



## La fuga dalla Storia. Erranza, esilio ed esodo nella *Trilogie allemande* di L.-F. Céline

The Escape from History. Wandering, exile and exodus in the L.-F. Céline's *Trilogie allemande*

Iacopo Leoni

Università di Pisa, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

*La trilogie allemande* di L.-F. Céline ripercorre le tribolate peregrinazioni che lo stesso scrittore, mosso dall'obiettivo di raggiungere la Danimarca, compie tra il 1944 e il 1945 attraverso una Germania in preda all'imminente crollo del Reich. La componente memorialistica dell'opera è tuttavia bilanciata da una tensione visionaria che, sommandosi a una forte tendenza digressiva, finisce per mettere in questione la ricostruzione lineare e ordinata degli eventi. A partire da queste considerazioni più generali, l'articolo si propone di riflettere sulle diverse implicazioni che, nella *Trilogie allemande*, caratterizzano il tema dell'erranza: dove l'indagine dello spazio non è più un movimento razionale e volontario ma una peregrinazione allucinata attraverso cui la sorte dell'io celiniano si sovrappone a quella di interi popoli in fuga. La crisi del viaggio, strumento ormai incapace di assicurare all'io un solido apporto conoscitivo, viene riflessa dalla costruzione dei romanzi, volutamente privati di linearità e sottoposti anzi a un andamento centrifugo. Alternando cronaca, memoria, invenzione e digressioni polemiche, Céline perturba la referenzialità del racconto al fine di registrare, e infine rendere comunicabile, quello sfaldamento dei paradigmi collettivi che l'esplorazione del mondo ha messo sotto gli occhi dell'io narrante. In questo senso, la fuga verso il nord Europa diventa anche – e soprattutto – fuga dalla Storia intesa come concatenazione logico-causale di eventi, e dunque come sola garanzia di verità. Nel momento stesso in cui ambisce a fornire un'interpretazione più profonda della realtà, l'immaginario dell'esilio che sorregge la *Trilogie* è però inseparabile da un ritorno paranoico alla situazione personale dello scrittore, il quale sfrutta le potenzialità metaforiche legate al campo semantico del viaggio per presentarsi come il portavoce di un'umanità ingiustamente destinata al sopruso. | The *Trilogie allemande* by L.-F. Céline traces the writer's own troubled wanderings towards Denmark, carried out between 1944 and 1945, thus through a Germany caught in the grip of the imminent collapse of the Reich. The memorialist nature of the work is, however, balanced by a visionary tension which, in addition to a strong digressive tendency, ends up questioning the linear and orderly reconstruction of the events. Starting from these general premises, the article proposes to reflect upon the diverse implications that characterize the theme of wandering in the *Trilogie allemande*, where the investigation of space is no longer a rational and intentional movement, but rather a hallucinated peregrination through which the fate of the Célinian narrator overlaps with that of an entire population on the run. The crisis of the journey, an instrument that is ultimately incapable of providing the self with a solid intellectual contribution, is reflected in the crafting of the novels, which are deliberately deprived of linearity and, instead, caught in a centrifugal movement. By alternating accounts, memoir, fiction and controversial digressions, Céline disrupts the narrative's referentiality in order to record, and eventually communicate, that disintegration of collective paradigms which the exploration of the world has unveiled to the narrator. In this way, the flight to northern Europe

becomes, above all, an escape from History, understood as a logical-causal concatenation of events, thus as the only promise of truth. At the very moment in which it aspires to provide a deeper interpretation of reality, the imagery of the exile underpinning the *Trilogie* is, however, inseparable from a paranoid return to the writer's own personal circumstances, as he exploits the metaphorical potential related to the semantic field of the journey in order to present himself as the spokesperson of a humanity unjustly destined to oppression.

**PAROLE CHIAVE** | **KEYWORDS**

Erranza, esilio, esodo, conoscenza, Storia | Wandering, exile, exodus, knowledge, History

## 1 Figure e forme dell'erranza

Nonostante la relativa autonomia dei tre romanzi che la compongono – *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960), *Rigodon* (1969) –, *La trilogie allemande* di Louis-Ferdinand Céline costituisce un unico e coerente racconto. Vista nel suo complesso, tutta l'opera dello scrittore avrebbe del resto pochissimo da perdere e tutto da guadagnare se considerata, alla maniera della *Recherche* proustiana, come un ciclo narrativo sostanzialmente unitario, iniziato nel 1932 con la pubblicazione del *Voyage au bout de la nuit* e proseguito nei decenni successivi<sup>1</sup>. Una volta accettata questa interpretazione, la *Trilogie* starebbe all'opera di Céline come *Le temps retrouvé* sta a quella di Proust; e ciò non solo in quanto è attiva una forte impronta teorica che si concretizza nella sovrabbondanza di passi metapoetici, ma anche perché il testo riprende, ampliandone il senso, alcuni tra i nuclei tematici più importanti che innervano l'intera poetica celiniana. Tra questi, continua a svolgere un ruolo decisivo il tema del viaggio; o, per meglio dire, di un viaggio ormai definitivamente trasformatosi in erranza. Vero e proprio architrave del racconto sono infatti le tribolate peregrinazioni che lo stesso Céline compie tra il 1944 e il 1945 attraverso una Germania in preda all'imminente crollo del *Reich*. Accusato di collaborazionismo e di compromissione ideologica con i valori nazisti, lo scrittore – com'è noto – si trova costretto ad abbandonare la Francia insieme alla compagna Lucette e al gatto Bébert, con l'obiettivo di raggiungere la Danimarca, destinazione che, perlomeno nella sua declinazione narrativa, assume via via le sembianze di una misteriosa terra promessa<sup>2</sup>. Sarebbe tuttavia impossibile operare una reale distinzione tra la materia del contenuto e la componente metanarrativa<sup>3</sup>: secondo una prospettiva già annunciata da *Guignol's Band* (1944), uno degli aspetti più rilevanti della *Trilogie* è appunto la metabolizzazione di eventi più scopertamente

autobiografici all'interno di un'impalcatura formale complessa e stratificata<sup>4</sup>. Ma, anche al di là di questo aspetto, sussiste una stretta correlazione tra il campo semantico del viaggio e la riflessione sulla letteratura: da una parte, l'erranza geografica si pone come terreno privilegiato per veicolare una visione del mondo che sembra trovare naturale espressione solo tramite la sua presentazione letteraria; dall'altra, l'atto stesso dello scrivere diventa un percorso erratico che – facendo convivere l'istanza memorialistica con la tensione romanzesca, l'intento cronachistico con la coazione al commento – trascina il lettore nel suo carattere mobile e multiforme.

La critica, forse accordando un'eccessiva fiducia alle dichiarazioni espresse dallo stesso Céline in seguito alla pubblicazione di *D'un château l'autre*<sup>5</sup>, ha più volte messo l'accento sulla componente memorialistica della *Trilogie* (cfr., ad esempio, Seebold 1980). Si tratta di una lettura che evidenzia un'evoluzione importante nella poetica celiniana tra gli anni Quaranta e Cinquanta, ma che rischia spesso di sottostimare gli apporti legati all'istanza più propriamente inventiva. Del resto, il frequente invito dello scrittore a trascurare l'intrigo in favore dello stile – “[...] il s'agit de se placer dans la ligne où vous place la vie, et puis de ne pas en sortir, de façon à recueillir tout ce qu'il y a; et puis de transposer en style” (ed. 1976<sup>d</sup>: 85) – non significa rivendicare una presunta autoreferenzialità del discorso letterario quanto considerare il contenuto un elemento indistinguibile dalla forma che lo esprime. Il testo mantiene infatti una incontestabile tensione romanzesca che, precisandosi nel ricorso a un tessuto figurale incentrato sulla deformazione visionaria e sull'iperbole, finisce per alterare incessantemente i dati di realtà presi a oggetto dalla narrazione<sup>6</sup>. Va da sé che una simile impronta abbia conseguenze rilevanti sulla rappresentazione che Céline restituisce del proprio itinerario di fuga, sottoposto a una interazione costante tra prospettiva autobiografica, intento polemico-digressivo e necessità di trasposizione. Il primo stravolgimento riguarda la successione temporale degli eventi, poiché le tappe del viaggio celiniano raccontate nella *Trilogie* subiscono una notevole distorsione cronologica nel passaggio alla loro configurazione letteraria<sup>7</sup>. Una tale confusione è però solo la manifestazione più basilare di un progetto deliberatamente teso a problematizzare la referenzialità stessa della cronaca storiografica. Céline, insomma, affetta continuamente la sua preoccupazione per una ricostruzione fedele e corretta degli avvenimenti, facendo appello ai doveri etici del cronista e puntellando il racconto delle proprie peregrinazioni con riferimenti a luoghi, persone e vicende dotati di un effettivo riscontro nella realtà. Di fatto, però, non fa assolutamente nulla per rispettarla,

stravolgendola programmaticamente e con sempre maggior disinvoltura man a mano che l'opera avanza.

Alcuni commentatori hanno visto nella *Trilogie* un resoconto fedele degli avvenimenti raccontati (cfr. Rebatet 1957: 9); altri – ben più numerosi – hanno invece insistito sul carattere altamente inverosimile della ricostruzione celiniana. Di fronte a simili interpretazioni, mi pare meno interessante voler ripristinare la verità storica nei confronti della menzogna romanzesca che interrogare gli aspetti più propriamente letterari di una rappresentazione in cui le ingerenze ossessive del narratore pesano almeno quanto la trasfigurazione delirante degli eventi. Céline non si limita infatti a trasporre la propria esperienza – fenomeno che, dopo Proust, assume una valenza addirittura generazionale – ma innesca un più generale processo di perturbazione della macchina narrativa: prolessi, analessi, digressioni, inserti pamphlettistici che non solo disturbano continuamente l'esposizione ma finiscono per alterare la veridicità della testimonianza, procedendo sulla scia di associazioni ormai svincolate dal rispetto dei nessi logico-causali. Una tale articolazione del racconto è tuttavia il risultato di un progetto volto a mimare formalmente una crisi del senso strettamente connessa alla cronaca del proprio esilio. Da una parte, Céline si affida ancora una volta alle potenzialità simboliche tradizionalmente legate all'immaginario letterario del viaggio per esprimere un bilancio pessimistico sulla natura umana: mai come in questi romanzi, l'erranza sottintende un itinerario che non è più indagine razionale e volontaria dello spazio ma peregrinazione spesso allucinata alla ricerca di una meta impossibile da raggiungere. Dall'altra, questo giudizio può essere veicolato solo da un contenitore formale che, disperdendo programmaticamente il proprio centro e privilegiando una costruzione di stampo giustappositivo, possa riflettere il definitivo scollamento tra parabola individuale e paradigmi collettivi. Ecco perché la coesistenza di forme eterogenee non diventa mai, in Céline, rinuncia davanti alla possibilità di pronunciare un discorso sulla realtà ma, semmai, l'unico modo attraverso cui è possibile registrare, e infine rendere comunicabile, quello sfaldamento della Storia che l'esplorazione del mondo ha messo sotto gli occhi dell'io narrante. Non sarà allora un caso se, in uno dei molti passaggi metapoetici presenti, Céline rivendica la propria capacità di tenere ben salda la gestione della narrazione, identificandosi con un "artiste-nautonnier qui barre et maintient son esquif!" (ed. 1976<sup>c</sup>: 728).

La stratificazione degli elementi espressivi, lungi dal sottintendere una postura scettico-ironica che, di lì a qualche anno, avrebbe iniziato

a fare capolino grazie alla sensibilità postmoderna, partecipa in maniera funzionale alla costruzione di un discorso strutturalmente incentrato sulla trasformazione del viaggio in erranza. Non c'è soluzione di continuità, insomma, tra forma e contenuto: costruire un racconto disordinato, sbriciolato, caotico è il solo modo per restituire l'itinerario erratico di un individuo che osserva e sconta sulla propria pelle le conseguenze di una civiltà occidentale definitivamente al tramonto<sup>8</sup>. Si tratta di una posizione ancor più interessante se si considera che, in quegli stessi anni, il *Nouveau roman* stava andando verso una direzione completamente opposta, scongiurando – anche se non sempre in buona fede – ogni possibile rapporto di referenzialità tra il testo e la realtà. Resta che, per Céline, l'unico modo per salvaguardare questa dialettica è quello di rigettare modalità diegetiche ritenute ormai improponibili e incentivare una disarticolazione del romanzo che investa sia l'aspetto semantico sia quello retorico. Non sorprende, allora, che sia proprio un tema tradizionalmente caro all'immaginazione letteraria come quello del viaggio a essere recuperato e insieme destrutturato: “Céline – ha scritto Roger Nimier – se veut chroniqueur; mais il décrit l'Allemagne de la débâcle comme Dante visitait les cercles de son Enfer” (citato in Godard 1976: 1146). Non è un caso che l'avvio della parte più propriamente memorialistica della *Trilogie* sia preceduta – e di fatto autorizzata – da una visione in cui l'io narrante, in preda agli effetti deliranti della febbre, vede transitare sulla Senna una sorta di piroscampo timonato da Caronte:

Je sais... je sais... je l'ai loupe... Caron! Je restais une minute de plus je le voyais!... La Vigue, les autres, l'ont surement vu, eux!... l'excuse, je sentais venir la fièvre... et puis encore une autre excuse!... je vous raconterai...

Là zut! Et chacals!... je pourrais moi aussi vous promener, avec d'autres personnes!... divaguer pour divaguer!... un plus bel endroit! Fièvre pas fièvre!... et même un site très pittoresque!... touristique!... mieux que touristique!... rêveur, historique, et salubre!... idéal! Pour les poumons et pour les nerfs... un peu humide près du fleuve... peut-être... Le Danube... la berge, les roseaux... (ed. 1976<sup>a</sup>: 102)

Ma il parallelo con la *Commedia* dantesca aiuta a precisare soprattutto uno scarto decisivo, nella misura in cui il campo metaforico del viaggio non serve più, come in Dante, a simboleggiare una riconquista dell'identità smarrita che possa poi ricongiungere l'io a più luminosi sistemi di senso, bensì a decretare lo smantellamento di ogni valore individuale e collettivo. Da questo punto di vista, l'anarchia che investe la Germania in seguito alla

disfatta nazista funziona come sineddoche di una notte della ragione che incombe sull'intera civiltà europea, se non sulla Storia nella sua totalità.

## 2 Circolarità dell'esperienza e fuga dalla Storia: verso un'interpretazione inedita del mondo

La questione di un viaggio che ha ormai smarrito le sue coordinate razionali è pertinentizzata fin dai titoli delle singole opere. Se *D'un château l'autre* pone l'accento sullo zigzagare, appunto, da un castello all'altro, *Nord* segnala, indicandola con icastica sinteticità, quella tensione verso il nord Europa che è il vero cuore pulsante di tutta la *Trilogie*. La speranza di un'ipotetica salvezza è tuttavia smentita dal romanzo successivo: il termine *Rigodon* fa non per caso riferimento a una danza molto vivace durante la quale i partecipanti, disposti in cerchio, si muovono a turno in direzione del centro per tornare poi nella loro posizione di partenza<sup>9</sup>. Il tema dell'esodo, pur così determinante, si trova pertanto affiancato da una prospettiva opposta e complementare, coincidente con un itinerario che, nel momento stesso in cui si dispiega concretamente nello spazio geografico, fa allusione a un destino di sostanziale circolarità. Chiunque abbia una qualche confidenza con l'opera di Céline non avrà difficoltà a notare come questa dialettica permei in profondità l'immaginario dello scrittore fin dal *Voyage au bout de la nuit*: dove l'importanza di un viaggio contemporaneamente reale e metaforico è del resto esplicitata fin dai paratesti. Nel *Voyage* – ma analoghe considerazioni potrebbero riguardare *Mort à crédit* (1936) –, l'erranza ubbidisce a un'inquietudine statutaria al personaggio, e ciò nella misura in cui qualsiasi ipotesi di radicamento piccolo-borghese o di appartenenza comunitaria appare inconciliabile con il progetto di conoscenza della miseria umana. Coerentemente con una tendenza tutta novecentesca – tendenza su cui si staglia nitida l'ombra del viaggiatore baudelairiano –, il viaggio subisce al tempo stesso una drastica sottrazione di senso, non offrendosi più come un solido strumento formativo capace di garantire una maggiore esplorazione del sé ma configurandosi anzi come un agente autodistruttivo: “Le voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons...” (ed. 1984: 376). Demistificata come tema, l'erranza è in Céline sempre recuperata come risorsa formale, ovvero come produttrice di immaginazione, e dunque come più feconda garanzia di racconto. Ed è proprio per la sua disponibilità a farsi insieme forma e contenuto che la coppia oppositiva movimento vs

stasi, con le rispettive ambivalenze che caratterizzano ognuno dei due poli in gioco, può forse essere considerata il minimo comune denominatore fondamentale in grado di illuminare l'intera poetica celiniana<sup>10</sup>.

Se comparata ai romanzi precedenti, la *Trilogie* esaspera le implicazioni legate al campo semantico del viaggio, operando una radicalizzazione delle poste in gioco che riguarda tanto l'aspetto tematico – l'esilio, l'erranza – quanto il tessuto formale – l'articolazione estremamente centrifuga del racconto. O, detto in altre parole, l'enfaticizzazione di alcuni nodi semantici ricorrenti ha bisogno, per potersi esprimere, di un parallelo sviluppo degli aspetti più propriamente retorici. Nel *Voyage* e in *Mort à crédit*, la coazione alla fuga è infatti una scelta da imputare sostanzialmente a carico del protagonista e della sua inquietudine conoscitiva. Certo, le diverse tappe che scandiscono i romanzi – siano esse periferie parigine, avamposti coloniali o alienanti città straniere – sono contraddistinte da un forte senso di inospitalità; ma quello alla partenza è un impulso quasi sempre individuale, nella misura in cui l'accumulo esperienziale, spesso portato alle estreme conseguenze di un vero e proprio voyeurismo del dolore, si rivela una tentazione insopprimibile per l'io celiniano. In *D'un château l'autre*, *Nord* e *Rigodon*, al contrario, l'erranza è meno propugnata come risorsa che subita come condanna: il movimento nel mondo prende così la forma di un esilio iniziato con l'abbandono della Francia e proseguito poi con la traversata di un territorio straniero e inospitale alla ricerca di una terra promessa tanto desiderata quanto apparentemente irraggiungibile. I sottintesi insieme autobiografici e storico-politici sono però affiancati – e, verrebbe da dire, immediatamente soppiantati – da un'estensione metaforica che recupera la predilezione celiniana per le immagini di sradicamento, malessere, dispersione; immagini che nella *Trilogie* non solo sono sovrabbondanti ma assumono una declinazione più specificatamente collettiva. Le vicende di un singolo individuo si intrecciano così, senza soluzione di continuità, alla raffigurazione di un esodo che riguarda intere comunità di fuggiaschi e senza patria. A tal proposito, Day ha notato come la composizione del racconto, basata più sulla giustapposizione di singoli quadri narrativi che sul rapporto di causa-effetto, risulta strettamente funzionale alla costruzione di un affresco volto all'illustrazione di un tragico destino universale: "Ainsi le chaos s'organise: petit à petit, ces diverses représentations d'un évènement historique composent le tableau d'un gouffre où tous les voyages des peuples se rejoignent" (1974: 237).

La declinazione letteraria dell'esodo – lo ha notato Franca Sinopoli – si costruisce attraverso elementi tutto sommato ricorrenti: la fuoriuscita da una terra determinata, il passaggio pericoloso e iniziatico, la dispersione geografica, l'erranza, la nostalgia della patria o il desiderio di una meta promessa (2007: 749-51). Una tale collezione di costanti è certo presente nella *Trilogie*: la fuga da Parigi in seguito alla devastazione dell'appartamento situato in rue Montmartre, i numerosi episodi in cui la piccola comitiva rischia letteralmente la vita pur di procedere nel suo cammino, lo zigzagare in lungo e in largo per il territorio tedesco, la volontà di raggiungere la Danimarca, il ritorno sul suolo francese. Si tratta tuttavia di figure recuperate solo per essere risemantizzate alla radice. A venir meno è soprattutto l'inserimento di questi nodi semantici all'interno di una struttura organizzata secondo la successione di tappe ordinate razionalmente, e dunque predisposta a un dispiegamento teleologico del senso. Si precisa qui una delle infrazioni più marcate al modello biblico, dove gli avvenimenti che scandiscono il racconto non possono che prevedere il raggiungimento di una salvezza individuale e collettiva<sup>11</sup>. Non è un caso che dei tre momenti tradizionalmente costitutivi di ogni itinerario, fosse anche il più erratico, Céline si concentri di preferenza sul percorso in sé; partenza e arrivo godono infatti di uno spazio poco più che residuale, essendo restituiti tramite il ricorso ad alcune, rapidissime, prolessi e analessi, del resto evocate più per associazione di idee che per una reale necessità nell'economia globale della narrazione. Quello che potrebbe sembrare l'ennesimo elemento di imperfezione compositiva è in realtà una scelta del tutto coerente con l'impianto assiologico dell'opera. Da una parte, la peregrinazione è valorizzata in quanto suscettibile di estendersi verso infinite possibilità allegoriche e quindi unica vera produttrice di materia narrativa. Dall'altra, depotenziare l'*incipit* e l'*explicit* del loro capitale simbolico significa sottrarre qualsiasi riferimento a un *telos* che sottintenda la persistenza di un rapporto progressivo tra viaggio e conoscenza: la mancanza di senso che governa il mondo viene così riflessa nella costruzione dei romanzi, volutamente privati di linearità e di conclusione.

Al limite estremo della propria opera, Céline rovescia ancor più radicalmente il mito dell'altrove già profondamente ipotecato nel *Voyage au bout de la nuit*, confermandosi l'erede novecentesco più coerente e radicale di Baudelaire. Durante le proprie peregrinazioni, l'io narrante si trova confrontato a esseri umani di ogni tipo e specie – vittime, carnefici, profughi, nazisti, ebrei –, a scenari diversissimi tra loro – il contesto

medievaleggiante di Sigmaringen, i quartieri di Berlino sventrati dal fosforo, le atmosfere sospese e cupe delle province settentrionali tedesche –, alle più disparate e grottesche vicende – tentativi di assassinio, rocamboleschi viaggi in treno, delazioni, bombardamenti. Eppure, se l'immaginario del viaggio pone tradizionalmente l'accento sulla relazione plastica tra il soggetto e la realtà, la *Trilogie* pone un'ipoteca pessimistica sulla possibilità di recuperare un significato alla vicenda individuale attraverso l'esperienza di un mondo pur rappresentato nel suo carattere multiforme. Il sogno illuminista, e ancora parzialmente romantico, di vedere nell'indagine dello spazio il più solido strumento di (auto)conoscenza è definitivamente tramontato<sup>12</sup>. Sulla base di queste coordinate, Céline sottrae ogni residuo di idealizzazione all'immagine della terra promessa, la quale diventa anzi l'ennesimo approdo dove può trovare conferma l'effeatezza degli uomini. Del resto, grazie alle poche prolessi che rivelano l'effettivo corso degli eventi una volta raggiunto il territorio danese, Céline rivela al lettore di essere stato arrestato in contumacia e poi imprigionato. Ma anche al di là di questi squarci, è ancor più emblematico che il testo eviti di prendere effettivamente in carico il racconto del soggiorno in Danimarca, preferendo il capitale simbolico dell'erranza al bilancio formativo, o antiformativo, insito in qualsiasi punto d'arrivo.

Una simile configurazione dell'erranza ha tra le sue conseguenze più determinanti quella di smentire ogni legame tra sofferenza ed eccezionalità. Se nell'Antico testamento l'esilio rappresenta la punizione per i peccati commessi dagli uomini, e l'Esodo la difficoltosa prova alla fine della quale sarà sancita una ritrovata comunione con Dio, Céline rifiuta di vedere nell'accettazione del sacrificio il presupposto necessario e fondamentale per un riscatto eroico della condizione umana dai tormenti che la caratterizzano. Le tribolazioni patite dallo scrittore e dai suoi compagni di viaggio non preludono infatti a nessuna forma di ricompensa, né terrena né tantomeno ultraterrena; semmai confermano il reiterato destino di mortificazione cui è condannato chi si sente la vittima prediletta della Storia. Anche gli incessanti squarci che Céline, interrompendo la narrazione e parlando per così dire "dal presente", offre sulla sua vita quotidiana una volta ritornato in Francia si inseriscono coerentemente in questo paradigma: il rientro in patria non pone fine all'immaginario dell'esilio, anzi lo radicalizza, nella misura in cui lo scrittore si raffigura come una sorta di paria, ormai ai margini del consorzio umano, del mondo culturale e del mercato editoriale. Alla base di questa rappresentazione non sta solo una postura vittimistica volta a irretire il lettore nella trappola dei propri

mugugni rancorosi ma soprattutto il bisogno di demolire ogni interpretazione scioccamente consolatoria e ottimistica della parabola umana:

Il s'agit que la vie continue... même pas rigolote... oh, faire semblant de croire à l'avenir! certes le moment est délicat, mais vous savez qu'avec confiance, grâce et bonne humeur, vous verrez le bout de vos peines... si vous avez pris un parti, périlleux certes, mais bien dans le raide fil de l'Histoire, vous serez évidemment gâté... le fil de l'Histoire? vous voici dessus en équilibre, dans l'obscurité tout autour... vous êtes engagé... si le fil pète! si on vous retrouve tout au fond, en bouillie... si les spectateurs, furieux, ivres, viennent tripatouiller vos entrailles, s'en font des boulettes de vengeance, entassent, enfouissent, en petits Katyns particuliers, vous aurez pas à vous plaindre! vous vous êtes engagés, voilà! (ed. 1976<sup>b</sup>: 524-25)

Manifestare sfiducia verso l'avvenire significa mettere in questione tutte quelle istanze suscettibili di interpretare la realtà come una successione di eventi legati da nessi di tipo logico-causale, e dunque organizzati secondo un presunto rapporto di necessità. Da questo punto di vista, la trasformazione del viaggio in erranza implica anche – e soprattutto – il bisogno di sostituire un'interpretazione della Storia come istanza rettilinea, fondata cioè sulla razionalità e sul progresso, con una concezione circolare e a-teleologica, fondata sulla ciclica ripetizione del Male<sup>13</sup>. Da qui, un'estensione di significati che lega la rappresentazione dell'esodo non più al solo piano geografico ma anche a quello temporale: tramite un'incessante, e spesso caotica, alternanza di rimandi al passato, al presente e al futuro, Céline frammenta definitivamente l'organizzazione progressiva e diacronica del racconto, costringendo il lettore a seguirlo in una peregrinazione proiettata sul versante del tempo, oltre che su quello dello spazio.

Sulla base di queste linee interpretative più generali, la *Trilogie* potrebbe essere letta come il tentativo di comunicare una verità altra rispetto a quella della *doxa*, di esprimere cioè quanto la storiografia ufficiale ha volutamente trascurato o addirittura soppresso ai fini di una narrazione rassicurante e normalizzante degli eventi. Così, può accadere anche che i collaborazionisti o i nazisti vengano presentati come vittime proprio come lo sono gli ebrei; oppure che le potenze alleate siano giudicate tanto criticamente quanto lo sono quelle dell'Asse. Ma questa visione dipende meno da una malafede ideologica che da un pessimismo metafisico ben radicato nell'immaginario celiniano, e legato a un senso di angoscia esistenziale che sembra gravare su tutti e su tutto. Da questo punto di vista, anche la Seconda guerra mondiale diventa un teatro grottesco e violento dove tutti

i valori, proprio perché frutto del caos e non di una presunta necessità storica, sono precari, instabili, transitori. L'assenza di documenti che tormenta i protagonisti, sempre costretti a dimostrare la loro identità durante la fuga, sottolinea ad esempio un legame tra sgretolamento identitario ed esilio che caratterizza l'intera realtà rappresentata. Nel corso di questi romanzi, gli individui alla deriva, privati della loro consistenza umana e ridotti a fantasmi in fuga, si moltiplicano, comparso a ogni pagina e poi scomparendo quasi immediatamente, sommersi dal rovinoso torrente della Storia. D'altra parte – ed è questa una delle grandi caratteristiche della *Trilogie* rispetto alle opere precedenti – il tema veicola un rispecchiamento molto più esibito tra il protagonista e il consorzio umano che ne condivide le sventure. Il tragitto dell'io narrante si innesta su quello di una collettività sradicata che, perdute le proprie coordinate umane, erra confusamente in attesa della propria apocalisse. “L'embarquement pour Zornhof – ha scritto Day – est un voyage vers une Cythère improbable à travers les sept fléaux. [...] Agglutinées par groupes, des peuplades égarées circulent en titubant comme des insectes à travers des régions crevasées et bourbeuses [...]” (1974: 245). Al di là del suo carattere vagamente impressionistico, una tale osservazione consente di evidenziare l'ennesima, e forse decisiva, convergenza tra Céline e Proust. In uno dei passaggi più ambigui e suggestivi del *Voyage*, l'autore della *Recherche* viene infatti evocato come un “mi-revenant” smarritosi a descrivere “la diluante futilité des rites et démarches qui s'entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythères” (1984: 74). Giunto al passo finale della sua opera, Céline diventa anch'egli un'essenza fantasmatica intenta a evocare un mondo ormai degradato, in procinto di essere spazzato via dalla furia del tempo; ma – coerentemente con una poetica che riprende alcuni stilemi proustiani soltanto per ribaltarne il senso – agli oziosi snob che popolano i salotti mondani della *Recherche* si è sostituito un esodo tragicomico di derelitti e sradicati<sup>14</sup>.

Pur dipinto con tinte spesso allucinate, il crepuscolo degli dèi raccontato nella *Trilogie* non è mai enfatizzato epicamente ma è reso nei suoi aspetti più concreti e materiali. Al suo centro sta un corpo descritto meno in ottica di una semiotica psicologica della formazione che come funzione narrativa deputata a testimoniare gli orrori perpetrati dagli uomini e dalla Storia. Ciò non toglie che possano emergere istanze anche solo virtualmente suscettibili di contraddire, o almeno di bilanciare, una visione così pessimisticamente orientata. Molti degli esseri umani incontrati

dallo scrittore mostrano infatti un acceso e multiforme vitalismo che si estrinseca attraverso la valorizzazione della componente istintuale, della tenacia, finanche del vizio, e che risulta tanto più eloquente proprio in quanto emerge all'interno di un contesto caratterizzato dalla distruzione e dal disordine. In questo senso, il corpo celiniano è l'oggetto di una significativa formazione di compromesso: da una parte, ubbidisce esso stesso a una tensione centrifuga che tende a disperderlo nello spazio; dall'altra, resiste grazie ai suoi bisogni e ai suoi vizi davanti alla furia di un mondo in cui tutto sembra procedere speditamente verso il proprio annullamento. A tal proposito, Suzanne Lafont ha notato la presenza ossessiva nel testo di idiomi stranieri, onomatopee, grida: elementi grazie ai quali Céline testimonia l'esistenza, e la resistenza, di un mondo che è stato sepolto da una violenza al tempo stesso storica e metafisica (2017: 102). Ma questo elemento è solo l'aspetto più puntuale di un racconto che, per assolvere il suo compito, è chiamato a esondare dal suo alveo formale tradizionale e a inglobare competenze differenti, proponendosi insieme come testimonianza, cronaca, romanzo e accusa: dove ognuno di questi regimi discorsivi assicura a Céline un capitale conoscitivo diverso ma ugualmente sfruttato. È emblematico, a tal proposito, che la *Trilogie* faccia pochissimo ricorso alle potenzialità retoriche connaturate alle formulazioni aforistiche, al contrario sovrabbondanti nei grandi romanzi degli anni Trenta e determinanti per incanalare l'emozione conoscitiva tipica della logica letteraria (cfr. Amalfitano 2019: 104-9). Ciò non vuol dire – com'è ovvio – che la *Trilogie* non offra al lettore un surplus di conoscenza; vuol dire piuttosto che un simile obiettivo segue un'altra strada, ovvero quella dell'interazione vertiginosa tra tutti i piani del discorso presenti.

Calata all'interno di uno schema narrativo basato sull'erranza, la costruzione centrifuga del racconto permette alla *Trilogie* di aprirsi alle istanze represses da una società ansiosa di mascherare lo scandalo di un mondo governato da sopraffazione, violenza, morte: in ultima analisi, dal non senso. In polemica con l'inebetimento culturale delle istituzioni democratiche, Céline non smette di esibire una rappresentazione apocalittica che presuppone la disintegrazione del soggetto borghese e la distruzione della civiltà europea come uniche prospettive possibili:

[...] à l'heure actuelle je vois pas beaucoup, même tout contractant mon histoire, comment elle pourrait un peu se vendre dans l'état des kiosques et des gares et des librairies, que tout ça dégueule d'invendus... que le public, si pressé, blasé, si alcoolique, si fatigué, veut plus rien lire, ni entendre,

peut-être un petit truc pédé? une pouponnière en folie? confidences de nurses roses ardentes?... alors là moi je me présente mal avec nos avatars aux flammes, phosphores, séismes...“ (1976<sup>b</sup>: 509).

È questo il grande ritorno del represso – formale prima ancora che contenutistico – alla base della *Trilogie*: il vero compito del romanzo non è più informare e formare il lettore attraverso l’esposizione di una trama, l’indagine psicologica o l’utilizzo di personaggi finzionali ma far emergere, grazie a una originale alleanza tra forma e contenuto, quanto le costruzioni politiche, culturali e ideologiche dominanti tendono a rimuovere. A un livello di astrazione più generale, le figure dell’esilio e dell’esodo che dominano la *Trilogie* diventano anche – e soprattutto – risorse per veicolare una fuga dalla Storia intesa come concatenazione logico-razionale di eventi e dunque come sola garanzia di verità. Sta qui la principale differenza con i nuovi mezzi di comunicazione, su tutti la televisione, “élément d’abêtissement en ce sens que les gens se fient à ce qu’on leur montre. Ils n’imaginent plus. Ils voient” (1976<sup>d</sup>: 96). Se il medium televisivo conduce a una paralisi della conoscenza dovuta alla sterile equivalenza tra sapere e vedere, il discorso romanzesco, grazie al ruolo determinante svolto dallo stile, veicola un punto di vista inedito, e cioè non riducibile alla mera trasmissione di informazioni. Al di là di ogni richiamo all’esigenza memorialistica, Céline mostra come l’unico modo di restituire la propria esperienza sia attraverso la sua presentazione letteraria. In questo senso, il ricorso all’immaginario dell’erranza partecipa a un ritagliamento innovativo della realtà legato al rigetto degli abituali meccanismi conoscitivi e alla parallela valorizzazione di un’intelligenza analogico-associativa che, tramite squarci visionari, analogie deliranti e comparazioni fulminee, apre a un’esperienza peculiare, benché dolorosa, del mondo<sup>15</sup>.

### **3 Alla fine del viaggio: desiderio di autoassoluzione e declino della civiltà europea**

Nel momento stesso in cui ambisce a restituire un’interpretazione più profonda della realtà, l’immaginario dell’esilio che sorregge la *Trilogie* è però inseparabile da un ritorno paranoico alla situazione personale dello scrittore, ansioso di giustificare le proprie scelte davanti al nutrito tribunale dei suoi accusatori. Ecco perché non c’è alcuna soluzione di continuità tra l’illustrazione romanzesca dell’esodo celiniano e la volontà di riabilitare

un'immagine su cui grava non più solo la scellerata operazione dei pamphlet antisemiti ma anche la posizione ambigua di fronte all'occupazione nazista. Riducendo la Storia a una forza violenta guidata dal caso, Céline sfrutta il campo semantico del viaggio per presentarsi come il portavoce di un'umanità ingiustamente destinata al sopruso:

Il faut jamais rien conseiller! [...] Regardez un petit peu la France, j'y ai assez dit en long en large la gueule qu'elle aurait un moment! et regardez comme elle m'a traité!... l'état qu'elle m'a mis! moi! juste le seul qui voyait juste!... et les plus pires désastreux cons, si fiers à présent! [...] à Sigmaringen, je dois dire, je commençais à bien me modérer: trente-cinq ans que j'étais victime, je commençais à me méfier un peu! *alas! alas!* les jeux étaient faits! tout dit! c'est vous empaler qu'on vous veut! (1976<sup>a</sup>: 244-45)

La rappresentazione della fuga viene così convogliata verso un deliberato progetto di autoassoluzione: l'esilio cui è costretto lo scrittore non è infatti assunto come naturale conseguenza di una scelta politico-culturale rivelatasi poi perdente né è mai problematizzato criticamente. Attraverso un'impostazione vittimistica tipicamente piccolo-borghese, Céline instilla anzi nella propria rievocazione una finalità vendicativa (cfr. Hartmann 2006: 12-17): l'itinerario erratico che conduce dalla Francia alla Danimarca fa coincidere il cammino verso la salvezza personale con la ricerca di una riabilitazione pubblica che possa smascherare i torti subiti e, retrospettivamente, ripararli. In questo senso, non è un caso che la *Trilogie* si leghi, a un primo ma necessario livello, all'emergenza della prospettiva autobiografica, dal momento che – come ha più volte mostrato Sergio Zatti – la grammatica dell'autobiografia è spesso legata a un'esigenza apologetica a sua volta indistinguibile da un complesso intreccio di esibizione, colpa ed espiazione (2007: 315-20). Il fatto che l'istanza memorialistica sia però strutturalmente accompagnata dalle altre ci riconduce alla grande ambivalenza di questo singolare racconto dell'esodo: da un lato, Céline non smette di proporci una versione veridica degli eventi di cui vuole essere il solo portavoce; dall'altra, non arriva mai a dismettere un'attitudine delirante e ossessiva che è, al tempo stesso, l'inizio e il termine del discorso.

La conclusione della *Trilogie* è emblematica di una compenetrazione strutturale tra implicazioni metaforiche legate all'immaginario del viaggio e atteggiamento paranoico suscettibile di travalicare i limiti della logica romanzesca. Arrivati quasi alla fine del loro percorso, Ferdinand e Lili

si trovano faccia a faccia con un gruppo di uccelli il cui spaesamento sembra rispecchiare quello dei due personaggi:

Lili voit mieux que moi... c'est rien... là-bas dans les herbes, un oiseau... mais pas un oiseau habituel... un oiseau je dirais "de collection" de Jardin des Plantes... un oiseau grosseur d'un canard, mais mi-rose, mi-noir... et ébouriffé! Je dirais les plumes en bataille..., je regarde plus loin..., un autre! celui-là je le connais!... c'est moi qui l'ai vu le premier!... un ibis... drôle de piafici... et une "aigrette"!... celle-là sûrement pas du Danemark!..., un paon maintenant., ils viennent exprès! et "un oiseau-lyre"... c'est à manger qu'ils voudraient... l'endroit est pas bien nourrissant, ruines, ronces, cailloux... encore un autre!... cette fois, un toucan... on les a presque à trois... quatre mètres... ils seraient familiers si on avait à leur donner, mais, vraiment on n'a rien... là je dis à Lili "ferme bien le sac, qu'il sorte pas la tête!" je pense à Bébert... comme ça entourés d'oiseaux si il venait quelqu'un il se demanderait ce qu'on leur fait, si des fois nous ne sommes pas charmeurs... charmeurs d'oiseaux... Allons-nous-en! (1976<sup>e</sup>: 922-23)

La scena colpisce innanzitutto per il carattere eccezionale di questi uccelli, tutt'altro che diffusi alle latitudini del nord-Europa: dove la spiegazione razionale – il bombardamento ai danni di uno zoo ha probabilmente causato l'apertura delle gabbie e la fuga di alcuni animali – non altera minimamente il significato di questa singolare epifania. Proprio per simili presupposti, l'immagine potrebbe essere letta come la manifestazione improvvisa di una bellezza fuori dal tempo e dallo spazio, divenendo, per vie simboliche ricorrenti nell'immaginario celiniano, metafora stessa di una poetica che si vuole contemporaneamente agile e poderosa, snella e muscolare. Ma, nonostante le numerose convergenze, Céline non è Proust e *Rigodon* non è *Le temps retrouvé*. La *Trilogie* non si chiude infatti su questa prospettiva, che avrebbe potuto alludere a una sublimazione estetica della sofferenza e, per questo stesso motivo, essere inserita nell'ottica di un'interpretazione teleologica del percorso narrato. L'esodo celiniano non prevede alcuna rimotivazione dell'esperienza vissuta tramite il culto esplicito della letteratura. In questo senso, l'esilio reale, quello concretamente esperito e poi trasposto in romanzo, non può più precludere né trovare riscatto da quella celebrazione dell'Arte che – almeno da Baudelaire e Flaubert in poi – ha rappresentato una tentazione irresistibile come risarcimento di fronte alla crisi dei paradigmi di riferimento. Céline ha anzi bisogno di riprendere la parola e di congedarsi definitivamente

dal lettore riportando l'accento sulla questione delle razze con un ennesimo cenno profetico al *péril jaune* proveniente da Oriente.

In polemica sia con il modello romanzesco ottocentesco sia con alcuni esempi del paradigma modernista, Céline sembra anzi smantellare la funzione stessa dell'*explicit*, abbandonandosi a un'ennesima digressione. Si tratta di un elemento ancor più interessante se si considera che il paradigma dell'esodo su cui si sorregge la *Trilogie* prevederebbe, per sua stessa natura, la necessità di misurare un percorso evolutivo tra inizio e fine. Il fatto che la conclusione ponga nuovamente la questione razziale riveste in realtà uno scopo ben preciso, non ridicibile alla sola presenza di una postura paranoico-vittimistica alla base del racconto. Il riferimento all'imminente dominio dei cinesi manifesta infatti la massima divergenza rispetto allo schema biblico, dove l'esperienza della schiavitù in Egitto e poi l'erranza sono soprattutto esperienze che consentono agli Ebrei di prendere coscienza del loro essere un popolo: i quarant'anni di privazioni nel deserto, cui si somma il periodo della cattività, sono riscattati dalla consapevolezza di riconoscersi nella comunità eletta. Per Céline, l'esodo diventa invece il modo di constatare l'esplosione definitiva di una civiltà cui è ormai preclusa ogni ipotesi di salvezza. Il declino di un Occidente minato dalla violenza dei conflitti mondiali e adesso minacciato tanto dall'individualismo progressista quanto dal multiculturalismo non conosce qui alcuna proposta reattiva che non sia l'espressione di una frustrazione rancorosa: nessun culto delle radici medievali-cristiane caro a tanto pensiero reazionario, nessuna fiducia nella morale dell'*engagement* di matrice sartriana, nessun ritiro nello scetticismo o nell'autoreferenzialità dell'arte. L'immagine su cui, di fatto, si chiude *Rigodon* è del resto un singolare parallelo tra la caduta di Bisanzio per mano dei turchi e la decadenza di una Francia interessata solo al soddisfacimento dei piaceri materiali<sup>16</sup>:

[...] à Byzance ils s'occupaient du sexe des anges au moment où déjà les Turcs secouaient les remparts... foutaient le feu aux bas quartiers, comme chez nous maintenant l'Algérie... nos Grands-Transitaires vont pas s'en occuper du sexe des anges!... ni de péril jaune! Manger qui les intéresse... toujours mieux!... et vins assortis... de ces cartes! de ces menus! Ils sont ou sont pas les maîtres du peuple le plus gourmand du monde? Et le mieux imbibé? (1976<sup>c</sup>: 926)

Non è un caso che, in quello stesso giro di anni, Céline rifletta spesso sul legame tra decadenza della società e impoverimento dello stile letterario (cfr., ad esempio, 1976<sup>d</sup>: 89-90). Il riferimento all'imminente dominio

della civiltà cinese su quella occidentale s’inserisce coerentemente in questa riflessione, facendo allusione all’affermazione di una cultura che porterà alle estreme conseguenze le aberrazioni della modernità, a partire da un istupidimento borghese, progressista e tecnocratico capace di spazzare via ogni interesse spirituale così come ogni preoccupazione poetica. Davanti a questo scenario non resta al romanzo che il compito di trasporre, con la convinzione che solo l’emozione connaturata alla trasfigurazione romanzesca può incaricarsi di raccontare, e anche solo per un istante di sublimare, quel male che percorre la Storia fin nelle sue minime manifestazioni. In questo senso, Céline intende riuscire là dove gli altri scrittori della sua generazione hanno fallito<sup>17</sup>: forgiare uno stile che, pur essendo destinato a scomparire, possa trascendere il declino della cultura europea ed ergersi a ultimo, fragile monumento in difesa di una civiltà in procinto di essere spazzata via. In controluce alle pagine finali di *Rigodon*, si precisa così uno dei più importanti sottotesti della *Trilogie*, se non dell’intera opera celiniana: è solo nelle sue implicazioni formali, e non in quelle più banalmente contenutistiche, che il mito della terra promessa può essere realmente perseguibile.

## NOTE

- 1 I rapporti tra l’opera di Céline e quella di Proust sono stati spesso indagati dalla critica, principalmente a partire dagli anni Settanta. Cfr., tra i vari esempi possibili, Gavronsky (1980), Cornille (1995), Ifri (1996). Per quanto riguarda il contesto italiano, cfr. almeno Pellini (2016) e il recente Magrelli (2022).
- 2 Soltanto nella parte finale di *Rigodon* il lettore verrà a sapere le reali motivazioni di questo viaggio: la Danimarca è infatti il luogo in cui Céline ha depositato i proventi ottenuti dai diritti delle sue opere.
- 3 Henri Godard ha notato come Céline dissemini nei propri romanzi non solo riferimenti al suo *modus operandi* ma anche più generali riflessioni sulla letteratura tradizionalmente destinate a essere discusse nelle prefazioni o nelle postfazioni (1985: 315-24).
- 4 La recente scoperta dei manoscritti di *Guerre e Londres* potrà forse contribuire a sviluppare la riflessione critica su simili questioni: sia che si consideri questi testi come versioni successivamente abbandonate – o rimodulate – del *Voyage au bout de la nuit* e di *Guignol’s Band*, sia che li si consideri, più irrealisticamente, come abbozzi di romanzi autonomi poi non pubblicati, entrambi sembrano poter fornire nuove e interessanti indicazioni sul rapporto tra cronaca e scrittura romanzesca all’interno della poetica celiniana

- 5 Cfr., tra i molti esempi possibili, le seguenti dichiarazioni: “Je me considère comme un mémorialiste, un type comme Joinville ou Froissart” (ed. 1976<sup>d</sup>: 38); “J’ai raconté ce que je voyais” (39).
- 6 Non sarà un caso se, nonostante tutti i suoi proclami, Céline abbia preteso che sotto il titolo comparisse, ben in evidenza, la scritta *roman*.
- 7 Il soggiorno a Sigmaringen, in realtà avvenuto successivamente, viene raccontato per primo in *D’un château l’autre*. Nord affronta invece le tre tappe precedenti: l’arrivo a Baden-Baden, il soggiorno a Berlino, la parentesi a Zornhof. *Rigodon*, infine, riporta il viaggio da nord a sud verso Sigmaringen e quello da Sud a Nord verso la Danimarca; due viaggi che nella realtà dei fatti sono separati da alcuni mesi ma che nella finzione sono pressoché consequenziali. L’espedito è un inverosimile – quanto narrativamente assai efficace – cambio di treno. Per una ricostruzione accurata dei dati storico-biografici alla base del racconto, si rimanda all’apparato critico che correda la *Trilogie allemande* nella collezione della “Bibliothèque de la Pléiade” (Céline ed. 1976<sup>a,b,c</sup>).
- 8 “L’auteur *D’un château l’autre* – ha scritto lucidamente Jean-Louis Jeannelle – s’efforce de briser le miroir qu’il tend à ses contemporaines afin de dénoncer le désordre par le désordre” (2009: 698).
- 9 Come ricorda Godard, *rigodon* è un termine desueto che ha in realtà una duplice accezione, in quanto può significare anche “tiro riuscito”, “colpo messo a segno” (Godard 1976<sup>b</sup>: 1184). A tal proposito, può tuttavia essere interessante notare come il titolo inizialmente previsto da Céline per questo romanzo, ovvero *Colin-maillard* (“mosca cieca”), insistesse ancora una volta sul tema di una peregrinazione che procede a tentoni, senza punti di riferimento.
- 10 Per il concetto di coppia oppositiva, e per la sua funzione nella costruzione di un paradigma testuale, cfr. Orlando (1992: 236-38).
- 11 Da questo punto di vista, l’immaginario dell’esodo presente nella *Trilogie* conferma come la forza della poetica celiniana non vada cercata tanto in una negazione violenta della tradizione letteraria quanto in una riappropriazione originale di codici tematico-formali noti.
- 12 Già Voltaire, con *Candide* (1759), aveva in realtà posto un’ipoteca pessimistica sul rapporto tra tensione al viaggio e incremento di conoscenza. In un saggio ormai celebre, Marie-Christine Bellosta ha ampiamente riflettuto sui legami tra il *Voyage au bout de la nuit* e l’opera volteriana (1990).
- 13 Susanne Lafont parla, non per caso, di una “dénarrativisation de l’Histoire” alla base della *Trilogie allemande* (2020).
- 14 La parte della *Recherche* che Céline prediligeva è del resto la *matinée* dai Guermantes, all’interno del *Temps retrouvé*. Vi si ritrovano, non per caso, temi assai cari all’immaginario celiniano: su tutti, il potere trasfigurante del tempo misurato nelle sue manifestazioni più propriamente fisiche. Cfr. anche Magrelli (2022: 134-36).

- 15 Sul rapporto tra letteratura e viaggio in relazione al concetto di straniamento, cfr. Fasano (1999)
- 16 Sulla rappresentazione della società dei consumi nella *Trilogie*, cfr. anche Wesley (2021).
- 17 Più volte, in *Rigodon*, Céline arriva persino a predire provocatoriamente la sua futura glorificazione nel campo delle lettere (1976<sup>d</sup>: 731, 855).

## BIBLIOGRAFIA

- Amalfitano, Paolo (2019), “L’emozione conoscitiva. La scoperta della verità nei testi letterari”, *Raccontare e conoscere*, ed. G. Iotti, Pisa, Pacini: 93-112.
- Bellosta, Marie-Christine (1990), *Céline ou l’art de la contradiction. Lecture de “Voyage au bout de la nuit”*, Paris, Puf.
- Céline, Louis-Ferdinand (ed. 1976<sup>a</sup>), *D’un château l’autre, Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 2: 1-299.
- (ed. 1976<sup>b</sup>), *Nord, Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 2: 301-707.
- (ed. 1976<sup>c</sup>), *Rigodon, Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 2: 709-927.
- (ed. 1976<sup>d</sup>), *Céline et l’actualité littéraire 1957-1961*, eds. J.-P. Dauphin, H. Godard, *Cahiers Céline*, Paris, Gallimard, vol. 2.
- (ed. 1984), *Voyage au bout de la nuit, Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 1: 1-505.
- Cornille, Jean-Louis (1995), *La haine des lettres: Céline et Proust*, Arles, Actes Sud.
- Day, Philip Stephen (1974), *Le miroir allégorique de L. F. Céline*, Paris, Klincksieck.
- Fasano, Pino (1999), *Letteratura e viaggio*, Roma-Bari, Laterza.
- Gavrinsky, Serge (1980), “Proust dans l’appareillage célinien”, *Actes du Colloque international de Paris (17-19 juillet 1979)*, Paris, Société d’études céliniennes: 57-71.
- Godard, Henri (1976<sup>a</sup>), “Notice” di *Nord*, L.-F. Céline, *Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 2: 1142-61.
- (1976<sup>b</sup>), “Notice” di *Rigodon*, L.-F. Céline, *Romans*, ed. H. Godard, Paris, Gallimard, vol. 2: 1179-95.
- (1985), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard.
- Hartmann, Marie (2006), *L’envers de l’histoire contemporaine. Étude de la “Trilogie allemande” de L.-F. Céline*, Paris, Société d’études céliniennes.

- Ifri, Pascal (1996), *Céline et Proust: correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Birmingham, Summa.
- Jeannelle, Jean-Louis (2009), “Les mémoires à l'épreuve du burlesque: Céline ou la chronique des Grands Guignols”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2009/3: 681-98.
- Lafont, Suzanne (2017), “Céline où la dénarrativisation de l'Histoire dans *D'un château l'autre* et *Rigodon*”, *Études françaises*, 53/3: 89-103.
- Magrelli, Valerio (2022), *Proust, Céline. La mente e l'odio*, Torino, Einaudi.
- Orlando, Francesco (1992), “Dodici regole per la costruzione di un paradigma”, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi: 219-41.
- Pellini, Pierluigi (2016), “‘Cerveaux de fruitier’, ‘Enculeurs de mouches’. Per una genealogia del modernismo”, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide: 185-235.
- Rebatet, Lucien (1957) “Céline soi-même”, *Dimanche-matin*, 30 juin: 9.
- Seebold, Eric (1981), “Du roman à la chronique: la disparition du sens dans l'univers romanesque de L.-F. Céline”, *Le genre du roman, les genres de romans*, Paris, Puf: 147-63.
- Sinopoli, Franca (2007), “Esodo”, *Dizionario dei temi letterari*, eds. R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Torino, Utet, vol. 1: 749-51.
- Wesley, Barnaby (2021), “La critique de la société de consommation dans la *Trilogie allemande* de L.-F. Céline”, *Elfe XX-XXI*, 2021/10 [en ligne].
- Zatti, Sergio (2007), *Raccontare la propria infanzia*, F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini: 273-329.

Iacopo Leoni è attualmente ricercatore in Letteratura francese presso l'Università di Pisa. I suoi principali campi d'interesse ruotano attorno alla letteratura francese del XX secolo, con un'attenzione particolare al romanzo dell'*entre-deux-guerres* e ai rapporti tra discorso ideologico-politico e discorso letterario. Nel 2020 ha pubblicato, per le edizioni ETS, il saggio *Una duplice eclissi. Orfanità e sterilità nel romanzo francese degli anni Trenta*. Per la collana Minibook dell'Associazione Sigismondo Malatesta, edita da Pacini, ha curato nel 2022 l'edizione italiana di due saggi del critico francese Ferdinand Brunetière, dedicati rispettivamente all'opera di Flaubert e al rapporto tra letteratura e dottrina evolutiva. | Iacopo Leoni is currently a researcher in French Literature at the University of Pisa. His main research interests revolve around 20th-century French literature and focus particularly on the interwar novel and on the relationship between literature and ideological/political discourse. His monograph *Una duplice eclissi. Orfanità e sterilità nel romanzo francese degli anni Trenta* was published in 2020 by ETS. In 2022, he edited the Italian translation of two essays by French critic Ferdinand Brunetière, both published in the Associazione Sigismondo Malatesta's Minibook series by Pacini, which focused, respectively, on Flaubert's work and on the relationship between literature and evolutionary doctrine.

---