



Anna Bucarelli – Università di Urbino

Gérard e Bardamu o *Le grand voyage* oltre la notte

anna.bucarelli@libero.it

L'incipit de *La deuxième mort de Ramón Mercader* di Jorge Semprún – in cui si descrive una delle opere pittoriche più connotate dal punto di vista letterario, ovvero la proustiana *Veduta di Delft* di Vermeer – non fa che sottolineare “le défi de cet éternel recommencement que constitue la littérature” (Streiff Moretti 1986: 58). L'intertestualità costituisce, infatti, una chiave di lettura essenziale dell'opera sempruniana, anche se la critica ha esplorato soltanto una parte esigua di questo vasto territorio¹. Auto-citazioni, riferimenti ad autori ed opere, citazioni di passi poetici, narrativi e saggistici, commenti e allusioni invitano il lettore a “entrer dans une relation faite de complicité culturelle, de reconnaissance de souvenirs littéraires partagés” (Mercadier 1999: 127). Gli stessi titoli e sottotitoli assumono spesso la funzione di indici intertestuali, presentandosi come vere e proprie citazioni per lo più esplicitate nel testo. Così l'autobiografia *Adieu, vive clarté...* non solo riprende nel titolo un verso di “Chant d'automne” ma si chiude con la sezione intitolata “Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres...”, incipit della stessa poesia baudeleraiana, mentre altri versi tratti da “Spleen” e da “L'orgie parisienne” (“J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans...” e “Voilà la Cité sainte, assise à l'occident...”), rispettivamente di Baudelaire e di Rimbaud, forniscono i titoli delle restanti sezioni con l'eccezione di “Je lis *Paludes*” che richiama, a sua volta, un testo di André Gide particolarmente caro all'autore. Ne *L'écriture ou la vie* il titolo “La ligne blanche” è ripreso da “La liberté” di René Char², ripetutamente citata nel testo; “Le pouvoir d'écrire” propone a distanza di anni un dialogo con *La lettre sur le pouvoir d'écrire* rivolta da Claude-Edmonde

¹ Mi riferisco, in particolare, alla monografia di Egri (1969), ai saggi di Illescas (2004) e di Augier (2000), dedicati principalmente alla presenza di Giraudoux nell'opera di Semprún.

² La poesia fa parte della raccolta *Seuls demeurent* pubblicata da Gallimard nel 1945.

Magny³ al giovane Semprún, mentre “Ô saisons, ô châteaux”, citazione rimbaudiana che identifica il nono capitolo, introduce due momenti chiave della biografia dell'autore accomunati dal loro scenario: il castello di Praga, dove si decide la sua espulsione dal PCE, e il castello di Salisburgo, dove gli viene consegnato il premio Formentor per *Le grand voyage*. Nei due casi le citazioni permettono di suddividere i successivi capitoli della biografia sempruniana sulla base di riferimenti letterari che si rivelano altrettanto determinanti per l'adolescente alla scoperta della Francia e della vita in *Adieu, vive clarté...* quanto per l'autore che si interroga sul 'potere' della scrittura, sul suo rapporto con la vita e con la morte ne *L'écriture ou la vie*. In modo più esplicito una citazione riportata in epigrafe può talora suggerire, quale “figure généalogique” (Samoyault 2001: 47), una filiazione letteraria; ad esempio, il passo tratto da *La conspiration* e posto in esergo a *Netchaïev est de retour* evoca i “miraggi” e le “trappole” che attendono i cinque personaggi di Paul Nizan così come i cinque protagonisti del romanzo di Semprún, ex appartenenti al gruppo di “Avanguardia Proletaria” e a loro volta lettori di Nizan⁴.

A partire dal paratesto, le opere sempruniane invitano dunque all'ascolto di molteplici risonanze letterarie quando non segnalano, discretamente o allusivamente, il loro carattere di riscritture in relazione a un determinato ipotesto. Le pagine seguenti percorrono questa seconda ipotesi prendendo in considerazione un esempio di trasformazione ipertestuale (cfr. Genette 1982: 13) che interessa il capitolo finale de *Le grand voyage*. Diversamente dalle successive, l'opera di esordio, pubblicata nel 1963, contiene poche citazioni, tratte esclusivamente da testi poetici o canzoni popolari e prive di riferimenti alle loro fonti⁵. Alla citazione lo scrittore preferisce la “moins explicite et moins littérale allusion” (Genette 1982: 8), che pratica in vario modo, ovvero, secondo l'ordine decrescente del grado di esplicitazione, riportando letteralmente il titolo di un'opera letteraria ma senza l'uso del corsivo né delle virgolette (il “journal de Barnabooth” e “La Nuit des Bulgares”⁶) o anche richiamando un testo letterario con il nome di uno o più personaggi (Antoine Roquentin,

³ Riedita nel 1993 per Climats con una prefazione in cui Semprún anticipa alcune riflessioni contenute nell'autobiografia.

⁴ Sul rapporto tra *La conspiration* di P. Nizan e il romanzo sempruniano si veda Perugini 1998.

⁵ Si tratta, nell'ordine, di: una *copla* popolare spagnola resa nota dall'interpretazione di Joan Baez (*Paso rio*); la poesia “Rêve ancien” dello stesso Semprún, scritta a Buchenwald nel febbraio del 1945 e raccolta nell'*Anthologie des poèmes de Buchenwald*, a cura di A. Fernet, Paris, Laffont, 1946; la “Chanson pour oublier Dachau” di Louis Aragon; il *Lied* di Schumann “Im wunderschönen Monat Mai” dal testo poetico di Heine. (Semprún 1963: 86-7; 103; 169; 231).

⁶ Rispettivamente di Valéry Larbaud e Henri Michaux (Semprún 1963: 14; 38-40).

Swann, Vinteuil; Semprùn 86-7; 103-4), con il nome dell'autore e di un personaggio evocato in modo indiretto (“Nous l'appelions von Freiberg zu Freiberg, car son prénom était Hans, et que nous pensions au dialogue de Giraudoux”; *ibid.*: 36), con una citazione senza virgolette (l'hugoliana “armée en dérouté”; *ibid.*: 272) o una più vaga allusione (la filosofia sartriana e l'esperienza della contingenza di Roquentin; *ibid.*: 55-6; 221). Meno palese, ma non per questo meno significativa, risulta ne *Le grand voyage* la presenza di un altro grande “viaggio” della letteratura francese.

DUE ‘VIAGGI’ NELLA NOTTE. *LE GRAND VOYAGE*
E *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT*

Quale rapporto intercorre tra *Le grand voyage* di Semprùn e il cèliniano “viaggio al termine della notte”? Cosa accomuna l'esperienza del deportato Gérard alle molteplici avventure di Bardamu attraverso vari continenti? Evidente è la distanza spazio-temporale, tematica e stilistica che separa i due testi, anche qualora ci si limiti a considerare l'esperienza della guerra vissuta dai due personaggi. Ma soprattutto, cosa permette di accostare due autori così lontani ideologicamente, che hanno professato opinioni politiche tanto distanti quando non antitetiche?

Sia che si mettano in luce gli aspetti di continuità che intrattiene con i successivi testi polemici ovvero che si sottolinei la forza di una scrittura contro corrente rispetto alle reazionarie prese di posizione dei *pamphlets*⁷, la lettura del romanzo cèliniano deve necessariamente confrontarsi con la presenza di un narratore dalla marcata funzione ideologica. Che il *Voyage au bout de la nuit* (1932) sia interpretato come un “livre irrécupérable” (Muray 1994: 18), un racconto filosofico alla maniera di *Candide* (cfr. Bellosta 1990), un “pamphlet fictionnel” (Giusto 1994: 20) o un “manifeste anti-humaniste” (Schmitt 1994: 38-9), la critica concorda generalmente nel riconoscere che questo romanzo, meno rivoluzionario dal punto di vista stilistico dei successivi, si differenzia da essi anche per l'ipertrofica presenza di un narratore-moralista che ricorre costantemente a sentenze, massime e aforismi in cui compendia una visione dell'uomo dominata dall'idea della morte. Prima ancora di essere ‘riletta’ alla luce dei *pamphlets*, tale visione fu oggetto di un duplice tentativo di ‘recupero’ ideologico che, secondo la formula di Muray, amputava ugualmente l'opera considerando il cèliniano “viaggio al termine della notte” non come la nega-

⁷ Cfr. rispettivamente Giusto 1994: 27 e Godard 1985: 307.

zione di ogni utopia ma come un cammino intrapreso che avrebbe dovuto condurre il suo autore sulla via di un futuro *engagement* (Muray 1994: 10-11). Tutt'altro che ambiguo rispetto al suo contenuto ideologico, *Le grand voyage* (1963) fu scritto da Semprún in Spagna quando era un dirigente dell'allora clandestino PCE. Il romanzo narra il viaggio di Gérard verso il campo di Buchenwald inaugurando il ciclo della scrittura concentrazionaria che trova nell'esperienza della morte uno dei suoi temi principali. Ma, a differenza delle successive, l'opera di esordio si fa portavoce dei valori della Resistenza secondo una visione della Storia che vede contrapporsi comunismo e totalitarismo; una visione che l'autore finirà per considerare partigiana e parziale e che farà oggetto di una riscrittura ideologica in *Quel beau dimanche*, romanzo della deportazione che si confronta con la realtà del gulag. Come conferma Semprún:

Le Grand Voyage a été écrit en 1961-1962, mais dans la mémoire de 1945 en quelque sorte, avec l'état d'esprit, les émotions, et la morale politique d'un jeune communiste qui non seulement ignorait les camps staliniens, mais aurait repoussé avec colère l'idée qu'il puisse y avoir des camps en Union soviétique [...]. Quand il est paru, je savais qu'il était complètement vrai et complètement faux. Pas sur la réalité de Buchenwald, mais sur le plan de la morale politique, parce qu'il est hémiplégique: il ignore le double système concentrationnaire [...]. Il fallait alors écrire un livre qui, pour moi, tienne compte de cela.⁸

Oggetto di una successiva presa di distanza da parte dei rispettivi autori⁹, le due opere delineano un parallelo percorso di conoscenza collocando i loro protagonisti in un mondo in cui prendono il sopravvento le forze del male ma di cui offrono una contrapposta interpretazione. In tal senso, come si cercherà di dimostrare, è proprio la lontananza ideologica dei due autori e delle rispettive visioni del mondo a fondare il rapporto tra i due testi nei termini di un 'parallelismo antitetico', senza dimenticare gli aspetti propri del genere nonché narrativi, strutturali e semantici che lo sottendono.

Riscritture di un anteriore progetto letterario¹⁰, le due opere di esordio sono separate da trent'anni di distanza, dalla tragica frattura rappresentata dalla seconda guerra mondiale e dalla rivelazione dei campi di sterminio che, come

⁸ Intervista a J. Semprún di Delorme e Herzlich (2000: 12). Sulla ideologia dell'autore all'epoca della scrittura de *Le grand voyage* si veda la tesi di dottorato di M.M. Ruiz Galbete (2001: 135-40).

⁹ Cfr. Schmitt, a cura di, 1989: 553, dove si citano le parole di Céline in occasione di una nuova edizione del *Voyage* nel 1949: "Si j'étais pas là, tout astreint, comme debout, le dos contre quelque chose... je supprimerais tout".

¹⁰ Se il *voyage* di Céline riprende il precedente progetto teatrale intitolato *L'église*, quello di Semprún è una 'riscrittura' del libro progettato e abbandonato subito dopo la Liberazione a seguito della drammatica alternativa tra "la scrittura o la vita".

osserva Henri Godard (2001: 86), sarà all'origine di un pudore letterario nei confronti della finzione, di un nuovo interesse per la storia e l'autobiografia sfociato nel tentativo di "conjoindre les prestiges en principe exclusifs de l'authenticité et de l'imaginaire". Un tentativo, questo, che definisce l'intera opera sempruniana e di cui l'autore del *Voyage au bout de la nuit* può considerarsi un precursore (Godard 1985: 422 sgg). Sia l'anti-eroe Ferdinand Bardamu che il *maquisard* Gérard sono identificati nelle rispettive opere in modo da evocare e mascherare al tempo stesso il carattere autobiografico della scrittura: il nome Ferdinand, presente nelle prime pagine e ripreso con più insistenza nella parte finale, suggerisce l'identificazione del personaggio con lo stesso autore mentre i nomi Gérard e Manuel (come ugualmente è chiamato il protagonista del *Grand voyage*) riprendono due pseudonimi usati dal giovane Semprún all'epoca della Resistenza. Nei due casi il contratto romanzesco proposto al lettore si sposa con un'importante componente autobiografica che si rivelerà indissociabile dalla finzione anche nelle opere successive dei due autori, entrambi identificati in modo sempre più esplicito con il personaggio-narratore¹¹. Si tratta, insomma, di *alter ego* letterari sui quali i rispettivi autori proiettano parte del proprio vissuto e, in particolare, l'esperienza altrettanto originaria e fondatrice che li accomuna in quanto sopravvissuti, l'uno alla Grande guerra e l'altro alla deportazione nazista.

Se il viaggio di Bardamu si concretizza in una serie di esperienze che formano una sequenza cronologica – benché discontinua – mentre quello di Gérard verso Buchenwald rappresenta il momento privilegiato di un racconto primo che molti altri ricordi vengono a intercalare in un incessante andirivieni nella memoria, entrambi i protagonisti rievocano il proprio vissuto riattualizzandolo come se si trattasse di un racconto simultaneo, contemporaneo ai fatti narrati. Un racconto che si chiude mettendo in scena il sipario di silenzio che cala sulle voci dei rispettivi narratori: quella di Bardamu, che si accomiata con le parole "qu'on n'en parle plus" (Céline 1932: 636), e quella di Gérard, sostituita nelle pagine finali dalla voce di un narratore extradiegetico che racconta in terza persona l'arrivo al campo di Buchenwald. I due testi trovano, inoltre, un comune elemento strutturale nel rapporto che il protagonista stabilisce con un altro personaggio, una sorta di doppio che lo accompagna nel 'viaggio' e che riprende, sebbene in misura minore, alcuni elementi della biografia dei rispettivi autori. Tanto Robinson quanto il "gars de Semur" non solo condividono l'esperienza di cui il protagonista si fa testimone ma sono destinati a viverla fino alle estreme conseguenze, quali doppi sacrificati nelle pagine finali dei due romanzi attraverso

¹¹ Per quanto riguarda Céline, questo percorso è analizzato da Godard (1985: 281-304) nel capitolo "De Bardamu à Céline".

so una morte che investe entrambi nelle ultime ore della notte. E, soprattutto, nei due racconti il ‘viaggio’ assume un valore metaforico che finisce per associare il suo ‘termine’ ad una morte simbolica prima ancora che letterale. “Notre voyage à nous [...] va de la vie à la mort”, si legge in esergo al *Voyage* di Céline, mentre “quitter le monde des vivants, quitter le monde des vivants” è la frase che “tournoie vertigineusement” nella mente di Gérard alla fine del viaggio e a chiusura de *Le grand voyage* (Semprún 1963: 279). L’arrivo a destinazione del treno merci in cui sono ammassati i deportati coincide infatti con la morte del “gars de Semur”, interlocutore e *alter ego* del protagonista che, insieme al corpo ormai privo di vita del compagno, dovrà lasciare nel vagone, dopo cinque lunghissimi giorni di viaggio, una parte di sé, ovvero la sua stessa vita:

J’allonge son cadavre sur le plancher du wagon et c’est comme si je déposais ma propre vie passée, tous les souvenirs qui me relient encore au monde d’autrefois. Tout ce que je lui avais raconté, au cours de ces journées, de ces nuits interminables [...] tout ça qui était ma vie va s’évanouir, puisqu’il n’est plus là. (*ibid.*: 256-7)

Il potere evocativo del titolo sempruniano, sottolineato nel testo dalla ripetuta associazione dei termini “au bout du voyage” (*ibid.*: 30, 164, 252, 279), sembra precisarsi fin dalle prime pagine con la comparsa del motivo notturno. In viaggio verso una destinazione ancora imprecisata, il narratore cerca di misurare il tempo trascorso nel vagone del treno, ma se i giorni si piegano al suo tentativo di ricostruzione nella memoria, le notti non si lasciano dominare e sembrano, al contrario, dilatarsi e fagocitare i giorni: “Je fais un effort, et j’essaye de compter les jours, de compter les nuits. Ça m’aidera peut-être à y voir clair. Quatre jours, cinq nuits. Mais j’ai dû mal compter ou alors il y a des jours qui se sont changés en nuits. J’ai des nuits en trop; des nuits à revendre” (*ibid.*: 11). E anche quando Gérard riesce, infine, a ritrovare la consapevolezza del tempo trascorso, il potere della notte resta sovrano trasformando il viaggio dei deportati in un’immobile attesa: “Mais c’est nous qui avançons? Nous sommes immobiles, entassés les uns sur les autres, c’est la nuit qui s’avance, la quatrième nuit, vers nos futurs cadavres immobiles” (*ibid.*: 11-12). Come nel romanzo di Céline, la notte diventa qui soggetto vivo, incarnazione di una forza oscura, di una minaccia incombente¹². Ma sarà una successiva occorrenza del termine a stabilire un più evidente rapporto con il *Voyage au bout de la nuit*:

C’est la nuit [...]. La nuit dont on ne voit le bout. D’ailleurs, en ce moment, *la nuit n’a pas de bout*, elle est réellement éternelle, elle s’est installée à jamais dans son être

¹² Sulle occorrenze e i significati dei due termini che danno titolo al romanzo céliano si veda Holtus 1994.

nuit sans fin. [...] pour nous, cette nuit, vraiment, dans le wagon, n'est qu'une ombre sourde, nuit détachée de tout ce qui n'est pas la nuit. (*ibid.*: 115; corsivo nostro)

Nell'esprimere l'impossibilità di arrivare *au bout de la nuit*, il narratore evoca in modo allusivo il titolo del *voyage céliniano* per farne, però, l'oggetto di un significativo rovesciamento. Egli sembra suggerire in tal modo l'impossibilità di raccontare la deportazione ricorrendo a immagini letterarie già elaborate per sottolineare il carattere assolutamente e tragicamente inedito di un'esperienza che, priva di referente per chi se ne fa ascoltatore, è allo stesso modo sprovvista di riferimenti letterari per chi se ne fa nell'immediato testimone. Ma la ripresa in forma negativa permette innanzitutto all'autore di richiamare e nello stesso tempo di contestare lo sfondo céliniano su cui profila il proprio racconto, siglando in tal modo un implicito contratto di lettura ipertestuale. L'ipotesto sarebbe convocato come una sorta di contro-modello rispetto al quale il viaggio di Gérard si presenterebbe come revisione o contestazione ideologica.

LE MARCE DI GÉRARD E BARDAMU.

UNA RISCRITTURA IN FORMA DI CHIASMO

La strategia narrativa cui ricorre Semprún per realizzare tale revisione o contestazione ideologica si concretizza nella parte conclusiva del romanzo in cui si può riconoscere una vera e propria riscrittura delle pagine introduttive del *Voyage céliniano*. Sottolineato dalla contrapposta collocazione dei due brani all'interno dei rispettivi romanzi, il rovesciamento tematico o semantico si attua nella forma di un chiasmo narrativo che, nell'invertire l'ordine del racconto, ne trasforma il significato.

Come è noto, nelle pagine iniziali del *Voyage au bout de la nuit* Ferdinand Bardamu, malgrado le proclamazioni di anarchismo, è colto da un improvviso entusiasmo nel veder sfilare una truppa di soldati accompagnati dalle incitazioni e dai festeggiamenti dei civili; in un attimo decide quindi di raggiungerli ma, con la stessa rapidità, il suo fervore si trasforma nella consapevolezza di un madornale equivoco e in quella sensazione di essere finito in una trappola che, d'ora in avanti, caratterizzerà il suo rapporto claustrofobico con la realtà (cfr. Schilling 1974):

Alors on a marché longtemps. Y en avait plus qu'il y en avait encore des rues, et puis dedans des civils et leurs femmes qui nous poussaient des encouragements, et qui lançaient des fleurs, des terrasses, devant les gares, des pleines églises. Il y en avait

des patriotes! Et puis il s'est mis à y en avoir moins des patriotes... La pluie est tombée, et puis encore de moins en moins et puis plus du tout d'encouragements, plus un seul, sur la route.

Nous n'étions donc plus rien qu'entre nous? Les uns derrière les autres? La musique s'est arrêtée. "En résumé, que je me suis dit alors quand j'ai vu comment ça tournait, c'est plus drôle! C'est tout à recommencer!" J'allais m'en aller. Mais trop tard! Ils avaient refermé la porte en douce derrière nous les civils. On était faits, comme des rats. (Céline 1932: 19)

Se la marcia di Bardamu si pone come prologo all'avventura della guerra e all'intera esperienza di vita del personaggio, la marcia di Gérard verso l'ingresso di Buchenwald chiude invece il romanzo in una sorta di epilogo che un *blanc* separa dal resto dell'opera e la sua marca distintiva consiste nel ricorso alla terza persona grammaticale in una narrazione extradiegetica che sottolinea, insieme alla scomparsa del "gars de Semur", l'arrivo di Gérard nell'universo della morte.

Mentre si dirige insieme agli altri deportati verso l'ingresso di Buchenwald, camminando a piedi nudi sulla neve, tra le grida delle SS, Gérard ripensa alla precedente marcia che l'ha condotto al campo di Compiègne. Una marcia scortata dai soldati tedeschi e avvolta dall'assoluto silenzio di un'atmosfera di sconfitta:

Au fur et à mesure que leur colonne s'enfonçait dans la ville, en rang par six, enchaînés deux par deux, un silence pesant s'étalait. On n'entendait plus que le bruit de leurs pas. Il n'y avait de vivant que le bruit de leurs pas, le bruit de leur mort en marche. Les gens restaient sur place pétrifiés, sur le bord des trottoirs. Certains détournaient la tête, d'autres disparaissaient dans les rues adjacentes. Ce regard vide sur eux, pensait Gérard, s'en souvenant, c'est le regard qui contemple le déferlement des armées battues, refluant en désordre. (Semprún 1963: 269)

Ma poi Gérard ricorda l'attenzione con cui un civile aveva osservato il loro silenzioso passaggio lungo le vie di Compiègne prestandogli così un nuovo sguardo con cui osservare quella realtà; uno sguardo che si posa, ora, sulla stessa marcia verso il campo di Buchenwald:

[...] il n'a pas détourné la tête, quand il a vu de quoi il s'agissait. Tout au contraire, il a laissé son regard attentif se remplir de tous les détails de cette scène. [...] Gérard a observé, à travers le regard que lui avait prêté cet inconnu, que leur colonne en marche était composée, dans son immense majorité, de jeunes, et que ces jeunes [...] étaient des maquisards [...] des combattants. [...] Et le regard de cet homme, brusquement, Gérard en avait eu l'impression, faisait de leur marche non pas celle d'une armée en déroute, mais bien plutôt une marche conquérante. Compiègne s'ouvrait docilement devant leur marche conquérante. Et il était indifférent de penser, de supposer, que la plupart d'entre eux marchaient de cette allure conquérante vers une destinée qui ne pouvait être autre que la mort. Leur future mort en marche s'avancait

dans les rues de Compiègne, d'un pas ferme, comme un flot vivant. Et le flot avait grossi, il déferlait maintenant, sur cette avenue d'opéra wagnérienne, parmi ces hautes colonnes, sous le regard mort des aigles hitlériennes. (*ibid.*: 270-2)

Attraverso la mediazione del ricordo e, in particolare, dello sguardo attento di un civile, la marcia di Gérard e degli altri deportati si trasforma in un “flot vivant” che da Compiègne irrompe nel viale di Buchenwald rovesciando al contempo l'immagine hugoliana dell’“armée en déroute” (ripresa nelle successive opere per identificare i “Rouges Espagnols” della perduta guerra civile) e il racconto di Bardamu. Se nei due testi l'esperienza della marcia è oggetto di una progressiva metamorfosi che ne trasforma il significato agli occhi dei rispettivi protagonisti, nel passaggio dall'uno all'altro si può notare un'inversione dei paradigmi euforico e disfórico. Ipotesto e ipertesto stabiliscono un rapporto chiasmatico che si realizza nella forma di un'antimetabole quale inversione dell'ordine narrativo che rende conto di un paradossale quanto eloquente rovesciamento semantico. Mentre il soldato Bardamu finisce per sentirsi in trappola dopo aver preso parte ad una marcia trionfale, nella visione di Gérard i deportati diretti al campo finiscono per indossare le vesti di ‘conquistatori’.

Ogni elemento narrativo che caratterizza il testo di Céline è ripreso e invertito di segno nel romanzo di Semprún. Mentre nel primo caso i soldati sfilano nella città da cui progressivamente si allontanano, nel secondo i *maquisards* avanzano nelle vie di Compiègne dopo aver attraversato la foresta circostante. Se nell'ipotesto si passa da una situazione iniziale di rumoroso incoraggiamento da parte dei civili ad una condizione di silenziosa solitudine, nel secondo, al contrario, agli sguardi sfuggenti di quanti cercano di defilarsi si sostituisce il sorriso che l'uomo attento rivolge a Gérard (“Quelques brèves secondes, leurs regards s'étaient croisés, et ils se sont souris”; *ibid.*: 272) mentre il silenzio che avvolge la marcia è all'improvviso spezzato da “ce cri, cet encouragement” che una donna lancia ai prigionieri per “briser le silence, pour rompre la solitude, la sienne propre [di Gérard], et celle de ces hommes, enchaînés deux par deux” (*ibid.*: 273). Contrariamente a quello di Bardamu, lo sguardo di Gérard posato sulla folla distingue le figure di un uomo e di una donna come presenze metonimiche di un'umanità attenta e partecipe, contrapposta alla visione indifferenziata dei civili in cui il protagonista celineiano riconosce i suoi stessi carcerieri (“Ils avaient refermé la porte en douce derrière nous les civils”). Ma soprattutto, si può notare l'inversione che caratterizza, da un testo all'altro, le coppie antitetiche formate dai termini vita-morte, libertà-prigionia. Mentre in Céline lo slancio vitale del protagonista conduce alla scoperta della morte preannunciata dall'immagine dei topi in trappola, nel racconto di Semprún la *mort en marche* si trasforma progressivamente nel *flot vivant* che da Com-

piègne giunge fino a Buchenwald¹³; allo stesso modo, mentre il soldato volontario finisce per sentirsi in gabbia, i prigionieri si trasformano in una colonna di ‘conquistatori’ che anima una scelta iniziale di libertà: “Je suis emprisonné parce que je suis un homme libre – aveva precedentemente osservato Gérard –, parce que je me suis vu dans la nécessité d’exercer ma liberté, que j’ai assumé cette liberté” (*ibid.*: 54). La stessa locuzione usata da Bardamu per dirsi in trappola (tanto più significativa se si tiene conto che con queste parole si chiude il capitolo iniziale del *Voyage céliniano*) è ripresa dal “gars de Semur” nel testo sempruniano¹⁴ dove però, anziché suscitare un desiderio di fuga, è indissociabile dalla certezza del personaggio di trovarsi dalla parte giusta rispetto ai civili tedeschi che, dal marciapiede della stazione, osservano il convoglio dei deportati: “Eh bien, je préférerais être à Semur, si tu veux tout savoir. Mais entre eux et nous, ces boches-là qui nous regardent et nous, j’aime autant être à notre place” (Semprún 1963: 155).

Nel riscrivere l’episodio iniziale del *Voyage céliniano* nella forma di una “interversion” (cfr. Jenny 1976: 263), lo scrittore trasforma la visione del contro-modello attraverso l’adesione ai valori della Resistenza che animano il suo personaggio. In tal modo, la passività e l’inconsapevolezza politica di Bardamu, che partecipa a una guerra astratta e priva di qualsiasi motivazione, è contraddetta dalla lucidità e dallo spirito combattivo di Gérard che prende parte a una lotta necessaria nel contesto di una situazione storica determinata; la decisione estemporanea e immotivata del primo è contestata dalla scelta consapevole del *maquisard*, mentre il desiderio di fuga del protagonista céliniano che finisce per sentirsi in trappola è negato attraverso l’accettazione della deportazione come logica conseguenza di una guerra combattuta in nome della libertà. Così, l’assunzione della morte che attende i deportati alla fine della loro marcia “conquérante” permette di rovesciare la riflessione ricapitolativa con cui Bardamu esprimeva l’impossibilità stessa dell’*engagement* nel dirsi incapace di “[se] remplir la tête avec une seule idée, mais alors une superbe pensée tout à fait plus forte que la mort” (Céline 1932: 631).

Nel viaggio céliniano, Bardamu segue un cammino di conoscenza che scopre nella morte la sola verità dell’uomo. Invincibile nella prospettiva del personaggio, la notte rompe così il suo ciclo naturale con il giorno annullando ogni idea di rinascita come preannuncia la stessa rielaborazione della “Chan-

¹³ “La muerte se vuelve vida” è il titolo di una poesia del giovane Semprún apparsa su *Independencia*, 6, 30 aprile 1947, p. 8.

¹⁴ “C’est très joli [...] de raisonner, mais en attendant, on est faits comme des rats” (Semprún 1963:189). Lo stesso personaggio non fa che ripetere, nel corso della notte, “cette nuit n’en finira jamais” (*ibid.*:81, 85, 90, 101).

son des gardes Suisses” posta in esergo al romanzo¹⁵. Nel trasporre la notte cèliniana nella drammatica situazione dei deportati, Semprún ne riprende e ne enfatizza il valore metaforico per esprimere l’esperienza del male assoluto su cui rifletterà a lungo nelle opere successive. Come e ancor più di quella cèliniana, la notte del suo “viaggio” appare infinita ed eterna annullando agli occhi del deportato ogni possibile *debors*, inghiottendo nella sua ombra, insieme al “gars de Semur”, la stessa voce di Gérard. Ma se la narrazione extradiegetica rappresenta l’abdicazione narrativa del protagonista davanti all’orrore, è anche l’unica possibilità di superare, rappresentandola, la soluzione di continuità (il necessario oblio¹⁶) che separa il soggetto dell’enunciato dal soggetto dell’enunciazione, i due tempi del prima e dopo la morte che nella dimensione narrativa della scrittura potranno tornare a comunicare. Se il passaggio da una voce all’altra è mediato dalle ultime parole pronunciate dal “gars de Semur” che Gérard ricorda dopo la morte del compagno, questa voce che giunge dal mondo della morte è anche e soprattutto lo spazio in cui si realizza nel *Grand voyage* la sua descritta metamorfosi nella vita, nel *flot vivant* che emerge dal più profondo della notte per assicurarne la continuità con il giorno, con la certezza di una rinascita attraverso l’*engagement*. Per i *maquisards* la morte stessa si trasforma in ragione di vita; è questa la dura lezione tratta da Gérard davanti all’uccisione di un compagno:

[...] les S.S. imaginent que nous allons subir sa mort, la sentir fondre sur nous comme une menace ou un avertissement. Mais cette mort, nous sommes en train de l’accepter pour nous-mêmes, le cas échéant, nous sommes en train de la choisir pour nous-mêmes. Nous sommes en train de mourir de la mort de ce copain, et par là même nous la nions, nous l’annulons, nous faisons de la mort de ce copain le sens de notre vie: un projet de vivre parfaitement valable, le seul valable en ce moment précis. (Semprún 1963: 62-3)

Una forte impronta ideologica differenzia *Le grand voyage* dalle successive opere del ciclo concentrazionario. Tuttavia, questo primo romanzo di Semprún contiene già i principali motivi che vi saranno sviluppati e, in primo luogo, la volontà di superare la testimonianza attraverso una rielaborazione artistica del ricordo

¹⁵ Come osserva Aebersold (1994: 72) a proposito della *Chanson* citata nel romanzo: “Le reste du texte a été amputé: il y est toujours question de la peine des soldats dans l’hiver et dans la nuit, [...], mais aussi de la fin de leur voyage, des lendemains heureux, du repas après l’effort, du printemps, ce qui donne à leur chant l’espoir d’une résurrection de la mort vers la vie. Céline annule toute idée de renaissance: le Ciel vide d’astres *dans* lequel cheminent ses morts-vivants est un ciel chthonien”.

¹⁶ “[...] il faut vraiment oublier ce voyage, après, peut-être, pourrai-je le raconter” (Semprún 1963: 153).

che si nutre della letteratura: come quella proustiana¹⁷, la presenza di Céline, forse meno esplicita e chiaramente più polemica, è convocata nelle pagine del romanzo in un *questionnement* della Letteratura nella prospettiva della Storia.

Oltre alle citate allusioni, la presenza dell'ipotesto è richiamata attraverso il motivo ricorrente della marcia che percorre l'intero racconto prima di essere oggetto della finale riscrittura. Ma soprattutto, tale presenza è oggetto di una *mise en abyme* in due successivi passi in cui Gérard, nell'incarnare il ruolo del lettore o dell'ascoltatore, suggerisce la chiave per riconoscere e interpretare l'ipertesto sempruniano nonché il "retournement idéologique" (Genette 1982: 292) su cui si fonda. Sarà infatti Gérard a offrire un esempio di lettura "renversée" quando trasforma il testo di un'iscrizione sostituendo alcune parole con il loro contrario ("On peut essayer [...] de renverser cette noble pensée, voir ce que ça donne"¹⁸). E sarà sempre lo stesso personaggio ad assimilare metaforicamente il procedere di una marcia con quello del racconto, prima di mettere in rapporto due diverse marce che si associano nella sua memoria. Più precisamente, nell'ascoltare il racconto di una marcia compiuta in passato da certi *maquisards*, la vaga immagine di un'altra marcia affiora nella mente di Gérard, che si sforza di precisarne il ricordo seguendo il filo di un'associazione ancora indefinita ma, al tempo stesso, insistente:

Et ce récit [...] m'en rappelle un autre, c'est-à-dire, plus exactement, pendant que ce gars dévide son récit, qu'il bute sur les phrases, comme cette nuit-là sur les racines, les ronces et les pierres, une autre marche dans la nuit me revient en mémoire, c'est-à-dire, l'idée que je devrais me souvenir d'une autre marche dans la nuit, que celle-ci évoque, sans encore la dévoiler, sans que je sache encore quelle autre marche dans la nuit, et par qui marchée, rôde aux confins de ma mémoire, bouillonne doucement sous ce récit et les évocations de ce récit. (Semprún 1963: 213)

¹⁷ Si veda in proposito il già citato saggio di P. Egri.

¹⁸ Così "Glück und Unglück, beides trag in Ruh" – alles geht vorüber und auch Du" diventa "Glük und Unglük, beides trag in Unruh" – alles bleibt in Ewigkeit, nicht Du", rispettivamente tradotti in nota: "Bonheur et malheur, prends-les calmement – car tout passe et même toi"; "Bonheur et malheur, prends-les dans l'inquiétude – car tout est éternel, sauf toi" (Semprún 1963:173-4).

BIBLIOGRAFIA

- Aebersold, D. (1994), “Goétie de Céline”, in Baudelle (éd.) 1994: 71-82.
- Alted Vigel, A. e M. Aznar Soler (eds., 1998), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Barcelona, AEMIC-GEXEL.
- Augier, G. (2000), “Jorge Semprún. Une écriture escortée”, *Cahiers Jean Giraudoux*, XXVIII.
- Baudelle, Y. (éd., 1994), “*Voyage au bout de la nuit*” de Louis-Ferdinand Céline. Dossier critique, n. monografico di Roman 20-50. *Revue d'étude du roman du XX siècle*, 17.
- Bellosta, M.-Ch. (1990), *Céline ou l'art de la contradiction*, Paris, PUF.
- Céline Louis-Ferdinand (1932), *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, “Folio”, 1992.
- Dambre, M. e M. Gosselin-Noat (éds, 2001), *L'Éclatement des genres au XX siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle.
- Egri, P. (1969), *Survie et réinterprétation de la forme proustienne. Proust, Déry, Semprún*, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem.
- Delorme, M.-L. e G. Herzlich (2000), “L'art contre l'oubli. L'écriture ravive la mémoire”, *Le Monde des Débats*, maggio: 10-13.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Giusto, J.-P. (1994), “Céline ou le dangereux voyage”, in Baudelle (éd.) 1994: 19-29.
- Godard, G. (1985), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard.
- Godard, H. (2001), “La crise de la fiction. Chronique, roman-autobiographie, autofiction”, in Dambre e Gosselin-Noat (éds.) 2001: 81-91.
- Holtus, G. (1994), “Les concepts *voyage* et *nuit* dans le *Voyage au bout de la nuit* de L.-F. Céline”, in Baudelle (éd.) 1994: 171-89.
- Illescas, R. (2004), “Jorge Semprún: *La escritura o la vida*. Holocausto y literatura”, in Lerner, Nival e Alonso (eds.) 2004: 315-22.
- Jenny, L. (1976), “La stratégie de la forme”, *Poétique*, 27: 257-81.
- Lerner, I., R. Nival e A. Alonso (eds., 2004), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (New York, 16-21 luglio 2001), *Literatura Española, Siglos VXIII y XX*, vol. III.
- Mercadier, G. (1999), “*Adieu vive clarté... Jorge Semprún et son garde-mémoire*”, *Cahiers d'Études Romanes*, 2, n.s.: 127-43.
- Muray, Ph. (1994), “C'est tout le roman ce quelque chose”, in Baudelle (éd.) 1994: 9-18.
- Perugini, C. (1998) “Apostasías. De Paul Nizan a Jorge Semprún”, in Alted Vigel e Aznar Soler (eds.) 1998: 175-84.
- Ruiz Galbete, M.M. (2001), *Jorge Semprún: réécriture et mémoire idéologique*, tesi di dottorato Université Aix-Marseille I – Université de Provence, 2 voll.
- Samoyault, T. (2001), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan.
- Schilling, G. (1974), “Espace et angoisse dans *Voyage au bout de la nuit*”, *Céline*, 1, 1974: 57-80.
- Schmitt, M.P. (éd., 1989), Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Larousse.
- Schmitt, M.P. (1994), “Un texte méchant”, in Baudelle (éd.) 1994: 31-41.
- Semprún, Jorge (1963), *Le grand voyage*, Paris, Gallimard, “Folio”, 2004.
- Semprún, Jorge (1969), *La deuxième mort de Ramón Mercader*, Paris, Gallimard.
- Semprún, Jorge (1980), *Quel beau dimanche*, Paris, Grasset.

- Semprún, Jorge (1987), *Netchaïev est de retour*, Paris, Jean-Claude Lattès.
Semprún, Jorge (1994), *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.
Semprún, Jorge (1998), *Adieu, vive clarté...*, Paris, Gallimard.
Streff Moretti, M. (1986), "La métaphore photographique, Jorge Semprún", *Micromégas*,
XIII-1, 35: 57-64.