

decidere perché altrimenti bisognerebbe aumentare i bolli —. — M'accontento di centomila —. Chissà che se aumento di un dollaro solo la faccia glabra non s'offuschi e l'americano non si rassegni di comperare un romanzo raccomandato dal « Corriere della Sera ». Ecco firmato ed io esco col mio chèque di centomila dollari.

Si capisce che una cosa immaginata con tanta precisione non abbia bisogno di accadere.

SECONDA VOCE — Così era Svevo, facile ad abbattersi e a riprendersi, che per più di vent'anni rinunciò alla letteratura e vi ritornò con la foga di un giovane. La morte lo colse in un momento di pieno fervore creativo e i frammenti del *Vecchione* stanno a testimoniare con una perfezione addirittura emblematica, al rallentatore, la continuità dei problemi di composizione che caratterizzano soprattutto l'ultima parte della *Coscienza di Zeno*. Anche in quei giorni lavorava con gioia e, proprio accennando al *Vecchione*, così scriveva a Benjamin Crémieux:

TERZA VOCE — *Non ci sarà niente di male se non arriverò a terminarlo.*

Intanto avrò riso di gusto una volta di più nella vita.

I brani di Italo Svevo citati sono tratti dal volume *Opere*, ed. Dall'Oglio, Milano - righe 50 circa.

Un brano di Scipio Slataper da *Appunti e note di diario*, ed. Mondadori - 9 righe.

Un brano del fratello di Elio da LIVIA VENEZIANI, *La vita con mio marito*, ed. Zibaldone, Trieste - righe 18.

2.

CÉLINE

a cura di Giorgio Agamben

(in onda sul Terzo Programma il 29 maggio 1968)

PRIMA VOCE — Ancora nel secolo XVI, prima che il portico fosse demolito per far posto a una nuova costruzione, chi entrava nel cimitero degli Innocenti di Parigi poteva ammirarvi la grande danza macabra che fu, per tutto il medioevo, la rappresentazione più popolare della morte che il mondo europeo conoscesse.

Sappiamo, dai cronisti del tempo, che gli affreschi erano accompagnati da facili versi che fungevano da didascalie: la morte parlava, e la sua parola metteva in movimento da un capo all'altro il funebre corteo dell'universo.

TERZA VOCE — *Bisogna sentire in fondo ad ogni musica l'aria senza note, scritta per noi, l'aria della morte.*

PRIMA VOCE — Sono parole di Céline. Se uno storico futuro volesse un giorno ricostruire la danza macabra del nostro tempo, è nei romanzi e nei *pamphlets* di Céline che dovrebbe cercarla. E, proprio come avviene per il suo archetipo medievale — che era un'allegoria della presenza della morte nella vita stessa —, il primo ostacolo che si offre a chi cerca di avvicinarsi all'opera e alla figura di Céline è, appunto, la contraddittoria presenza di una duplice struttura, che fa sì che la vita sia costantemente rappresentata soltanto attraverso la morte e la morte soltanto attraverso la vita. Forse anche per questo l'opera di Céline ha conosciuto un destino singolare: celebre e discussa fin dalla pubblicazione del primo romanzo, nel 1932, essa ha subito negli anni del dopoguerra un'eclissi e perfino una sorta di persecuzione. Oggi, quest'opera attraversa una seconda celebrità e in essa sembrano ritrovare i motivi della loro ricerca alcune delle correnti più avanzate della letteratura contemporanea.

TERZA VOCE — *Ritornerei come fantasma, qui, nella mia tana...*

PRIMA VOCE — aveva detto lo scrittore poco prima di morire.

TERZA VOCE — *Mi hanno seccato abbastanza mentre ero vivo... allora toccherà a me.*

PRIMA VOCE — La sua profezia si è avverata. Benché Céline sia ormai considerato un classico, il cui nome viene fatto spesso accanto a quello di Proust quando si parla dei più grandi romanzieri francesi del '900, il suo fantasma suscita ancora polemiche e discussioni. La recente polemica fra le giovani generazioni della letteratura francese, che ha visto scendere in campo, intorno al nome di Céline, da una parte Dominique de Reux e la rivista « L'Herne » e, dall'altra, Philippe Sollers e il gruppo di « Tel Quel », non è che una prova di come le contraddizioni di Céline abbiano conservato tutta la loro impenetrabilità e tutta la loro forza.

SECONDA VOCE — A ben guardare, già nella sua tesi di laurea, discussa alla facoltà di medicina di Rennes e dedicata alla vita e all'opera del grande medico ungherese Ignazio Semmelweiss, queste contraddizioni sono chiaramente presenti.

Nove anni più tardi, quando ha già scritto il *Viaggio al termine della notte* ed è ormai uno scrittore celebre, Céline in un discorso di omaggio a Zola, precisa il suo pensiero:

TERZA VOCE — *Nel gioco dell'uomo l'istinto di morte, l'istinto silenzioso, è decisamente ben piazzato, forse a fianco dell'egoismo. Esso occupa il posto dello zero nella roulette. Il Banco vince sempre. La morte anche. La legge dei grandi numeri lavora per lei. È una legge senza eccezioni.*

Tutto ciò che intraprendiamo finisce prima o poi, in un modo o nell'altro, con l'urtare contro di essa, si volge in odio, diventa sinistro, ridicolo. Bisognerebbe avere un ben strano talento per parlare di altro che della morte in un tempo in cui per terra, per mare e per cielo, oggi e nel futuro, non si tratta di altro...

SECONDA VOCE — Se Céline si fece medico, fu appunto perché quella di medico gli sembrava la sola professione — insieme a quella di scrittore — che permettesse di lottare per la vita senza mai perdere il contatto con la morte. Per questo, quando più tardi cominciò a scrivere, la sua posizione si fece estremamente difficile. Come il medico dei poveri Destouches — era questo il suo vero nome — poteva infatti prodigarsi contro le malattie senza mai perdere di vista la morte; ma, come lo scrittore Céline, doveva far fronte al compito contraddittorio di rappresentare la vita senza però tradire quella « *calma intimità col più grande segreto degli uomini* » in cui aveva identificato per tempo la sua missione. Come un altro grande medico-scrittore, Gottfried Benn, Céline finì così col muoversi costantemente in una doppia dimensione, al limite di una situazione che potremmo definire schizofrenica.

TERZA VOCE — *Guardate bene un cimitero, contiene tutte le parole, tutte le passioni, assolutamente tutto. Man mano che ci avviciniamo al cimitero, conviene alleggerirci di tutto ciò, arrivarci il meno carichi possibile di sciocchezze. Questa è la vera opera.*

SECONDA VOCE — Così scriveva nel 1938 a Evelyn Pollet. Fedele a questo compito, Céline ha dovuto — come vedremo — servirsi delle parole contro la parola, dei romanzi contro il romanzo, dei personaggi contro il personaggio, e inventare un linguaggio che fosse equamente distribuito fra la parola e il silenzio. Per questo, nella sua opera, coesistono l'una accanto all'altra quella pietosa complicità con la vita e quella sinistra intimità con la morte che fanno di lui un autore immensamente amato o immensamente odiato, mai indifferente.

PRIMA VOCE — Se cerchiamo ora di avvicinarci alla vita di Céline, troviamo anche in essa l'impronta di questa essenziale contraddizione. La sua vita, come la sua pagina, sembra procedere per salti, pause, rovesciamenti improvvisi: Céline oscilla, di volta in volta, dal patriottismo alla germanofilia, dalla sinistra alla destra, dalla filantropia all'odio per il genere umano, dalla volgarità all'ascetismo; e, tuttavia, questa apparente struttura spezzata e contraddittoria nasconde, in realtà, una sotterranea struttura circolare, in cui principio e fine coincidono perfettamente.

Louis-Ferdinand Destouches (Céline era il nome della madre) era nato a Courbevoie, nella periferia di Parigi, il 27 maggio 1894, da Ferdinand Destouches, modesto impie-

gato in un istituto di assicurazioni, e Louise-Céline Guillou, merlettaia. Trascorse la sua infanzia nella povera atmosfera della bottega materna al *Passage Choiseul*. Ricordando quel periodo della sua vita, Céline dirà in un'intervista:

TERZA VOCE — *Era la miseria, peggio che la miseria, perché nella miseria ci si può lasciare andare, voltolarsi nel fango, ubriacarsi; ma la nostra era invece la miseria che vuole mantenere il decoro, la miseria dignitosa, e questo era atroce. Per tutta l'infanzia ho mangiato pasta. Mia madre riparava merletti antichi, l'odore dei cibi resta sui merletti, e non potevamo consegnare merletti che sapevano di cucina. Che cosa non dà odore cuocendo? La pasta. Ed è così che ho ingurgitato pentole intere di pasta.*

PRIMA VOCE — Nel 1912 si arruola come volontario nel dodicesimo reggimento di corazzieri, di guarnigione a Rambouillet. Due anni dopo, allo scoppio della prima guerra mondiale, si offre volontario, per una missione pericolosa sul fronte delle Fiandre, nel corso della quale resta gravemente ferito al braccio e alla testa. Riformato, viene decorato con una medaglia al valor militare e l'«*Illustration*» gli consacra l'intera prima pagina. Nel 1918, alla fine della guerra, comincia gli studi di medicina a Rennes, e l'anno successivo si sposa con la figlia del direttore della facoltà. Nel '24 presenta la sua tesi di dottorato e, subito dopo, benché il suo matrimonio gli offra una facile carriera nella facoltà di medicina di Rennes, abbandona la famiglia, si impiega alla Società delle Nazioni e comincia una lunga serie di viaggi che lo porteranno prima a Ginevra e a Liverpool, e poi in Africa, negli Stati Uniti e a Cuba. Nel 1928 torna a Parigi, e apre uno studio medico a Clichy, al numero 26 della Rue d'Alsace. Durante la notte, per quattro anni, lavora al suo primo romanzo, *Viaggio al termine della notte*, che finirà nel 1931.

L'itinerario del *Viaggio* comincia a Parigi e finisce a Parigi: ma è impossibile raccontarne la storia. Come nei grandi romanzi picareschi, la sola unità del libro è che le avventure capitano tutte allo stesso personaggio, Ferdinand Bardamu, e che questo personaggio ha una sorta di doppio disperato e losco nella figura di Robinson.

Bardamu e Robinson si inseguono come ombre attraverso l'Europa, l'Africa e l'America. Nel *Viaggio al termine della notte*, Céline ha messo la sua esperienza della guerra, dei viaggi, della sua professione di medico dei poveri: e, tuttavia, il mondo in cui si muovono Bardamu e Robinson assomiglia piuttosto a un'allucinazione che alla realtà. A chi gli chiedeva se il suo romanzo fosse autobiografico, Céline rispose:

TERZA VOCE — *Un'autobiografia, il mio libro? È un racconto alla terza potenza. Céline fa delirare Bardamu che racconta quel che sa di Robinson. Non bisogna vedervi una tranche de vie, ma un delirio. E soprattutto niente logica. Bardamu non è più reale di Pantagruel, né Robinson di Picrochole. Un delirio! Nessuno l'ha capito!*

PRIMA VOCE — Il manoscritto viene accettato da un giovane editore, che occuperà un posto di rilievo nella vita culturale francese di quegli anni, Robert Denoël. Si devono correggere quattro volte le bozze perché la tipografia corrisponda al linguaggio rivoluzionario di Céline; ma, quando il romanzo viene pubblicato nel novembre del 1931, il successo è immediato ed enorme. Léon Daudet cerca di fargli assegnare il premio Goncourt, che andrà, invece, a uno scrittore ormai dimenticato, Guy Mazeline; ma il *Viaggio* riceve il premio Renaudot e suscita gli entusiasmi della critica più intelligente, dai cattolici alla sinistra. Bernanos gli consacra un articolo pieno di elogi, sull'« Humanité », Paul Nizan scrive: « questo enorme romanzo è un'opera considerevole, di una forza e di una vastità alle quali non siamo più abituati dagli gnomi così ben leccati dalla letteratura borghese »; perfino Trotsky prende la penna per scrivere che « Céline è entrato nella grande letteratura come gli altri entrano in casa propria ». In brevissimo tempo, Céline diventa l'autore più celebrato dalla cultura progressista internazionale, mentre circola la voce che il *Viaggio* sia il libro preferito di Stalin.

SECONDA VOCE — Nel '36 esce il suo secondo romanzo, *Morte a credito*, che si può considerare come un'ideale controparte del primo, perché Céline vi racconta le avventure dell'infanzia e dell'adolescenza, così come nel *Viaggio* aveva raccontato quelle dell'età adulta. Subito dopo, Céline compie un viaggio in Russia, per spendervi i diritti d'autore della traduzione in russo del suo primo romanzo, opera di Aragon e di Elsa Triolet. Al suo ritorno, con uno di quei rovesciamenti che costellano la sua vita, egli pubblica un *pamphlet* anticomunista, *Mea culpa*, e rompe ufficialmente con la sinistra. La rottura diventa addirittura clamorosa quando, l'anno successivo, Céline pubblica un violento *pamphlet* antisemita, *Bagattelle per un massacro*, e, nel 1938, rincarà la dose con un secondo *pamphlet*, *La scuola dei cadaveri*. È l'anno in cui Hitler si annette l'Austria e la tensione internazionale, causata dalla minacciosa politica della Germania nazista e antisemita, sta rapidamente crescendo: Céline è attaccato da ogni parte e subisce un processo per diffamazione. Soltanto pochi capiranno che l'antisemitismo di Céline ha ben poco a che fare con quello di Hitler, e che — per un errore grottesco — Céline ha creduto di scrivere un *pamphlet* pacifista. « Tutto quello che ho scritto » dirà più tardi « era per impedire che i miei connazionali andassero a farsi ammazzare come vitelli al macello ». Gide è fra i pochi a rendersi conto che gli ebrei sono per Céline soltanto un pretesto: « Céline » egli scrive « non descrive la realtà, ma le allucinazioni che la realtà provoca ».

PRIMA VOCE — Allo scoppio della seconda guerra mondiale, Céline si arruola come medico di bordo su una nave da trasporto, lo Shella, in servizio fra Marsiglia e Casablanca. Quando lo Shella è colato a picco dai tedeschi, torna in Francia, come medico nel dispensario di Sartrouville. Dopo l'occupazione nazista della Francia e la creazione

del governo collaborazionista di Vichy, Céline si tiene in disparte, non scrive sui giornali né parla alla radio, e il solo libro che pubblica è un romanzo fantastico, *Guignol's Band*. Ma nel '44, alla vigilia della liberazione, temendo per la sua vita e nell'intento di raggiungere la Danimarca, dove ha messo in salvo i suoi risparmi, commette l'errore di fuggire in Germania. Dopo un soggiorno a Baden-Baden e a Berlino, viene diretto dai nazisti a Siegmaringen, dove, nel frattempo, è stato costituito l'ultimo governo fantoccio collaborazionista. Nel marzo del '45, dopo un incredibile itinerario attraverso la Germania bombardata e in rovina, di cui farà un'indimenticabile descrizione nei suoi due ultimi romanzi, *Da un castello all'altro* e *Nord*, si rifugia in Danimarca. Sono con lui la sua seconda moglie, Lucette Almanzor, e il leggendario gatto Bébert. Ma i suoi guai sono appena cominciati: la Francia inoltra domanda di estradizione nei suoi confronti, perché sia processato come collaborazionista; le autorità danesi rifiutano di estradarlo, ma, nello stesso tempo, lo arrestano e lo chiudono per diciotto mesi nel carcere di Versterfangsel. Il 26 febbraio del '47, malato, stanco e privo di mezzi, Céline viene trasferito in un ospedale e poi liberato. Va ad abitare in una povera capanna mal scaldata a Klarskovgaard, sulle rive del mar Baltico. In Francia, nel frattempo, sono cominciate le epurazioni contro gli intellettuali che hanno collaborato: Denoël, l'editore di Céline, viene ucciso per strada; lo scrittore Brasillach è fucilato; all'inizio del 1950, davanti alla Corte di Giustizia di Parigi, comincia il processo contro Céline. Dalla Danimarca, Céline si difende energicamente:

TERZA VOCE — *Dall'arrivo dei tedeschi in poi mi sono completamente disinteressato della questione ebraica, e, del resto, non è la guerra che avevo sognato, ma la pace. Non ho scritto una sola riga antisemita dal 1937. In tutta la mia vita, non ho scritto su un giornale, né parlato alla radio, né tenuto conferenze. Tutti sanno, a Parigi, che io sono l'anti-giornalismo, l'anti-radio, l'anti-pubblicità fatta persona. Io sono probabilmente il solo scrittore francese di una certa fama che sia sempre rimasto strettamente, gelosamente e fieramente scrittore, e solo scrittore, senza compromessi.*

PRIMA VOCE — Nel febbraio del '51 si ha la sentenza: Céline è condannato a un anno di prigione, 50.000 franchi di ammenda e alla confisca dei beni; ma, l'anno dopo, è amnistiato, e può tornare in Francia. Ma è ormai vecchio, malato, è giunto, come scrivono ironicamente i giornali al termine del suo viaggio attraverso la notte. Si rifugia, con la moglie, in una casa in un sobborgo di Parigi, a Meudon, custodita da una muta di cani feroci, e riprende a esercitare la medicina. Non ha però mai cessato di scrivere: nel '57 esce *Da un castello all'altro*, in cui ritrova il suo stile migliore, e, nel '60, *Nord*, che, secondo alcuni, è il suo capolavoro. I giovani che si recano a intervistarlo, ascoltano la sua voce spezzata e rabbiosa, quella voce che, ancor oggi conservata sul nastro, è come la respirazione della sua scrittura.

SECONDA VOCE — Il 1° luglio del 1961, mentra lavora ancora al suo ultimo romanzo, *Rigodon*, Céline è stroncato da una congestione cerebrale. I familiari tengono segreta la morte dello scrittore, che viene sepolto quasi clandestinamente nel cimitero di Meudon, al margine della ferrovia. Forse la chiave segreta della sua esistenza è contenuta nella risposta che diede un giorno a un intervistatore:

TERZA VOCE — *Non ho mai rinnegato nulla... non ho mai adorato nulla... non ho mai aderito a nulla... aderisco a me stesso finché posso... Il mio cammino... è là... solo... è il viaggiatore solitario che va più lontano... Nella vita si entra, si esce... come in una stazione... ci sono arrivi, partenze... Le partenze... sono spesso un sollievo... Ma a volte è anche dolore... quello vero, per una volta, l'ultima, per tutti; per me, per lei, per tutti... È forse questo che si cerca attraverso la vita, nient'altro che questo, il più grande dolore possibile per diventare se stessi prima di morire...*

PRIMA VOCE — Se ci chiediamo ora in che modo l'esperienza di Céline diventi scrittura — perché Céline resta soprattutto per noi, al di là di ogni polemica, uno scrittore, cioè l'autore di un'opera — ci accorgiamo allora che la sua scrittura sembra svolgersi in una doppia dimensione, e, come la sua vita, dissimula, dietro un'apparente contraddizione, una struttura sotterranea rigorosamente circolare. È stato detto che la grandezza di Céline è di aver avvicinato il linguaggio scritto al linguaggio parlato di aver portato la lingua parlata nella letteratura. Nulla di più verosimile e, insieme, di più falso. Certo, la struttura superficiale del linguaggio di Céline si presenta come un sistema di espressioni tolte di peso dalla lingua parlata — e spesso anche dall'*argot* —, il cui unico tessuto connettivo sembra essere l'ingiuria e l'odio. Come Swift, Céline avrebbe potuto dire di sé: « *Io non scrivo per piacere all'umanità, ma per ferirla* ». Nella *Tempesta* di Shakespeare, Calibano, la creatura mezzo-bruto e mezzo-uomo che è stata resa schiava dal mago Prospero, dice al suo padrone: « *Voi mi avete insegnato il linguaggio, e il profitto che io ne traggio è di saper maledire* ». Il linguaggio ha fatto uscire Calibano dalla sua condizione semi-animale, ma lo ha fatto uscire soltanto per dargli coscienza della sua prigionia e della sua miseria: da quel momento, Calibano è torturato dalle parole, la sua vera prigionia è il linguaggio che Prospero gli ha insegnato e la sola cosa che egli possa ormai fare è di servirsene per maledire. In questo senso possiamo definire, con buona approssimazione, la struttura linguistica apparente dell'opera di Céline come « un linguaggio di Calibano ». Lo stesso Céline sembra autorizzare questa definizione della propria scrittura come linguaggio della prigionia e dell'odio, quando, parlando dell'*argot*, scrive:

TERZA VOCE — *L'argot non si fa con i vocabolari, ma con immagini nate dall'odio, è l'odio che fa l'argot. L'argot è fatto per esprimere i veri sentimenti della miseria... l'argot è come quella casa che ho visto un giorno a Berlino, con i muri crepati per più di dieci metri, ma con le porte*

che non si potevano più aprire. Nell'argot nulla è costruito. Ascoltate la gente dal droghiere, dopo che hanno letto sul giornale la notizia di un omicidio: lanciano qualche frizzo, e poi è finita, più in là non si può andare ».

PRIMA VOCE — La struttura superficiale del linguaggio di Céline richiama appunto alla mente l'immagine della casa di Berlino. Come questa, è inabitabile e inabitata, cresce su se stessa e improvvisamente si interrompe, crivellata da ogni parte di fessure, e, tuttavia, ermeticamente chiusa a ogni chiave logica e discorsiva. L'universo creato dal linguaggio di Calibano-Céline è un universo caotico e informe, le cui sole costanti sono l'iterazione e la maledizione, esasperate fino al delirio monomaniaco.

E tuttavia, se la osserviamo con maggiore attenzione, sotto questo apparente rompicapo la scrittura di Céline rivela un disegno rigoroso. Il suo delirio geometrico, la sua babele linguistica nasconde di una precisione addirittura ascetica. « *Delirate, se volete* », ha scritto Céline, « *ma — attenzione! — delirate con rigore!* ».

Una prima indicazione per scoprire la struttura sotterranea del linguaggio di Céline la troviamo in una lettera che egli scrisse a Milton Hindus, un professore americano col quale fu in corrispondenza durante il suo esilio danese.

TERZA VOCE — *Io seguo l'emozione con le parole e non le lascio il tempo di agghindarsi in frase... l'afferro ancora tutta cruda o, piuttosto, tutta poetica. Si tratta di un trucco per far passare il linguaggio parlato nella scrittura — il trucco l'ho inventato io e nessun altro —: è l'impressionismo. Bisogna imprimere alle frasi e ai periodi una certa deformazione artificiale, in modo che quando leggete il libro abbiate l'impressione che vi stiano parlando all'orecchio... Avviene come per un bastone immerso nell'acqua: perché vi sembri dritto, dovete, prima immergerlo, spezzarlo leggermente, storcerlo in anticipo. Un bastone naturalmente dritto tuffato in acqua apparirebbe invece storto a chi lo guarda. Lo stesso avviene per il linguaggio: anche il dialogo più vivace stenografato sembra piatto, complicato e pesante sulla pagina. Per rendere sulla pagina l'effetto della vita parlata e spontanea bisogna distorcere il linguaggio in ogni ritmo, cadenza e parola, ed è una specie di poesia che produce il sortilegio migliore...*

PRIMA VOCE — Se osserviamo bene la pagina di Céline, ci accorgiamo che il trucco di cui parla lo scrittore è consistito in un rovesciamento radicale: Céline ha messo letteralmente a morte il linguaggio parlato, gli ha tolto ciò che ne fa parola viva, in altri termini lo ha reso indicibile. Si sbaglia quando si dice che Céline va detto e non letto, e che la sua scrittura è una scrittura parlata; è sufficiente provare a leggere ad alta voce un passo qualsiasi di *Morte a credito* o del *Viaggio al termine della notte* per rendersi conto che la scrittura di Céline è essenzialmente indicibile, e, nella dizione, diventa piatta e banale. Il grande *tour de force* di Céline è stato di aver inventato una scrittura assoluta, che non ha più alcuna relazione con l'elemento fonetico del linguaggio parlato, ma

è come ritagliata e incisa nel silenzio. Dietro il suo linguaggio caotico e blasfemo, si nasconde la più rigorosa grammatica letteraria che sia mai stata inventata.

TERZA VOCE — *Ci sono due modi per traversare Parigi o New York: il primo è di attraversarle in superficie, in automobile o a piedi, e allora si va a sbattere su ogni cosa, ci si ferma dappertutto, e si è sottoposti a impressioni e a descrizioni di ogni genere; e poi c'è un secondo modo, che consiste nel prendere il métro e andare direttamente alla propria meta attraverso l'interiorità stessa delle cose; ma, per far questo, è necessario assegnare un binario al pensiero e non staccarsene a nessun costo...*

PRIMA VOCE — Il linguaggio che passa per l'interiorità delle cose è un linguaggio muto, perché l'interiorità delle cose, per Céline, è muta. In una lettera a Elie Faure, poco dopo aver pubblicato il *Viaggio*, Céline scriveva:

TERZA VOCE — *L'uomo interiore non ha linguaggio, è muto. Bisogna far passare l'uomo davanti a questo panorama muto. Bisogna smettere di sbavare. Non esistiamo che nell'intimità muta degli uomini e delle cose. Si circoscrive, ma non si descrive. Parlate tutti troppo. Ciò che si dice non esiste. E voi sapete quanta poca, infinitamente poca mancanza di pudore basti perché il luogo in cui le cose cantano e fanno dono di sé, si ritiri, si contaminino, si impesti e muoia sotto lo sguardo.*

SECONDA VOCE — Il segno che permise a Céline di ritagliare la sua scrittura nel silenzio, furono i puntini di sospensione, che occupano quasi un terzo della sua pagina e sui quali tanto è stato scritto, dimenticando ogni volta che essi non sono la misura di un parlare, ma di un silenzio. Grazie a questo segno, Céline ha polverizzato la tradizionale continuità del linguaggio e vi ha introdotto il caos. In questo senso si può dire, come ha scritto Maurice Nadeau, che « *ciò che Joyce ha fatto per la lingua inglese ed è rimasto una prodigiosa esperienza di laboratorio, e quel che i surrealisti hanno tentato di fare per il francese, Céline è riuscito a farlo come per scherzo e su vasta scala* ».

Ma, nel breve istante che dura il gioco poetico del suo linguaggio, si chiarisce e sembra risolversi nel suo disegno la contraddizione di carne e di parole che volle propriamente chiamarsi Louis-Ferdinand Céline.

Proprio a tutto questo è dovuto in gran parte il rilancio attuale di Céline, tornato con una specie di assoluzione postuma nella costellazione dei più grandi narratori del nostro secolo.

I brani citati sono tradotti redazionalmente da Giorgio Agamben. L'edizione francese è di proprietà di Gallimard, Parigi.