

Filologia di un *best seller*

Sul Céline inedito

Giulia Mela

Accade a volte che il rigore della ricostruzione filologica, tanto più complessa nel caso di testi dalla storia redazionale travagliata, debba fare i conti con le logiche del mercato editoriale. Sembrerebbe essere questo il caso di *Guerre*, un insieme di duecentocinquanta carte manoscritte riemerse fortunatamente nell'agosto del 2021, che Gallimard ha mandato in libreria il 5 maggio scorso, per le cure di Pascal Fouché, con prefazione di François Gibault. Il condizionale è d'obbligo: è evidente che solo dopo la pubblicazione di tutti i materiali inediti (a cominciare da *Londres*, annunciato per il prossimo autunno, e dai frammenti di *Casse-pipe*), e solo con l'indispensabile ausilio di una verifica autoptica dei fogli manoscritti, potrà essere condotto uno studio genetico puntuale.

Le sequenze arbitrariamente intitolate *Guerre* sono uno dei testi di maggiore interesse del consistente ritrovamento di materiale manoscritto e dattiloscritto trafugato dall'appartamento di rue Girardon nel 1944, che promette – o almeno così sembra – di apportare un prezioso contributo alla critica cèliniana, non solo dal punto di vista strettamente filologico, ma anche da quello ermeneutico. Da quanto è dato sapere, oltre a un racconto (probabilmente) giovanile, *La Vieille dégoûtante*, e a frammenti di corrispondenza, tra le carte figurano il manoscritto di *Londres* e quello (incompleto) di *Mort à crédit*, alcune sequenze di *Casse-pipe* e *La Volonté du roi Krogold*. L'ipotesi filologica avanzata da Gibault e Fouché, e alla base della pubblicazione del primo inedito presso Gallimard (con una prima tiratura, velocemente

esaurita, di 80.000 copie), è che *Guerre* sia un romanzo autonomo posteriore a *Voyage au bout de la nuit* (uscito nel 1932), la cui redazione risalirebbe all'anno 1934. Recensori e studiosi sembrano avere accolto, in larghissima maggioranza, questa ipotesi. Pochi hanno timidamente suggerito (senza tuttavia portare prove consistenti) che possa trattarsi di materiali composti per il *Voyage*, e poi scartati. In realtà, già a una lettura attenta delle sei sequenze, lo statuto di *Guerre* appare problematico e solleva non pochi dubbi, che investono innanzitutto gli elementi paratestuali.

Guerre è evidentemente un testo acefalo: a suggerirlo non è solo l'annotazione, sul margine superiore del primo foglio manoscritto, a sinistra, di un 10 cerchiato, probabilmente di mano dell'autore. Il vero incipit della sequenza, espunto con troppa disinvoltura dal curatore, è il sintagma «Pas tout à fait» (e non «J'ai bien dû rester là encore une partie de la nuit suivante»)¹. Di là dalla natura mutila del materiale manoscritto, il carattere anepigrafo del testo rende più complesso ogni tentativo di ricostruzione filologica e mostra la stringente necessità dell'allestimento di un'edizione critica affidabile. In molti, da Pierre Benetti e Tiphaine Samoyault² a Philippe Roussin,³ hanno sottolineato l'incongruità del titolo, la cui scelta – bisogna aggiungere – è densa di implicazioni tematico-ideologiche, perché presuppone non solo una precisa proposta di datazione (appunto: 1934) e una ipotesi ricostruttiva propensa a considerare le sequenze come un romanzo autonomo (e non come semplice abbozzo del *Voyage*, poi espunto dall'autore), ma assume risvolti importanti anche dal punto di vista della ricezione, orientando inevitabilmente l'interpretazione complessiva dell'opera. A rigore, l'esperienza della guerra vera e propria, con il suo corredo di conflitti a fuoco, occupa uno spazio marginale (o meglio: liminare); è piuttosto la convalescenza, la *vie de l'arrière*, a assumere un peso centrale a livello narrativo.

Unico sopravvissuto a un'offensiva tedesca condotta nell'ottobre del 1914, il protagonista e narratore (che è Ferdinand, lo stesso del *Voyage*) riprende conoscenza sul campo di battaglia, nelle Fiandre, tra

¹ Così inizia il "romanzo" pubblicato da Gallimard: L.-F. Céline, *Guerre*, Paris, Gallimard, 2022, p. 25.

² P. Benetti, T. Samoyault, *Comment peut-on lire Céline aujourd'hui?*, in «En attendant Nadeau», 5 maggio 2022, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/05/05/ guerre-lire-celine/> (ultimo accesso: 10/6/2022).

³ Ph. Roussin, *Guerre et paix de Louis-Ferdinand Céline*, in «Revue K.», 1 giugno 2022, <https://k-larevue.com/guerre-et-paix-de-louis-ferdinand-celine/> (ultimo accesso: 10/6/2022).

i cadaveri ormai irriconoscibili dei commilitoni e le carcasse dei cavalli dilaniati dalle esplosioni: alla deformazione allucinatoria causata dal trauma psichico e alla lacerante sofferenza fisica, incistata «dans le cru de la viande»,⁴ si aggiunge l'orrore e la distruzione dello scenario post-bellico. Ferito al braccio destro e gravemente traumatizzato all'orecchio, Ferdinand è portato nelle retrovie con un treno adibito al trasporto delle salme dei soldati e viene ricoverato nell'ospedale di Peurdu-sur-la-Lys, immaginaria città al confine franco-belga. Qui incontra Bébert (rinominato Cascade a circa due quinti del libro), magnaccia sposato con una prostituta, Angèle, che verrà fucilato alcuni mesi dopo perché si è autoinflitto una mutilazione al piede per sottrarsi ai suoi doveri militari.

Céline – lo ha giustamente mostrato Philippe Roussin⁵ – sembra in parte sollecitato dalle suggestioni tematiche, oltre che espressive, di *Sac au dos* di Huysmans: con il racconto naturalista condivide tematiche scatologiche e coloriture descrittive all'insegna al contempo di una disgustosa materialità e di un euforico vitalismo, ben riassunto dalla formula aforistica di evidente sapore rabelaisiano: «Vive la merde et le bon vin». ⁶ Ma ad accomunare i due testi è soprattutto la “lateralità” della rappresentazione, che getta uno sguardo scorciato, *après coup*, sull'esperienza bellica: le incursioni a Peurdu-sur-la-Lys in compagnia di Bébert-Cascade si pongono così come un tentativo di riemersione dall'atmosfera di morte che predomina nell'ospedale («Je reprenais sur le pavé une putain d'envie de vadrouille. J'étais pas mort»).⁷ Con l'unica (e fondamentale) differenza che nel testo céliniano la presenza della morte si fa ancora più cupa e ossessiva; e vena la sessualità più dirompente, incarnata dall'infermiera L'Espinasse, dai denti marci e sporgenti, che masturba i soldati ricoverati e si abbandona a pratiche di necrofilia. Cosicché il testo è sempre teso tra la debordante esuberanza comico-grottesca dei soldati ricoverati e un'irriducibile tendenza a cedere all'istinto di morte, tra un'indocile resistenza del polo erotico-pulsionale, e la ferita narcisistica dell'io di fronte alla consustanziale fragilità del corpo, alla negazione della virilità di cui si rende portatore l'immaginario eroico: «Son bide c'était comme une cuve à confiture. Quand ça fermentait trop ça débordait par la sonde et jusqu'au dessous du lit. [...] Il est mort finalement en risette». ⁸ In *Guerre*, i temi

⁴ L.-F. Céline, *Guerre* cit., p. 25.

⁵ Ph. Roussin, *Guerre et paix de Louis-Ferdinand Céline* cit.

⁶ L.-F. Céline, *Guerre* cit., p. 134.

⁷ *Ivi*, p. 71.

⁸ *Ivi*, p. 57.

principali del primo Céline ci sono quasi tutti: sono pagine molto forti e, nonostante la loro natura di abbozzi, spesso molto belle. Ma la guerra del presunto titolo c'è solo sullo sfondo: e non è l'unico elemento che sembra gettare qualche ombra sulla correttezza del lavoro filologico del curatore. E tuttavia, a poco più di un mese dalla pubblicazione di *Guerre*, il problema della datazione, pur toccato da varie recensioni, di fatto non ha sollevato un vero dibattito. Le ipotesi avanzate sono sostanzialmente quattro (ma fra le prime due la distanza è minima e la differenza non sostanziale): Gibault e Fouché, come accennato, lo presentano negli apparati dell'edizione Gallimard come un romanzo autonomo, la cui redazione risalirebbe all'anno 1934; Henri Godard, curatore della «Pléiade» di Céline e riconosciuto come maggiore specialista dello scrittore, propende per il 1933: «[*Guerre*] est le plus long, le plus lisible et le plus intéressant des textes retrouvés. Il a été écrit en 1933, alors que Céline, sans lui donner de titre, tâtonne à la recherche de ce qu'il va pouvoir écrire après le *Voyage*» (dove va sottolineata soprattutto una cosa: Godard ammette che le pagine manoscritte *non* hanno un titolo);⁹ Émile Brami pensa a capitoli del *Voyage* vittime di un taglio editoriale;¹⁰ altri accennano, senza approfondirla né motivarla filologicamente, all'ipotesi che possa trattarsi di abbozzi del primo capolavoro, scartati dall'autore.

La datazione proposta dall'edizione Gallimard (1934, eventualmente 1933) sembra godere al momento di un ampio consenso; accreditata da Gibault e Fouché, è stata rilanciata da Benetti-Samoyault e Roussin (negli articoli già citati), oltre che da Pierre Assouline, il quale concede quantomeno il beneficio del dubbio: «Qu'il s'agisse d'un chapitre retranché du *Voyage au bout de la nuit* (prix Renaudot 1932), d'un avant-goût de *Mort à crédit* (1936) ou plus vraisemblablement du premier jet d'un roman complet à venir mais jamais advenu ("je raconterais..." surgit à plusieurs reprises), c'est un récit qui se suffit à lui-même».¹¹

Tuttavia, l'ipotesi filologica volta a accreditare la tesi del romanzo

⁹ H. Godard, «*En 1933, il est loin d'avoir trouvé son style*», intervista rilasciata a Th. Clermont, in «Le Figaro littéraire», 28 aprile 2022.

¹⁰ É. Brami, *Et si «Guerre» était un passage retiré de «Voyage au bout de la nuit»?*, in «L'Obs», 5 maggio 2022, <https://www.nouvelobs.com/critique/20220505.OBS58046/et-si-guerre-etait-un-passage-retire-de-voyage-au-bout-de-la-nuit.html> (ultimo accesso: 10/6/2022).

¹¹ P. Assouline, «*Guerre* et la guerre, clés de Louis-Ferdinand Céline», in «La République des livres», 28 maggio 2022, <https://larepubliquesdeslivres.com/guerre-et-la-guerre-cles-de-louis-ferdinand-celine/> (ultimo accesso : 10/6/2022).

autonomo scritto dopo il *Voyage* non può certo appoggiarsi solamente sulla lettera a Robert Denoël del 16 luglio 1934, più volte citata da Gibault e Fouché, e da altri, come prima prova della datazione tarda (1933 o 1934). In questa lettera, Céline informa il suo editore dell'intenzione di scrivere il trittico *Enfance* (poi diventato *Mort à crédit*) – *Guerre* (o *La Guerre*, nella lettera a Eugène Dabit del 14 luglio)¹² – *Londres*: «À ce propos j'ai résolu d'éditer *Mort à Crédit* I^{er} livre, l'année prochaine *Enfance*, *Guerre*, *Londres*, mais aux conditions que je vous ai données 12 % dès le début toutes traductions et adaptations pour cézigue. Sinon des clous».¹³ Sono queste le uniche due lettere (quella a Denoël e quella a Dabit) in cui si fa allusione a questi titoli (*Guerre*, o *La Guerre*; e *Londres*); e risalgono appunto al 1934. Prima del ritrovamento dei manoscritti inediti, gli studiosi hanno sempre pensato che con *Guerre* Céline intendesse, nelle due lettere, il progetto che poi avrebbe portato a *Casse-pipe*, e con *Londres* quello che diventerà *Guignol's band*. Del resto, il termine «casse-pipe» è variante nel registro familiare del lessema “guerra”: «Vous y retournerez tous au casse-pipe»,¹⁴ urla con sadica soddisfazione Ferdinand ai soldati ricoverati, che ostentano il loro ardimiento di fronte alla viltà di Cascade.¹⁵

Anche la seconda ragione addotta da Gibault per sostenere che *Guerre* è un romanzo autonomo scritto intorno al 1934 è a dir poco discutibile. Nell'introduzione al volume pubblicato da Gallimard, per suffragare la sua ipotesi, l'avvocato-biografo-erede di Céline ricorre a una prova – l'annotazione dell'indirizzo californiano di Elizabeth Craig sul verso di uno dei fogli manoscritti – filologicamente debole, soprattutto alla luce della prassi redazionale di Céline:

Certains objecteront que les événements rapportés dans *Guerre* auraient eu leur place dans *Voyage au bout de la nuit*, ce qui est chronologiquement exact. Il n'est cependant pas douteux que ces chapitres ont été écrits après la publication du *Voyage*. Céline estimait celui-ci achevé. Il ne s'agit donc pas d'extraits de son premier roman que Céline, pour une raison ou une autre, en aurait exclus. Au dos d'une page du

¹² «À propos je vais faire paraître un premier livre dans un an c'est décidé – *Enfance* – *La guerre* – *Londres* – Autrement j'en ai pour 10 ans»: L.-F. Céline, *Lettres*, Paris, Gallimard, 2009, p. 431.

¹³ L.-F. Céline, *Céline et les Éditions Denoël: 1932-1948*, éd. P.-E. Robert, Paris, IMEC, 1991, p. 63.

¹⁴ L.-F. Céline, *Guerre* cit., p. 133.

¹⁵ Sia pure in modo implicito, Henri Godard riconduce il progetto di *Guerre* a *Casse-pipe*, nell'autorevole *Notice* all'edizione della «Pléiade»: «*Casse-pipe* est le second volet d'un tryptique conçu en 1934»: H. Godard, *Notice a «Casse-pipe»*, in L.-F. Céline, *Romans*, Paris, Gallimard, 1988, vol. 3, p. 872.

manuscrit figure l'adresse californienne d'Elizabeth Craig à l'époque de leur rupture, soit en 1933-1934, indice qui autorise à le dater postérieurement au roman qui obtint en 1932 le prix Renaudot.¹⁶

Non solo, come sostiene Émile Brami,¹⁷ è pratica comune a molti riutilizzare spazi disponibili in materiale già scritto per prendere appunti di varia natura; soprattutto, è ampiamente noto – almeno in ambito specialistico, da Henri Godard a Régis Tettamanzi¹⁸ – che per Céline questa era una consuetudine bene attestata. Basti pensare all'unico manoscritto a noi pervenuto del *Voyage*, acquisito nel 2001 dalla Bibliothèque Nationale de France: il verso di alcuni fogli riporta considerazioni di carattere medico (ad esempio, *Les Tuberculeux dans la banlieue parisienne*),¹⁹ ma anche l'abbozzo di opere posteriori alla redazione stessa del capolavoro, tra cui una pagina dell'*École des cadavres* e brevi sequenze di *Casse-pipe*.²⁰

A Brami va riconosciuto il merito di essere stato il primo a sollevare dubbi circa l'ipotesi di Gibault, proponendo invece che le sequenze risalgano al momento della redazione del *Voyage*; tuttavia l'ipotesi del taglio editoriale imposto da Denoël (perché il libro era troppo lungo e costoso da stampare) è poco convincente: «Il ne serait pas étonnant que l'on ait demandé à l'auteur de procéder à des coupes afin d'arriver

¹⁶ F. Gibault, *Avant-propos*, in L.-F. Céline, *Guerre* cit., p. 15.

¹⁷ «Or qui n'a pris un jour une note au dos d'une feuille de brouillon?»: É. Brami, *Et si «Guerre» était un passage retiré de «Voyage au bout de la nuit»? cit.*

¹⁸ Si veda H. Godard, *Les manuscrits de Céline et leurs leçons*, Tusson, Du Lérot, 1988; e R. Tettamanzi, *Introduction. Point de départ et point d'arrivée*, in L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit. «Seul manuscrit»*, Québec, Huit, 2016, pp. XVII-XVIII.

¹⁹ Le annotazioni relative ai casi di tubercolosi nella periferia parigina si trovano sul verso dei ff. 124 e 308 del primo tomo del manoscritto autografo di *Voyage au bout de la nuit* (B.N.F. NAF 26970).

²⁰ Bisogna precisare che la presenza di abbozzi di una pagina dell'*École des cadavres* e di sequenze di *Casse-pipe* sul verso dei fogli manoscritti (rispettivamente sul verso del f. 868; e sul verso dei ff. 855-857, 859-865, 867, 872-873, 875-886: B.N. NAF 26971) è legata al fatto che, nel momento in cui Céline vuole vendere il manoscritto al mercante d'arte Étienne Bignou, nel 1943, deve trascrivere l'ultima sequenza del *Voyage*, probabilmente andata perduta. Si veda, a questo proposito, l'ipotesi ricostruttiva proposta da Régis Tettamanzi, secondo cui l'autore – non è chiaro se proprio negli stessi anni, oppure agli inizi dell'Occupazione – avrebbe riutilizzato il verso di fogli scritti alla fine degli anni Trenta: R. Tettamanzi, *Introduction. Point de départ et point d'arrivée*, in L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit. «Seul manuscrit» cit.*, p. XVII; cfr. anche Id., *De l'autre côté du voyage. Versos du manuscrit de «Voyage au bout de la nuit»*, in «L'Année Céline 2014», 2015, pp. 9-29 (adotto per maggiore praticità – come del resto fa anche Tettamanzi – la numerazione dei fogli del manoscritto del *Voyage* indicata da Bignou sul margine superiore di ogni foglio, a sinistra).

à un coût raisonnable». ²¹ Come ha già sottolineato Pierluigi Pellini, ²² è probabile che sia stato lo stesso autore a scartare le sequenze, anche perché non disponiamo di una copia in pulito.

Numerosi sono invece gli indizi che suggeriscono che le sequenze ribattezzate *Guerre* risalgano a una redazione iniziale del *Voyage*, negli anni 1930-1931, e siano state poi espunte dall'autore: l'assenza di riferimenti e rimandi intertestuali nelle carte dell'unico manoscritto a noi pervenuto del capolavoro céliniano e la relativa stabilità della lezione da queste tradita permette di fissare un *terminus ad quem* per la stesura di questi abbozzi. Ma è la corrispondenza scambiata tra Louis-Ferdinand Céline e Joseph Garcin a fornire uno strumento prezioso per ricostruire la genetica testuale delle sequenze arbitrariamente riunite sotto i titoli di *Guerre* e – sembra fin d'ora lecito supporre – *Londres*.

Iniziato nel settembre del 1929, come attesta una lettera ormai celebre, e protrattosi fino all'ottobre del 1938, il sodalizio tra i due si rivela particolarmente fecondo in una fase cruciale del processo di elaborazione del capolavoro. Presentato a Céline da Marcel Lafaye, un amico comune a sua volta reduce della Grande Guerra, Joseph Garcin si era arruolato come volontario nel primo conflitto mondiale, durante il quale si era guadagnato *la bonne blessure* (e la conseguente decorazione al valor militare). Trasferitosi per alcuni anni a Londra, dagli anni Venti si muove negli ambienti della prostituzione, per poi ritornare sempre più di frequente a Parigi. ²³ Nonostante le importanti lacune dell'epistolario (allo stato attuale, disponiamo solo delle lettere indirizzate dall'autore del *Voyage* all'amico), il tenore delle risposte di Céline lascia intendere la rilevanza delle indicazioni di Garcin per la redazione del *Voyage* e mostra, ancorché in modo incompleto, come il suo apporto vada ben oltre le semplici delucidazioni sugli ambienti londinesi: «Vous avez l'enthousiasme – et toutes ces aventures qui alimentent mon délire. [...] *Et puis vous comprenez l'important des choses*». ²⁴ Comune a entrambi è la traumatica esperienza della guerra, che salda il loro rapporto sulla base della necessità di esorcizzare l'orrore: «Des semaines de 14 sous les averses visqueuses, dans cette boue atroce

²¹ É. Brami, *Et si «Guerre» était un passage retiré de «Voyage au bout de la nuit»?* cit.

²² In un'intervista riportata in A. Ditta, *Il Céline ritrovato*, in «TPI», 9 giugno 2022, pp. 74-76: p. 76.

²³ Per una breve indicazione biografica, si veda l'introduzione di Pierre Lainé a L.-F. Céline, *Lettres à Joseph Garcin (1929-1938)*, Paris, Écriture, 2009, pp. 8-9.

²⁴ L.-F. Céline, *Lettres* cit., p. 292.

et ce sang et cette merde [...], c'est une vérité que je vous livre une fois encore, que nous sommes quelques-uns à partager».²⁵

Soprattutto, interessa in questa sede che anche le sole lettere indirizzate dall'autore all'amico 'londinese' sembrano suggerire che le sequenze di *Guerre* risalgano agli anni 1930-1931 e si configurino come parte di una redazione iniziale del *Voyage*. Così scrive infatti Céline il 18 giugno 1930: «Enfin ce roman... Je vais me servir de vous – votre lettre m'y encourage d'ailleurs. *Après le charnier des Flandres (qui fait recette), une petite halte anglaise*, pour la rigolade et l'oubli. Vous avez trop bien connu ce Londres que je n'ai fait qu'entrevoir, vous êtes mon homme, tant pis pour les scrupules».²⁶ A questa altezza cronologica, Céline vuole inserire nel *Voyage* la terribile esperienza bellica nelle Fiandre, cui dovrebbe seguire un soggiorno londinese. E non sembra casuale che le sequenze impropriamente intitolate *Guerre* tematizzino rispettivamente il carnaio delle Fiandre e la partenza di Ferdinand per Londra, momento in cui si lascerà alle spalle «ses [della Francia] millions d'assassins purulents, ses bosquets, ses charognes, ses villes multichiots et ses fils infinis de frelons myriamerdes».²⁷

Solo l'icastica efficacia di una parola che non arretra di fronte all'orrore può tentare disperatamente di scongiurare l'intraducibilità dell'esperienza bellica e di porre un freno a «cette faculté d'oubli de la majorité de nos contemporains»,²⁸ come scriverà Céline a Garcin. «Je la regardais moi la vie, presque en train de me torturer. [...] je la connais bien. Je l'ai vue. [...]. Mais faut que je raconte tout»: ²⁹ è questo l'imperativo che soggiace alla postura autoriale delle sequenze di *Guerre* e del *Voyage*. E infatti non si contano le descrizioni che indugiano, anche con estrema violenza, su dettagli ripugnanti e sulle più nauseabonde notazioni olfattive: «Des morts par-ci par-là. Le mec aux musettes, il s'était crevé comme une grenade lui, c'est le cas de le dire, du cou jusqu'au milieu du pantalon. Dans son bide même y avait déjà deux rats pépères qui croûtaient sa musette aux trognons rassis. Ça sentait la viande avancée et le brûlé l'enclos, mais surtout le tas du milieu où y avait bien dix chevaux tout éventrés les uns dans les autres».³⁰

Tale progetto occupa Céline per diversi mesi, se è vero che, nel settembre del 1930, scrive:

²⁵ *Ivi*, p. 297.

²⁶ *Ivi*, p. 295, corsivo mio.

²⁷ L.-F. Céline, *Guerre* cit., p. 155.

²⁸ L.-F. Céline, *Lettres* cit., p. 297.

²⁹ L.-F. Céline, *Guerre* cit., p. 34.

³⁰ *Ivi*, pp. 26-27.

Mon cher Garcin,
Vous êtes bien aimable de vous intéresser à mes si furtives activités littéraires. Il ne s'agit pas d'œuvre – aucune prétention, et pas de littérature, mon Dieu non. Mais j'ai en moi mille pages de cauchemars en réserve, celui de la guerre tient naturellement la tête. [...] Alors l'Angleterre? Elle aura sa place, prématurée pour l'instant. Mais j'ignore où tout ce barbouillage me conduira. L'avenir ne nous appartient guère.³¹

Anche la testimonianza di Henri Mahé, giovane artista che avrebbe dovuto realizzare un'edizione illustrata del *Voyage* (il progetto non andò in porto e fu poi affidato a Gen Paul), concorre a suffragare la mia ipotesi (è proprio a Mahé che Céline presenterà Garcin, nel marzo del 1930: «Voulez-vous passer chez moi la semaine prochaine? Je vous présenterai un ami peintre impatient de vous connaître»)³². Nella *Brinquebale avec Céline*, testo dallo statuto ibrido – a metà strada tra il racconto biofinzionale e il resoconto diaristico-memoriale – e frammezzato da frequenti inserti di lettere e cartoline ricevute da Céline, Mahé ripercorre in ordine cronologico la profonda amicizia che li ha legati, dal 1930 al 1955. E proprio nell'incipit, in cui racconta un loro incontro serale, all'uscita dal dispensario di Clichy, si legge:

Regarde: 1914! ... La guerre héroïque: «Chargez, n. de D! Et mort aux Boches!...» Ses blessures!... Son bras en pantenne !... Écoute en sonore ses oreilles en bourdon!... Bigle un peu le Soho de Londres dans le fog gluant des étranglants !... L'Afrique aux miasmes grésillants et le New York des damnés de la chaîne !... Enfin son retour dans la rance banlieue de Paris avec l'étude pour seule compagne.³³

Nella sua testimonianza, Mahé fa allusione alle esperienze esistenziali di Céline prima ancora che al progetto del *Voyage*. E tuttavia colpisce la coincidenza con la scansione temporale delle vicende di Ferdinand che ritroviamo nelle lettere a Garcin: dalle mutilazioni riportate sul campo di battaglia, nelle Fiandre, al soggiorno nelle plumbee atmosfere londinesi; dal viaggio nelle terre della «vraie Afrique» alle alienanti dinamiche del capitalismo americano, che tutto tributa alle logiche del «Dieu Dollar», fino al ritorno nelle periferie parigine. E la ferita al braccio, il ronzio causato dal grave trauma all'orecchio alludono evidentemente al «grand tonnerre de bourdonnement»,³⁴ all'alienante

³¹ L.-F. Céline, *Lettres cit.*, p. 297.

³² *Ivi*, p. 293.

³³ H. Mahé, *La Brinquebale avec Céline suivi de La Genèse avec Céline*, Paris, Écriture, 2011, p. 27.

³⁴ L.-F. Céline, *Guerre cit.*, p. 88.

frastuono che largo peso narrativo ha nelle sequenze di *Guerre* (e non nel *Voyage*): «J'ai attrapé la guerre dans ma tête. Elle est enfermée dans ma tête».³⁵

Ora, a fronte di difficoltà (non solo) materiali, Céline rinuncerà a tali episodi, come confida a Garcin il 24 luglio 1931: «J'abandonne l'aventure londonienne – un peu d'U.S.A. et la banlieue que je connais trop, voilà pour le roman, pour le labeur nocturne immédiat. Mais la suite plus tard aura Londres pour cadre».³⁶

Non è semplice (e per certi versi neanche legittimo) spingersi oltre con le supposizioni, almeno allo stato attuale delle conoscenze; tuttavia mi sembra interessante sottolineare alcune lievi increspature nel testo del *Voyage*, alcune ellissi, alcuni sommari un po' spicci, che possono suggerire una "cicatrice" genetica, avvalorando l'ipotesi di una sottrazione di materia narrativa, di un'espunzione di episodi inizialmente previsti. Così, nel capolavoro pubblicato nel 1932 si fa un'allusione (solo) cursoria alla ferita ricevuta da Ferdinand sul campo di battaglia e alla successiva decorazione al valore militare, per di più con una lieve incongruenza temporale (nel *Voyage*, forse per esigenze dettate da una maggiore economia narrativa, Ferdinand sfoggia il giorno stesso a Parigi la medaglia appena ricevuta in ospedale):

Pour ma part, je n'avais plus à me plaindre. J'étais même en train de m'affranchir par la médaille militaire que j'avais gagnée, la blessure et tout. En convalescence, on me l'avait apportée la médaille, à l'hôpital même. Et le même jour, je m'en fus au théâtre, la montrer aux civils pendant les entractes. Grand effet. C'était les premières médailles qu'on voyait dans Paris. Une affaire!³⁷

L'allusione è preceduta da un'ellissi relativa all'esperienza militare nelle Fiandre, a chiusura della sequenza precedente: «Et puis il s'est passé des choses et encore des choses, qu'il est pas facile de raconter à présent, à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus».³⁸ Come accennato in precedenza, la relativa stabilità – almeno in questo caso specifico – della lezione tradita dall'unico manoscritto del *Voyage* rispetto alla versione data alle stampe permette di fissare un *terminus ad quem* per la rimozione delle sequenze cui Fouché ha attribuito il titolo di *Guerre*. Questa la lezione del manoscritto del *Voyage*:

³⁵ *Ivi*, p. 26.

³⁶ L.-F. Céline, *Lettres cit.*, p. 302, corsivo mio.

³⁷ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, in Id., *Romans*, Paris, Gallimard, 1988, vol. 1, p. 49.

³⁸ *Ivi*, p. 47.

Mais pour ma part, pourquoi me serais-je plaint? J'étais devenu un héros substantiel, reconnu, officiel. C'était venu comme ça avec une médaille militaire. En convalescence, on me l'avait apportée à l'hôpital. Tout de suite je m'en fus au théâtre, la montrer, pendant les entractes.³⁹

Ora, per ritornare a *Guerre*, da una rapida ricognizione dei dati biografici, emerge che il sodalizio con l'amico 'londinese' nella fase di elaborazione del *Voyage* ha influito notevolmente sulla genesi del personaggio del magnaccia Bébert-Cascade, il quale si riappropria, per molti aspetti, dei tratti di Joseph Garcin. Se è vero che Cascade e Angèle occuperanno un ruolo di primo piano in *Guignol's band* e le vicende che li interessano subiranno alcune modifiche (prima fra tutte, ovviamente, il fatto che Cascade non viene fucilato), è altrettanto vero che il processo di ideazione dei personaggi risale agli anni 1930-1931.⁴⁰

Del resto, che Céline abbia apportato drastici tagli al suo progetto iniziale non deve stupire. Lo dice esplicitamente il 19 novembre del 1932 a Edmond Jaloux, autore di un'impetosa recensione del *Voyage*: «Il ne s'agit pas d'un travail entrepris en vue de s'adapter à une mode, ni à la manière de ceci ou de cela. Ce projet remonte à 10 ans. Le boulot dura 6 ans et me tint 50 000 pages manuscrites».⁴¹ Dato confermato anche da conoscenti e amici che avevano accesso all'appartamento di Céline e testimoniano di una notevole consistenza del materiale del manoscritto del *Voyage*. Se è vero che, nella lettera a Jaloux, Céline non esita qui a ricorrere, come sua abitudine, a espressioni iperboliche, tuttavia è altrettanto vero che su un punto possiamo credere alle sue parole: il processo redazionale del *Voyage* è stato travagliato, composito e instabile, e ha visto avvicinarsi versioni anche radicalmente differenti tra loro. Come dimostra il confronto tra l'unico manoscritto a noi pervenuto e la versione pubblicata nel 1932, a una consuetudine variantistica già di per sé notevole, tra riscritture o espunzioni (anche consistenti) di intere sequenze manoscritte, sono seguiti ulteriori – e talvolta radicali – interventi sul dattiloscritto.

Ma l'ipotesi di una datazione alta (1930-1931) delle carte manoscritte pubblicate in *Guerre* non trova conferma soltanto nelle indicazioni contenute nelle lettere a Garcin, nella prassi di scrittura di Céline e insomma nella storia della genesi del *Voyage*: tutti indizi fortissimi,

³⁹ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. «Seul manuscrit» cit., p. 50.

⁴⁰ L'interesse della figura di Joseph Garcin è arricchito dal fatto che diventerà un personaggio dell'opera teatrale *Huis clos* di Sartre: dove la viltà e la diserzione, proprio come per il Cascade di Céline, sono i nuclei tematici e ideologici fondamentali.

⁴¹ L.-F. Céline, *Lettres* cit., p. 333.

ma esterni. Anche altri indizi, interni, suggeriscono che le sequenze di *Guerre* risalgono a una fase iniziale della redazione del *Voyage*. Il più probante è il nome del deuteragonista: Bébert, poi modificato in Cascade. Come ha già mostrato Pierluigi Pellini, difficilmente Céline avrebbe potuto riutilizzare dopo la pubblicazione del *Voyage* il nome del ragazzino morto nel capolavoro del 1932, per un personaggio dalla fisionomia radicalmente differente.⁴² Lo stesso si può dire per il generale Métuleu des Entrayes (nel *Voyage*: Céladon des Entrayes) e per Peurdu-sur-la-Lys, in un unico luogo testuale chiamato – come poi nel capolavoro – Noirceur-sur-la-Lys. L'instabilità dei nomi e dei toponimi non deve certo sorprendere (e anzi concorre a suggerire lo stato iniziale, ancora fluido, della fase redazionale), perché anche nell'unico manoscritto del *Voyage* la città nelle Fiandre è Tambouillis-sur-la-Lys, poi corretto con Noirceur; Mme Herote, tenutaria di un bordello ricavato in un retrobottega dell'Impasse des Beresinas, non ha ancora subito la forma di allegorizzazione che conosciamo (si chiama Mme Pommel), mentre Robinson, arruolato durante il conflitto mondiale come riservista, e personaggio centrale del romanzo perché doppio degradato del protagonista Ferdinand, in alcune sequenze è Merluret.

Auspicare l'allestimento di un'edizione critica non è un mero scrupolo filologico, o un omaggio a quel feticismo della ricognizione delle varianti d'autore che spesso anima gli studi di genetica testuale. L'esigenza di un'edizione critica risponde anche a un preciso scopo ermeneutico: se davvero le sequenze risalissero – come credo – a una redazione iniziale del *Voyage*, e fossero state escluse dall'autore stesso, la critica cèliniana potrebbe arricchirsi di un'acquisizione densa di implicazioni. Un'acquisizione che non solo permetterebbe di gettare nuova luce sul processo di definizione delle scelte estetiche e delle soluzioni stilistiche, nonché sulla progressiva maturazione delle posizioni ideologiche di uno degli autori di maggiore rilievo della letteratura del Novecento, ma rivelerebbe anche il sistema di *contraintes* cui era inevitabilmente sottoposto. Come ha già sottolineato Pierluigi Pellini, un autore esordiente non poteva permettersi l'oltranza stilistica ed espressiva di alcuni passi di *Guerre*, in cui predominano scene di scoperta pornografia, al limite estremo del sadismo e della necrofilia (basti pensare al carattere compulsivo dell'erotismo perverso di Mlle L'Espinasse che, per nulla disgustata dal fetore, si accanisce nell'aprire la bara di un soldato);⁴³ né poteva permettersi il violento azzeramento

⁴² In A. Ditta, *Il Céline ritrovato* cit., p. 76.

⁴³ «Nel 1932 Céline non è conosciuto nel mondo della letteratura, non si può per-

delle mitologie piccolo-borghesi dell'onore.

Céline doveva essere ben consapevole del fatto che un'eventuale pubblicazione sarebbe stata resa ancora più scomoda ed eversiva dal fatto che la paternità dell'opera spettava a un reduce decorato per la grave ferita riportata durante una pericolosa missione di collegamento, tanto più che il suo coraggio aveva suscitato un certo clamore non solo nell'ambiente militare (così gli scriverà Marcel Parisot: «Tu as été sur toutes les bouches et tous ont admiré ton héroïque courage»),⁴⁴ come dimostrano anche la menzione pubblicata sul «Journal officiel» e un'illustrazione a lui dedicata su un inserto settimanale de «L'Illustré national», nel novembre del 1915. Céline lo dirà a chiare lettere a Jaroslav Zaoralek, lamentandosi delle critiche sollevate da *Mort à crédit*: «En réalité *Mort à crédit* est infiniment supérieur à tous égards au *Voyage*. C'est de l'expression *directe*, le *Voyage* était encore littéraire, c'est-à-dire merdeux, par plus d'un côté».⁴⁵

Non a caso, a una rapida ricognizione della lezione del manoscritto del *Voyage*, appare evidente la tendenza di Céline a eliminare le soluzioni tematiche ed espressive più crude e violente, sebbene queste raggiungano raramente i vertici di *Guerre*. Basti pensare, per fare un solo esempio, alla ferocissima tirata contro la nobilitazione etica ed estetica dell'eroismo e la costruzione identitaria della virilità codificata dall'immaginario bellico tradizionale:

Et c'est nous, ça, les héros avides des batailles! Faire à coups de canon des omelettes de matière cérébrale, des marmelades de boyaux et de cartilages, c'est le rêve le plus excitant, le destin pour la plupart des porteurs de testicules, le plus admirable qu'il soit. Le Massacre à les voir se vouer entièrement à ces hémorragies semble être une force indispensable de la nature, comme le sexe et les asticots.⁴⁶

La decostruzione delle mitografie dell'eroismo è ancora più radicale nelle sequenze di *Guerre*, in cui la decorazione al valore militare diventa – in modo quasi paradossale – occasione per un rincaro nella rivendicazione della più irriducibile viltà e del più feroce egoismo. Il radicale azzeramento dei valori non solo rende inadeguato, ancor più che nel *Voyage*, il ruolo pedagogico-civile dell'esemplarità eroica; esa-

mettere tutto, come farà successivamente con la pornografia, il turpiloquio, l'insulto. [...] Uno scrittore esordiente, probabilmente, non se la sentiva di pubblicare queste cose, e le ha scartate, censurandosi»: *ibidem*.

⁴⁴ L.-F. Céline, *Lettres* cit., p. 136.

⁴⁵ *Ivi*, p. 530.

⁴⁶ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. «Seul manuscrit» cit., p. 50.

spera soprattutto il meschino opportunismo di Ferdinand, al quale non resta altro che farsi avanti, ricevere la medaglia:

Top, que j'ai dit, le vent souffle Ferdinand, pare ta galère, laisse les cons dans la merde, laisse-toi pousser, croye plus à rien. [...] Dors ou dors pas, titube, trombone, chancelle, dégueule, écume, pustule, fébrile, écrase, trahis, ne te gêne guère, c'est une question de vent qui souffle, tu ne seras jamais aussi atroce et déconneur que le monde entier. Avance, c'est tout ce qu'on te demande, t'as la médaille, t'es beau.⁴⁷

Quello che potrebbe sembrare un comportamento incoerente, è in realtà dettato da un disperato pessimismo di fronte alla falsificazione delle costruzioni ideologiche borghesi. Ferdinand oppone così un radicale rifiuto all'etica piccolo-borghese del lavoro e dell'onore, di cui sono fautori i genitori bottegai, che vorrebbero compensare la precarietà della loro situazione economica con un forte investimento nelle forme di legittimazione simbolica dell'onore («Tu devrais être content voyons. Te voilà sorti de la guerre. T'es blessé toi au moins [...]. La guerre sera finie. Tu trouveras une bonne place»)⁴⁸ All'ottimistica fiducia piccolo-borghese nella «remédiabilité de toutes choses de ce monde», si oppone la tremenda consapevolezza che il trauma della guerra è esperienza immedicabile, condanna a una «vie de torture» e a un'irrimediabile condizione di separatezza: «je ne connaîtrais plus la vie des autres, la vie de tous ces cons qui croient que c'est entendu comme ça le sommeil et le silence, une fois pour toutes».⁴⁹ Ecco allora che all'autore non resta altro che svelare – come nel *Voyage – l'«envers et l'endroit de la guerre»*,⁵⁰ le «choses pas acceptables, pas solubles, douteuses, pas convenables en somme».⁵¹ E per tentare di esorcizzare l'orrore di una guerra che non lascia scampo, che si imprime in modo irreversibile nelle profondità della psiche («Je croyais que j'allais réveiller la bataille tellement que je faisais du bruit dedans»)⁵² deve imparare «à faire de la musique, du sommeil, du pardon et [...] de la belle littérature aussi, avec des petits morceaux d'horreur arrachés au bruit qui n'en finira jamais».⁵³ Questi sono solo alcuni dei nuclei tematico-espressivi e ideologici che, variamente declinati e rielaborati,

⁴⁷ L.-F. Céline, *Guerre* cit., pp. 99-100.

⁴⁸ *Ivi*, p. 53.

⁴⁹ *Ivi*, p. 68.

⁵⁰ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit* cit., p. 64.

⁵¹ L.-F. Céline, *Guerre* cit., p. 136.

⁵² *Ivi*, p. 30.

⁵³ *Ivi*, p. 28.

avranno larga importanza nella produzione romanzesca dell'autore; e concorrono a determinare lo straordinario fascino di alcune delle pagine più intense del migliore Céline.

E dunque, nonostante tutto, da un certo punto di vista bisogna essere grati a chi ci ha consentito di leggerle, queste pagine, sia pure in una veste filologicamente dubbia e in una trascrizione spesso discutibile. In realtà, però, sarebbe stato corretto pubblicarle, in edizione critica, come appendice al *Voyage*, fra qualche anno (il tempo necessario per un lavoro filologico serio e di équipe). Ma il mercato editoriale aveva fretta, e chiedeva un romanzo autonomo. Così *Guerre*, in Francia, si avvia a essere il *best seller* del 2022.