

Sacrificio a un dio oscuro

Céline dal *Voyage au bout de la nuit* all'antisemitismo come stato d'animo¹

Mario Pezzella

Abstract: *Bagatelle for a massacre* and Céline's anti-Semitism. The first novels. *Journey at the end of the night*. The trauma of war, colonialism and the Fordist factory. *Death on credit*. The disintegration of the patriarchal family and the loss of the father figure. Orphanhood as an obsessive metaphor. The passage from nihilism as an object of description to nihilism as a self-destructive drive. The influence of Freud and *Beyond the pleasure principle*. Céline as a mirror of the collective unconscious and of the affective tone of fascism. Psychological reasons for anti-Semitism. The novels of the second postwar period. From the description of personal trauma to collective trauma. The bombing and destruction of cities as an obsessive metaphor. Céline "chronicler" of the self-destruction of Europe.

Keywords: Céline; Antisemitism; *Voyage au bout de la nuit*; Adorno.

Nelle recensioni che seguono alla pubblicazione di *Bagatelle per un massacro* nel 1937, lo stato d'animo più diffuso è l'incredulità: per Gide si tratta molto probabilmente di un macabro scherzo, una caricatura dell'antisemitismo; i recensori di destra, ovviamente favorevoli, hanno pure qualche dubbio. Bisogna davvero prendere il libro sul serio? E non finirà per nuocere alla "causa", piuttosto? Il raffinato Brasillach non riesce a nascondere un certo snobistico scetticismo.

Le reazioni non sono troppo dissimili quando esce la traduzione italiana di Guanda². Il problema, sia per chi considera il libro "vomitevole" (Filippini), sia per chi lo ritiene quasi un capolavoro (Bellocchio), è sempre lo stesso: come è possibile che l'autore di *Viaggio al termine della notte* e di *Morte a credito*, l'anarchico e "comunista" Céline abbia potuto concepire un libello così infame (almeno per il suo contenuto manifesto)³?

* mario.pezzella@sns.it

¹ Una versione più breve di questo saggio è comparsa su *Le parole e le cose*, rivista online il 10 giugno 2021.

² Cfr. Céline (1981).

³ Cfr. AA. VV. (2019).

Una non troppo dissimile perplessità compare in studi critici più meditati. Si cerca di ricomporre l'unità dello scrittore Céline. Per alcuni la sua vena anarchica, estremista e nichilista, sopravvive anche in *Bagatelle*, che vengono rilette come un provocazione estrema; oppure al contrario *Bagatelle* porta a compimento il fascismo e l'ideologia regressiva latente delle opere precedenti; oppure l'"Ebreo" del pamphlet è solo una "metafora" del male, e in particolare dei mali del capitalismo e si potrebbe sostituire il termine, che so, con Profittatore o Turcomanno, e allora tutto andrebbe benissimo; o ancora – con precaria distinzione – il contenuto è sì infame, ma lo stile, quello è sovversivo e rivoluzionario; si stacca insomma totalmente il significante rivoltoso dal significato nazista, in un estremo esercizio di postmodernismo. Col risultato di rendere Céline un manierista dell'orrore, un pazzo di bello stile, una sorta di presidente Schreber in versione antisemita.

Ma si può davvero cercare Unità e Coerenza ideologica tra il *Voyage* e *Bagatelle*? Credo si debba immaginare tra i due la verticalità di un crollo e di una crisi della presenza, pur nella ricorrenza e nella permanenza di alcune metafore ossessive; la più importante è quella della frammentazione di Sé, del proprio corpo, dell'ordine simbolico tutto. Nel *Voyage* c'è la descrizione di un trauma storico, che corrisponde a quello individuale; in *Bagatelle*, questo stesso trauma invade in modo disgregante la scrittura e la personalità dell'autore. Il *Voyage* ci consegna la narrazione di un mondo in rovina, che è il terreno su cui il fascismo, come tentativo di risposta e soluzione regressiva, potrà prosperare; *Bagatelle* sono un contributo attivo a tale soluzione, con un cedimento completo della distanza critica tra il narratore e il contenuto oggettivo dell'opera.

Il cambiamento è così repentino da far quasi pensare a una conversione in negativo, una rivelazione demonica. Gli eventi biografici ricordati dai biografi non bastano a spiegare la radicalità antisemita dei *pamphlets*, se ancora nelle lettere del 1933 si parla di "*folie Hitler*" e Céline si preoccupa per il destino di una sua amica ebrea viennese; anche se lentamente affiora l'idea che il nazismo sia una fatalità a cui l'Europa non è più in grado di sottrarsi.

Bagatelle non è tuttavia il resoconto di una psicosi come quello del Presidente Schreber; è un modo regressivo di sfuggire al delirio e alla scomposizione del Sé, uno scongiuro sull'orlo della dissociazione: ciò che Kohut ha definito come *stato limite*, "la frammentazione, l'indebolimento, o una grave alterazione del Sé, coperti da strutture difensive più o meno efficaci"⁴.

⁴ Kohu (1980, 174).

Ma questa condizione, nel 1937, riflette una tonalità emotiva dell'inconscio del collettivo ed è per questo che desta ancora un inquieto interesse.

Glossa. Non si può spiegare interamente l'eccesso di *Bagatelle* con eventi biografici, per quanto questi possano aver giocato il ruolo di occasioni: il rifiuto dei balletti proposti da Céline al direttore dell'Opera di Parigi (ebreo a quel che pare), l'accoglienza tiepida dei critici a *Morte a credito* (ma nel definirli tutti ebrei e tutti negativi verso il libro c'è già un accento di paranoia), la delusione e la rabbia politica per il comunismo reale in URSS e per il governo Blum in Francia. Più traumatico sul piano personale il matrimonio di una donna amata da Céline con un imprenditore ebreo americano, che per lui – fantasma o verità? – è un pericoloso mafioso.

Tutto questo è sufficiente a spiegare che più o meno in un anno Céline diventi un forsennato seguace di Hitler? Nei primi due romanzi non c'è traccia di ebrei e di antisemitismo, salvo quello del padre di Ferdinand, presentato come un folle sadico e grottesco. Si trovano accenni antisemiti nella commedia *L'Eglise* e in qualche lettera, ma nulla che lasci presagire l'esortazione allo sterminio dei *pamphlets*.

È probabile che l'impulso determinante a scrivere *Bagatelle* derivi dalla paura incontenibile per una nuova guerra mondiale. È un pericolo reale per tutti in quell'epoca, ma in Céline riattiva traumi precedenti e profondi, quelli stessi che era riuscito a descrivere nel *Voyage* e in *Mort à crédit*: è l'angoscia senza nome, che Céline dopo il trauma subito nel 1914, associa alla guerra e ha a che fare con l'immagine terrificante del corpo in frammenti⁵.

Nei primi due romanzi la metafora ossessiva del corpo in frammenti era inscritta in un movimento regressivo ed arcaico dell'inconscio del collettivo. Il ripresentarsi di un simile fantasma nella seconda metà degli anni Trenta è insostenibile per Céline. L'antisemitismo gli permette di proiettare, esteriorizzare e contenere gli orrori che minacciano il Sé in un nemico esterno. Céline è incrinato da una crisi della presenza, che non riesce più a sopportare con i soli mezzi della letteratura. L'angoscia profonda lo spinge verso i miti arcaici in cui sta sprofondando l'inconscio del collettivo. Se il *Voyage* ne era la descrizione, *Bagatelle* ne è il documento.

Il mondo in generale merita di continuare a esistere?

Questo mondo, dominato dalla triade della guerra, del colonialismo e del lavoro astratto, merita di continuare a esistere?

⁵ Pellini (2020) parla a tale proposito di una «antropologia segnata dalla tenebra».

Nel *Voyage* e in *Mort à crédit* Céline risponde con certezza no alla seconda domanda e molto probabilmente no anche alla prima, in coerenza con il suo nichilismo metafisico.

In *Bagatelle* risponde: *No, finché ci sono gli Ebrei*, e nella *Scuola dei cadaveri* si arruola nella positività grossolana oltre che demonica della “purificazione” o della “soluzione” nazista. Nei due romanzi il male radicale era al cuore della natura e dell’essere; poi diventa l’*Ebreo*. Secondo la logica nazista dell’infamia metafisica, dell’ingiustizia sacrificale, un *particolare* (una specifica etnia) diventa avatar e incarnazione del Male universale.

Glossa. Secondo Hegel, la *riduzione* della negatività dello Spirito a statica malformazione e inchiodamento a un ente particolare costituisce un fondamento della follia. La malattia psichica nasce dalla fissazione innaturale di un particolare, intorno a cui si struttura in modo abnorme tutta la vita psichica, impedendo il fluire ad altro. Come il complesso freudiano, questo “particolare” si presenta con un contenuto traumatico e insuperabile da parte della coscienza: esso entra in contraddizione con la totalità psichica complessiva, la paralizza, la fissa. Questa fissità che domina, indigeribile e indifferibile, è la follia stessa. La follia si radica appunto *nell’incapacità di oltrepassare* quel contenuto particolare.

Come afferma De Martino, per Hegel “il soggetto patologico, è il se stesso reso prigioniero di un contenuto particolare”⁶, di un “inchiodamento” per usare il termine di Levinas:

Il se stesso ripieno della coscienza intellettiva è il soggetto come in sé conseguente... *Ma restando impigliato in una sua determinazione particolare*, esso non assegna a siffatto contenuto il suo posto intellettivo e la sua subordinazione che gli spetta nell’individuale sistema del mondo che è un soggetto. Il soggetto si trova, in questo modo, in contraddizione tra la sua totalità, sistematizzata nella sua coscienza, e la determinatezza particolare che non ha scorrevolezza e non è ordinata e subordinata. Il che è la follia⁷.

Se nell’arte il contenuto di verità si mostra nell’interruzione con cui ogni elemento della forma si interrompe e rinvia simbolicamente oltre se stesso, nella follia avviene il movimento inverso, il contenuto di verità viene costantemente sottoposto all’inchiodamento in un particolare ristretto, che diventa esorbitante e amorfo.

La *riduzione* antisemita di *Bagatelle* comporta un rovesciamento di prospettiva che disintensifica la crisi della presenza che sta incrinando il

⁶ De Martino (2000, 23).

⁷ Enc. § 408.

mondo storico e collettivo. Essa limita l'angoscia di disgregazione perché la minimizza ad azione di un ente particolare, di un virus maligno; ma nel contempo questo particolare è elevato all'onnipotenza e all'onnipresenza, con euforia maniacale. La minaccia è da un lato universale e illimitata: ma anche ristretta ad un male razziale dominabile, eliminabile⁸.

Se è vera l'ipotesi che il *Voyage* segua la traccia di un *Candide* riscritto per i tempi moderni⁹, le tre scansioni decisive del romanzo di de-formazione del protagonista Bardamu sono la guerra, il colonialismo, il capitalismo fordista. Dopo queste tre stazioni all'inferno, deflagrano la crisi della presenza, il tracollo dell'ordine simbolico, il dominio di una pulsione di morte incontenibile.

La guerra è il trauma iniziale e si configura come una frammentazione del corpo, dell'anima, dell'esperienza e perfino degli oggetti fisici, delirio fattosi materialità e sensazione, l'esatto opposto dell'estetizzazione futurista. Come nell'inferno di Dante o nei quadri di Bosch, la dannazione si manifesta come scomposizione della vita organica, è annunciata dalla stupidità, dall'incoscienza, da un'ebbrezza immaginaria e insensata.

Bardamu si arruola per l'entusiasmo di un attimo, vedendo dal tavolino di un bar il Colonnello che passa in parata con le sue fanfare, e poi sfila per le vie piene di gente entusiasta, che grida lancia fiori, esulta. Ed ecco di nuovo lui e il Colonnello, li ritroviamo al centro di una strada, in prima linea, le pallottole dei tedeschi sibilano intorno a loro, il colonnello è indifferente al pericolo, è un eroe? si chiede Bardamu, no, è un idiota che si crede invulnerabile e privo com'è di immaginazione non riesce a immaginarsi la propria morte. Ce lo figuriamo assai simile ai generali superdecorati baffuti panciuti e infinitamente ottusi messi in caricatura da Grosz.

Poi un vortice mortale investe Bardamu, un attendente e il colonnello eroe grottesco e per la prima volta compare la metafora ossessiva e ricorrente dell'opera di Céline, la frammentazione:

Dopo, nient'altro che fuoco e rumore. Un rumore tale, che non avrei mai creduto che ne potesse esistere uno simile. Il rumore, di colpo, ci ha riempito talmente gli occhi, le orecchie, il naso, la bocca, che ho creduto che fosse finita, che ero diventato anch'io solo fuoco e rumore. Ma no. Il fuoco è finito, il rumore mi è restato a lungo

⁸ È pur vero, come sostenuto dagli ammiratori più fervidi di Céline, che in *Bagatelle* c'è anche altro: una teoria della letteratura e della critica, la descrizione espressionista di un ospedale in Urss, due balletti (a me per la verità paiono fuori dalle sue corde): ma una lettura oggettiva dovrà riconoscere che queste sono solo isole battute dalle onde degli insulti.

⁹ Cfr. Bellosta (1990).

nella testa, e le braccia e le gambe tremavano, come se qualcuno le scuotesse da dietro. Le mie membra sembravano lasciarmi e poi infine sono rimaste con me¹⁰.

Agli altri due va peggio: l'attendente al posto della testa non ha più che un'apertura, un'*ouverture*, da cui il sangue fuoriesce "come marmellata da un barattolo", il colonnello ha il ventre squarciato, anch'esso aperto, *ouvert*, aperture e beanze verso il nulla e la dissoluzione, il suo viso è contratto in una "sporca smorfia", una *grimace*, uno sberleffo da clown, che rende ridicolo il suo comportamento "eroico" e idiota di prima. Corpi ridotti a carni che sanguinano.

Questa scena traumatica di guerra è ritratta da Céline senza alcuna pietà, perché è un frutto del precedente entusiasmo ed ebbrezza ebete, anche se velato da un accecamento profondo: "Chi avrebbe potuto prevedere...cosa conteneva la sporca anima eroica e pigra degli uomini? Ora ero preso in questa fuga di massa, verso l'omicidio comune, verso il fuoco... Veniva dal profondo ed era arrivato"¹¹.

Cosa veniva dal profondo?

ÇA, ça *venait des profondeurs*,

dall'Es, un moto neutro

impersonale e minaccioso dell'inconscio del collettivo

movente di un oscuro meccanismo economico e sociale e pure delle successive vicende di Bardamu, del colonialismo e della catena di montaggio: la guerra come "fuga di massa", dalla noia, dalla povertà, dall'alienazione, dal *profondo* desiderio di morte, dalla desolazione dell'esperienza, per distruggere "tutto ciò che respira, più arrabbiati dei cani e adorando la rabbia"; una sorta di "crociata apocalittica", che però neanche mantiene le sue promesse di distruzione totale del vecchio mondo, queste riprendono in forme di mutata miseria e così perfino la morte delude. "Con i caschi, senza i caschi, senza cavalli, sulle moto, urlanti, in auto, fischiottanti, tiratori, complottisti, volanti, in ginocchio, scavanti, fuggiaschi, caracollanti nei sentieri, spetazzanti, schiacciati a terra, come i pazzi furiosi nelle celle d'isolamento..."¹², corrono a distruggersi, e lo stile spezzato qui riflette insieme il moto inconsulto della massa e la frammentazione insensata, che ne caratterizza le parti.

La guerra è devastante per il precario equilibrio psicologico di Céline. Il trauma storico trova un'amplificazione nel suo inconscio personale, fino a costituire il "mito individuale" della sua nevrosi: l'angoscia profonda del

¹⁰ Céline (2019, 25).

¹¹ Ivi, 21.

¹² *Ibidem*.

corpo in frammenti, terrore regressivo infantile, si riflette nell'orribile specchio sociale cosmico della guerra, dove il corpo è effettivamente fatto a pezzi e la disgregazione investe l'intera cultura europea.

Il moto psichico individuale corrisponde a quello dell'inconscio del collettivo.

Glossa. C'è nei primi due romanzi un *lutto per l'anarchia*, “un fondo ribelle, in cui la parte dell'utopia viene sottoposta a un continuo lavoro del lutto”, Céline descrive “il fallimento della corrente utopica, che ebbe un breve slancio tra la Comune e la Grande Guerra”, prima di cedere a un “immaginario interamente razzializzato”¹³, dopo *Bagatelle*.

L'*Union sacrée* nella guerra mondiale del 1914-1918 costringe o seduce anche le forze anarchiche e socialiste a diluirsi nella difesa della Patria e nell'unità nazionale e rappresenta il trionfo del principio di Nazione su quello di Classe. Il primo non cesserà più di vincere negli anni successivi. Una catastrofe ideologica e psichica accompagna quella bellica. Chi ha creduto nelle utopie di alterità sperimenta un trauma e una delusione assoluta, che possono spingere a un cinismo esacerbato, rassegnazione alla storia come lotta di dominio senza varchi, destino e spazio chiuso senza possibilità di evasione. Inchiodamento che può predisporre a quello del fascismo.

La seconda stazione del percorso di Bardamu è l'esperienza coloniale, descritta in termini che ricordano *Cuore di tenebra* di Conrad e conferma del disfacimento della civiltà europea. I colonizzati sono ridotti a schiavissime e i coloni sono prosciugati nel corpo e frammentati nell'anima: “Le scarse energie che sfuggivano al paludismo, alla sete, al sole, si consumavano in odi così mordaci, così insistenti, che molti coloni finivano per crepare sul posto, avvelenati da se stessi, come scorpioni”¹⁴.

I colonizzatori hanno vinto, ma sono distrutti dalla loro stessa vittoria, dalla corruzione e dalla violenza che hanno contaminato gli sconfitti e i vincitori in un'unica olla putrida. Il colono finisce per fondare il suo dominio su una lacerazione iniziale, su un debito simbolico, che ne incrina per sempre le istituzioni e il diritto, che pone una scissione all'interno stesso della sua soggettività, oltre che in quella del colonizzato. Lo “spirito” della colonizzazione, la sua tendenza innata al genocidio, emigrerà al centro dell'Europa, causandone la rovina¹⁵. I popoli europei hanno vinto, e hanno dominato il mondo col colonialismo, ma in una durata lunga della storia

¹³ Pagès (2010, 21, 113, 132).

¹⁴ Céline (2019, 158).

¹⁵ Cfr. Arendt (2009).

si sono autodistrutti. La loro vittoria è stata così eccessiva da suscitare un risentimento universale e rovesciarsi nel contrario.

L'aspetto che tocca più in profondità la sensibilità, diremo piuttosto la nausea, di Céline, è la contaminazione, la confusione dei corpi, l'abolizione di ogni confine tra l'uno e l'altro, in una fusionale malattia, in una dilagante follia. Il colonialismo appare come l'agglutinarsi in una massa opaca e corrotta, che coinvolge insieme i coloni e i colonizzati in un'unica versione grottesca della sovranità e della relazione servo-padrone.

La natura appare come una presenza incombente e opprimente, una matrice del male: lo è davvero o è una malignità proiettata dall'interno dell'oppressione coloniale sul mondo circostante?:

Si aveva appena il tempo di veder sparire gli uomini, i giorni e le cose in questa vegetazione, in questo clima, calore e zanzare. Tutto finiva – ed era disgustoso – in pezzi, in frasi, in membra, in rimpianti, in globuli, si perdevano al sole, si scioglievano nel torrente della luce e dei colori, e insieme finivano il gusto ed il tempo. Non c'era che angoscia scintillante nell'aria¹⁶.

La natura non ha nulla di esoticamente o turisticamente positivo, è una matrice di inghiottimento e di scomposizione: da *bouts*, pezzi, fino a *globules*, globuli, è un crescendo nell'intensità della frammentazione, fino alla divisione delle particelle più piccole che compongono la vita, e se la natura è madre, per i coloni essa ha conservato solo l'aspetto della madre dissolutiva.

Ma essi hanno introdotto nel cosmo un principio di violenta dissoluzione e ora se lo vedono ritornare indietro come da uno specchio nella stessa tessitura della loro vita organica. La scomposizione non riguarda solo i corpi fisici, ma anche il linguaggio, perché le *frasi* si spezzano in significanti scissi l'uno dall'altro, privi di ogni forza di comunicazione e riconoscimento. Quanto ai colonizzati essi sono regrediti in uno stato d'animo di costante irrealtà, tenevano «più di ogni altra cosa ad agitarsi nella frenesia di una finzione». Questa modalità primitiva, si accompagna a quella per così dire più evoluta, che sfrutta i neri con il commercio delle armi, con cui potranno uccidersi fra di loro.

La reazione a questo stato di scissione nucleare dell'essere è l'*angoscia*, che non apre come quella heideggeriana all'apertura dei possibili, ma nasce dalla distruzione di ogni possibile

¹⁶ Céline (2019, 186).

in una opacità primordiale e arcaica: i crepuscoli
“ogni volta, sono tragici, come enormi assassini del sole”.

La violenza praticata e subita si specularizza,
si rovescia, si riaddensa come centro stesso dell’essere.

L’angoscia nichilista di Bardamu si replicherà più volte nell’opera di Céline, insostenibile, fino all’ultima metamorfosi intollerabile di *Bagatelle*.

La terza stazione del viaggio di Bardamu è l’America in piena rivoluzione industriale fordista, dove il nostro finisce per lavorare in una fabbrica Ford, dopo aver sperimentato l’animazione fittizia delle strade, i fantasmi luminosi delle merci, che gli appaiono come un incubo subumano, e l’impossibilità di rapporti umani: nella più totale alienazione.

Ma la verità ultima del macchinario la sperimenta in fabbrica, alla catena di montaggio: un “rumore pesante e molteplice”, prodotto da «torrenti di macchine», la dura testardaggine dei meccanismi, “a girare, roteare, gemere”¹⁷. I corpi sono toccati dalla permanente imminenza della frammentazione,

la produzione vibra in un tremito costante
che ti invade tutto, “soi-même, dalla testa ai piedi”
“scosse” incessanti, “dall’alto verso il basso”,
continua prossimità alla vertigine e alla perdita di sé,

“noi stessi diventavamo macchine... con tutta la carne tremante, in questo enorme rumore rabbioso, che ti prendeva da dentro, ti prendeva la testa, e più in basso ti agitava le viscere e risaliva agli occhi con piccoli colpi precipitati, infiniti, instancabili”¹⁸.

Non stupisce che in questa condizione di spossessamento e desolazione dei corpi, a Bardamu torni in mente il suo trauma fondante e decisivo, la guerra. Folgore associativa, in cui emerge improvvisa la verità, la costellazione unica che annoda le sue esperienze alla negazione e al nulla: “Si cede al rumore, come si cede alla guerra. Ci si lascia andare alle macchine...”, le poche idee che restano in testa vacillano, “è finita”, “nessuno mi parlava. Si esisteva soltanto in una sorta di esitazione tra l’ebetudine e il delirio. Solo importava la continuità fragorosa dei mille strumenti che comandavano gli uomini”. I ricordi si irrigidiscono “come ferro”, “è una catastrofe questa infinita macchina d’acciaio e noi ci ruotiamo dentro con le macchine e con la terra intera”¹⁹.

¹⁷ Ivi, 277.

¹⁸ Ivi, 280.

¹⁹ *Ibidem*.

Dunque non solo i corpi sono frantumati, ma anche le emozioni e la mente, una costellazione unica e infernale (in senso stretto, perché la frammentazione dei corpi ricorda le pene di Dante o di Bosch) lega il capitalismo, il colonialismo e la guerra e la seconda metà del romanzo è la deriva di un uomo che, avendo sperimentato questo, non può che procedere verso la follia: quella propria o quella del suo sosia, l'amico Robinson, ma esiste poi davvero del tutto questo suo doppio Robinson, che appare e scompare misteriosamente come un fantasma, che commette fino in fondo i delitti che Bardamu abbozza solo nella sua mente?

Comunque sia, tutto ciò porta a una irreversibile crisi della presenza, talmente profonda da essere solo allusa come un oscuro e indicibile disagio, definita vagamente come *la crisi del 4 di maggio*, che afferra Bardamu mentre lavora come medico e amministratore in un asilo per folli: "Ed ecco, tutto si mette a girare! Mi aggrappo. Tutto finisce in bile. Le persone cominciano ad avere facce strane. Mi sembrano diventate aspre come limoni e più malevole che mai"²⁰. Poco altro viene detto, ma le notti di Bardamu divengono insonni e tutta la sua esistenza si consuma alla ricerca di un precario equilibrio, come sospeso ad una corda sul vuoto, in una sorta di stordimento continuato, uno *stato-limite*. Le tre abiezioni "storiche" da lui attraversate, il trauma collettivo, lo risospingono in un trauma personale regressivo, che sarà poi l'oggetto centrale di *Morte a credito*.

La crisi della presenza che investe Bardamu come individuo è in effetti annunciata e connessa con una fantasmagoria delirante che concerne la storia, "è così che un giorno si arriva a scoppiare... quando il movimento interno raggiunge quello esterno e tutte le vostre idee si sparpagliano e vanno a divertirsi con le stelle"²¹.

Nel cielo si agitano le ombre dei caduti in guerra,
le ombre dei Comunardi,
che l'esploratore La Perouse vuole raccogliere per un ultimo assalto,
ci sono anche la canaglie, come Grappa, il colono sadico,
sono divenute angeli?

I comunardi appaiono sanguinanti, con le bocche spalancate, "come per gridare ancora"²², ma non possono, sono ammutoliti, e poi tutta questa immensa schiera di caduti in guerra si dirige verso il cielo dell'Inghilterra

²⁰ Ivi, 524. Come ricorda Pellini (2020, 112), "il 4 maggio (del 1917) è il giorno in cui la tredicesima compagnia del 321° reggimento della fanteria francese rifiuta di prendere posizione sulla linea del fuoco", in uno dei momenti più terribili della guerra.

²¹ Céline (2019, 385).

²² Ivi, 452.

e per vederli bisogna, come Amleto, “uscire dal tempo”²³. Sono “angeli stravaganti, impresentabili”. E in Inghilterra confluiscono tutti verso una grande Madre, gigantesca, “la sua testa è più alta ancora delle nuvole più alte”²⁴, i suoi capelli rossi “indorano le nuvole,

è tutto ciò che resta del sole”,

ed ella cerca del resto di rianimare il fuoco sotto la cenere,

“tra due foreste morte”, ma non ci riesce,

“il suo tè non bollirà mai più”; l’imago materna e l’imago paterna del sole, scisse l’una dall’altra, impedito in ogni loro unione, sono il simbolo finale della divisione, tale da impedire ogni redenzione, e i fantasmi dell’Europa, le sue utopie rivoluzionarie e le sue fantasie di potere finiscono di scomporsi nell’imperiale Inghilterra. La costellazione apocalittica – guerra, colonialismo, capitalismo – ha finito di distruggere la cultura e la storia europea.

Glossa. Il *Voyage* compie questa critica radicale dei tre demoni del capitale (la guerra, il colonialismo, il lavoro astratto) a partire da una prospettiva di estremo nichilismo, che non ha nulla a che vedere con le utopie anarchiche o socialiste: o per meglio dire che le considera colpite da un lutto irrimediabile, perdute per sempre. Il motore della negatività è l’Essere stesso, o la Natura, inutile tracciarne i confini storici: “L’uomo non ruota più intorno ai soli di Dio o di Satana, tutto il suo universo ruota ora intorno a un male che brucia dentro di lui e che egli assimila all’Essere”²⁵.

Nell’unico testo teorico che abbia mai scritto, l’*Omaggio a Zola*, in modo inequivocabile quanto sorprendente (considerando il successivo antisemitismo), sembra che Céline si riferisca al Freud di *Al di là del principio del piacere* e di *Considerazioni sulla guerra e sulla morte*. Siamo nel 1933, Céline sottolinea il crollo totale di ogni ordine simbolico nelle “nostre forme sociali, interamente brutali, tutte masochiste”, che si reggono solo su una “menzogna permanente e sempre più massiccia, ripetuta, frenetica, ‘totalitaria’...”. Un giudizio su Hitler: ne vedremo di peggio di lui, di “più epilettici”; il successo di quelli che Céline definisce “urlanti deliri totalitari” si deve alla desolazione di una vita alienata, che “annienta in un immenso narcisismo sado-masochistico ogni possibilità di ricerche, di esperienze e di sincerità sociale”, la nostra vita “sembra intrappolata in un’incurabile psicosi guerresca”, tutti i padroni, che a questa data sono marxisti, borghesi e fascisti, si mettono d’accordo in una “formula suicida”, che ha al suo cuore

²³ Ivi, 453.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Bellostà (1990, 289).

la pulsione di morte di Freud, declinata con un sovraccarico di disperata negatività:

L'unanime sadismo attuale muove innanzitutto da un desiderio del nulla profondamente radicato nell'Uomo e soprattutto nelle masse di uomini, una specie di impazienza amorosa, più o meno irresistibile, unanime, di morire... L'istinto di morte, l'istinto silenzioso ha decisamente un buon posto, forse accanto all'egoismo.

Il rinvio è quasi testuale, anche se il nome di Freud non viene fatto, come del resto non viene citato espressamente nella *Montagna magica* di Thomas Mann, dove *Al di là del principio del piacere* ha un ruolo altrettanto centrale. Troviamo però riferimenti più precisi nelle lettere del 1933: Céline chiede a un'amica viennese di tradurgli oralmente *Lutto e malinconia* e più genericamente "alcuni articoli di Freud", in un'altra scrive che Freud nulla potrà fare per contrastare la "follia Hitler", che sta per dominare l'Europa; e infine il passo forse più deciso: "I lavori di Freud sono davvero molto importanti, nella misura in cui è importante l'Umano"²⁶.

Alcuni critici hanno identificato nel nichilismo metafisico che percorre i primi due romanzi la premessa ideologica che poi condurrà Céline all'antisemitismo e al nazismo. Il nichilismo può essere tale premessa, ma non è così necessitante. Un Essere radicalmente negativo domina, per fare solo un esempio, nella *Nausea* di Sartre o nella *Bête humaine*, il film di Renoir, ma il percorso del filosofo e del regista sarà diverso. In realtà si può parlare di un vero e proprio crollo psichico e di una crisi della presenza, che lacerano la mente di Céline.

Se Proust racconta l'immaginaria erranza e le mancanze del desiderio, Céline prima descrive e poi viene travolto dall'irruzione della pulsione, del Reale che devasta ogni piano simbolico.

In *Morte a credito*²⁷, il fantasma della frammentazione popola il microcosmo familiare, la metafora ossessiva diviene il *Padre Grottesco*, l'Orco, il responsabile dell'infinita umiliazione dell'infanzia di Ferdinand, l'autorità che esplose tragicomica negli estremi del buffonesco, Re non solo beffeggiato da un clown, ma clown egli stesso. Il patriarcato si decompone in farsa tragica, «avrebbe voluto essere forte, assicurante e rispettato», e invece

fin dal primo istante si mise a balbettare talmente, e così forte, che gli usciva vapore invece di parole... Non lo si capiva più... Capivo soltanto che stava soffiando razi... Il suo berretto vorticava nella burrasca... Volava da tutte le parti.../La faccia pareva do-

²⁶ La traduzione dell'*Omaggio a Zola* si trova ne *Il Verri*, n. 27, 1968.

²⁷ Céline (2020; trad. it. 1992). La traduzione italiana è stata in parte modificata.

vesse scoppiargli... Completamente scarlatta...con solchi lividi... Cambiava di continuo colore. Volgeva al viola. M'affascinava vederlo diventar blu...o giallo alla fine²⁸.

Con tutti e due i pugni chiusi! Sempre sibilando vapori... Se si ferma un istante è solo per scaliar di dietro! Vien sollevato dalla collera, libra in aria il culo come un ronzino! Ripiomba giù fra le pareti.../Si impennava per l'indignazione e ricascava sulle sue quattro zampe!... Abbaiva come un mastino...²⁹

La funzione regale si è dissolta
Il re-padre è una marionetta slegata
che impone l'attonimento del trauma,
engramma individuale della violenza collettiva,
è indubbio che la scomposizione del padre
la frattura della sua imago ideale,
predisponga all'angoscia
per la frantumazione della guerra
l'esposizione instabile alla frammentazione dei corpi.

Ferdinand è la premessa emotiva di Bardamu, il Céline scrittore ritorna dai traumi collettivi del *Voyage* a quello più intimo, marchiato nella psiche personale dell'infanzia e nel corpo proprio, descritto in *Morte a credito*. Personale fino a un certo punto: la rovina dell'autorità patriarcale e la violenza sull'infanzia corrispondono a un moto profondo dell'inconscio del collettivo, l'io disgregato è predisposto alla passività dell'obbedienza, alla fusione nella massa obbediente e alla guerra, e infine alla compensazione esaltata del totalitarismo.

Il Figlio Grottesco affronta esemplari indefinitamente moltiplicati intorno a lui dei Genitori grotteschi. Si tratta di un universo particolarmente angoscioso, perché interamente negativo. Ovunque guardi e anche se guarda se stesso in uno specchio, non incontra che immagini ripugnanti che gli fanno orrore, nelle quali rifiuta di riconoscersi, e che tuttavia sono le sole che gli siano proposte. In questo universo nulla controbilancia l'angoscia. Niente a cui aggrapparsi³⁰.

La distruzione dell'imago del padre avviene sia sul piano simbolico che su quello immaginario. Non c'è nessuna possibilità di identificazione con essa, tantomeno di riconoscimento. L'assenza del Nome del Padre è radicale e totale. Neppure si può costituire un io ideale, lo specchio è andato violentemente in frantumi. Questa assenza di immagini e di Nome si rove-

²⁸ Ivi, 194; trad. it., 166.

²⁹ Ivi, 196; trad. it., 167.

³⁰ Chesneau (1971, 89).

scia però distruttiva sull'Io di Ferdinand, che diventa a sua volta grottesco, si decompone in modo mimetico e speculare. Tra padre e figlio emerge una comune pulsione di morte, entrambi recedono dallo stato umano in una regressione ferina, regione priva di linguaggio, in cui l'angoscia del corpo in frammenti domina senza alcun contenimento.

Il padre è un ronzino scalciante, un cane rabbioso,
un'assenza di linguaggio (balbetta, gli esce vapore),
la comunicazione simbolica è spezzata, impossibile

Nota. Che Céline, come Joyce, si senta parte di una razza “increata”, che voglia rifiutare ogni nome del padre e sostituirlo con una autogenerazione, darsi un nome inedito, una ri-nascita nell'opera, addirittura in una lingua partorita ex-novo? *L'al di là del padre* di Joyce tuttavia non è così univocamente negativo come quello di Céline, in fondo Bloom nell'*Ulisse* transita oltre il trauma della ricerca ripetuta del padre sempre mancante, non così Ferdinand, in cui si installa stabilmente l'odio primordiale per il padre dell'orda, l'archetipo del parricidio:

Ricomincia i suoi tremiti, sussulta con tutta la sua carcassa, è fuori di sé... Stringe i pugni... / Allora d'improvviso vedo tutto grottesco... / Non voglio più vedere... Sento il bisogno, su due piedi, di finirlo quello stronzo figlio di puttana! Plac! Risbatte in terra... Voglio schiacciargli il grugno... Non voglio più che parli... Voglio spaccargli il muso... Lo inchiodo a terra... Ruggisce... Muggia... / Tiro. Stringo. Rantola ancora... Sgambetta...³¹

È una metamorfosi del padre in bestia,
anzi in mostro preistorico,
di cui restano visibili solo gesti decomposti
e udibili solo suoni inarticolati,
un Minotauro divoratore che a sua volta dev'essere divorato.

Ma poco dopo aver dato libero sfogo alla sua pulsione distruttiva, Ferdinand viene assalito dalla stessa regressione, uccidendo il padre ha ucciso anche la sua immagine allo specchio:

distruggendo l'odioso sosia distrugge anche se stesso,
la possibilità di un io consistente,
gli stessi *tremiti* del padre imbestiato assalgono anche lui,
lo stesso sgomento della frammentazione:

³¹ Céline (2020, 333-334; trad. it. 1992, 293-294).

Dopo un istante, solo come sono, mi prendono grandi tremiti... Nelle mani... nelle gambe... sul viso...e dentro, dappertutto... È uno sgomento infame... Un vero panico nei rognoni... Ho l'impressione che tutto mi si stia scollando, si sfilì via a brandelli... È un gran tremitio come in una tempesta, la carcassa traballa tutta, i denti sbattono fino a spaccarsi... Non ne posso più! ... Ho il buco del culo in convulsioni... Me la faccio addosso...³²

Courtial de Pereires sembra essere l'alternativa *sublime* al padre-minotauro. Se questi disarticola il linguaggio in suoni furenti, Courtial è un affabulatore, un retore sublime, che finisce per credere alle sue stesse truffe, sedotto dalla pastosità delle sue stesse parole. Non è forse un'utopista, un erede della tradizione anarchica e fourierista? "La nostra coltivazione 'radiotellurica' si trasformava, seduta stante, / in Familisterio Rinnovato della Razza Nuova"³³. Il gioco armonico che secondo Fourier doveva regnare nei suoi falansteri viene ridicolizzato nel momento e nel modo stesso in cui Courtial lo esalta. Nell'universo celiniano non c'è spazio per il desiderio e per l'immaginazione utopica, che diventano immediatamente una caricatura di se stessi:

Nell'Armonia, Ferdinand, la sola gioia del mondo! La sola liberazione! La sola verità! L'Armonia! Trovar l'Armonia! Ecco! Questi locali sono in Ar-mo-ni-a!... / [...] Qui tutto è movimento! Tutto freme anche in questo istante! Ti lamenti? Tutto saltella, s'agita! / Tutto freme all'istante! Non chiede che di lanciarsi! Fiorire! Risplendere!³⁴

Ma dietro questa apparenza utopica che seduce Ferdinand c'è solo la sostanza di un truffatore in sospeso sul precipizio dell'esaltazione, della depressione e in fondo della follia. Se il padre reale è bestia-grottesca, Courtial è sublime-grottesco, ideale che si rovescia nel buffonesco, e culmina nell'apostrofe a Parigi, una versione deformata della celebre sfida di Rastignac al termine di *Père Goriot*, ma la baldanza cupa del giovane borghese in ascesa si è trasmutata nella follia delirante del vecchio umanista in irreversibile declino:

Continua a tenermi stretto, mi trascina verso il belvedere... sul lato Sud... Di lì, è esatto... si scorge tutta Parigi!... È come un'immensa bestia la città, sì è stravaccata sull'orizzonte... È nera, è grigia... muta colore... fuma... fa un triste rumore, un brontolio dolce, dolce... / 'Guarda, Ferdinand! Guarda!...'. Io cerco di tener ancora gli occhi aperti... / 'Più lontano, Ferdinand! Più lontano!... La vedi in questo momento la città? In fondo in fondo! La vedi Parigi? La capitale?' / Brancica enfatica-

³² Ivi, 335; trad. it., 295.

³³ Ivi, 525; trad. it., 467.

³⁴ Ivi, 359; trad. it., 316.

mente l'aria... Allarga le braccia... / Fa gesti insoliti... Sta lanciando sfide?... Già sogghigna in anticipo... È sardonico... respinge... allontana... una visione... un fantasma... / Anche alla città si rivolge... 'Tutta quanta! Che rumoreggia laggiù nella bruma... Fischia| Fischia, puttana mia! Rantola! e Ruggisci! Grugnisci! T'ascolto! In-gordi! Pozzi senza fondo!'. Si rinfranca. È per la riacquistata fiducia!... Mi sorride!... Si sorride...³⁵

Nella sua allucinazione maniacale
Courtial è l'immagine-sintomo di un'intera generazione
che tramonta verso la guerra
attonita, delusa,
disposta all'esaltazione e alla morte.

Ferdinand alla fine si arruola, lo attendono le trincee descritte all'inizio del *Voyage*, si arruola come, dall'altra parte, Hans Castorp, alla fine della *Montagna magica* di Mann, e – in fondo – per motivi simili, sollevati dalla grande onda autodistruttiva dell'inconscio del collettivo:

M'ossessionavan ben bene i ricordi...Mica potevo crederci che fosse morto il mio vecchio vicepadreterno... Ah! Era tutto uno schifo, in fondo... il modo come ci aveva mentito.../È questa la presenza della morte... È quando si parla al posto loro...³⁶.

Nessun soccorso giunge a Ferdinand dalle donne. La Madre Vittima, la Fata eterea, la Vagina Divorante, sono le sue tre figure del femminile, tutte ombre proiettate dal dominio patriarcale e dalla sua disintegrazione. Il dominio del reale-pulsione, l'assenza dell'immaginario, impediscono cristallizzazioni amorose, possono esserci rovesciamenti intrecci e metamorfosi fra le tre figure, mai un incantamento immaginario (tanto meno l'amore in quanto riconoscimento). Le donne di *Mort à crédit* appaiono solo come ombre vittimarie o complici della decomposizione del patriarcato. Sono solo fantasmi, beanze senza affetti propri. Al padre dell'orda corrisponde, all'altro polo, la Grande Madre dissolutiva o l'etera, che ha perso ogni tratto generativo e benefico e anche ogni fascino sensuale³⁷. Ferdinand è o si sente stuprato, è un trauma che associato all'inganno che lo segue e lo fa passare per un ladro, determina l'ostinato silenzio in cui si chiude per tutto il tempo del soggiorno in Inghilterra e determina una immagine infera della donna:

³⁵ Ivi, 494-495; trad. it., 438-439.

³⁶ Ivi, 606-607; trad. it., 540.

³⁷ Come quello che – per quanto ambivalente – emerge al termine dell'Ulisse di Joyce.

Mi ritrovo stretto in quell'impeto!... congestionato, appiattito sotto le carezze... Son triturato, non esisto più... È lei, tutta la sua massa che mi si scioglie sulla pera... È una pania... Resto con la faccia incastagnata, sto soffocando... Protesto... imploro... Ho paura a urlar troppo forte... / Son riacciuffato, disteso, maciullato di nuovo...³⁸.

Sempre più Ferdinand configura se stesso come un *intrattabile*, dannato all'emarginazione, restio ad ogni carezza che percepisce come soffocante violenza. Il Padre lo vede proprio così, rovescia sul bambino la (propria?) abiezione grottesca, urla che i suoi vizi sono "spaventosi, era innegabile e atroce... / certi ragazzi sono degli intoccabili"³⁹, mio padre "sapeva tutto. Capivo una cosa sola, che ero inviccinabile... / disprezzato ovunque..."⁴⁰. Ma poi Ferdinand introietta questa immagine di sé, la propone come identità propria, reattivamente, sarà lui ora a volersi come il *reietto*, *l'abietto*, *il ribelle sempre rognoso*: "...improvvisamente mi sembrò che nessuno mi avrebbe più ripreso... che ero diventato un ricordo, un irriconoscibile, non avevo più nulla da temere, nessuno mi avrebbe più ritrovato"⁴¹; di fronte al trauma Ferdinand sceglie il vuoto dell'assenza radicale, l'annientamento di ogni riconoscimento, il nulla affettivo, l'identificazione con l'aggressore, su un fondo di rabbia sconfinata e rimossa: "odio tutti i lavori, perché fare differenze?... / Ci cacherei sopra se potessi..."⁴². Solo Courtial riuscirà a scuoterlo da questa atonia, ma poi alla fine gli darà la delusione definitiva.

Glossa. Sugli effetti di un trauma infantile, scrive Ferenczi che esso spinge la vittima

a sottomettersi alla volontà dell'aggressore, a indovinare tutti gli impulsi di desiderio e, dimentichi di sé, a seguire questi desideri, identificandosi completamente con l'aggressore... La personalità ancora debolmente sviluppata risponde al dispiacere improvviso, anziché con i processi di difesa, con l'identificazione per paura e l'introiezione di colui che minaccia o aggredisce⁴³.

L'aspetto più inquietante del rapporto tra vittima e carnefice è l'immedesimazione della prima col secondo. È una forma di difesa arcaica, inadeguata, eppure del tutto inevitabile. Per Ferenczi, lo strato primordiale della nostra psiche si fonda su un meccanismo mimetico elementare, per cui

³⁸ Ivi, 278; trad. it., 243.

³⁹ Ivi, 147; trad. it., 124.

⁴⁰ Ivi, 198; trad. it., 169.

⁴¹ Ivi, 218; trad. it., 188.

⁴² Ivi, 159; trad. it., 135.

⁴³ Ferenczi (1988, 421-422).

una sofferenza molto intensa e di lunga durata, ma soprattutto se è imprevista e ha un effetto traumatico, esaurisce la pulsione di affermazione e lascia penetrare in noi le forze, i desideri e persino le caratteristiche dell'aggressore... Una parte della loro personalità, magari il nucleo di questa, a un certo momento è rimasto fermo ad un livello in cui anziché in modo alloplastico, si reagisce ancora in modo autoplastico, con una specie di mimetismo⁴⁴.

Quanto alla pulsione di morte che caratterizza il rapporto tra Ferdinand e il padre, essa può essere intesa almeno in tre modi diversi, per quanto attiene alle opere di Freud e Lacan. Essa può essere desiderio della quiete primordiale del Nirvana, e in questo caso è piuttosto simile alla nostalgia di uno stadio prenatale, depurato da ogni tensione e cullato dal corpo materno; può essere l'inquietudine, in certo senso indispensabile alla vita e al pensiero, che spinge a superare e trascendere ogni dato, senza fissarlo in una immobilità paralizzante (simile in questo alla "immane" forza del negativo, di cui scrive Hegel nella *Fenomenologia*, e dunque una sorta di "motore" del simbolico rispetto all'immaginario); e può essere una volontà di godimento distruttiva e perversa, illimitata e eccessiva, che spinge all'aggressione contro se stessi e contro l'altro, come Lacan ha visto nella diade Kant-Sade. Richiederebbe un lungo studio analizzare le relazioni, gli intrecci e le metamorfosi reciproche di questi tre significati del *Todestrieb*. Essi sono tutti e tre presenti, senza che vi sia un'opzione esclusiva per l'uno o per l'altro, nello scritto di Freud maggiormente dedicato a questo argomento, *Al di là del principio del piacere*.

Come nel *Voyage*, tutti i traumi descritti in *Morte a credito* sfociano a culminazione espressiva nella forma del *delirio*.

Forma-delirio è la caratteristica più inconfondibile dello stile di Céline, non si tratta di scrittura automatica o spontanea, è un costruitissimo monologo interiore estremo, in cui la realtà va surrealisticamente in pezzi, e i pezzi collosamente si agglutinano si fondono l'uno nell'altro,

formando ircocervi,
morti viventi,
fantasmi di ibridi,

in una di queste forme-delirio⁴⁵, una grande Dama, grande madre divoratrice portatrice di morte, discesa da una nuvola di sangue, trascina tutti gli abitanti del *Passage* dove vive Ferdinand, verso la Grande Esposizione Universale, che però già è chiusa, è una truffa, un inganno, è un pretesto

⁴⁴ Cit. in Mucci (2008, 47, 57).

⁴⁵ Céline (2020, 91-98; trad. it. 1992, 72-78).

per agglutinare e dissolvere i corpi e le cose, la Dama è anche la furia del progresso che distrugge il mondo, il mondo familiare di Ferdinand, ma anche il mondo in generale, tutto e tutti si trasformano in composizioni arbitrarie di membra, morti-vivi che potrebbero benissimo essere utilizzati come pezzi immaginari di pubblicità delle merci, protesi del capitale, *le parole danzavano intorno a noi come intorno a gente di teatro... Vive cadenze, imprevisti, intonazioni magnifiche... Irresistibili...* tutto è menzogna teatrale, spettacolo, il linguaggio stesso si è disarticolato in materiali sonori captativi e affascinanti ma privi di senso, a una delle negozianti del *Passage erano spuntate tre mani con quattro guanti... tutti correvano in fretta nelle profondità della Dama*, che li dissolve e ne rimescola i frammenti, senza il godimento artificioso e ironico dei surrealisti, è la percezione di questa frammentazione dei corpi e delle materie e dei significati, di ogni ordine simbolico che costituisce propriamente una *morte a credito*, è

l'annuncio del secolo-belva, del XX secolo,
il secolo che alterna i trionfi della merce e gli orrori della guerra,
le crisi e le euforie,
le manie e la depressione autodistruttiva,
le esaltazioni e le persecuzioni,
l'inferno,
di cui Céline si vuole *cronista*,
cronista di un delirio,

ma la violenza mimetica finisce per abbacinarlo e travolgerlo con sé, la distanza dal trauma cede all'angoscia, e quel che in *Morte a credito* è ancora considerato con una certa distanza,

quel nulla e quella vampa
gli diverranno poi insopportabili
e ne scaricherà il male sull'Altro:

Il vulcano ha consumato tutto. Non c'è più niente al mondo, tranne il fuoco che ci brucia... Una vampa tremenda che mi muglia dietro le tempie con una spranga che rimescola tutto... lacera l'angoscia... / Non mi lascerà mai più.

Il contenuto oggettivo di *Bagatelle per un massacro* è un centone di luoghi comuni dell'antisemitismo fascista: protocolli di Sion, congiura ebraico-massonica che si estende dalla Russia sovietica a Hollywood, rapacità sessuale, avidità economica. Céline vi aggiunge la violenza davvero inaudita dell'esposizione, la ritmica ossessiva dell'insulto. Anche i primi recensori hanno avuto difficoltà, forse provato un certo disgusto, a darne conto. In genere se la cavano citando qualche passo del libro, e così farò anch'io, supponendo che non molti lo abbiano letto:

Comunque basta guardare un po' da vicino quella bella faccia da tipico giudeo... Quegli occhi che spiano, interminabilmente falsi da impallidirci... quel sorriso incuneato... quei labbri che sporgono: la iena... E poi tutto d'un colpo quello sguardo che si lascia andare, di piombo, ottuso... sangue di negro che scorre... Quelle connesure labio-nasali sempre frementi... flessuose, scavate, rimontanti, difensive, impresse di odio e di disgusto... per voi!... per voi, l'abietto animale della razza nemica, maledetta, da distruggere... Il loro naso, il loro 'tuano' da truffatore, da traditore, da vigliacco...⁴⁶.

“L'ebreo è un virus che annienterà il mondo”⁴⁷. Del resto ebrei sono quasi tutti, da Racine a Stendhal ai Re Borboni di Francia, con quel naso così strano, la contaminazione paranoide è generale. Céline proietta all'esterno sull'ebreo contenuti pulsionali interni che gli suscitano un'angoscia incontenibile; esteriorizzandoli li ottunde in un inchiodamento che gli evita di cadere vittima del delirio, ma anche di prendere coscienza della sua verità profonda. La *sua* metafora ossessiva, il corpo in frammenti, prende un colore perverso, il verbo che è declinato più frequentemente in *Bagatelle*, all'attivo e al passivo è *enculer*, gli Ebrei sono i sadici, gli ariani i recettori inermi, condannati all'estinzione: «Sempre là, presente, rannicchiato, l'istinto, immancabile, non ingannabile, l'istinto di Morte, in fondo agli uomini...in fondo alle razze che stanno per sparire», frase in cui si può vedere all'opera quel processo di slittamento e riduzione, di cui abbiamo detto; perché, che l'istinto di morte sia in fondo agli uomini era scritto già nel *Voyage*, ma qui viene condensato e spostato sulle razze destinate a sparire, la metafisica nichilista o se vogliamo il freudismo distorto, viene qui piegato e particolarizzato in una prospettiva razziale, con un intento difensivo.

Analogamente, in *Mort à crédit* il Padre si mostrava come sovranità inflessibile, ma folle, irrazionale e grottesca; Il Padre e la Madre grotteschi in *Bagatelle* sono proiettati-condensati sull'Ebreo, e così l'immagine archetipica e persecutrice viene circoscritta in confini paranoidei. L'Ebreo, a differenza dell'archetipo, si può annientare, la negatività senza scampo del primo Céline lascia il posto all'infame positività utopica della soluzione finale. Céline vorrebbe accedere a una sovranità sublime (all'opposto della paternità grottesca descritta in *Mort à crédit*), ed essere beatificato da una femminilità di grazia e di danza (e per questo inserisce incongruamente nel testo di *Bagatelle* due balletti). Non ci riesce: e la colpa è di quell'*altro*, l'Ebreo, il maledetto sosia, che glielo impedisce, guasta, contamina, doppio fraterno e intollerabile, che ben merita l'assassinio rituale di Caino.

⁴⁶ Céline (1981, 249).

⁴⁷ Ivi, 198.

Glossa. Secondo W. Bohleber

gli Ebrei sono dunque gli intrusi e i rivali fraterni che distruggono l'unione narcisistica realizzata con l'imago materna collettiva... [avviene un'] aggressione arcaica per il possesso esclusivo dell'imago materna e per la partecipazione e fusione con tale imago. Il consumatore inutile è il rivale fraterno, l'intruso che disturba, che deve sparire o essere annientato. Da un lato l'antisemita proietta l'avidità e l'aggressività divorante-orale sull'Ebreo, da cui si sente poi minacciato, dall'altro si identifica con un'imago materna aggressivo-orale, potente e divorante⁴⁸.

L'antisemita vede nell'ebreo il rappresentante di una Legge e di un Superio castrante, ma allo stesso tempo teme una fobia da contatto con la potenza materna, naturale, arcaica, impura. Tutto in questo ambito è ambivalente, come sosteneva Jung a proposito degli archetipi materno e paterno, che hanno entrambi un aspetto distruttivo e uno generativo.

Sull'ebreo si proiettano *insieme* l'imago della Madre divoratrice e del Padre grottesco e castrante (il padre dell'orda), mentre si vorrebbe attribuire a sé la natura generativa e benefica e il patriarcato ordinatore e fondatore di civiltà. Il cuore di questo processo è una *scissione* tra oggetto buono e oggetto cattivo, il quale viene esorcizzato ed esteriorizzato. Ma ovviamente il male è interno così come le pulsioni divoratrici e aggressive. Divengono insostenibili e in quanto tali proiettate perché c'è una disgregazione e una crisi della presenza del Sé, una debolezza costitutiva, dovuta a cause traumatiche personali e collettive insieme.

Il contatto con la Madre, lo sfiorare o il desiderare il godimento assoluto, è sì oggetto di attrazione, ma attrazione che comporta il rischio della perdita del Sé e dunque suscita allo stesso tempo un'angoscia profonda e incontenibile, da cui si fugge erigendo un ordine inflessibile e "puro"; l'attrazione del godimento e la sua negazione attraverso un ordine superegoico intollerante sono contraddittori ma pure coesistenti, in una scissione che conduce a rovina. Il conflitto resta nell'ambito dell'immaginario e non passa nel simbolico, o per meglio dire avviene entro una crisi devastante dell'ordine simbolico vigente, che lascia spazio all'incontrollabile, al "timore senza nome" della frammentazione.

A fondamento dell'ideologia antisemita e razzista in generale non c'è un principio razionale, ma un arcaico movente pulsionale: "L'impulso oscuro e non chiarito, a cui essa, fin dall'inizio, era più affine che alla ragione,

⁴⁸ Bohleber (1999, 154-155).

prende interamente possesso di loro”⁴⁹. Così tutta la apparente logica consequenziale che ne discende, la sua pseudoforma razionale deduttiva, anche nel caso di grandi intellettuali come Schmitt o Céline, si applica su una premessa che appartiene al magma dell’osceno. Lo pseudo-ordine schermo e maschera, vela e svela ad un tempo la pulsione arcaica. L’astrazione del procedimento che si estende fino al regolamento dei campi di sterminio coesiste con un’ebbrezza pulsionale, benché raggelata: questa scissione in atto si può definire ideologica solo in modo paradossale.

L’antisemitismo si basa sulla cieca proiezione... Impulsi che non sono lasciati passare dal soggetto come suoi, e che tuttavia gli sono propri, vengono attribuiti all’oggetto: alla vittima potenziale...; si può acconsentire all’impulso vietato se è fuori dubbio che ciò avviene per distruggerlo⁵⁰.

L’angoscia per la frammentazione del corpo e del sé si può descrivere con diverse terminologie psicologiche⁵¹, che però si riferiscono a un fenomeno affine. Citiamo quella di Lacan, che ne fa il fondamento dell’immaginario e del suo “stadio dello specchio”, in una elaborazione contemporanea o quasi alla pubblicazione di *Bagatelle*:

Questo corpo in frammenti (*corps morcelé*)... si mostra regolarmente nei sogni... Allora esso appare nella forma di membra disgiunte e degli organi raffigurati in esoscopia, che mettono l’ali e s’armano per le persecuzioni intestine, fissati per sempre con la pittura dal visionario Hieronymus Bosch nella loro ascesa nel secolo XV allo zenit immaginario dell’uomo moderno... Correlativamente la formazione dell’*io* si simbolizza oniricamente come un campo trincerato od uno stadio, che distribuisce tra l’arena interna e la sua cinta, periferia di macerie e di paludi, due campi opposti in lotta in cui il soggetto si ingolfa, nella ricerca dell’altero e lontano castello interiore, la cui forma (talora giustapposta nello stesso scenario) simbolizza in modo seducente l’*es*. Così pure... troviamo realizzate queste strutture da fortificazione, metafora che sorge spontaneamente come uscita dai sintomi stessi del soggetto, per designare i meccanismi di inversione, isolamento, duplicazione, annullamento, spostamento, della nevrosi ossessiva⁵².

Il campo trincerato e lo stadio fanno venire in mente esperienze traumatiche che Lacan, quando scrive il testo definitivo nel 1949, doveva avere

⁴⁹ Adorno, Horkheimer (1966, 185).

⁵⁰ Ivi, 199, 197, 200.

⁵¹ Mi riferisco in particolare a quelle di M. Klein e di H. Kohut. Ma anche Jung in *Simboli della trasformazione* considera fenomeni analoghi, che poi definirà come “inflazione dell’Io”.

⁵² Lacan (1974, 91).

ben presente, luoghi nazisti di reclusione molto concreti (come il Velodrome in cui furono rinchiusi gli ebrei parigini in attesa della deportazione).

L'immagine del *corps morcelé* evoca una *Discordia primordiale*, che l'ordine simbolico può contenere entro certi limiti e fino a un certo punto; ma che si riattiva in modo regressivo e dissolutivo in presenza di un trauma storico violento e decisivo come l'esperienza della guerra per Céline e il timore per la sua ripetizione.

Nel passaggio dal primo pamphlet al secondo, *La scuola dei cadaveri*, si intensifica la tendenza simultanea osservata da Lacan alla frammentazione e alla costituzione di un ordine ferreo, "trincerato"; più è forte il pericolo di frammentazione, più è rigida l'erezione ossessiva di un ordine fortificato, "puro", incontaminato e inaccessibile contro di esso. Ma il trinceramento è possibile solo circoscrivendo il nemico a un essere concreto, distruggibile, operazione che permette di sfuggire al panico per il crollo dell'ordine simbolico.

Il pericolo di frammentazione, a parte le condizioni patologiche individuali, diventa estremo quando l'ordine simbolico, che svolge una funzione di articolazione del demonismo immaginario, viene meno per un trauma storico, lasciando i soggetti senza orientamento, in preda a quella che De Martino chiama una crisi della presenza.

Del resto la catastrofe simbolica e psichica degli anni Trenta sta all'origine di molte riflessioni di Lacan, tra cui questa: "Il sacrificio significa che, nell'oggetto dei nostri desideri, noi tentiamo di trovare la testimonianza della presenza del desiderio di quell'Altro che qui chiamo il Dio oscuro... L'offerta a dei oscuri di un oggetto di sacrificio è qualcosa a cui pochi soggetti possono non soccombere, in una mostruosa cattura"⁵³. Si tratta di una predestinazione in cui Dio stesso – il dio minore di una creazione imperfetta – è coinvolto nella catena colpevole dell'essere, causa prima che riafferma di insolvenza in insolvenza il circolo senza uscita del destino mitico, assente ogni Grazia.

Si può pensare che Céline sia giunto al punto di percepire la minaccia della disgregazione del sé, il "timore innominabile", come lo chiama Kohut: l'odio per l'Ebreo, che è anche la costruzione della figura dell'Ebreo come Grande Altro, è il garante di un'identità sul punto di infrangersi, di una scrittura sul punto di convertirsi in delirio. L'Ebreo come Grande Altro onnipotente, incarnazione del male radicale, è anche ciò che consente al Sé minacciato di darsi figura e contenimento. Il nazista può dire a se

⁵³ Lacan (2003, 270).

stesso: almeno una verità certa, almeno un dio esiste, per quanto malefico: quello degli Ebrei! Se è così, non sono pazzo.

La frammentazione dello stile di Céline corrisponde a quella del soggetto, del corpo, del Sé. Benjamin notava il respiro asmatico delle frasi di Proust. Quello di Céline è un respiro continuamente mozzato dall'ansia e dalla paura della decomposizione. Nei romanzi avviene una *mimesis* della frammentazione dell'esperienza; nei *pamphlets* assistiamo invece a una identificazione fra l'io narrante e i suoi pezzi sparsi e vaganti, così che lo stile tende a ricadere nella ripetizione ossessiva del medesimo; questa tendenza, già presente in *Bagatelle*, diviene intollerabile nell'*Ecole des cadavres*.

Secondo P. Vandromme⁵⁴ questo non intaccherebbe il valore "estetico" di *Bagatelle*: se sostituissimo alla parola "ebreo" quella di "profittatore capitalista" sarebbe un capolavoro! È la teoria dell'ebreo come metafora, del significante che riscatta il significato. Ma nei *pamphlets* la sostanza del contenuto intacca anche il significante: nei romanzi più riusciti lo stile spezzato e il respiro rotto di Céline si intensificano e si modulano nella varietà dell'esperienza, nei *pamphlets* devono affidarsi alla ripetizione ossessiva del medesimo, è proprio il contenuto di verità a essere tradito, non il contenuto oggettivo.

Se il trauma storico collettivo viene ridotto all'azione di un particolare (razza o complotto) non viene più mostrato ma contraffatto, si crea una sproporzione tra l'inconscio del collettivo nella sua situazione reale e il contenitore finito in cui lo si vuol racchiudere. Questa sproporzione è anche estetica, e riduce lo stile di Céline a una serie sincopata di ripetizioni, in cui la disgregazione avviene, ma non viene mostrata, perché nascosta dal processo di riduzione dello storico al biologico.

Resta solo la *maniera* di Céline, ridotta alla continua affermazione della difesa di sé e alla proiezione del male sull'altro. Balzac può essere monarchico e descrivere nel *Père Goriot* l'avidità anale del capitale, ma segue la legge oggettiva della forma mimetica che gli impedisce anche solo di nominare la sua ideologia e tanto meno di cercarne di incarnarla in un personaggio. Céline segue una legge simile nei primi due romanzi. Nei *pamphlets* no. L'ideologia invade ed ammorbida proprio il piano della forma e del significante.

Gli Ebrei "vengono quasi identificati al desiderio, in quel che ha di seduttivo, di ritorto, di illocalizzabile. Sono oggetti portatori di desiderio ed

⁵⁴ Cfr. Vandromme (1964).

occorre eliminarli per guarire il desiderio dalla sua malattia intrinseca⁵⁵. Imperfezione, mancanza, che impedisce la pienezza del mio godimento.

Ma anche: sono loro i portatori e detentori di quel godimento che a me manca, di cui mi privano, è il mio fantasma interiore, che viene rigettato su di loro, fantasma di godimento assoluto che è contemporaneamente ciò che minaccia di ridurmi in frantumi. Simultaneità intollerabile. Ma allora effettuo una separazione. La minaccia proviene dall'esterno, se io distruggo questo esterno, avrò finalmente il *mio* godimento, puro, incondizionato, assoluto, e tutto *buono*. Gli Ebrei sono contemporaneamente ladri del mio godimento e coloro che ne incarnano il lato pericoloso e dissolutivo. Doppia proiezione di mali razionalmente incompatibili, ma appunto questo è l'aspetto delirante.

Associando in maniera ossessiva due o più significanti che non hanno nulla di comune, in *Bagatelle* la ripetizione prende il posto della causalità e della relazione, e ribadisce come un'ovvietà il nesso indimostrabile: negro ebreo sporco sostituisce una necessità a una possibilità, perché certo tutti possono essere sporchi o non esserlo, ariani o negri che siano, "in tal modo, come soggetto, è dispensato dal dover dare spiegazioni. È esonerato dal rischio di essere soggetto. La sua enunciazione si ottura ed egli non gode più dello spazio da cui rispondere come soggetto"⁵⁶.

Magari lo stile resta in quanto maniera, ma non viene più utilizzato come spazio libero di enunciazione, viene inchiodato alla ripetizione, "può far fluire fiotti di parole, una più intelligente dell'altra. Leggete Céline... Realizza un possesso sfiatato della lingua, di una lingua che si possiede in lui, con il suo stile emorragico e sincopato, che non produce alcun effetto di liberazione"⁵⁷.

Produce invece inchiodamento, e se questo – secondo Levinas – è l'essenza dell'operazione fascista, qui il significante non fa che corrispondere al significato. "Céline è assoggettato a questo flusso che egli satura", dunque il significante non apre a un eccesso, a una polivalenza di senso, come nel *Voyage* e in *Mort à crédit*, qui la sua funzione è chiudere, tappare, saturare, inchiodare, ricondurre il molteplice all'Uno, movimento inverso rispetto a quello dei romanzi. Fraseggiare simile, certo, ma ora la sua intenzione è di sospingerlo verso la ripetizione, la chiusura, il ribadimento del chiodo ("sporco", "ebreo"):

⁵⁵ Sibony (1999, 69).

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

Ed ogni volta che il suo discorso rischia di farlo deragliare, di 'deportarlo', di infliggergli quelle scosse grazie a cui qualcosa (ça) produce senso altrove, egli ritorna rapidamente a quel significante fisso (ebreo, negro, coglione, zenit della cosa orribile, della catastrofe, altura di scoramento e adorazione...) grazie al quale si ristabilisce, tutto compiaciuto⁵⁸.

Si ristabilisce, cioè si richiude nella fissità dell'espulsione-proiezione, nella stilistica dell'insulto:

Il fatto di dirlo vi respinge nel non luogo esasperato in cui già eravate, poiché l'insulto è un vuoto del linguaggio che si erige a non-luogo, a luogo di un *no* che vi espelle. Allora raddoppiate, ci riprovate, sperando in un'uscita, che però questo discorso è chiamato a chiudere... In questo sbuffo del discorso, un uomo cerca di darsi un corpo, di esistere, calpestando tutto ciò che percepisce come un simbolo del simbolo. Egli vi contrappone la sua lingua massiccia, compatta, in cui non si trova alcuna crepa, alcuna distanza, alcuno humour...⁵⁹

Cerca di darsi un corpo, questo appunto è il nodo centrale, spasmo che nasce dal terrore che il corpo si frantumi nell'inesistenza e con esso il Sé, e l'incontenibile terrore assume proporzioni insostenibili, perché il trauma collettivo (la guerra e tutto ciò che l'accompagna) insiste su quello personale e lo dilata. Si tratta dell'invasione dell'Io da parte di uno strato magico-arcaico riattualizzato da una devastante modernità.

Epilogo⁶⁰. Vuol essere un *cronista*, Céline, lo dice lui stesso in *Normance*, nel pieno di una delirante fantascopia, fantasmagoria cosmica, perché il delirio è divenuto documento, testimonianza, la vertigine delirante dal vissuto personale si allarga, si espande, la frammentazione, l'ossessione del divenir frantume è ora storica, FINIS EUROPÆ, l'engramma la figura debordante e ricorrente di energia dissolutiva, la metafora ossessiva, è negli ultimi romanzi: il *bombardamento*, dopo la famiglia di *Mort à crédit*, dopo i corpi martoriati dalle macchine nel fordismo del *Voyage*, ora sono

i palazzi sventrati
le strade in dissesto
gli interni deserti delle case
che si mostrano perché le pareti sono crollate
scale che non portano più da nessuna parte
o verso un cielo vuoto

⁵⁸ Ivi, p. 70.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ I brani in corsivo sono tratti da *Nord* e da *Normance*, salvo il penultimo dal *Doktor Faustus* di Th. Mann e l'ultimo sulle Halles, da *Manifesto incerto* di F. Pajak.

*alberi di fuoco si staccano dal suolo... si rigirano anche contro il cielo... alle nuvole tutto questo! A rovescio... è fantasmagoria d'atmosfera, il corollario del bombardamento è il rovesciarsi, ogni figura, ogni essere si inverte, e nell'invertirsi annulla il suo senso, la percezione è ribaltata, accecata, *esseri d'un universo d'altrove*, ogni testa *testa decollata*, è un corpo materiale collettivo, la città a decomporre, il ricetto dell'anima della cultura europea, Francia Germania, ma lo stesso a Londra, in Italia, vedi le macerie di Montecassino fotografate da David Seymour,*

da un cumulo di frontoni di pietre disperse
emergono i tronchi mozzi di Cristo e della Vergine benedicienti macerie,
e fili spinati fili spinati ovunque e muri crollati,
muri che non separano e non dividono più da niente, macerie
già rimosse, umiliazione originaria,
FINIS EUROPAE,

in follia fantasmagorica, in fantasmi di essere, ebbrezza di colori dissolutivi, *folli fasci, crepitanti e poi zigzaganti! E poi inceneriti... poi niente di niente...*, un'ultima esaltazione nel venir meno, *dimostrazioni di furori vulcanici... che lo spirito partecipi... abiuri il Bene! Si appelli al Male...*, è così Céline, è un complice disperato, certo è anche un cronista, la sua mimesi del male oscilla sempre sull'orlo dell'identificazione, la descrive o la vuole la distruzione?, di sé e di tutto con sé?, nella *Trilogia del Nord* non più razze, non più ebrei, per opportunismo, certo, ma anche perché ora segue la legge formale della mimesi, l'intenzione *cronista* prevale e si libera da quella ideologica, lo sgretolamento è assoluto, irresistibile, come nel primo Céline, ma non più attraverso la psiche di un personaggio, delirio, dissociazione investono le pietre, i campi, le chiese, le strade,

FINIS EUROPAE,

I palazzi oscillano ebbri

come le membra dissociate di un epilettico,

da questa decomposizione in effetti l'Europa non si riprenderà più, si può al massimo imbellettare il cadavere, come si fa oggi, con trucchi cosmetici finanziari, il corpo è morto e il turismo di massa se ne divide le spoglie, l'anima è morta, sostituita da rossetti finanziari, neanche più l'energia della violenza, ma una morta pace, in cui si vegeta attendendo la morte tra epidemie e veleni dell'aria, è questo tramonto definitivo, in certo senso, di cui Céline dà testimonianza nelle ultime opere, mimesi che riesce a trascendere il suo insopportabile vittimismo e la sua ideologia da risentimento razzista, *esplosioni dei fondi d'anima*, nella descrizione si affaccia inquietante la bellezza nichilista, futurista, fascista della distruzione, *in tutte la gamme di colori... C'era tutta una tavolozza... luccichii vivi sui*

tetti... viola... arancioni... azzurri... ultra-colori direi, che ti lasciano le retine tutte buie, ma poi si arresta, si guarda, si frena, e prevale la descrizione cronistica del crollo, come un dato di fatto, impartecipabile, prima *le cose se la godono! L'ebbrezza della gravità!*, ma poi ecco s'arresta, *io vi dicessi fantastico di rumore*, come un Marinetti, *sarebbe un effetto letterario, spregevole, sì spregevole...* *io sono solo che cronista, è tutto!...* *un rumore troppo enorme, ecco!*, benché cronista di un delirio, di una fantasmagoria, di una ridda di fantasmi, ma sono lì nelle cose, anche se Céline ci ha creduto, ci ha perso il senno, in quel delirio, FINIS EUROPÆ, in Nord il bombardamento diviene fondale o fondo basso continuo, non è più in primo piano, qui in primo piano è la decomposizione morale, di aristocratici, di collaborazionisti, di nazisti sconvinti, nella *Trilogia* nessuno si salva, gli ariani neppure, tanto meno, *il filo della storia...* *eccoti sopra in equilibrio, nell'oscurità, tutt'attorno*, all'inizio si vede la scomposizione di Berlino, scene da *Germania anno zero*, come il collezionista di antichità nell'unico piano rimasto in piedi di un palazzo semicrollato, che dialoga con il fantasma di un Hitler uscito dalla cancelleria a passeggiare fra le macerie, il fantasma, e poi il bombardamento di Berlino è il cupo continuo accompagnamento di rumori e luci tenebrali in lontananza, lontano ma tali da gravare su ogni gesto e parola dei personaggi, scomponendone la mimica al ritmo dei crolli, *stiamo in ascolto... i muri tremano, scossano... come ieri... non di più... e broum! Da così lontano... il cielo è così coperto... nero e giallo*, dopo tutto questo qualcosa verrà ricostruito, non più il suo senso, non più la sua originarietà,

Montecassino ricostruita pietra su pietra

è però un simulacro di Montecassino,

un'ombra fotografica,

come il ponte di Rialto rifatto in una bisca di Las Vegas,

dopo la guerra non ci può essere altro che il falso, l'artefatto, il posticcio, il postmoderno, l'inverso, una logica inversa,

io vi proverò quando vorrete l'esistenza di Dio alla rovescia

IL CAPITALE nella sua pura desolazione

anche Adrian Leverkühn constata che eseguire l'inno alla gioia di Beethoven è divenuto una pura oscenità, *'le cose per cui l'umanità ha combattuto... le cose trionfalmente annunciate... Sono revocate'*, *'Non ti capisco del tutto... Cos'è che vorresti revocare?'*, *'La Nona sinfonia'* rispose. Poi, per quanto aspettassi, non aggiunse altro,

FINIS EUROPÆ,

dopo les Halles, (*in quel luogo regnava un'intensità vitale che non aveva uguali in tutta la città, e probabilmente nel mondo intero*), dopo les Halles, il Beaubourg, l'infamia di lamiera.

“Le profondità del male a volte si annidano nel culto, insieme maniaca-
le e malinconico, delle profondità come male. E allora ci si intrattiene con
l’abisso come se fosse possibile bearsene...”⁶¹. Un simile gusto estetizzante
delle profondità (ma il termine va preso in senso forte: esaltante, inebriante)
è presente in Céline ed è propriamente il demoniaco: è il tratto in lui
più prossimo al fascismo. Mania euforica e depressione senza fondo, inar-
restabile, pretesa di godimento senza limite e pulsione di morte altrettanto
illimitata, autocompiacimento vittimista e persecutorio. All’altro estremo,
c’è il Céline *cronista* della disgregazione di un ordine simbolico millenario,
la sua cronaca rimane certo fredda, assolutamente priva di compassione
umana: ma non dipende questo dall’oggetto stesso della cronaca, che è in
effetti il non-umano contemporaneo antispirito del mondo?

Bibliografia

- Adorno, Th. W., Horkheimer, M. (1966), *La dialettica dell’illuminismo*,
Torino: Einaudi.
- Arendt, H. (2009), *Le origini del totalitarismo*, Torino: Einaudi.
- AA. VV. (2019), *Il dossier «Bagatelle». La polemica su Céline in Francia e in
Italia*, Milano: Medusa.
- Bellosta, M.-Ch. (1990), *Céline ou l’art de la contradiction: lecture de Voyage
au bout de la nuit*, Paris: PUF.
- Bohleber, W. (1999), *La costruzione di comunità immaginarie e l’immagine
degli Ebrei. Fattori inconsci dell’antisemitismo in Germania*, in Bertani,
M., Ranchetti, M. (a cura di), *La psicanalisi e l’antisemitismo*, Torino:
Einaudi.
- Céline, L-F. (1981), *Bagatelle per un massacro*, Milano: Guanda.
- (2019), *Voyage au bout de la nuit*, Paris: Gallimard Folio.
- (2020), *Mort à crédit*, Paris: Gallimard Folio; trad. it. (1992), *Morte a
credito*, Milano: Garzanti.
- Chesneau, A. (1971), *Essai de psychocritique de Louis-Ferdinand Céline*,
Paris: Lettres Modernes.
- De Martino, E. (2000), *Morte e pianto rituale*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Ferenczi, S. (1988), *Diario clinico*, Milano: Cortina Editore.
- Kohut, H. (1980), *La guarigione del Sé*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Lacan, J. (1974), *Scritti*, Torino: Einaudi.

⁶¹ Zino (2002, 74).

- (2003), *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, Torino: Einaudi.
- Mucci, C. (2008), *Il dolore estremo. Il trauma da Freud alla Shoah*, Roma: Borla.
- Pagès, Y. (2010), *L.-F. Céline, fictions du politique*, Paris: Gallimard.
- Pellini, P. L. (2020), *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico*, Macerata: Quodlibet.
- Sibony, D. (1999), *Il doppio straniero, l'ebreo e l'omicidio del nome*, in Bertani, M., Ranchetti, M. (a cura di), *La psicanalisi e l'antisemitismo*, Torino: Einaudi.
- Vandromme, P. (1964), *Louis-Ferdinand Céline*, Torino: Borla.
- Zino, A. (2002), *L'incertezza delle voci. Per una psicoanalisi dello sviluppo*, Pisa: ETS.