte estreme ne *L'algarabie*, che vorrebbe essere, a detta dell'autore, un romanzo neo-picaresco, in cui riconoscere la sua natura spagnola da «l'essence même du phrasé castillan — complexe, structurellement enclin au baroque, naturellement porté aux arabesques des incidents et des digressions — sous-jacent chez lui, même lorsqu'il écrivait en français»⁹³. Questo vezzo sarebbe senz'altro dispiaciuto a Max Aub, il quale, parlando di scrittori destinati o meno alla popolarità, scriveva: «Ni Cortázar, ni Fuentes — a menos que cambien — serán nunca escritores tan populares como pueden serlo Carpentier o García Márquez. ¿Por qué? Porque, como Butor o Robbe-Grillet, se empeñan en darle a la estructura una apariencia que debe quedar a oscuras»⁹⁴.

Un tratto che accomuna i due scrittori è dato invece dal continuo ricorrere alla memoria interna dei propri testi, dove la ripetizione di nomi, situazioni e peculiarità formali, giunge a formare una sorta di macrotesto, ricco di rimandi e rispecchiamenti. Nel *Laberinto mágico* tornano più volte gli stessi protagonisti, così come nei romanzi di Semprún certi nomi propri trasmigrano da un libro all'altro, insieme alla predilezione mostrata per certe letture e quadri e musiche, di cui sembrano essersi tutti nutriti (valgano come esempio le presenze pittoriche di Eduardo Arroyo, di Joachim Patinir o di Jan Vermeer, le firme di René Char, Jean Giraudoux o William Faulkner, la musica di Luis Armstrong e di Zarah Laender, certi luoghi come Ascona e Amsterdam).

Sia Aub che Semprún hanno sentito come pressante il problema non risolto di vari paesi europei con la memoria del proprio passato. Sia la Germania passata attraverso la doppia esperienza del nazismo e del comunismo, sia la Francia divisa dall'onta di Vichy e dal sangue della Resistenza, sia la Spagna transitata senza revisioni critiche dalla dittatura alla democrazia, hanno scelto l'oblio come formula riconciliatrice, ma anche come una gomma per cancellare interi pezzi di storia.

Quando Aub tornò finalmente in Spagna nel 1969, constatò con amarezza la perdita quasi totale nelle nuove generazioni della memoria del passato, delle opere di scrittori che pur avevano lasciato un segno nella prima metà del secolo, fra cui lui stesso. Di questo *desencanto* è fedele riflesso il diario di viaggio *La gallina ciega* (1971). Questo è invece il giudizio che sulla Spagna contemporanea dà Semprún nel discorso pronunciato a Francoforte nel 1994, in occasione del conseguimento di un premio: «L'Espagne [...] a choisi [...] la voie d'une amnésie collective délibérée pour réussir le miracle d'une transition pacifique vers la démocratie,

93. J. Semprún, *Ualgarabie*, cit., p. 40.

94. M. Aub, *Enero en Cuba*, México, Libro Mex, 1969, p. 14.

mais elle devra un jour payer le juste prix de ce processus historique»⁹⁵.

Quando Jean Améry nel 1966 scriveva i saggi che avrebbero composto il suo libro *Jenseits von Schuld und Sühne*, notava con risentimento (e Risentimenti è il titolo del capitolo) come il tempo trascorso dalla fine della guerra fosse già bastato a mescolare in un passato dai contorni imprecisati colpevoli e innocenti, vittime e carnefici. Contro questa perdita della memoria egli scrive:

sino a quando il popolo tedesco, comprese le ultime e ultimissime generazioni, non deciderà di vivere completamente affrancato dalla storia — e non vi sono cenni che la comunità nazionale in assoluto più consapevole della propria storia possa d'un tratto schierarsi su queste posizioni — sino ad allora esso deve assumersi la responsabilità di quei dodici anni, al quale del resto non fu lui a mettere fine⁹⁶.

Non si pretende, con questo, che uno scrittore debba trasformarsi in uno storico di professione, perché diversi sono gli strumenti e le finalità che attengono alla storia e alla letteratura e perché forse è vero, come vuole certo pensiero storiografico, che la storia, per essere tale, ossia imparziale, debba fare a meno della memoria interna a un certo gruppo, che in questo caso coincide con quello delle vittime dei regimi totalitari. In ogni caso, la memoria collettiva e quella personale, che nella letteratura sulle esperienze estreme si soccorrono e si completano a vicenda, non possono non dirsi storiche, e contribuiscono a individuare, sotto la cifra del rigore, della tensione etica e dell'obiettività, quelle che pur si segnalano come opere di *fiction* e comunque singolari e inconfondibili. Contro le strategie dell'oblio, siano esse di matrice politica o soltanto dovute al trascorrere del tempo, colui che scrive su quanto si vuole dimenticare si trasforma perciò stesso in un uomo-libro, come avveniva nel film *Fahrenheit 451* (e nell'omonimo libro di Ray Bradbury), la cui visione tanto colpì la ex-detenua delle carceri di Franco, Maria del Carmen Cuesta, sgomenta di fronte al clima di dimenticanza che le sembrava dominare la Spagna post-franchista:

cuando vi ahora esa película, la vergüenza, la impotencia y el dolor me consumían más aún porque ya no era una mordaza, era una imponente losa que pesaba sobre nosotros, que parecía imposible de levantar, que esta losa pudiera ser la llamada 'estrategia política'y, en otras, una especie de vergüenza colectiva — que posiblemente había nacido de tantos años de deformación histórica — presionasen para que no se hablase ahora demasiado de la guerra civil y represiones subsiguientes, de manera que a fuerza de limar históricas asperezas y de intentar calmar a esas oscuras fuerzas, alegando como siempre que la izquierda olvida, a las nuevas generaciones les iba a ser muy difícil conocer en toda su intensidad la represión franquista⁹⁷.

95. J. Semprún, *Mal et modernité*, cit., p. 121.

96. J. Améry, *op. cit.*, p. 129.

97. T. Cuevas, *op. cit.*, vol. II, pp. 178-79.

Riconoscere gli errori della propria parte politica, separare il bene dal male, guardare il passato da una giusta prospettiva storica, non significa annullare le differenze e accomunare morti e vivi in un indifferenziato assolutorio presente. Se non altro perché a chi è morto è stata tolta la possibilità di esporre le proprie ragioni. Ancora una volta lo scrittore si sente investito di una responsabilità che travalica i confini della letteratura. È il sentimento che mantiene in vita Carlota O'Neill al di là della disperazione, è il dovere che gli affidano le sue compagne di sventura:

Tienes que vivir. Vivir para tus hijas y para todas nosotras: para todos nosotros, porque tienes el deber de escribir algún día lo que has visto para que el mundo conozca nuestros sufrimientos; estos sufrimientos de gentes oscuras como nosotros que pasarán sin que nadie se haya enterado... ¡Y la muerte de los nuestros se perderá en el olvido! ¡Tienes que cumplir con tu deber!⁹⁸

L'abilità letteraria di alcuni, nel nostro caso di Aub e di Semprún, ha saputo non soltanto rendere testimonianza con la propria scrittura, soddisfacendo così il dovere assunto verso gli altri, ma anche superare le difficoltà intrinseche alla trasmissibilità della materia, assolutamente inconfondibile con tematiche precedenti. La percezione della temporalità, per esempio, messa in discussione dalla ripetitività quasi industriale dell'evento chiave del lager, ossia la gasificazione, quell'istante privo di testimonianza perché privo di sopravvissuti che possano raccontarlo, era già stato sottolineato da Annette Wieviorka in *Déportation et Génocide*:

Pour le reste, il n'y a rien à dire, presque rien à écrire. Non à cause d'une quelconque difficulté ou d'un manque de talent littéraire, ou d'une insuffisance des mots. Il n'y a que des masses d'êtres humains qui arrivent et meurent gazés, qu'on enterre ou qu'on brûle. Tout récit, littéraire ou historique, implique une temporalité. Ici, le temps n'existe pas, contrairement à ce qui se passe dans le système concentrationnaire. Il consiste en la répétition de gestes quasi 'industriels' qu'un récit ne saurait rendre, car narrer implique le sentiment du passage du temps⁹⁹.

Contro quest'ostacolo, sia Aub che Semprún oppongono delle tecniche prese in prestito da altre arti, in particolare dal cinema, cui ambedue hanno collaborato come sceneggiatori, l'uno con Buñuel e Malraux, l'altro con Costa Gravas e Resnais. I tempi del loro narrare saltano la cronologia lineare, optando invece per una frammentazione temporale, fatta di prolessi, analessi, squarci improvvisi che ci aprono la vista sul futuro o sul passato, immobilizzazioni dei gesti o ralenti, che risentono palesemente dell'uso della cinepresa. Aub lo teorizza nella prefazione a *Campo francés*, dramma

98. C O'Neill, *op. cit.*, p. 174.

99. Cit. in A. Parrau, *op. cit.*, p. 17.

che egli scrisse durante la traversata che lo portò da Casablanca a Veracruz nel settembre del 1942:

Auténticos, hechos y escenarios, creo que éstas son las primeras memorias escritas con esta técnica. Dos años (1938-1939) pensando en función del cine — L'Espoir — me llevaron naturalmente a ello. De hecho pasé de un set a un campo de concentración. Los apuntes que tomé, mis recuerdos, se encadenaban en una pantalla. [...] Fui ojo, vi lo que doy, pero no me represento; sencillamente: apunto con mi caletre, que no peca de agudo; una vez más, cronista. [...] El arte del cine — que tanto ha influido en la novela de mi tiempo — consiste en manejar acertadamente las distancias del objeto al objetivo, en medir la lejanía y los acercamientos de la imagen; la sabiduría del director, en manejar espacios de lugar y tiempo. [...] Por otra parte, la poesía — es decir, la literatura — es la relación — otra vez las distancias — del hombre con la muerte¹⁰⁰.

Questo allargare e accorciare le distanze, come con uno zoom variamente adoperato, è tipico altresì della scrittura di Semprún. Basti pensare, senza indugiare in esempi, che *L'Autobiografía de Federico Sánchez*, ponderoso tomo in cui viene narrata la parabola politica dell'autore, si svolge in realtà nell'arco di pochi minuti, tra l'istante cioè in cui «*Pasionaria* ha pedido la palabra», nell'ambito del Comitato Direttivo che dovrà sancire l'espulsione di Jorge Semprún e di Fernando Claudín, e quello in cui la prende effettivamente, tacciandoli di «*intelectuales con cabeza de chorlito*». Nelle ultime pagine del libro egli nota:

Todo empezó en mi memoria, hace unos minutos, recordando mi primer encuentro con *Pasionaria* en los locales de la avenida Kleber. Si estuviera escribiendo una novela, podría terminar contando mi último encuentro con ella. [...] Pero no estoy escribiendo una novela, ni tampoco un guión cinematográfico, con Rafael Azcona¹⁰¹.

Modernamente convinti della contaminazione fra le arti e i codici linguistici, Aub e Semprún appartengono tuttavia a un'idea della letteratura che li colloca storicamente nell'immediato dopoguerra. Con ciò non voglio dire che la loro adesione a un'estetica coniugata con l'etica non si sia saputa evolvere e mantenere al passo coi tempi, ma soltanto che la formazione politica ha pesato per sempre sulla loro produzione letteraria, e questo sia detto senza nessuna connotazione critica.

Vale per i due scrittori quanto ricordava Robert Antelme citando Georges Perec: «L'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie»¹⁰². Sotto questo lemma credo che si possa accomunare l'opera di due uomini, diversi quanto si vuole per preferenze stilistiche e valore letterario, ma simili per esperienze e per scelte di vita, e per aver attraversato la morte senza esserne stati sconfitti.

100. M. Aub, *Campo francés*, Paris, Ruedo Ibérico, 1965, pp. 6-7.

101. J. Semprún, *Autobiografía de Federico Sánchez*, cit., pp. 301-302.

102. R. Antelme, *op. cit.*, p. VII.