



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL FRAMMENTO
a cura di Michela Gardini
ottobre 2012

NICOLA AGLIARDI

L'immaginario del frammento nelle prigioni novecentesche di Céline

Sin dall'Antichità l'immaginario della prigione e quello del frammento sembrano essere destinati a intrecciarsi e a interagire, comunicandoci l'idea dell'uomo quale essere schiacciato, inghiottito e annientato da ciò che crea. Si tratta di due immaginari che hanno di fatto attraversato tutti i secoli e tutte le età e che affondano le loro radici nel mito greco del Labirinto e in quelli biblici della Torre di Babele e della decapitazione di Giovanni Battista.

La reclusione del Minotauro prima e dello stesso architetto Dedalo con il figlio Icaro poi testimonia che, sin dalle origini, labirinto, frammento e prigione possono essere considerati come un medesimo concetto, una medesima costruzione: il labirinto è una prigione architettonicamente frastagliata e la prigione, al fine di evitare una possibile evasione, deve essere labirintica e plasticamente irregolare. Nel labirinto, che è il trionfo di una complessità progettuale, e perciò interpretativa, talmente sofisticata da far perdere la percezione unitaria dell'oggetto, la tortuosità dello schema e l'accumularsi delle varie possibilità di percorso conducono alla perdita dell'orientamento e all'impossibilità di percepire in modo unitario l'ambiente circostante in cui si è posti. La proliferazione degli elementi da conoscere e delle alternative di scelta del labirinto si risolve così in una prigione mentale del capire e dell'agire, oltre che in una prigione fisica da cui non vi è possibilità d'uscita. L'incapacità di riprendere il dominio su uno schema di riferimento, come quello labirintico, che per sua natura è discontinuo e non si lascia ricondurre a una unità, spinge molte volte il carcerato alle soglie della pazzia. Nella prigione del labirinto, il recluso, già intrappolato in uno

spazio plasticamente frantumato, è condannato così alla perdita dell'unità cognitiva e alla frammentarietà dei pensieri, dei ricordi e delle visioni oniriche che scuotono la sua mente. E ancora Dedalo rinchiuso nel "suo" Labirinto, nel carcere che aveva costruito su ordine di Minosse, simboleggia la capacità dell'uomo di costruire lui stesso le sue più inesorabili prigioni. Il mito del Labirinto suggerisce cioè l'idea che se dalla prigione della complessità e del frammento mentale si può fuggire attraverso qualche espediente (ad esempio il filo di Arianna o le ali di Dedalo), non si riesce però a dominarla, a utilizzarla in modo che cessi di imprigionare.

La stessa idea, vale a dire lo schema archetipale della perdita dell'origine e dell'unità, viene trasmessa anche dal mito biblico della Torre di Babele, la fortezza trasformata da Dio in una vera e propria prigione delle lingue, simbolo della frammentazione degli idiomi e della distruzione dell'unità linguistica primordiale: "Tutta la Terra aveva una sola lingua e le stesse parole [...] Ma il Signore scese a vedere la città e la torre che gli uomini stavano costruendo [...] Per questo la si chiamò Babele, perché là il Signore confuse la lingua di tutta la Terra e di là il Signore li disperse su tutta la Terra" (Gen 11, 1-9). Ma la fortezza o la prigione non si configurano nell'Antichità solo come le demolitrici della percezione mentale unitaria e della *koinè* linguistica ma anche e soprattutto come le distruttrici dell'unità corporale e fisica. In tal senso, l'episodio evangelico di Giovanni Battista decapitato in prigione – "Il re ne fu contristato, ma a causa del giuramento e dei commensali ordinò che le fosse data e mandò a decapitare Giovanni nel carcere. La sua testa venne portata su un vassoio e fu data alla fanciulla, ed ella la portò a sua madre" (Matteo 14: 9-11) – rappresenta il primo esempio efficace dello scambio e dell'intreccio tra l'immaginario della reclusione e l'immaginario del frammento corporeo, inaugurando il tema del capo mozzato in cella che godrà di un enorme successo e di continue rielaborazioni nella storia dell'arte e della cultura, come testimoniano, ad esempio, le varie tele della Scuola Italiana, dedicate alla decollazione di san Giovanni [Figg. 1, 2, 3, 4], i quadri del pittore decadente Odilon Redon [Figg. 5, 6], le incisioni di Legrand per *Le Jardin des Supplices* di Mirbeau [Fig. 7].



Fig. 1: *La Decapitazione di San Giovanni Battista*, Scuola Italiana, XVI secolo, Musée des Beaux Arts, Rouen.

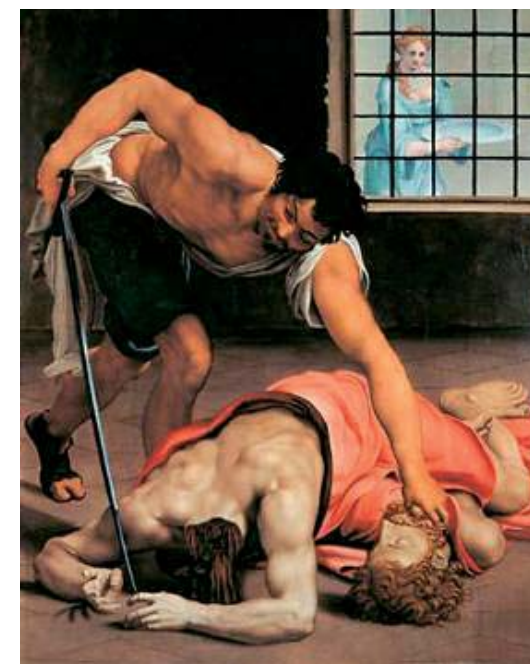


Fig. 2: *Decapitazione di San Giovanni Battista*, Daniele da Volterra, XVI secolo, Galleria Sabauda, Torino. (da Fototeca della Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Napoli).



Fig. 3: *Decapitazione di San Giovanni*, Sano di Pietro, XV secolo, Museo Statale Pushkin, Mosca.



Fig. 4: *Decapitazione di San Giovanni Battista*, Tjepolo, XVIII secolo, Nationalmuseum, Stoccolma.

Dai miti biblici, passando per quelli greci, l'immaginario del frammento giunge così sino alla modernità:

L'idea archetipale della perdita dell'origine ha generato, proprio nel luogo testuale che la rappresenta, la *Genesi*, una serie di immagini di luoghi perduti, a cominciare dal giardino dell'Eden passando attraverso una profusione di città distrutte (Babilonia, Sodoma, Gomorra, ecc.), l'uno e l'altro associati al sentimento della colpa. In ambito greco il mito di Atlantide, simbolo della città ideale, attestato da Platone nel *Crizia*, propone il medesimo schema eziologico. La rappresentazione di un *manque* legato al nostro essere nel mondo secondo un determinato cronotopo perdura per tutta l'antichità (Lucrezio, Rutilio Namaziano), attraversa l'Umanesimo e il Rinascimento (Petrarca, Sannazaro, Du Bellay) e giunge sino al Settecento, quando subisce la prima formulazione nota come "poetica delle rovine". (Gardini 2006: 11)

E proprio nel Settecento possiamo individuare in Piranesi non solo uno dei più importanti rappresentanti della "poetica delle rovine" ma anche colui che inaugura quell'immaginario moderno della prigione che celebra l'intreccio tra il carcere e il frammento. Se nelle *Vedute di Roma* (1748-1744) "la nuova compagine urbana così ottenuta risponde certo meno ad un intento ricompositivo nei confronti del passato, assomigliando invece più ad un novecentesco *marché aux puces*, secondo un principio eterotopico di dispersione, di confusione, in antitesi ai consolatori e teologici sistemi utopici" (Gardini 2006: 20) è soprattutto nelle *Carceri d'Invenzione* (1760-1761) che il processo di frammentazione e di scomposizione si trasferisce dal macrocosmo al microcosmo, dalla città all'uomo. Nella rivista d'ispirazione surrealista *Documents* (1930), Henry-Charles Puech definisce Piranesi come il visionario dell'immagine più inquietante e moderna di un mondo schiacciato dalle sue costruzioni, dove la soggettività e l'unicità dell'uomo vengono definitivamente annientate e frantumate. Secondo Puech, il classicismo di Piranesi, profondamente influenzato dall'architettura della Roma antica, anticipa il tipico processo di decomposizione del Decadentismo che coinvolge memorie, figure, persone e natura. Le *Carceri d'Invenzione* sono in tal senso finalizzate al disprezzo del-

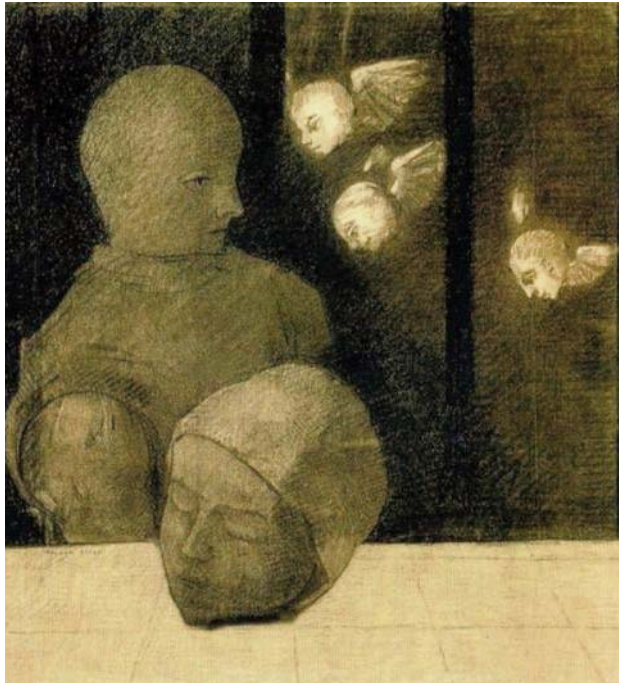


Fig. 5: *Tête coupée dit anciennement Le prisonnier*, Odilon Redon, 1878 (circa), Musée d'Orsay, Parigi.

Fig. 6: *Martyr ou Tête de martyr sur une coupe ou Saint Jean*, Odilon Redon, 1877, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



Fig. 7: *Les Prisonniers*, E. Legrand, Tavola per *Le Jardin des Supplices*, Parigi, Les Editions Nationales, 1935.

l'uomo, concepite con un'evidente volontà di crudeltà che considera i frammenti del corpo (si pensi, tornando al tema del capo mozzato, alle teste dei carcerati) come dei piccoli ornamenti trascurabili laddove invece trionfano le sole individualità degli artefici, vale a dire degli strumenti di tortura e delle scale gigantesche.

Un'interpretazione, quest'ultima, ripresa e approfondita anche da Marguerite Yourcenar nel saggio *Sous bénéfice d'inventaire* (1962). Secondo la scrittrice, nelle incisioni dell'artista italiano esiste una dimensione sconosciuta ad ogni altro progettista, vale dire l'infinito temporale da cui scaturisce il senso dello spazio vuoto. Il carcere piranesiano si costituisce come una vera e propria prigione mentale dove immensità e segregazione coesistono e si fondono, rendendo tangibile ciò che è invisibile e inenunciabile: le catene della mente umana. Scale elicoidali, pozzi senza fine, soffitti irraggiungibili, nicchie oscure, asimmetrie murarie e specularità ottiche rappresentano le vie frammentate della psiche, il *cerveau noir* in cui si

muovono quei fantasmi che sono i nostri pensieri. In armonia con l'analisi di Puech, Yourcenar ribadisce che il terrore suscitato dalle prigioni piranesiane dipende dall'impatto che gli spazi immensi e gli artifici producono sull'individuo. Il detenuto, condannato all'isolamento, si sente come un frammento insignificante imprigionato in una totalità oscura, un insetto inghiottito dall'architettura megalomane delle *Carceri* che, intrappolato in un abisso senza fondo, si dimena in continuazione, disperandosi.

Nel Novecento francese lo scrittore che per eccellenza rielabora e rinnova il legame tra la scrittura carceraria, l'immaginario del frammento e quello del labirinto, riprendendo le tre connotazioni antiche della prigione-fortezza quale distruttrice dell'unità corporea, mentale e linguistica originaria, è senza dubbio Louis-Ferdinand Céline. Durante la reclusione nella fortezza danese di Vestre Faengsel, che durò dal dicembre del 1945 al febbraio del 1947, l'autore iniziò la stesura di *Féerie pour une autre fois*, poi pubblicato nel 1952, e scrisse diverse lettere indirizzate alla moglie Lucette e all'avvocato e amico Maître Mikkelsen, poi raccolte e pubblicate da François Gibault, uno dei più importanti biografi di Céline. Nella prefazione a *Lettres de prison*, Gibault stesso ricorda le vicissitudini storiche e giudiziarie che travagliarono lo scrittore ma che contribuirono anche all'elaborazione del suo romanzo autobiografico.

Dopo lo sbarco degli Alleati il 6 giugno del 1944, Céline decise di abbandonare il paese, preoccupato per la sua incolumità. Come scrive Gérard Loiseaux, diversi intellettuali e militanti della Resistenza, tra cui Sartre, lo avevano accusato di collaborazionismo con i nazisti occupanti, anche a causa di tre pamphlets violentemente antisemiti, *Bagatelle pour un massacre* (1937), *L'École des cadavres* (1938) e *Les Beaux Draps* (1940). Non è questa la sede per sollevare la delicata questione relativa al "razzismo scientifico" di Céline e nemmeno per illustrare le teorie di chi tende a vedere nell'autore un antisemita feroce e chi invece tende a giustificarlo, sostenendo che egli non era un collaborazionista ma piuttosto un nichilista non schierato né dalla parte dei nazisti né dalla parte degli antifascisti. Sta di fatto, però, che Céline, dopo lo sbarco alleato, aveva delle buone ragioni per temere della sua vita. In diversi scrit-

ti, infatti, egli aveva sostenuto la necessità di una Francia forte e potente, militarmente alleata con la Germania nazista, e popolata da soli ariani. Il 27 marzo del 1945, Céline e la moglie riuscirono, grazie a un visto tedesco, ad arrivare a Copenaghen, ma nel dicembre dello stesso anno lo scrittore venne arrestato e condotto a Vestre Faengels. Già nell'aprile del 1945, dopo la liberazione della Francia, la corte di giustizia della Senna aveva emesso un mandato di cattura internazionale contro Céline, accusandolo di tradimento, collaborazionismo e antisemitismo. L'ambasciatore francese presso il governo danese richiese l'estradizione dello scrittore che però venne per il momento negata.

Nelle varie corrispondenze alla moglie, lo scrittore evidenzia come la prigione conduca al disfacimento del corpo e al deperimento fisico, svelando la condizione frammentaria dell'essere. I detenuti, ai quali Céline dedica *Féerie pour une autre fois*, sono accomunati dai sintomi e dai segni del morbo fisico, attraverso il quale il corpo subisce un processo di frantumazione, di dissociazione e di alienazione. È pur vero che il tema della malattia e del *corps-déchet* è assai presente nell'immaginario letterario del XIX e del XX secolo, tuttavia è nell'opera autobiografica di Céline che esso si lega indissolubilmente all'universo carcerario. Scrive Marina Alberghini che in prigione l'autore torna a patire i vecchi disturbi come la cefalea, l'insonnia, la nevrite al braccio a cui si aggiungono la pellagra, la caduta dei denti, il dimagrimento, un blocco intestinale, la nevrosi cardiaca, l'enterite e i reumatismi. Nelle lettere, Céline elabora un vero e proprio bollettino medico delle condizioni che lo porteranno nei giro di pochi mesi a diventare un fantasma di se stesso, uno scheletro vivente. I particolari scatologici contribuiscono a denunciare la mostruosità dell'apparato carcerario:

Sono colpito da un'enterite ribelle a ogni cura, vi confesso con vergogna il fondo della mia miseria. Sono assolutamente incapace di andare al water naturalmente. Ci vuole paraffina, pillole, clisteri [...] utilizzo l'unico vaso della mia cella (in barba al regolamento) queste crisi mi prendono ogni 6-8-10 giorni – se no blocco totale irrimediabile

[...] senza l'aiuto del clistere io muoio di occlusione intestinale o di appendicite [...] Mi sono riammalato, reumatismi dappertutto, e soprattutto al braccio destro e alle mani che si gonfiano e mi fanno soffrire giorno e notte più enterite. (Alberghini 2009: 649)

In tal senso, nelle corrispondenze, l'autore sembra riallacciarsi alla rappresentazione della malattia tipica del romanzo naturalista ottocentesco che rifiuta qualsiasi idealizzazione romantica della sofferenza:

Nei romanzi di Zola, come in quelli dei fratelli Goncourt, la malattia, sia fisica che nervosa o mentale, mostra dunque l'irrimediabile condizione frammentaria dell'essere [...]. In Zola, [...], la malattia ha perso la sua aurea romantica, rendendo insopportabile la materialità del corpo incancrenito, putrefatto, sì da trasformare l'uomo in uno scaroto, in un nauseabondo mucchio di rifiuti, in un "tout petit tas" come quello in cui si è trasformato il cadavere di Camille in *Thérèse Raquin*. (Gardini 2006: 42)

E ancora, il detenuto Céline che perde i denti sembra anticipare i personaggi di *Fin de partie* (1957) dove Beckett rappresenta Nagg e Nell mutilati negli arti e sdentati: "la mutilazione dei personaggi spazzatura, l'invalidità e la cecità di Hamm costretto su una sedia a rotelle sono schegge di un'apocalisse già avvenuta, la quale finisce per riverberarsi sul linguaggio e sul pensiero che risultano senza sintassi, frantumati, alogici". (Gardini 2006: 47).

Il tema del *corps-déchet* collegato alla prigione ha trovato una sua rielaborazione significativa anche negli ultimi anni ad opera di vari artisti e letterati, tra i quali spicca Laurent Jacqua, scrittore e militante che ha vissuto in prima persona l'esperienza traumatica della malattia, più specificatamente dell'AIDS, in cella. Nel 2010, egli ha elaborato una serie di immagini col fine di denunciare il carcere quale istituzione che mortifica l'essere umano, calpesta la dignità dell'uomo ed emargina il malato. In *Guillotine Carcérale* e in *Moulin la Moulinette* [Figg. 8, 9] l'artista sembra ricollegarsi a Céline dal momento che rappresenta la prigione come una fabbrica di corpi frantumati. Mentre nella prima immagine il frammento è invocato

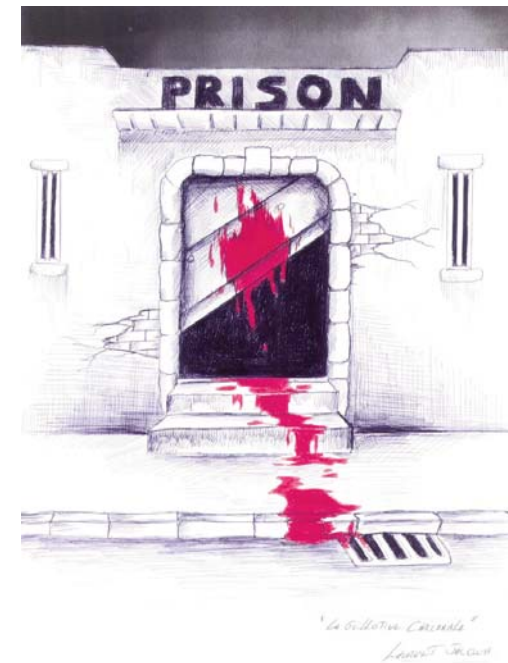


Fig. 8: Guillotine Carcérale in *Vue sur la Prison*, L. Jacqua, 2010. <http://laurent-jacqua.blogs.nouvelobs.com/archives/2010/05/index.html>



Fig. 9: Moulin La Moulinette in *Vue sur la Prison*, L. Jacqua, 2010. <http://laurent-jacqua.blogs.nouvelobs.com/archives/2010/05/index.html>

in absentia, nella seconda il frammento diventa l'informe.

Attraverso la malattia, la reclusione trasforma il detenuto in una bestia, lo priva della sua dignità umana, lo spoglia del suo orgoglio, lo degrada ad uno zero. L'immagine di Céline che, pallido ed emaciato come un fantasma, si regge a mala pena in piedi e invoca la morte come fine delle sofferenze atroci ricorda la figura di un altro scrittore francese, Robert Antelme, membro della Resistenza e poi autore di *L'Espèce humaine* (1947), il quale trascorse un anno di detenzione nei campi di concentramento di Buchenwald e Dachau. Come ci ricorda la sua opera, Antelme, che si ammalò di tifo, sperimentò le atrocità della prigionia, trasformandosi a poco a poco in un scheletro che ogni giorno si trascinava nel fango ed era sottoposto a turni di lavoro durissimi. Céline e Antelme, l'uno ricercato dalla giustizia francese con l'accusa di collaborazionismo e l'altro perseguitato dai fautori della razza pura, l'uno esponente di convinzioni e ideali che si possono iscrivere nel pensiero politico dell'estrema destra e l'altro partigiano ed esponente del Partito Comunista, l'uno scrittore controverso di fama e di successo e l'altro scrittore spesso dimenticato o considerato minore, sono accomunati però dall'esperienza del carcere, della malattia e del *corps-déchet*. Due uomini, due intellettuali e due autori così diversi che sperimentarono sulla loro pelle la medesima e tragica conseguenza del corpo frantumato e spezzato, del fisico intrappolato e svuotato che, ridotto ad automa, cerca biologicamente di sopravvivere e di adattarsi proprio come fanno gli animali allorquando le condizioni dell'ambiente mutano.

Nel suo saggio *Céline, Imaginaire pour une autre fois* (2009), Philippe Destruel evidenzia e illustra efficacemente il nesso tra l'immaginario della reclusione e l'immaginario del frammento corporeo nel romanzo céliniano. Secondo il critico, nei due volumi di *Féerie*, l'autore esibisce il corpo frantumato e oltraggiato quale conseguenza dell'imprigionamento. Durante la detenzione in Danimarca, il corpo di Céline si disarticola, si svuota, si disaggrega. Attraverso riferimenti scatologici che coinvolgono le dimensioni dell'oralità, dell'analità e del sadismo, la visione che il narratore offre del suo corpo è, secondo Destruel, portatrice d'una violenza effettiva,

comparabile all'aggressione fisica. Questa violenza si pone l'obiettivo di scioccare il lettore e di scuotere quelli che vogliono la condanna dello scrittore. Céline fa del corpo martirizzato e smembrato il suo doppio, ovvero un corpo del quale i traumi e le ferite fungono da arringa per un riconoscimento d'innocenza contro i suoi accusatori e carnefici. Insistendo sui particolari della malattia e del disfacimento fisico, Céline cerca così l'empatia del lettore e il suo consenso.

La prigione, però, non è solo il luogo del deperimento del corpo. Nella cella, la scatola degli orrori dove si muove a quattro zampe, il detenuto Céline ha delle visioni oniriche frammentate, dei ricordi sbiaditi che alimentano la sua paranoia e la sua instabilità emotiva e che sembrano rincorrersi in un flusso di tempo dove presente, passato e futuro coincidono e si confondono. Torna cioè l'immaginario del carcere quale labirinto mentale che distrugge la percezione unitaria dell'oggetto cognitivo e dell'ambiente circostante, del microcosmo individuale e di quello collettivo. Céline, oltre ad essere imprigionato fisicamente in uno spazio ristretto e in un corpo che si disfa, è esso stesso prigioniero del suo labirinto mentale e dei suoi incubi in una sorta di *Pannomion* piranesiano, un carcere sia fisico che metafisico, sia architettonico che psicologico, dove non sussiste più una separazione tra interno ed esterno, sorvegliato e sorvegliante, norma oggettivata (controllo esterno) e norma soggettivata (controllo introiettato). La prigione scatena così un processo di alienazione e di dissociazione su due piani: quello corporeo che si realizza attraverso il disfacimento fisico e quello psicologico (l'"altrove mentale" nel quale viene catapultato il detenuto) che si manifesta attraverso la schizofrenia. "La prigione l'aveva reso pazzo" (Destouches 2012: 74) sentenzierà anni dopo la moglie Lucette nel libro *Céline segreto* dove ella ripercorre i momenti più significativi della sua vita trascorsa accanto allo scrittore. In cella Céline asserisce di essere visitato e ossessionato dalle personalità che ha incontrato nel corso della sua vita e che si presentano a lui sotto forma di mostri deformi, di pupazzi che lo deridono e lo angosciano. E ancora, egli sente durante la notte voci, latrati e urla provenire fuori dalla prigione:

Il vento soffia a raffiche attraverso gli alberi, bam bam!!! ... I cani da guardia latrano, dieci, quindici, venti volte [...] e ancora il verso della civetta... non smette mai quella civetta, la civetta del cimitero... Si dirà: lo fa apposta... Ah! Poi albeggia, si sentono dei piccoli passi, sembrerebbero piedi di bambini, una sfilza martellante di sandali... arrivano fuori dalla mia porta... tap tap tap... una litania... Sono condannato a morte... sono i detenuti che rientrano nelle loro celle dopo dieci minuti fuori all'aria fresca.. con le mani dietro la schiena e a testa bassa... in fila indiana, completamente asserviti [...] e poi le celle che sbattono, le porte, trac trac... (Céline 1952: 221, traduzione mia)

Secondo la studiosa Anne Seba Collett, in *Féerie pour une autre fois* troviamo una connotazione negativa e macabra della natura, proprio come nelle tragedie di Shakespeare, dove il motivo della "féerie" si lega ad un'atmosfera popolata da fantasmi e streghe. A differenza di ciò che accade nella letteratura carceraria romantica (si pensi, ad esempio, alle fortezze di Stendhal) dove la natura contribuisce ad alleviare le sofferenze del detenuto, spingendolo nel contempo ad un'elevazione intellettuale e spirituale finalizzata alla contemplazione dell'Assoluto, nel romanzo celiniano l'ambiente circostante contribuisce, invece, ad aumentare le sofferenze fisiche del carcerato e ad aggravare la sua follia.

Il processo di disgregazione fisica e mentale che la prigione produce si riflette inevitabilmente anche sulla scrittura. Torna la rappresentazione della fortezza quale distruttrice dell'unità linguistica e del senso. Al fine di capire il legame che si instaura nell'opera celiniana tra reclusione, scrittura e frammento, può risultare utile richiamare alla memoria la lettura critica *Sémiotique de la folie et de l'écriture dans Féerie pour une autre fois* che Yannic Mancel propone alla fine degli anni Settanta.

Lo studioso sostiene che cinque sono le categorie semantiche su cui si struttura il romanzo: le prime tre, vale a dire la bestialità, la malattia e la reclusione, sono sintetizzate nella dedica iniziale "agli animali, ai malati, ai prigionieri"; la quarta, la follia, funge da isotopia principale e costante; la quinta, la scrittura, attraversa tutte le isotopie precedenti e le alimenta incessantemente. Ma che cosa intende il critico per "follia"? Questo passaggio risulta illuminante in tal senso:

Dunque, a partire dal Rinascimento, il fascino esercitato dalla follia sulla cultura europea è indissolubilmente legato alle rappresentazioni della bestialità, del disordine e della mostruosità. E ancora la follia, cercando fin dall'età classica una definizione di se stessa nell'unico denominatore comune delle sue differenti manifestazioni, vale a dire l'esclusione morale e sociale, troverà la realizzazione materiale del proprio concetto in ciò che Michel Foucault chiama il "coup de force" della reclusione. (Mancel 1979: 125, traduzione mia)

La follia viene dunque definita in relazione alla reclusione poiché è nella detenzione che si realizzano le conseguenze morali e sociali della malattia, vale a dire l'esclusione e il deprezzamento dell'individuo, le quali producono mostruosità e disordine, o meglio la perdita e la frammentazione dell'armonia e dell'unità originaria. Per quanto riguarda le prime tre isotopie, esse si relazionano di modo che ognuna contenga l'altra. Così, la categoria semantica della malattia ingloba quella della bestialità e l'isotopia della reclusione assorbe sia la bestialità che la malattia. Ne consegue, dunque, che il tema dell'imprigionamento assurge a isotopia strutturante del romanzo e la prigione a luogo fondante dell'opera:

Per quanto riguarda l'isotopia della reclusione, è quella che probabilmente [...] pone meno problemi di analisi sul piano semantico. I contesti semantici nei quali interviene sono, di fatto, molto poco variati: certo si ritrova l'interdipendenza privilegiata di tale categoria [...] con le isotopie della bestialità (latrati e urla animalesche dei compagni di cella del narratore; prigione spesso descritta con termini quali «gabbia», «fossa», etc) e della malattia (diarrea del narratore etc), ma al di là di tale interdipendenza con i campi semantici connessi alla sofferenza, alla morte e al sadismo (qui rappresentati dalla tortura, dallo straniamento, dal suicidio, etc), l'imprigionamento si manifesta per la maggior parte del tempo sotto una forma topografica che designa un preciso luogo della narrazione: la prigione. (Mancel 1979: 134, traduzione mia)

L'isotopia della bestialità può essere suddivisa in due filoni tematici: il primo comprende quelle sequenze narrative in cui compaiono sulla scena, in qualità di attori del racconto, il gatto del narratore,

Bébert, e il gatto dell'amico Marc Empième, Alphonse; il secondo comprende i riferimenti a quegli animali, come i cani, le civette o i topi, che contribuiscono ad alimentare le sofferenze fisiche e il senso di angoscia dello scrittore. Entrambi i filoni si definiscono sempre e comunque in relazione alle esperienze della malattia, della detenzione e del frammento. Nel primo, infatti, si instaura una similitudine tra l'autore che, imprigionato nella sua cella, malamente si muove a carponi e il suo gatto che, chiuso nel sacco, è impedito nei movimenti da una zampina fratturata: i due subiscono così la tortura della malattia e della detenzione, vale a dire la tortura dell'esclusione. In entrambi i casi torna il tema del fisico spezzato che, come ha sostenuto Destruel, è connaturato alla scrittura frantumata e "a corpi aperti" di Céline. Ma la presenza di Bébert svolge anche un'altra funzione semantica, ovvero portare allo scoperto ed enfatizzare l'io narrante che condivide la medesima sorte del malato e del recluso:

Così, lontani dall'escludersi a vicenda, l'effetto strutturale dell'identità uomo-animale e l'effetto ideologico dell'esclusione sono indissolubilmente legati, come lo sono, nella scrittura cèliniana, i due livelli testuali (semantico e narrativo) che designano. E ancora: questa manifestazione multipla di isotopie e di significati converge in realtà verso un unico e solo polo: il soggetto dell'enunciazione, in questo caso il narratore. [...] Sarà dunque imprescindibile la mediazione svolta da due animali [Bébert et Alphonse] (dal momento che entrambi svolgono il ruolo di "connettori" tra le sequenze narrative) affinché l'io dell'enunciazione [...] si affermi a pieno titolo quale attore del racconto nella sua funzione attanziale fondamentale: quella dello scrittore. Funzione anch'essa inquadrata a livello contestuale dalla *malattia* e dalla *reclusione*. (Mancel 1979: 128, traduzione mia)

Per quanto riguarda l'isotopia della malattia, essa si manifesta, come abbiamo già evidenziato, attraverso i riferimenti scatologici e alimentari di Céline che possono riguardare i suoi stessi disturbi di salute o quelli degli altri prigionieri. In ogni caso, i sintomi vengono sempre espressi attraverso un linguaggio "animalesco" a prova che l'isotopia della malattia ingloba anche quella della bestialità:

I «prigionieri» manifestano i sintomi delle loro diverse «malattie» con urla «animalesche»: è il caso del narratore stesso che solo a furia di latrare e gridare lamenta la sua stitichezza e patisce i clisteri; è anche il caso dei suoi compagni di cella e del suo vicino con manie suicide, definito, a causa dei suoi lamenti, «foca» e poi «otaria». (Mancel 1979: 132, traduzione mia)

L'isotopia della reclusione si costituisce come la categoria semantica nella quale sfociano tutti i temi affrontati da Céline nel romanzo, non solo le isotopie della bestialità e della malattia ma anche i *supporti semiotici*, come li definisce Mancel, della guerra, della morte e della notte. Potremmo tradurre il linguaggio tecnico dello studioso, dicendo che tutti gli immaginari che emergono da *Féerie pour une autre fois* contribuiscono, in qualità di aiutanti, a porre l'accento su quello che è il soggetto portante del racconto al quale sono subordinati, vale a dire l'immaginario sovrano della prigione intesa "come manifestazione metonimica della morte, forma suprema dell'esclusione" e quindi della follia:

Le isotopie della malattia e della bestialità, proprio come le basi semiche della guerra e della notte svolgono dunque la funzione, in un tale racconto, di *supporti semiotici*; di fatto aiutano il soggetto della narrazione a raggiungere l'oggetto della sua ricerca negativa: la prigione, della quale ci si può pertanto domandare se non rappresenti, come tutto ciò che nella scrittura cèliniana tende alla svalorizzazione del corpo umano, la manifestazione metonimica della morte, forma suprema e definitiva dell'esclusione. (Mancel 1979: 137, traduzione mia)

L'isotopia della follia, al fine di essere efficace, deve dunque trasmettere la percezione frammentata della realtà ovvero il senso della confusione e dello straniamento vissuti dallo scrittore in carcere. Ed è qui che entra in gioco l'ultima categoria semantica, la più importante, quella della scrittura. A tal proposito, Mancel, ed è questo l'aspetto più originale della sua lettura critica, ribalta lo schema ottocentesco relativo al rapporto tra reclusione, scrittura e unità. A differenza della letteratura e della memorialistica carce-

raria romantica, dove la cella assume anche la valenza positiva di luogo della rinascita spirituale e del raggiungimento dell'ispirazione poetica nonché dell'Unità armonica, il penitenziario viene invece descritto da Céline sempre e solo come un inferno, un luogo mostruoso e aberrante che con le sue torture debilita il corpo, fagocita l'anima e svela la frammentarietà dell'essere. Il passaggio dalla scrittura liberatoria a quella di denuncia rappresenta anche un cambiamento nel modo di concepire il carcere: si passa dalla claustrofilia ottocentesca (si pensi, ad esempio, a *Mes Prisons* di Verlaine dove l'autore descrive l'esperienza della detenzione come una tappa fondamentale e imprescindibile per il raggiungimento della sublimazione letteraria) alla claustrofobia novecentesca. A differenza dell'autore di *Mes Prisons*, Céline è convinto che uno scrittore possa produrre ottimi romanzi o eccellenti poesie a prescindere dall'esperienza dell'imprigionamento. La scrittura della reclusione non deve essere un mezzo finalizzato al conseguimento della *sublimation littéraire* ma piuttosto uno strumento di denuncia del *corps-déchet* martoriato e spezzato dalle storture del sistema carcerario. E ancora, in cella, Céline lamenta spesso l'impossibilità di scrivere a causa dei dolori fisici causati dal regime detentivo: la prigione non facilita la scrittura ma la ostacola.

In base a tali considerazioni, sembra opportuno proporre due schemi che bene riassumono il rapporto *reclusione-scrittura-frammento* nella letteratura carceraria romantica e nei testi di Céline. Mentre nelle opere e nella memorialistica dell'Ottocento registriamo la seguente sequenza:

prigione → contemplazione di una natura benefica → conversione o illuminazione → elevazione verso l'Assoluto → ispirazione poetica → scrittura della claustrofilia → Armonia e Unità

nei romanzi céliniani troviamo invece:

prigione → contemplazione di una natura malefica e ostile → disperazione e paralisi → discesa nel baratro → follia → non scrittura o scrittura della claustrofobia → Disordine e Frammento

Secondo Mancel, quindi, il carcere non si configura più come lo spazio prediletto della scrittura ma come il luogo che inibisce e ostacola l'attività creativa e trasforma il testo in un "non-testo". La scrittura céliniana della reclusione si costituisce così come una "non scrittura", vale a dire come una scrittura non lineare, frammentata, disarticolata, spesso priva di nessi logici, ma che proprio per questo motivo rende alla perfezione la condizione del corpo frantumato, l'isotopia della follia, cioè dell'esclusione e dello straniamento, e le sensazioni di atemporalità e di claustrofobia vissute dall'autore. La condizione di una scrittura logica e armonica si può realizzare solo al di fuori della prigione o in una fase antecedente all'esperienza carceraria poiché "la categoria semica della *scrittura* si manifesta dapprima in forma affermativa, poi, dopo l'intervento della prigione, in una forma negativa radicalmente opposta alla prima [...] Questa nuova funzione attanziale della prigione [...] «trasforma» il testo nel senso del negativo e del nulla". (Mancel 1979: 143, traduzione mia).

Grazie a tale analisi, è possibile ora cogliere il significato autentico sotteso alla scelta della parola "*Féerie*" quale titolo del racconto. Tale termine, che può essere tradotto in italiano come "magia", "incantesimo" o "fantasmagoria", si addice bene, secondo Marina Alberghini, alla prosa visionaria del romanzo e ai tributi nei confronti di Shakesperare e della sua *Tempesta*. Nell'opera, infatti, Céline si paragona a Prospero che "dà il là alla magia, evocando e spegnendo gli spiriti e decretandone la morte" (Alberghini 2009: 657) mentre l'amico artista e ritrattista Gen Paul viene associato, per la sua inquietudine di figura metafisicamente cupa, al personaggio di Calibano. Il titolo rende efficacemente la metafora dello scrittore-mago che, attraverso il potere della creatività, evoca o distrugge immaginari. Ma il termine "*Féerie*", come suggerisce l'interpretazione di Mancel, è stato scelto da Céline anche per un altro motivo: se da una parte esso sembra connotare il romanzo quale spazio del rifugio rispetto alle sofferenze della detenzione, in realtà tale spazio appare fugace, destinato a svanire come un fantasma. La scrittura visionaria di *Féerie pour une autre fois* concede pochi attimi di libertà all'autore che quando smette di lavorare alla sua

opera, a causa dei disturbi fisici o delle regole carcerarie, si ritrova sulle soglie del baratro. In questo senso devono essere lette le parole di Céline: "In una cripta porto avanti il mio fantasma di romanzo [...]. Se smetto di danzare un secondo, allora la morte mi rapisce". (Alberghini 2009: 656) Ricorrendo al termine "Féerie", l'autore vuole comunicare al lettore il messaggio che l'esperienza del carcere può portare solo all'elaborazione di un'opera incompleta, frammentata, talora confusa, visionaria, appunto un "fantasma di romanzo" o un "non-romanzo". Si assiste dunque, nella poetica céliniana, ad una identificazione tra detenuto, corpo, scrittura e frammento: in cella il corpo-fantasma del detenuto, lacerato, scorticato e martoriato a causa del regime carcerario a cui è sottomesso, può produrre solo una scrittura-fantasma, lacerata, scorticata e martoriata anch'essa. Ed è ancora Lucette, in *Céline segreto*, a rendere bene il concetto del detenuto-fantasma dal corpo smembrato: "Quando si è stati in carcere, si è per sempre separati dagli altri, è come essere diventati fantasmi [...]. La prima guerra mondiale aveva fatto di Céline un mezzo uomo, un solo orecchio, un solo braccio, la testa in ebollizione. La prigione l'ha finito. Ha fatto di lui un morto vivente". (Destouches 2012: 60)

La prigione si trova così ad incarnare la funzione antica di distruttrice delle tre unità: corporale, mentale e linguistica. In *Féerie pour une autre fois*, l'autore celebra e rinnova il legame tra l'immaginario della reclusione e quello del frammento: la prigione céliniana è il luogo in cui il corpo si frantuma, come nell'episodio evangelico di Giovanni Battista, ma è anche lo spazio della follia, dell'altrove mentale, della mancanza di una unità di riferimento, come suggerisce il mito greco del Labirinto, ed infine si costituisce come il luogo in cui la lingua e il senso si spezzano e si perdono, come nel mito biblico della Torre di Babele. In tal senso, il processo di disintegrazione dell'uomo, della materia e della lingua, sebbene presente, come scrive Michael-J. Donley, in tutta la poetica céliniana, viene descritto, a mio avviso, in modo più efficace proprio in *Féerie* dove risulta ben visibile l'impossibilità del detenuto di sopravvivere se non in una forma a cavallo tra la vita e la morte: il carcerato è un fantasma condannato a vivere in un corpo informe e frantuma-

to e ad essere riassorbito nell'universo informe e frammentato della materia e nel gioco informe e frammentato della scrittura. E ancora, nell'opera di Céline, i tre termini, *reclusione-scrittura-frammento* risultano sovrapponibili e interscambiabili dal momento che *Féerie pour une autre fois* si configura come un intreccio di frammenti di scrittura, ma anche come una scrittura della reclusione e del frammento e ancora come una reclusione della scrittura e del frammento.

Bibliografia

- ALBERGHINI M. (2009), *Louis-Ferdinand Céline. Gatto randagio*, Ugo Mursia Editore, Milano.
- ANTELME, R., (1947), *L'espèce humaine*, Gallimard, Paris.
- CELINE L.F. (1952), *Féerie pour une autre fois*, Gallimard, Paris.
- CELINE L.F. (1945-1947), *Lettres de Prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen* in GIBAUT F. (a cura di), Gallimard, Paris, 1998.
- DESTOUCHES L., ROBERT V. (2012), *Céline segreto*, Lantana, Roma.
- DESTRUUEL P. (2009), *Céline, Imaginaire pour une autre fois*, Nizet, Paris.
- DONLEY J.M. (1968), "L'identification cosmique", in *Céline, Les Cahiers de l'Herne*, Pierre Belfond, Paris.
- GARDINI M. (2006), *Nei frammenti della modernità. L'immaginario della distruzione nella letteratura francese fra Ottocento e Novecento*, Bergamo University Press, Sestante Edizioni, Bergamo.
- LOISEAUX G. (1995), *La littérature de la défaite et de la collaboration*, Fayard, Paris.
- MANCEL Y. (1979), "Sémiotiques de la folie et de l'écriture dans *Féerie pour une autre fois*", in DAUPHIN J.P. (a cura di), *Lectures de Féerie pour une autre fois*, Lettres Modernes Minard, Paris.

- PUECH H.C. (1930), "Les prisons de Jean Baptiste Piranèse", in HOLLIER D. (a cura di), *Documents*, Vol. II, Jean Michel Place, Paris, 1991, pp. 199-204.
- SANTARCANGELI P. (1984), *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Frassinelli, Varese.
- SEBA-COLLET A. (2008), "Mon Bard à moi: Shakespeare et Céline", in *Actes du Dix-septième Colloque International Louis Ferdinand-Céline*, Société d'études céliniennes, Paris.
- YOURCENAR M. (1962), *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, Paris.