

Teatro de gli Incamminati

Féerie

Pantomima per un'altra volta

di Luis-Ferdinand Céline

Traduzione e riduzione di
Patrizia Valduga

Con **Franco Branciaroli**
Regia di **Luca Ronconi**
Assistente Paolo Castagna

PRESENTAZIONE

Dal 6 al 25 luglio ore 21.15
ex-chiesa di S.Carpoforo in Brera, via Formentini 10 Milano

"FE'ERIE" - "PANTOMIMA PER UN' ALTRA VOLTA"

di LOUIS FERDINAND CE'LINE
con FRANCO BRANCIAROLI
a cura di Luca Ronconi
Traduzione ed adattamento di Patrizia Valduga

Venerdì 6 luglio alle ore 21.15 andrà in scena nello spazio della ex-chiesa di S.Carpoforo in Brera (via Formentini 10) a Milano il nuovo allestimento di "FE'ERIE"-Pantomima per un'altra volta" di Louis Ferdinand Céline curato da Luca Ronconi per l'interpretazione di Franco Branciaroli.

Lo spettacolo, che viene presentato ad ogni nuova occasione in una versione diversa ideata per il luogo scelto per l'allestimento, dopo il debutto in anteprima al Festival di Spoleto 1989, giunge a Milano alla sua terza edizione, che fa seguito a quella del setembre 1989 a Roma, nello spazio sotterraneo del Teatro di Documenti di Luciano Damiani.

La rappresentazione di "Féerie" nasce dalla riduzione dell'opera di Céline "Pantomima per un'altra volta"(pubblicato nel 1952), curata e tradotta da Patrizia Valduga per la versione teatrale attraverso la contrazione di alcuni momenti particolarmente adatti all'espressione verbale, ricondotti ad un unico monologo in cui il protagonista è lo stesso poeta francese ritratto in uno dei suoi momenti più drammatici della sua esistenza, al ritorno dal lungo periodo di prigionia trascorso in Danimarca in seguito all'accusa di collaborazionismo.

In un linguaggio spezzato, composto di frammenti e brandelli di memoria, deliri e invettive, incubi e allucinazioni, immaginazioni e bagliori lirici, prende vita il doloroso lamento dello scrittore emarginato dalla società civile, vilipeso e abbandonato dal mondo letterario francese, prigioniero di un carcere fisico e morale in cui lo ha rinchiuso una società falsa e carlotta contro cui alza la sua invettiva lucida e straziata.

Luca Ronconi ha scelto, per questo allestimento, l'uso di uno spazio autentico, in cui far agire il personaggio Céline, affidando alla parola del testo ed alla interpretazione di Franco Branciaroli tutta la carica comunicativa dello spettacolo.

Come a Spoleto furono i muri diroccati della Chiesa sconosciuta di S. Simone ad evocare lo spazio della prigionia di Céline e a Roma i sotterranei del Teatro di Documenti creato da Luciano Damiani scavando nel terreno, così a Milano sarà il vuoto dello spazio di S. Carpofo ad ospitare il monologo dello scrittore maledetto francese.

L'interpretazione di Branciaroli ha ricevuto nelle precedenti edizioni un'accoglienza entusiasta da parte del pubblico e della critica che ha unanimemente riconosciuto nel personaggio di Céline una delle più straordinarie prove di attore fornite da Branciaroli.

Lo spettacolo sarà replicato fino al 25 luglio 1990.

NOTE DELLA TRADUTTRICE

PANTOMIMA PER UN'ALTRA VOLTA

Nel 1952, anno in cui Céline rientra a Parigi dopo la lunga prigionia subita in Danimarca, dove otto anni addietro aveva deciso di fuggire inseguito dalle persecuzioni di Radio Londra, Gallimard pubblica *Féerie pour une autre fois*, offrendo al suo autore l'opportunità di reinserirsi tra i grandi letterati di Francia.

Personaggio scomodo e imbarazzante (ex-collaborazionista, scotta ancora il ricordo dei suoi scritti antisemiti), Céline torna ad esercitare la professione di medico, egli stesso gravemente malato, assistendo gratuitamente poveri e diseredati. E ricomincia a scrivere, schiavo dell'insonnia, nella sua casa zeppa di animali d'ogni genere... *Féerie* è un monologo delirante, un'invettiva contro nemici veri o presunti. La mania di persecuzione dell'autore trova sfogo in una prosa affannosa e sconclusionata, volutamente disarticolata. Sostenuta sul filo dell' odio, la vorticosa girandola di ricordi, immagini e parole non risparmia niente e nessuno.

Popola l'incubo dell'autore una macabra ridda di maschere grottesche e sinistre: sono coloro che lo detestano, e vorrebbero la sua morte, personaggi reali dai nomi storpiati e beffardi, Lartron (Sartre), Clauriac (François Mauriac), Larengon (Aragon), e così via. I suoi persecutori lo trasportano in una carriola verso una discarica d'immondizia, per seppellirvelo mentre gli orinano addosso...

È l'estremo e strozzato sussulto, non privo talvolta di lirici e disperati abbandoni, di un'esistenza che cade in pezzi e si degrada, vittima di un rancore allucinato e nevrotico, una malabolgia dove l'odio puro e fine a se stesso, scatenato quasi al

limite della follia, è l'unico, assoluto trionfatore.

"L'emozione del linguaggio parlato attraverso lo scritto!" È lo stesso Céline a rivelarci il segreto del suo stile, la sua, "piccola invenzione", in quell'illuminante e preziosa dichiarazione di poetica che sono i *Colloqui con il Professor Y*. "L'emozione del linguaggio parlato attraverso lo scritto": non come semplice registrazione, semplice calco del parlato - perché "se prendete un bastone e volete farlo sembrare diritto nell'acqua, prima dovete piegarlo...", per correggere l'effetto della rifrazione" -ma come ri-realizzazione della sua potenzialità emotiva o emozionante. Ecco allora quel "certo modo di forzare le frasi ad uscire leggermente dal loro significato abituale, di farle uscire dai gangheri per così dire", frantumandole con i tre puntini e i punti esclamativi, procedendo così per scoppi di voce e di senso, convocando così la realtà fisica della sonorità vocale e, più ancora, del gesto, della gesticolazione. Ecco il "perpetuo" io, un io " lirico" ma "distaccato", perché "bisogna essere un po' più che morti per far ridere sul serio"; un io che è sì "perpetuo" ma "non è per niente audace! lo metto avanti con cautela!... mille prudenze!... con infinita precauzione lo copro sempre interamente di merda!"

Ecco il lettore fatto ascoltatore in continue apostrofi, eccolo interloquire addirittura in una sorta di collegamento diretto.

Tutto questo non è già teatro? Ridurre *Féerie* non ha comportato infatti che un problema di quantità: adottando fin dall'inizio l'unità di tempo e di luogo che da un certo punto in poi il romanzo acquisisce e mantiene, si è cercato in quelle trenta pagine di far entrare il maggior numero possibile di "frasi" della sua prodigiosa *petite musique*. Il problema vero è forse, invece, quello della rappresentabilità. Ci chiediamo: parlare quel parlato, dare carne e voce e gesti a quell'io, fare alla lettera del lettore uno spettatore, non comporterà una de-metaforizzazione del testo, una disattivazione della metafora stilistica cèliniana? Se quel parlato "fatto uscire dai gangheri" e reinventato sulla pagina verrà ricondotto alla dimensione naturale della vocalità, cosa ne sarà dell'emozione? E dell'effetto della rifrazione?

Siamo sicuri che Luca Ronconi saprà ri-raddrizzare il bastone e trasmetterci, chissà, l'emozione del linguaggio scritto attraverso il parlato.

Patrizia Valduga

UN DELIRANTE MONOLOGO ESTERIORE di Paolo Petroni

Nella foga esasperata, nell'eruzione delirante e colorita dall'uso di quell'argot plebeo, che lui stesso definirà "frutto dell'odio", con cui Louis Ferdinand Céline cerca di smascherare l'uomo e il mondo, l'illusione di un senso dell'esistere, nella sua furia distruttiva e denigratoria, nella teatrale descrizione della dannazione estrema, c'è, assieme a una profonda, forse inconscia delusione cosmica, una moralità assoluta e manichea, quella del giudice supremo, quella dell'artista artefice e creatore, di Cassandra che riferisce la verità.

Anche per questo la pagina di Céline è tanto più indagabile, tanto più accettabile, alta e poetica, quanto più la si riesce a leggere come romanzo e liberare dall'idea di autobiografia, dal vizio della confessione sfogo, che ha portato ad esaltarla o condannarla, comunque l'ha costretta e invischiata in termini extraletterari, da quando lo scrittore divenne lui stesso, e non più la sua opera, oggetto di scandalo, prima con la pubblicazione, nel 1937, del libello antisemita *Bagatelle per un massacro*, poi con la sua adesione al Nazismo, durante l'occupazione hitleriana della Francia.

Lo scrittore che nel 1932, a trentotto anni, diventa improvvisamente famoso e si conquista un posto sicuro nella storia della letteratura del '900, ottiene premi e onorari, pubblicando *Viaggio al termine della notte*, rivoluzionario per quelle qualità espressive che sempre più diverranno le sue caratteristiche, nasce all'arte come beniamino della sinistra che sta andando verso il Fronte Popolare.

Da Aragon a Gide sino alla prestigiosa "NRF", dalla Francia alla Russia, il coro di lodi è unanime, salvo lo scandalo dei benpensanti, che favorirà comunque lo strepitoso successo di vendite. Saranno solo la sua vita, le sue scelte di uomo, la sua realtà contingente a dare poi alla sua rappresentazione fantastica, alla sua metafora, un diverso senso interpretativo e ideologico. Sarà il suo trovarsi relegato dalla storia tra i vinti, preda dell'"anima macellaia" della folla che avverte in lui la vittima, alla vigilia dello sbarco in Normandia. È il caso dell'ex amico e compagno d'armi del '15/18, ora nemico e Gaullista, che manda la moglie a trovarlo, puntando ai suoi beni e alla sua bella casa, in vista della Liberazione, come è narrato in apertura della *Pantomima per un'altra volta*, libro incentrato sulla vicenda dell'imprigionamento dell'autore in Danimarca per collaborazionismo, paese in cui è fuggito e dove resta sino al '51, mentre viene processato in contumacia in Francia e condannato a un anno.

Nei suoi libri precedenti la guerra, dal *Viaggio a Morte a credito* (1936), era implicito il vaticinio di fine del mondo, di estrema apocalittica resa dei conti. L'occupazione tedesca e gli orrori del Nazismo saranno una conferma e una verifica ditale pessimismo e della sostanza veggente della sua poesia. Quale ritratto più spietato e desolante su ogni piano, proprio per forza di partecipazione e capacità trasfigurativa della testimonianza, abbiamo della Germania distrutta dalla follia di Hitler, i tre romanzi-resoconto (alla maniera di Céline) della sua fuga attraverso quel paese, del suo soggiorno a Berlino, Kränzlin e Singmaringen, dopo aver lasciato Parigi in seguito allo sbarco alleato. *Il castello dei rifugiati* (1957), *Nord* (1960) e *Rigodon* (finito di scrivere il giorno stesso della sua morte il 1 luglio 1961 e pubblicato postumo nel 1969) sono così un crepuscolo "degli idoli" indagato, osservato, vissuto tra innumerevoli peripezie in terra tedesca a cavallo tra il 1944 e il 1945, cercando di raggiungere appunto la Danimarca (dove erano depositati i suoi diritti d'autore), in compagnia della moglie Lucette, del gatto Bèbert e dell'attore Robert Le Vigan (noto come interprete di film quali *Quai des brumes* e *Pepé-le-Moko*).

Dopo grandi spazi e rovine, luogo del suo racconto, nella *Pantomima*, è la sua cella, e l'io narrante è degradato nel fisico dalla malattia e avvilito nello spirito, animale prigioniero, che si muove a quattro gambe. Ma la sua cella, questa scatola degli orrori ove arrivano urla e rumori terribili della prigionia, si trasforma allora in una sorta di lanterna magica, di palcoscenico in cui la fantasia è libera e si crea orizzonti che nessuna parete può contenere. Anche *Normance*, che della *Pantomima* è un po' come un seguito, si svolge tutto tra le pareti dell'appartamento parigino di Céline, tra i bombardamenti alleati, e anch'esso diviene teatro in cui la realtà esterna prende dimensione fantastica. Paranoia e ricordi, nella cella, si inseguono e confondono, passato e presente coincidono assieme al vagheggiamento di un futuro, in questo altrove mentale, che è in realtà il regno della scrittura. Una scrittura che non si arrende al delirio, alla schizofrenia, all'impossibilità di raccontare con ordine, facendosi specchio di questa mancanza d'unità, d'identità, di questo uomo e del suo mondo ridotto a pezzi. Sincopata, tutta punti esclamativi e puntini di sospensione, come varchi aperti e lingua musicale e incalzante nel continuo, quasi casuale rimescolio di alcuni motivi, come una composizione dodecafonica, sempre crescendo su se stessa, via via più lampeggiante, più

sintetica, più poetica. E proprio nella sua destrutturazione dell'armonia antica, perduta, c'è la rivelazione dell'opera dello scrittore che crea a freddo, a posteriori, a tavolino il suo ritmo di invettive angosciose, di visioni grottesche, maestro di stile, tra i caposcuola di tutto un filone della narrativa contemporanea.

Nella cella lo visitano, come mostri deformati, come pupazzi di un privato teatro visionario, tanti dei personaggi della sua vita, dei momenti di gloria letteraria o del periodo in cui, abbandonata la sua famiglia e la vita borghese, quando dopo la prima guerra non vi si ritrova più, nella sua qualità di medico gira il mondo inviato dai Servizi Igienici della Società delle Nazioni (contraendo, tra l'altro, malattie tropicali come la dissenteria cronica, che lo perseguiteranno sino alla morte). E la pagina prende tensioni liriche alte nell'immagine di una fine orribile: rifiuto di una scarica, incubo senza angoscia, ma di una fremente, vitalissima sensibilità.

Il Ferdinand Bardamu del *Viaggio al termine della notte*, che passa attraverso l'inferno della guerra e della "civiltà" contemporanea, narrandone il degrado in una cupa visione del presente e del futuro, e il Ferdinand di *Morte a credito*, spietata analisi di un mondo e subito richiusi su un doppiofondo, è una contestazione di un'educazione nel ritratto impietoso della propria famiglia, sempre più col tempo, arrivando alla *Pantomima* di quindici anni dopo, va assomigliando per tanti versi a un personaggio beckettiano. Ma alla lucida, razionale rassegnazione a posteriori di questi, oppone l'incandescenza del proprio sentire e soffrire sul momento. Già in Bardamu c'è una disponibilità umana estrema, senza paura di sporcarsi e confondersi, cui si aggiungerà quindi la capacità di perdersi. Solo attraverso la perdizione e la sofferenza potrebbe esserci catarsi, espiazione. E anche in questo senso si è letto la *Pantomima*, con quella sua indicazione *per un'altra volta*; se non fosse che una sorta di masochismo è l'unica possibilità di partecipare, come è nella chiusa del libro, se non fosse che "La vita passa., il sangue passa., porta via..."., che sono le ultime parole. Ultime parole non liberatorie, ma aperte alla disperazione dell'inutilità, della vanità del tutto, dell'impossibilità di salvare qualcosa dalla profazione, dalla decomposizione dell'esistenza. Più che nei primi libri di contestazione e rifiuto di una società, di una realtà, è allora in questa denigrazione-ritratto assoluto e in negativo che davvero Céline diviene il cantore di una società che, persa la facciata di purezza, d'onestà, di buoni sentimenti progressivi della borghesia di fine secolo, è totalmente smarrita, perduta e, scoperta l'impossibilità di una redenzione, di ritrovare un'identità, irride alla parte peggiore di sé, inscena la pantomima di una discesa agli inferi.

Di questa discesa, di questa pantomima, fanno parte tutti i luoghi comuni, le meschinità culturali di una classe mercantile e capitalista che, con la guerra, si è data libertà di uccidere ed essere uccisa. Si spiega forse anche così l'antisemitismo di Céline, del medico Louis-Ferdinand Destouches sconvolto da questa legge della giungla, il quale cambia vita e prende, per la sua avventura letteraria, il nome della nonna materna, merlettaia come la madre, in un gioco di ribaltamenti e ambiguità che non avrà più fine. Certo a pagine come quelle di *Bagatelle per un massacro* non c'è giustificazione, tanto più quando queste sono pubblicate presa di posizione appena prima che cominciasse a fumare i camini di Auschwitz.

E allora si potrebbe anche dire che la *Pantomima* letteraria ha all'origine della sua cupa forza un ardente e profondo, totale quanto e perché misterioso, senso di colpa storico. È Sartre che ha descritto il suo autore come "Un uomo che ha paura della sua condizione umana", Céline insomma vittima della realtà ("La realtà che descrive è l'allucinazione provocata dalla realtà", annotò già André Gide), il quale, sentendosi costretto a difendersi dalla paura di vivere in un deserto di rovine e morte, l'affronta provocatoriamente danzando e facendo danzare quella parola che è il suo mezzo di conoscenza e coscienza, mettendo in scena uno spettacolo continuo, un gioco di illusioni che punta sulla finzione, "delirando per non diventare pazzo", come ha scritto la Julia Kristeva, oscurando la verità nel momento stesso in cui la rivela, in bilico tra l'aggrapparsi al contingente e tendere all'assoluto, tra l'aneddoto e l'invettiva.

"L'orrore dei fatti!" - scrive a epigrafe della *Pantomima*, il suo libro che più d'ogni altro figura sgorgare direttamente dal profondo dell'emozione. "Tutti i luoghi, nomi, personaggi, situazioni, presentati in questo romanzo, sono immaginari. Del tutto immaginari! Nessun rapporto con nessuna realtà! Dunque non altro che una Fantasmagoria...". Una veemenza nel ribadire la negazione che è perlomeno sospetta, eppure vera in quella provocatoria realtà della "letteratura come menzogna" e del "mondo come rappresentazione", concetti che presuppongono in sé l'esistenza del loro contrario.

Cosa c'è di meglio, del resto, per fuggire l'assillo dell'idea di morte, che mostrare come morte e putredine siano già la vita stessa, utilizzando inoltre iperboli e sistemi retorici per ridere e deridere la realtà. Nella *Pantomima* non mi pare vi siano esplicite risate, né ghigni o esplosioni liberatorie. Eppure tutto il "monologo esteriore" di Céline, che non è riflessiva autoanalisi, ma corpo della scrittura per parlare del corpo dell'autore, per puntare sulla fisicità col suo implicito disfacimento quale metafora di quello morale, con cui è tutt'uno, mostra al suo interno un sogghigno, con cui lo scrittore ribadisce, a dispetto di tutti, il suo esserci, il suo essere vivo davanti alla morte generale dell'uomo.

In questa fisicità, in una gestualità maniacale, nel vivere tutto ciò che accade "come un prolungamento del suo stesso corpo", secondo le parole di Ugo Leonzio, nel rendere tutto presente e far vivere attraverso di sé, c'è l'essenza del teatro e del lavoro dell'attore, che mostra per sottendere, che finge per alludere, nella tragedia della *Pantomima* che si fa satira per accumulo e per eccesso, per visionarietà e scarti fantastici, aprendo il sipario sul terribile mistero dell'esistere.

L'AUTORE

L'PERBOLE DI CE'LINE

Ci sono due modi per non capire Louis-Ferdinand Céline, per mancare la bellezza e la verità dei suoi libri. Il primo è quello di credere (credere alla lettera) a ciò che dice. Il secondo è quello di non credere a ciò che dice.

Chiedo scusa per questo attacco volutamente e violentemente paradossale (nel quale, d'altronde, chi mi legge avrà colto l'eco di una non meno provocatoria battuta di Walter Benjamin su Kafka). Il fatto è che per avvicinarsi all'opera di Céline è necessario prepararsi a convivere con i paradossi, con le contraddizioni apparentemente insanabili (e sanate, invece, per materiale prodigio di stile) di cui essa si nutre e nutre i suoi lettori.

Prima di spiegare, o tentare di spiegare, il paradosso da cui sono partito, mi sembra opportuno parlare dell'occasione, di per sé importantissima, che giustifica questo intervento. Mi riferisco all'uscita, presso Einaudi, della prima traduzione italiana (e, credo, mondiale) di "Féerie pour une autre fois", il libro con il quale, nel 1952, Céline ha per così dire "debuttato" una seconda volta davanti al pubblico francese dopo la lunga vicenda iniziata nel 1944 con la sua fuga da Parigi. Vale la pena di ricapitolarla brevemente, questa vicenda, che si riflette a lampi vividi e oscuri del grande specchio deformante di "Pantomima

per un'altra volta" (così il bravissimo traduttore Giuseppe Guglielmi ha reso il quasi intraducibile titolo originale) e che costituirà poi la materia della sua continuazione, "Normance" (1954), nonché della cosiddetta "trilogia tedesca" formata dai romanzi "Il castello dei rifugiati" (1957), "Nord" (1961) e "Rigodon" (postumo, 1969). Dunque: nel 1944, quando le truppe alleate sbarcano in Normandia, Céline lascia il suo paese, dove (a causa delle pubblicazioni, prima della guerra, dei suoi famosi "pamphlets" antisovietici, antiinglesi e antisemiti, o presunti tali) è considerato un collaborazionista, un traditore della patria, un mostro, e dove ha tutte le ragioni per credere che, una volta partiti i tedeschi, verrebbe sottoposto alla più sommaria delle giustizie.

Si tratta, insomma, di salvare la pelle; e Céline, in compagnia della moglie Lucette e del gatto Bébert, cerca scampo dapprima nella Germania in sfacelo e poi, dal marzo del '45, in Danimarca. Nel settembre dello stesso anno, il governo francese chiede le sue estradizione; le autorità danesi non la concedono, ma arrestano Céline e lo chiudono in prigione per undici mesi. Ottenuta una sorte di libertà condizionata, Céline si trasferisce in una località sul Baltico e riprende a scrivere. In Francia, intanto, si ristampa il suo capolavoro giovanile, "Viaggio al termine delle notte", e si stampa per la prima volta "Casse-pipe"; ma il tribunale della Senna lo condanna in contumacia a un anno di reclusione, e cinquantamila franchi d'ammenda e alla confisca dei beni. E' una condanna senza dubbio mite per il "mostro" che all'indomani della liberazione sarebbe stato tranquillamente fucilato; Céline, tuttavia, reagisce con un memoriale nel quale afferma (e continuerà ad affermarlo sino alla morte) di essere soltanto "un patriota e uno scrittore". La sentenza di condanna è del '50; l'anno successivo, il tribunale militare concede a Céline la amnistia per le benemerite durante la prima guerra mondiale (ferito gravemente durante una missione cui ha partecipato come volontario, ha ottenuto nel '14 una medaglia al valore e la croce di guerra). Nel luglio del '51 Céline può dunque ritornare in Francia, dove riprende la sua professione di medico e la sua attività di scrittore. E il primo libro che dà alle stampe è, appunto, "Féerie". Comincia per lui, e durerà sino alla morte (1961), una sorta di doppia vita: da una parte, grande scrittore esaltato dai critici, tradotto e studiato in tutto il mondo, accolto fra gli immortali della "Pléiade"; dall'altra, emarginato e marchiato a fuoco dall'opinione pubblica del suo paese, incapace di perdonargli quel collaborazionismo e quell'antisemitismo che (come sempre più chiaramente la storia sta dimostrando) gran parte dei francesi ha praticato durante la guerra, e di cui Céline ha avuto il torto incancellabile di farsi paradossale sostenitore prima della guerra...

Ed eccoci tornati, quasi senza volerlo, al punto di partenza:

il paradosso. Il paradosso per cui non si può credere a ciò che Céline dice (e nemmeno, dunque, all'antisemitismo dei "pamphlets", sostanzialmente simile, secondo il mio modo di sentire, ai perversi istinti cannibaleschi che uno volesse addebitare a Jonathan Swift in base a un'interpretazione letteraria della "Modesta proposta") e, contemporaneamente, non si può, non si deve non credergli. Come uscire da questo groviglio senza apparenti vie d'uscita? Credo che la risposta sia, in realtà, abbastanza semplice, e stia nella natura profonda dell'arte, della scrittura, dell'immaginazione formale di Céline. Il lettore di "Pantomima" e di tutti gli altri capolavori celineiani (compresi - e questo è davvero decisivo - i famigerati "libelli": "Mea culpa", "Bagatelle per un massacro", "La scuola dei cadaveri", "La bella rogna") si trova di fronte non alla persona dell'autore, ma a un personaggio; non a un io razionale, ma a un "io lirico", il cui parlato gesticolante e furioso porta a estreme, sconvolgenti conseguenze espressive le risorse di uno stile "reso emotivo" (le definizioni virgolettate sono dello stesso Céline) dalla frantumazione esclamativa delle frasi e dall'uso oltranzistico e magistrato di quella figura retorica, chiamata iperbole, che consiste, per usare una definizione da manuale, nell'"aumentare le cose", nel "dire più per dire meno".

Prendiamo (poiché di essa, in primo luogo, si tratta) "Pantomima per un'altra volta". Gli elementi reali - l'ostilità di cui lo scrittore si sente circondato a Parigi, e che lo spinge a fuggire; i disagi fisici sofferenti in prigione; le sofferenze morali provate nel sentirsi disprezzato e condannato; l'apprensione per la sorte della moglie; la nostalgia per la patria lontana e irraggiungibile — vengono "aumentati", dilaniati, ingigantiti, mostrificati attraverso una serie incalzante e ossessiva di esclamazioni, deprecazioni e minacce, attraverso un sistema grandiosamente disperso e correlato di visioni che sembrano appartenere al dominio dell'allucinazione, del delirio, della malattia mentale e appartengono invece, semplicemente e irrefutabilmente, a quello della poesia. I carcerieri si tramutano in aguzzini medioevali; il prigioniero (cioè l'"io lirico" che racconta) è descritto mentre si trascina a quattro zampe, abbaiando come un cane, o "incollato" per sempre al suo sgabello; il disprezzo dei suoi colleghi e avversari (da Sartre a Claudel, ad Aragon) si visualizza nella scena atrocemente onirica in cui il prigioniero viene trasportato, ammasso di carne sanguinolenta, su una carriola per essere gettato in una pubblica discarica; il sognato ritorno in patria diventa uno struggente volo in bicicletta al di sopra di Montmartre, verso la bellezza perduta di Saint-Malo; lo strazio d'essere separato dalla moglie si scarica nell'umorismo raccapricciante, tra incubo e farsa, della seduzione di Arlette da parte dello scultore mutilato; il desiderio di "riabilitarsi" di fronte ai connazionali si capovolge in accuse, intimidazioni, insulti al lettore... Tutto ciò, ripeto, non è Céline che "sragiona"; è il suo personaggio, il suo "io lirico" che si esprime; è il suo stile che produce, con precisione "scientifica", i suoi effetti mirabili e devastanti...

Ecco, allora, cosa volevo dire dicendo che per capire Céline - per capirne la grandezza artistica e il disperato messaggio umano — bisogna, al tempo stesso, non credergli e credergli. Non bisogna credere alla lettera in ciò che dice perché nei suoi libri non è un io razionale che parla ma, appunto, un io lirico, protagonista e portatore dell'emozione. Ma bisogna credere - e non si può credere - alla verità di questa emozione, e al senso celato, al senso segreto delle metafore... Ebbene, qual è il questo senso? In altre parole: qual è il "messaggio" di Céline?

Per rispondere, è necessario tener presente che la figura dominante della metaforicità celineiana - cioè, come abbiamo visto, l'iperbole - si applica sia ai contenuti che alla forma. Alla forma ho già accennato, sia pure rapidamente e implicitamente. Per quanto riguarda i contenuti, l'iperbolicità si risolve in un formidabile movimento verso il basso, in uno sprofondamento sempre più "disumano" nell'inferno corporeo e sociale, con la conseguenza che i luoghi privilegiati dell'immaginazione e delle scritture coincidono largamente, in tutti i libri di Céline (da "Voyage" a "Rigodon"), con ciò che per convenzione sociale dev'essere nascosto e taciuto. Ma, contemporaneamente, le realtà così evocate "fanno segno" a un movimento opposto, un movimento verso l'alto, in direzione di una moralità diversa, essenziale, in funzione della quale il feroce istinto di verità dello scrittore distrugge ogni finzione consolatrice, ogni illusione, ogni "decenza". Secondo questa prospettiva, è chiaro che il privilegiamento di ciò che è "nefando" — sia dal punto di vista corporeo (le feci, il cadavere, il disfaccimento) sia dal punto di vista sociale (l'odio, il rancore, l'antiumanismo, non a caso cristallizzato a tratti in forme altamente concentrate e simboliche come l'antisemitismo e, in genere, il razzismo) - e, d'altra parte, l'iperbolizzazione che lo rende "dicibile", ci portano fino dentro una notte ("au bout de la nuit", giustamente) dove la moralità è apparentemente assente e dove ogni gesto si rivolge a tale

assenza in una profanazione che contemporaneamente la designa, la invoca e si esaurisce in essa. Le "eresie" di Céline nascono, insomma, per formare un'ortodossia dell'alto; sono capovolgimenti per raddrizzare, intorbidamenti per una maggiore chiarezza (così come, sul piano formale, è indispensabile - egli stesso lo afferma nei "Colloqui con il professor Y" - spezzare il bastone prima di immergerlo nell'acqua per evitare l'effetto della rifrazione e "vederlo dritto").

Il segno dell'assoluta impurità o, se si vuole, dell'assoluto torto, diventa così una specie di tramite, di uscita dal tunnel dell'insensatezza e dell'orrore verso una moralità che ammette un unico valore: il vivere. Il vivere e basta? Forse. La cosa sicura è che Céline, nella radicalità apocalittica della sua negazione, si rifiuta di pronunciarsi sul "come" vivere. La sua intera opera è, come certi dipinti di Hieronymus Bosch, un immenso repertorio del disumano, della degradazione e del terrore. Ma chi sa leggere e ha la forza di amare i suoi libri, punto estremo e senza ritorno di ogni possibile modernità della prosa e del racconto, sa che egli getta continue esche, continui segnali in direzione di un vivere meno atroce, verso un mondo dove "agli animali, ai Malati, ai prigionieri", cui questa terribile e stupenda "Pantomima" è dedicata, si guardi, si torni o si cominci a guardare con la pietà che il "mostro" Céline aveva per i pazienti del suo dispensario.

di Giovanni Raboni

Europeo - 27 giugno 1987