

Normance di Céline: imminenza e vortice

Tommaso Tuppini (Università di Verona)

tommaso.tuppini@univr.it

Articolo sottoposto a double blind peer review. Ricevuto: 25/09/2019 - Accettato: 20/03/2020

English title: *Céline's Normance: Imminence and Vortex*

Abstract: Céline is the chronicler of the XX century. Due to this, the practice of immanence developed in his pages always resemble a war, a disaster, a catastrophe. Nonetheless, we don't have to wait that it occurs somewhere at the close of his endless periods or on the last page of one of his books: the crisis is in every single character, landscape, bomb, surface, in every word and in every mark. "Disaster" is how and where things go since when the world was created. Céline's immanence doesn't negotiate with this original truth: it doesn't deny it, it doesn't just let it float; on the other hand, it creates and inhabits the new force produced by the clash of no and yes to life: a new order, a native territory – it becomes vortex of immanence.

Keywords: Céline, immanenza, imminenza, vortice, scrittura.

«Una società civile chiede solo di ritornare al nulla, sfasciarsi, ridiventare selvaggia, è uno sforzo perpetuo, un raddrizzamento senza fine. È uno sforzo e lo sforzo affatica. La nostra non vuol proprio più faticare. Se li rigira sempre più. Si lascia andare in tutti gli angoli».¹ Comunque stiano le cose – sembra dire Céline – stiamo sempre precipitando. Le società cosiddette "civili" desiderano imbarbarirsi e decadere. Questo accade in ogni momento di crisi, transito e passaggio, quando le istituzioni e le norme che decidono i modi dello stare assieme vengono sollecitate, le carte si rimescolano e l'ordine costituito viene trasgredito. Le singolarità di cui è fatta una società si aiutano reciprocamente a cadere: «sprofondare, desiderio della caduta, desiderio che è la spinta e l'attrazione della caduta, e si cade sempre in tanti, caduta multipla, ognuno si tiene all'altro che è se stesso e la dissoluzione – la scomparsa – di sé, e questo tenersi

¹ L.-F. Céline, *La bella rognà*, in *Mea culpa, La bella rognà*, tr. it. G. Raboni, Guanda, Parma 1982, p. 89.

è il precipitare stesso», scrive Blanchot.² La caduta è un processo intensivo, i corpi individuali o collettivi sono aggregati di forze che rimangono riferiti al grado zero dell'annullamento come alla propria condizione di possibilità: l'intensità di una forza si staglia sempre sullo sfondo oscuro dello spegnersi come ciò che permette il suo sorgimento. La caduta ha la nostra complicità quando "ci lasciamo andare", precipitiamo senza opporre resistenza, e allora il rischio è di innescare un processo che, invece di tornare su stesso per trasformarsi, mette capo a una tomba. La caduta diventa la ricerca di un rifugio dentro la catastrofe, immagina il limite dell'esperienza finalmente conquistato, «la fine della caduta».³ Ma, dice Céline, cadere è anche uno sforzo, un lavoro, è un raddrizzamento. Raddrizzarsi significa resistere al movimento della caduta, non perché interrompiamo la caduta ma perché ne prolunghiamo il tempo. Nel percorso della caduta le cose si scombinano e si ricombinano, investono il momento del disastro come ciò «che non cessa e non finisce di succedere in ogni divenire».⁴ Si raddrizza chi, invece di cercare la morte e diventare tomba, "muore": «morire è qualcosa di sfuggente che trascina indefinitamente, impassibilmente e intensamente nella fuga».⁵ Cadere, morire, decadere non significano annientarsi, ma mettere il mondo in fuga e cambiarlo.

Se, come ha detto Julia Kristeva, Céline è stato l'unico scrittore capace di radiografare le "basi pulsionali" del fascismo,⁶ è perché gli è riuscito di descrivere il mondo che fa un tonfo e si disintegra. Il mondo in guerra vuole la distruzione. Ormai sganciata da qualsiasi considerazione di carattere politico, economico, sociale, la guerra *assoluta* della Germania può compiersi soltanto nell'auto-annientamento. La macchina fascista ha cominciato una mobilitazione che termina nel suicidio. «È nell'orrore del quotidiano e di ciò che vi si accompagna che Hitler troverà infine il mezzo più efficace di governare [...] e questo rimane vero fino all'ultimo momento perché, invece di sconfiggere la natura repulsiva del suo potere, le rovine, gli orrori, i crimini, il caos della guerra totale non faranno che aumentarne l'estensione».⁷ La macchina da guerra fascista brucia le proprie intensità chiamando la morte, esplodendo e trascinando con sé il mondo. Céline non asseconda il movimento della caduta, descrive la distruzione ma anche la sua imminenza, rifiuta la passione suicidaria del fascismo e trattiene il mondo che cade, mentre cade.

Rigodon, uscito postumo nel 1969, è l'ultimo romanzo della "tetralogia delle bombe" cominciata con *Pantomima per un'altra volta* (il "prologo" di questo gruppo di libri) e continuata con *Normance, Da un castello all'altro, Nord*. In *Rigodon* Céline racconta il suo viaggio dal Brandeburgo a Sigmaringen, poi verso

² M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, tr. it. F. Sossi, SE, Milano 1990, p. 62.

³ *Ivi*, p. 64.

⁴ G. Deleuze-F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. A. Fontana, Einaudi, Torino 1975, p. 378.

⁵ Blanchot, *La scrittura del disastro*, p. 64.

⁶ J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, tr. it. A. Scalco, Spirali, Milano 2006, p. 177.

⁷ P. Virilio, *L'État suicidaire*, in *L'insecurité du territoire*, Galilée, Paris 1993², pp. 45-6.

Normance di Céline: imminenza e vortice

la Danimarca, durante le fasi conclusive della guerra: «ho visto molte cose ma la Germania in furia nichilista non la dimentichi...».⁸ Alla continua ricerca di un rifugio che gli viene negato o dal quale è costretto a fuggire, Céline arriva ad Hannover e cammina per la città semidistrutta:

andando avanti, vedo, non resta molto di case in piedi... più? meno che a Berlino? uguale direi, ma più caldo, più in fiamme, e fiamme a vortici, come più su... più alte... più danzanti... verdi... rosa... tra i muri... avevo mai ancora visto delle fiamme simili... dovevano servirsi adesso di altre schifezze incendiarie... lo strano era che su ogni casa crollata, ogni monte di macerie, le fiamme verdi rosa danzavano in cerchio... e ancora in cerchio! verso il cielo!... bisogna dire queste strade in macerie verdi... rosa... rosse... fiammeggianti, si facevano di gran lunga più allegre, da vera festa, che nel loro stato normale, mattoni rugosi tetri... quello che riescono mai a essere, allegre, se non c'è il Caos, sollevamento, tremolamento della terra, una conflagrazione che ne viene fuori l'Apocalisse!...⁹

Le case sono cadute a pezzi, i mattoni polverizzati, gli elementi di cui sono fatte – acqua, terra, aria – riportati a una condizione caotica e turbolenta che assomiglia alla fine del mondo ma anche alla grande nebulosa vorticante da cui è venuto fuori il sistema solare.

I bombardamenti alleati sono l'oggetto privilegiato dei racconti cèliniani a partire da *Normance* pubblicato nel 1954. *Normance* ha il sottotitolo *Pantomima per un'altra volta II*, perché continua le vicende raccontate nel romanzo-prologo. "Pantomima" traduce il francese *féerie*. In realtà la *féerie* è uno spettacolo – fine del XVIII secolo, inizio del XIX – di cui la pantomima è un elemento tra gli altri, perché è fatto anche di ballo, canto, rime, acrobazie, tutto dentro una cornice fiabesca (*fee* è la fata) e rapidi cambi di scena. *Pantomima per un'altra volta I e II* segnano il rientro di Céline sulla scena letteraria dopo il carcere, la confisca dei beni, le minacce, il silenzio forzato. Il racconto concentra nello spazio di una notte due episodi minori della guerra: i raid aerei fatti dagli inglesi su Parigi nel marzo 1942 e nell'aprile 1943 che avevano come scopo la distruzione delle officine Renault alla periferia sud della città. Céline ne esagera la portata e immagina che i bombardieri colpiscano anche la collina (la Butte) di Montmartre dove è l'edificio in cui abitava con la moglie Lili e il gatto Bébert. La città del romanzo è Parigi nel 1942/43, ma è anche una città tedesca nel 1944, è la città giapponesi distrutte dalla bomba atomica – «"hiroscimmiesca"!»¹⁰ –, è l'atollo di Bikini diventato dopo il 1946 il poligono di tiro nucleare degli americani.¹¹ Il paragone che nel racconto ricorre più spesso, però, è il Vesuvio in eruzione, la catastrofe che nel 79 d.C. uccise Plinio il Vecchio accorso per studiarla e al qua-

⁸ L.-F. Céline, *Rigodon*, tr. it. G. Guglielmi, in *Trilogia del Nord*, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, p. 734.

⁹ *Ivi*, p. 790.

¹⁰ L.-F. Céline, *Normance*, tr. it. G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1988, p. 112.

¹¹ *Id.*, *Pantomima per un'altra volta*, tr. it. G. Guglielmi, Einaudi, Torino 1987, p. 44.

le il romanzo è dedicato. *Normance* è, tra le altre cose, una lunga meditazione sul mestiere dello scrittore e i suoi doveri davanti agli eventi della distruzione: «Plinio il Vecchio, beh c'era l'eroe!... del resto, l'hanno mai perdonato, lui, di essere tornato in piena eruzione con tutta la sua flotta a nasare le lave “tutto zolfo”, che lui si fidava di nessuno dei vari racconti! Il vero scientifico! è finito male, ma sublime!...».¹²

Céline, come Plinio, rientra a buon diritto nel novero degli scrittori “pieni di esperienza”: ha viaggiato ai quattro angoli della terra, ha sofferto molto e a lungo. Soprattutto, ha provato *effrayance* davanti alla «imminenza assoluta, il rischio di crepare tutti quanti schiacciati sulla graticola, svaporati tra le nuvole, coriandoli...».¹³ Quando Céline descrive il disastro lo fa per tirare fuori dall'accaduto qualche cosa di diverso: l'imminenza del disastro. L'*effrayance* (dal latino tardo *exfridare*, *ex-fridu*, fuori-dalla-pace) non è – come saremmo tentati di tradurre all'impronta – la paura, ma l'inquietudine. Inquieto è il testimone perché vuole sopravvivere e raccontare agli altri quello che ha visto. La paura fugge davanti al disastro che incombe oppure, per fuggire meglio e non vederlo più, ci si butta addosso. La guerra fascista è il tentativo di accasarsi nello spazio del disastro, vuole appropriarsi della distruzione, è l'auto-annientamento che deve vincere la paura della fine. La paura cerca di superarsi trasformando la possibilità della fine in realtà e chiudendo nello spazio stretto del presente l'incognita del futuro. Davanti all'incalzare del disastro, il pauroso ne accelera la venuta, l'inquieto aspetta e si dà tempo. L'inquietudine è fatta di curiosità, interesse ed esitazione. Si esita davanti al disastro come ciò che – direbbe Deleuze – deterritorializza l'esperienza: i lotti e le parti in cui era stato suddiviso il mondo presentano limiti sfrangiati, i corpi e i codici che ne garantivano la tenuta si rimescolano e non permettono allo sguardo di orientarsi. «C'è dei denunziatori di pericoli! io sono di quelli!»,¹⁴ il mestiere del testimone è denunciare, *katagoreuein*, esibire la cosa più inquietante: non la distruzione che accade, è accaduta o accadrà, ma il suo ininterrotto incombere. Il testimone vede la distruzione che in ogni tempo rimane *pour une autre fois*, per un'altra volta, la distruzione imminente: «Confusione dei luoghi, dei tempi! Merda! È la féerie voi capite... Féerie è questo... l'avvenire! Passato! Falso! Vero! Fatica!»¹⁵ La passione dell'imminenza, però, non dispensa dalla percezione del mondo in guerra. Se il racconto sovrappone i luoghi e i tempi non è perché la tragedia del presente venga dimenticata o magari “trasfigurata”. Anzi, il metodo per estrarre l'imminenza dalla realtà degli eventi richiede che la scrittura si scontri con la materia ostile della guerra («Ho tutto subito! Discutendo però!»).¹⁶ L'imminenza è il prodotto di uno scontro: il flusso della scrittura va a sbattere contro la pietra di una Parigi in fiamme che le rimanda indietro un

¹² Id., *Normance*, cit., p. 147.

¹³ Id., Versione A di *Féerie pour une autre fois*, in *Romans*, vol. 4, Gallimard, Paris 1970, p. 670.

¹⁴ Id., *Normance*, cit., p. 61.

¹⁵ Id., *Pantomima per un'altra volta*, p. 16.

¹⁶ Ivi, p. 39.

Normance di Céline: imminenza e vortice

contro-flusso capace di scuotere l'ordine della pagina. L'interpunzione anomala, eccessiva, che caratterizza la "tetralogia delle bombe" – i punti, le virgole, i punti esclamativi e interrogativi, i tre punti di sospensione – è la traccia della interferenza che si verifica tra la scrittura e le intensità del disordine. Le frasi si raccolgono in paragrafi spesso lunghi più di una pagina ma le «raffiche dei tre punti»,¹⁷ come le chiama Henri Godard, permettono a questa massa di parole di respirare. L'uso sistematico dei tre punti di sospensione trasforma la scrittura in un flusso instabile, che si spezza e si ricompone, si sconcatena e si riconcatena, si sparpaglia e si riunifica. I tre punti negano la pausa o la fermata in cui il carattere elastico della prosa rapprenderebbe una volta per tutte, prolungano il tempo la caduta, fanno scivolare le parti del discorso una addosso all'altra e il lettore «deve in ogni momento negoziare l'inclinazione secondo la quale si operano questi impercettibili scivolamenti».¹⁸ Le pagine sussultano come un corpo bersagliato, a mano a mano che il racconto si svolge la scrittura rinuncia alla coerenza della narrazione e dell'intreccio. I lettori potrebbero anche aversene a male: «Mi direte: mica molto ordinata la tua cronaca!... Che cos'è che è in ordine nei Diluvi?... in momenti simili?... e dannato porco mentitore, vi giuro, colui che vi narra con calma, che ha visto amalgamare, in che ordine!, gli elementi scatenati nella sua piccola zucca!...».¹⁹ Per riuscire a produrre il tempo dell'imminenza, la pagina di Céline non abbandona il mondo in guerra, non se ne separa, gli sta addosso.

Le vicende di *Normance* sono distribuite su tre livelli: il cielo, la terra, l'atmosfera, cioè lo spazio tra i due.

Il cielo è lo sfondo della "caccia selvaggia" fatta dai piloti inglesi, «esseri di un universo d'altrove!...».²⁰ I bombardieri e i proiettili della contraerea vi disegnano sopra «merletti di fuochi».²¹ Céline è un appassionato di merletti, sua madre era sarta, dice che sa come "ripulirli", ha cominciato da piccolo a impadronirsi delle tecniche dell'ordito e della trama. I ricami delle esplosioni continuano a galleggiare nel suo sguardo: «c'è dei segni nei cieli!... saperli decifrare è tutto! è questa la verità, il dovere!».²² Piovono *omina*: dove sono diretti gli aerei? A nord, tra il Sacré-Coeur e il Beffroi? A sud-ovest, verso Issy? I segni nel cielo sono difficili da interpretare, è impossibile tenerli sott'occhio tutti insieme, si sparpagliano, allargano lo spazio a dismisura.

Il livello inferiore è la collina di Montmartre con le sue strade e gli edifici, il caseggiato di Céline e il marasma che vi regna. Per mettersi al riparo gli inquilini si sono raccolti nel pianterreno, si agitano, sbraitano, sono in preda al panico. L'androne è un ammasso di corpi, un groviglio dove la gente si rincorre, «gambe... trippe... schiene... ginocchi... tutt'un rimescolo!... si annodano snodano

¹⁷ H. Godard, *À travers Céline, la littérature*, Gallimard, Paris 2014, p. 10.

¹⁸ Ivi, p. 11.

¹⁹ Céline, *Normance*, p. 124.

²⁰ Ivi, p. 43.

²¹ Ivi, p. 68.

²² Ivi, p. 16.

ogni ondata... non si riconoscono».²³ Per strada le fogne si sono scoperciate, le catacombe esplodono, i marciapiedi vengono invasi dall'acqua, il calore delle esplosioni fa ribollire l'asfalto. Nel cielo le traiettorie si attraversano, s'intessono e si allacciano; sulla terra i corpi si avviluppano, rotolano e s'incastano. Lo spazio del cielo è dilatato, ampio, libero. Lo spazio terrestre è stretto, claustrofobico, soffocante. Sull'ammasso dei corpi troneggia Normance, l'inquilino dalla stanza enorme che sbatte la testa contro un muro, sviene e cade addosso a Céline rischiando di stritolarlo. Quando ha finito di rotolare – «effetto di ciclone!»²⁴ – Normance, idolo propiziato d'incontri promiscui, diventa la pietra alla base dell'enorme vortice in cui si sta trasformando il mondo: «là sulla sua piccola seggiola, domina... Popotamo!».²⁵ Normance è il Behemoth del racconto, il mostro biblico di solito raffigurato come un ippopotamo che sguazza nel fango ed è affamato di distruzione. Parigi bombardata si riempie di merletti e ippopotami, segni luminosi e fango. Non c'è comunicazione tra i due livelli del mondo, il cielo e la terra sarebbero destinati a ignorarsi se non ci fosse qualcosa che li tiene insieme.

Lo spazio tra cielo e terra è occupato da Jules, l'artista alcolizzato, lubrico e storpio che per spostarsi usa la "scatola mobile" – "gondola" con le rotelle – grazie alla quale è riuscito a inerpicarsi su uno dei mulini della Butte. Agita le grucce con «gesti atmosferici»²⁶ in direzione degli aerei, si esibisce nelle più strane evoluzioni davanti a Céline convinto che sia lui a coordinare il bombardamento e indicare i bersagli agli inglesi: è Jules che «si rivolge agli elementi!... orchestra tutto! è lui che orienta le folgori».²⁷ Il disegno dei merletti di fuoco in cielo è chiaro soltanto a Jules, lui li sa interpretare perché è il tessitore e il regista della *féerie*. La sua danza indiavolata a bordo della "gondola" costringe gli abitanti di Montmartre ad alzare lo sguardo e comanda ai bombardieri di planare.

La distribuzione delle vicende su tre livelli potrebbe far pensare a un palcoscenico sul quale gli attori si muovono come pupazzi. Di più: assomiglia a uno spazio religioso, fatto come un tempio. Il "tempio" è la fondamentale tripartizione dello spazio che presiede alla fondazione di una città, è un effetto del gesto fatto dall'augure, l'astronomo-sacerdote che pianta nel suolo il lituo, il bastone di frassino con il quale compie l'opera della *limitatio*. Il lituo ritaglia un settore del cielo (*templum maius*) e lo traduce in uno spazio terrestre (*templum minus*). Tempio maggiore, tempio minore e bastone territorializzano il mondo, lo ripartiscono e mettono in corrispondenza i segni del cielo con gli accadimenti della terra. Il gesto dell'augure costruisce un mondo chiuso, raccoglie la molteplicità dei corpi e dei segni davanti a un colpo d'occhio. Céline rimane incerto sullo statuto del proprio racconto. La *féerie* è davvero uno spettacolo? Gli ordigni distruggono lo spazio, scombinano, spezzano, smembrano, accumulano, accatastano, buttano

²³ Ivi, p. 124.

²⁴ Ivi, p. 51.

²⁵ Ivi, p. 66.

²⁶ Ivi, p. 163.

²⁷ Ivi, p. 19.

Normance di Céline: imminenza e vortice

insieme a casaccio cose e pezzi di cose. «Spettacolo, no spettacolo! io invento niente... che notte!... c'è delle forze fantastiche in squasso!».²⁸ Va in scena uno spettacolo, pare proprio di sì, ma è uno spettacolo anomalo, fatto di cose incongruenti: città che assomigliano a vulcani, artisti avvinazzati che comandano ai bombardieri, corpacci terrestri e oggetti astrali. Jules distrugge il mondo-tempio, lavora contro l'opera del sacerdote che aveva fatto appoggiare il tetto del cielo sulla terra. Jules deterritorializza il mondo-tempio, sconvolge il suo spazio, non per affondarlo nel niente ma per produrre qualcosa di nuovo. L'alternativa fascista dice: o l'ordine del tempio o il caos. Il mondo che vive l'imminenza del disastro sfugge a questa alternativa, esibisce un ordine diverso, un ordine vorticoso. Il nuovo ordine assomiglia al mulinello che si forma in certi corsi d'acqua e che aveva attirato l'attenzione di Descartes nei *Principes de la philosophie*: se un torrente incontra un ostacolo (una pietra sul fondo), quest'ultimo gli rimanda indietro un controflusso il quale, combinandosi con il flusso, produce un vortice. Il vortice è una novità perché combina due ordini di realtà che si ignoravano: lo scorrere del fiume e l'inerzia della pietra. Prima della formazione del vortice pietra e flusso aderiscono l'una all'altro. Quando il flusso inciampa nella pietra, una turbolenza dell'acqua segna la sfasatura tra gli elementi che in questo modo entrano per la prima volta in relazione, istituiscono un rapporto. Ciascuno dei giri di cui è fatto il vortice produce un equilibrio tra le spinte e le contospinte, allaccia la forza centripeta (che origina dal sasso, tendenza alla chiusura) e quella centrifuga (che origina dal fiume, tendenza all'apertura). Grazie al vortice elementi eterogenei (flusso d'acqua, pietra) si combinano in uno spazio nuovo e precario che tiene assieme le forze attraverso la produzione del vuoto e l'uso che sa farne. Il perno del movimento vorticoso è infatti la cavità conica che mette in comunicazione la superficie del torrente e il sasso sul fondo.

Il vortice di *Normance* mette in scena l'imminenza della distruzione: non ciò che annienta il presente, ma ciò che il presente ha già sempre investito per poter cambiare e trasformarsi. La *féerie* disegna un mondo capovoltato, «il mondo che è alla rovescia»²⁹ in cui cose e segni si scambiano di posto. Le bombe scuotono i palazzi, li sradicano per scagliarli verso l'alto, i quartieri distrutti lanciano lampi dentro le nuvole, la confusione della città si riflette dentro la calotta nera del cielo: «... che si rendano conto delle circostanze! della rivoluzione dello Spazio... che si è cappottato tutto per tutto!... che c'è le cantine per aria adesso! i tetti dentro al metrò!».³⁰ Lo spazio è diventato una cassa armonica dove le pareti si rimbalzano l'eco degli scoppi: «la cassa di risonanza Pecqueur!... è là che i braoum si concentrano... e si ripercuotono in "gong" alle nubi!... dal fondo della vallata»,³¹ «un'enormità di gong... come se il Cielo, la Terra si scontrassero! bzzennng! broumm! inzuccassero!... sopra di noi! sotto di noi! pensate la Butte! la

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 68.

³⁰ *Ivi*, p. 71.

³¹ *Ivi*, p. 11.

ripercussione! con la sottigliezza dei suoi fondi stradali!... bisogna aver sentito una volta la Terra contro il Cielo!...». ³² La *féerie* è una «tragedia della materia», ³³ descrive il mondo-tempio mentre sta esplodendo. Il vuoto dilaga, ci sono voragini ovunque: il quartiere di Montmartre è sfioracchiato come una trincea. Il palazzo è una collezione di finestre, porte, tetti scoperchiati e corridoi dove l'alto e il basso, il dentro e il fuori si confondono. La tromba dell'ascensore è diventata una trappola nella quale gli inquilini cadono a uno a uno. Anche il cielo è sfondato: «che guardino... che vedano la spaccatura da un capo all'altro!... era più sù in cielo il crepaccio». ³⁴ Attraverso il buco del cielo soffia un vento che entra nelle case e porta scompiglio, «tutta l'aria tremola, e il soggiorno! il grande armadio riparte in ballo... rumba contro la tavola e due sedie... e poi contro la porta... e ci siamo! sul pianerottolo, tutto! tutto sbanda, voga... con tali pendenze di immobili! le cose se la godono! l'ebbrezza della gravità!». ³⁵ Il buco del cielo e i buchi della terra sono le estremità di un gigantesco canale di scolo attraverso il quale il mondo potrebbe da un momento all'altro scivolare e scomparire lasciando alle proprie spalle soltanto macerie. Per un'esistenza impaurita il futuro è fatto di cose frantumate e polvere: le cose saranno fatte a pezzi, «esiste più niente solo che l'atomo, e più solo che briciole per i pianeti». ³⁶ Perché questo non succeda, serve uno strumento capace di tamponare il canale di scolo, qualcosa che possa contenere il vuoto invece di farsene corrodere e disintegrare. Questa cosa è il mulino di Jules, il nuovo cardine del mondo, il corpo-segno che se ne sta piantato in terra e indica il luogo da dove piovono gli ordigni. Il mulino assorbe gli urti delle bombe e raccoglie attorno a sé gli sguardi, l'attenzione, gli oggetti. Il mulino non è legnoso e immobile come il suo modello antico – il lituo del sacerdote –, se fosse troppo rigido si spezzerebbe. È attraversato da tutte le correnti di forze, è elastico, si allunga e si accartoccia, le esplosioni lo piegano, gli fanno toccare il suolo e poi lo raddrizzano, mentre le cose che gli si avvicinano subiscono una metamorfosi: le grucce di Jules si assottigliano, diventano fulmini e prendono d'infilata il cielo, gli aerei si trasformano in lingue di fuoco che lambiscono la terra. La “scatola da ballo”, il mulino-cardine, le grucce-fulmini, gli aerei-lingue sono i segni demoniaci di un mondo dove i territori e codici, le cose e i segni, non si distinguono più. Non perché tutto affonda in un panorama nebuloso e indistinto, ma perché il nuovo ordine fa vorticare insieme ciò che prima era separato.

La *féerie* non smette di rifare il mondo da capo. Il tempo dell'imminenza porta scompiglio, ma al rallentatore. Le bombe spaccano le case per tirarne fuori dei vortici: «il giorno sorgeva... era una bazza che ci fosse più niente in fatto d'immobile... voglio dire da distruggere... i vortici di fiamme facevano come dei

³² Ivi, p. 76.

³³ Ivi, pp. 118-9.

³⁴ Ivi, p. 130.

³⁵ Ivi, p. 35.

³⁶ Ivi, p. 79.

Normance di Céline: imminenza e vortice

fantasmi rosa violacei... sopra a ogni casa... migliaia di case!...».³⁷ La *féerie* descrive gli atomi pesanti mescolati con quelli leggeri, le trottole della materia che confondono la luce e il fango, la terra e l'aria, i merletti e gl'ippopotami. Il vortice non è una macchina di distruzione, sconvolge il mondo per riconfigurarlo. Cose e persone vengono trascinate nel movimento di rotazione che è stato trasmesso al mondo: i segni nel cielo, prima impalpabili, acquistano peso e cadono, mentre il groviglio dei corpi si alleggerisce e lievita. Nello spazio sottosopra della *féerie* le cose cadono e ricadono, una volta spostate dalla loro sede abituale si muovono zigzagando, quando hanno toccato il suolo rimbalzano. Gli aerei si scontrano in cielo, diventano una palla rossa infuocata che precipita sulle case e torna in alto. Anche l'uomo-ippopotamo ha un momento di grazia quando gli scoppi lo sollevano: «l'immobile intero si inclina... un ciocco! c'è risucchio!... un uragano da sopra... il vento si ingolfa da sopra adesso!... il tetto deve essere saltato... Normance rimbalza!».³⁸

Verso la fine del racconto Céline si precipita per strada, è diretto verso il metrò alla ricerca di un altro riparo e si accorge che nell'aria stanno volteggiando centinaia di fogli: «Cascano delle carte! è tutto! ancora più carte!... a doppia, tripla valanga! e cataratte!... piena la strada!... pieno il Cielo!...».³⁹ Sono gli appunti di lavoro, i romanzi non ancora pubblicati. Le bombe li hanno risparmiati e la portinaia del palazzo si china per raccogliarli. Il libro tocca il mondo e si mette a vorticare con lui, si lascia sconvolgere dal disastro ma, a sua volta, gli dà una velocità differente. La colonna dei fogli prende il posto del mulino di Jules, è l'ultimo corpo-segno capace di tamponare il canale di scolo tra cielo e terra. Il mondo in guerra è un Diluvio – ripete Céline –, è il caos, è la velocità impressionante alla quale i corpi e i segni appaiono e scompaiono, si formano e si cancellano. Il libro sospende il mondo in guerra al tempo dell'imminenza, frena la velocità della caduta, fa della caduta una *chance*, «ogni mina che esplose è una *chance*».⁴⁰ La *chance* è che qualcosa continui il proprio corso, che ci sia un futuro e questo può farlo solo il racconto del testimone. Il libro serve «per studiare quali furono i primi sismi della fine, e della scellerataggine del ceppo degli uomini, e le esplosioni dei fondi dell'anima... sapevano no, sapranno!... un Diluvio male osservato è tutta un'Era intera per niente!... tutta una umanità sofferente che ha giusto servito i vermi!...».⁴¹ Ciò che di *féerique* appartiene al racconto non è soltanto la velocità che gl'imprime il Diluvio, è anche il rallentamento che il racconto impone al Diluvio. La caduta della guerra è la più difficile da trattenere, è la più catastrofica, essa trova il proprio limite soltanto nella scomparsa. Far deviare la macchina dal processo di auto-distruzione significa privarla del desiderio che la fa muovere e provare *effrayance* davanti all'imminenza del disastro: «il disastro è

³⁷ Céline, *Rigodon*, p. 790.

³⁸ Id., *Normance*, cit., p. 52.

³⁹ Ivi, p. 265.

⁴⁰ Ivi, p. 52.

⁴¹ Ivi, p. 13.

Tommaso Tuppini

separato, quel che c'è di più separato. Quando il disastro sopravviene, non viene. Il disastro è la sua imminenza, [...] non c'è avvenire per il disastro, come non c'è tempo o spazio in cui si compia». ⁴² Non c'è avvenire per il disastro perché il disastro è l'avvenire, è il continuo rivenire del mondo su se stesso per scombinare il proprio ordine e rifarsi da capo. Per il suicida il disastro è un evento da anticipare, la minaccia lontana che smette di fare paura se viene fatta presente. Invece, la scrittura cèliniana investe il futuro del disastro, il presente dell'inquietudine rimane riferito a questa imminenza come ciò che gli permette di cambiare, trasformarsi e procedere. La scrittura spezza il circuito auto-divorante sul quale si muove la macchina suicidaria, assorbe la fine, la include dentro la riconfigurazione della pagina. Ogni parola, ogni frase, ogni svolta del libro è disastrosa: il racconto è fatto di passaggi bruschi, melodie che si trasformano l'una nell'altra senza modulare, le voci della società plebea di Montmartre che si intrecciano, pezzi del cielo mescolati alla terra. La scrittura è diventata un tracciato a velocità variabile, dà l'impressione della lentezza e della rapidità, la pagina può essere attraversata nella corsa di una risata oppure ricostruita con pazienza, facendo ritornare il lettore sui propri passi, costringendolo a mettere insieme i frammenti. Il tempo dell'imminenza raccoglie e sparpaglia, concentra e dilata un mondo capace di catturare la velocità del mondo in guerra. Il libro non desidera impossessarsi della distruzione, ma la usa per produrre il vortice del mondo.

⁴² Blanchot, *La scrittura del disastro*, p. 11.