

Pierluigi Pellini, *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico*. Macerata, Quodlibet, 2021, 128 pp., € 12,00.

Il saggio di Pierluigi Pellini *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico* (2021), apparso di recente nella collana Elements di Quodlibet, riflette sulla rappresentazione della guerra in Céline, con particolare riferimento alla prima parte del *Voyage au bout de la nuit* e a *Casse-pipe*, frammento di quello che avrebbe dovuto essere un romanzo mai portato a compimento: il primo testo narra l'esperienza dei primi mesi di guerra mondiale di Bardamu, che si è ingaggiato volontario come corazziere a cavallo; il secondo la notte in cui una recluta arriva a Rambouillet, dove si svolgerà il suo addestramento militare. Nello studio di Pellini si evidenziano alcuni punti, cardinali dell'immaginario bellico di Céline, che è bene nominare subito: uno su tutti, come recita il sottotitolo, lo svolgersi della guerra quasi perennemente al buio, dentro una tenebra in cui i soldati si aggirano senza meta alla mercé di pallottole vaganti; poi, l'assenza nello scontro di conflitti aperti, diretti, ma piuttosto la sua natura di insensato e infernale 'tiro al bersaglio'. Ma il saggio non rende solo ragione di questo, poiché mette in prospettiva Céline con quel che lo precede, ovvero la tradizione del romanzo bellico francese ottocentesco, così come la rappresentazione della guerra in romanzi non necessariamente tutti incentrati su di essa (*La Certosa di Parma* di Stendhal, *I Miserabili* di Hugo).

Se ne ricava il senso di una linea che parte da Stendhal, attraversa Hugo, passa per Zola e arriva appunto fino a Céline: lungo questa direttrice i modi e le forme della rappresentazione degli eventi bellici cambiano, alcuni dispositivi narrativi si rafforzano, prendono il posto di altri, spariscono, riemergono; i temi, le immagini, persino alcuni topoi antichissimi – la carica risolutiva della cavalleria, lo scontro in campo aperto, gli atti di eroismo corpo a corpo – mutano, e questo anche perché (ma ovviamente non solo) nella realtà dei fatti cambiano i modi di fare la guerra. Da grande festa di sangue di marca epico-classica, dove hanno modo di mettersi alla prova la gagliardia, il coraggio

e l'aristia dei singoli, sempre di più la guerra lungo il corso dell'Ottocento ci viene mostrata anche nelle sue parti di confusione, di caos, di disorientamento. Inizia Stendhal, descrivendo lo smarrimento di Fabrice del Dongo, che prende parte alla battaglia di Waterloo senza capire bene cosa accada; Zola dà poi il suo fondamentale contributo con *La Débâcle*, penultimo romanzo del ciclo dei Rougon-Macquart, ambientato durante la guerra franco-prussiana: se nella Certosa, così come nei *Miserabili* di Hugo, la rappresentazione del conflitto può ancora far spazio all'esaltazione di gesta eroiche – magari di un eroismo sventato e votato allo scacco, ma sincero nei suoi intenti e importante a livello simbolico per la collettività – in Zola, nota Pellini, le cose si complicano. Il dispositivo della focalizzazione dal basso, reso celebre proprio dalla Certosa e diventato tanto ubiquo nella tradizione letteraria bellica successiva da irritare persino alcuni critici, viene qui spinto alle estreme conseguenze mediante una moltiplicazione dei punti di vista. Zola, come mai prima, dà spazio al racconto della vita quotidiana del soldato semplice, alla parte 'noiosa' della guerra con le sue sfiancanti attese, i tempi morti, i massacranti spostamenti, i mille piccoli incomodi quotidiani. L'eroismo, certamente ancora possibile, pur in forme che non sono tutte e solo quelle dello sfolgorante sprezzo della morte, è indagato ora insieme alla fenomenologia della paura, ai madornali errori dei comandati militari nella gestione delle operazioni, alle ripetute *défaillances* nei piani tattici e nella preparazione degli armamenti. La rappresentazione della guerra che ne esce è quella di un'ineluttabile necessità animale, cui gli uomini vengono spinti dal bisogno, dall'attaccamento ai propri beni, dalla mera curiosità o dalla volontà di sapere: c'è ancora posto per un certo eroismo, ma si fa largo anche qualcosa di più moderno e più ambivalente, che fornirà una base importante per il *Voyage*.

È infatti con Céline che assistiamo ad un giro di vite irreversibile, e a un implacabile viraggio al nero nella rappresentazione del conflitto: nel *Voyage* la Prima guerra mondiale non lascia alcuno spazio per il valore e l'eroismo, è tutta e solo un disastro insensato, pura tenebra, massacrante tiro al bersaglio di cui i soldati sono il primo obiettivo. Qui conta l'esperienza del brigadiere Louis Destouches, che si arruola volontario e pieno di entusiasmo nei corazzieri a cavallo proprio all'inizio del conflitto, e va al fronte ancora imbevuto della retorica eroico-bellica della *vieille France*: nell'immaginario dei giovani soldati francesi dei primi anni del Novecento persiste infatti, come fa notare Pellini, ancora l'ideale della grande, risolutiva carica a cavallo, del fundamenta-

le apporto dei reparti d'élite tradizionalmente chiamati a dare il loro decisivo contributo alla battaglia e a proteggere le ritirate. Ma in realtà è già dalla guerra franco-prussiana, se non prima, che il ruolo della prestigiosa cavalleria francese è stato pesantemente ridimensionato. A poco possono i corazzieri contro i cannoni, le cariche a cavallo vengono falciate dalle mitragliatrici in pochi minuti, il che le rende virtualmente inutili. L'ideale luminoso dell'eroismo per la patria deve dunque lasciare il posto alla più cocente e angosciata delle disillusioni: se nella realtà Destouches se ne accorge piuttosto tardi, il suo avatar Bardamu lo capisce immediatamente, e infatti sin da subito è evidente, nel *Voyage*, che in guerra chi è dotato di qualche intelligenza non può che cogliere l'assurdità e desiderare fuggire, mentre bravo soldato può essere solo chi è del tutto insensibile, e in qualche modo bestialmente supino alla volontà di chi lo comanda. Il che rende – come vedremo – la guerra in tutto e per tutto simile alla vita: la potenza della rappresentazione di Céline non consiste infatti tanto in una (magari oggi persino per noi ovvia) denuncia degli orrori del conflitto, quanto nella loro assunzione a ipostasi della sostanza stessa dell'esistenza; proprio come si brancola nel buio della guerra, esposti ad agguati ed attacchi dei nemici e più ancora dei superiori, sprezzati, scherniti, inutilmente mandati al massacro, così altrettanto può dirsi della vita, con la sua ottusa e inarrestabile logica della sopraffazione più bieca di chi sta sopra su chi sta sotto.

Secondo Pellini, sarebbe il salto di qualità nella potenza distruttiva dei nuovi mezzi di artiglieria, operatosi nella seconda metà dell'Ottocento e pienamente evidente nel primo conflitto mondiale, a provocare un impatto deflagrante sulla rappresentazione letteraria della guerra: rendono "obsoleto un intero immaginario bellico, sconvolgono al tempo stesso un insieme di topoi letterari di antica data e gli elementi decisivi dell'antropologia del combattimento occidentale. Segnano uno spartiacque: la guerra non può ormai né essere vissuta, né raccontata, come prima" (17). Ci troviamo qui davanti a una delle innumerevoli – e sempre potenzialmente problematiche – articolazioni del complesso rapporto tra letteratura e referenti, con la domanda che se ne può far seguire, e che si riverbera anche su questo saggio: sono davvero e solo i cambiamenti nella realtà militare a provocare questo scarto di prospettiva sulla guerra, a rendere obsolete e poco credibili le descrizioni del valore militare tradizionalmente legate alle cariche a cavallo, e agli scontri all'arma bianca, o è la letteratura che comincia a essere in grado – magari per motivi diversi dai progressi dell'ingegneria militare – di rappresentare quello che prima non poteva?

Detto in altri termini, che poi sono quelli della grande riflessione di Auerbach sul realismo occidentale: possiamo sospettare che l'inclinazione che la letteratura comincia a dimostrare, progressivamente e lungo tutto il corso dell'Ottocento, per la rappresentazione del lato in ombra della guerra, coi suoi portati di caos, insensatezza, tempi morti, disorientamento, quotidianità e noia faccia parte di quel più generale processo che per esempio permette, a metà del secolo, a Flaubert di rappresentare in modo del tutto realistico la noia e le miserie di un piccolo ménage familiare di provincia, che fino ad allora sarebbe stato inconcepibile descrivere in modo altrettanto serio, minuzioso e disperante. Forse vale la pena tener conto di entrambe le prospettive: la realtà storico-sociale influisce e incide inevitabilmente sulla letteratura (né potrebbe essere altrimenti), ma la letteratura diventa in grado, in certi momenti cruciali, di cogliere e valorizzare realtà magari esistite da sempre – nel nostro caso i tempi morti in guerra, così come l'ottusità dei comandanti e le carneficine inutili – che per qualche motivo non potevano prima essere rappresentate. In questo senso la letteratura funziona, almeno in certi tempi e in certi modi, come un vero e proprio dispositivo di 'rivelazione' di ciò che può essere sempre stato davanti ai nostri occhi, ma che solo da un certo momento in poi diventa conoscibile e dicibile. È forse questa la lezione più grande e preziosa di Auerbach.

L'analisi di Pellini si appunta poi su *Casse-pipe* e su una felice interpretazione che risolve un nodo centrale del testo: la ricerca di una parola d'ordine. Come dicevamo, *Casse-pipe* è un racconto di caserma sugli inizi del servizio militare di una recluta, raccordo tra i fatti narrati in *Mort à crédit* e nel *Voyage*. Descrive una sola nottata in cui un gruppo di soldati, cui si è appena aggiunto il protagonista, vaga nel buio e nel fango per dare il cambio della guardia a una polveriera, quando all'improvviso diventa evidente che nessuno ricorda la parola d'ordine. Il testo non ce la rivela, ma ci mostra i successivi tentativi dei soldati per ricordarla. Tra le ipotesi, emerge l'idea che la parola dimenticata potrebbe essere Marguerite, eventualità subito rifiutata dal superiore che non può credere né tollerare che la parola per la guardia alla polveriera sia un nome di donna ('e di puttana', aggiunge, con riferimento evidente al nome della protagonista de *La Dame aux camélias*). E proprio a questo punto si applica la felice intuizione di Pellini: la parola d'ordine non sarebbe Marguerite, bensì Margueritte (con due 't'), come il cognome del generale Jean-Auguste, che muore nella guerra franco-prussiana dopo aver guidato appunto un'eroica quanto inutile e suicidaria carica di cavalleria a Sedan. Un nome che a noi oggi

dice poco, ma che era molto noto al pubblico al tempo; un nome, tra l'altro, al centro della narrazione di Zola nel già citato *La Débâcle*, romanzo ai primi del Novecento tra i più venduti del ciclo dei Rougon-Macquart, e che con ogni probabilità Céline conosceva.

Benché il frammento sia fruibile anche senza la conoscenza diretta della misteriosa parola d'ordine, per i lettori di oggi ormai quasi completamente oscura se non debitamente spiegata in una nota a piè di pagina, l'interpretazione di Pellini serve a rafforzare la sua lettura del *Voyage* e dell'immaginario bellico connesso: in questa prospettiva, infatti, la parola d'ordine per il cambio della guardia alla polveriera significa qualcosa come "massacro senza motivo; sacrificio totale per l'onore", ovvero un'idea della guerra che torna insistentemente in Céline. Non sarà un caso allora che nella parte successiva, quando durante una passeggiata Bardamu si trova con Lola per caso davanti a un vecchio tiro a segno (dal significativo nome di Tiro a segno delle Nazioni), sia colto da una vera e propria crisi di follia al pensiero che stiano sparando su di lui – come in guerra. Parlare di Margueritte e di Sedan, di cariche di cavalleria tanto eroiche quanto inutili, permette tra l'altro a Pellini di mettere in prospettiva il *Voyage* di Céline, soprattutto la sua prima sezione bellica, con il romanzo di Zola, dove la divisione Margueritte, con tre reggimenti, si lancia in una carica di cavalleria che è in tutto e per tutto una "gloriosa follia".

Su questa linea, anche la rappresentazione del coraggio militare viene colta nella sua evoluzione da una polarità all'altra dello spettro assiologico: per Hugo, che nei *Miserabili* racconta la carica del Maresciallo Ney a Waterloo, morire per la patria può dare ancora un senso pieno e valoroso all'esistenza; la retorica romantica contempla infatti senza ombra di sbavature, soprattutto negli umili, l'esaltazione dell'eroismo disinteressato, dello sprezzo del pericolo, del sacrificio gagliardo di sé. Per Zola, come abbiamo visto, le cose sono già più complesse, ma al sacrificio della divisione Margueritte viene tributato comunque un omaggio privo di ombre; e tuttavia per Zola l'eroismo non è scontato, e forse per la prima volta si mette in dubbio che valga esercitarlo anche a costo della vita. Zola è anche il primo a indagare a fondo la fenomenologia della paura in battaglia, che cosa in essa atterrisca e dia voglia di scappare; e ancora una volta ci viene in aiuto Auerbach nell'osservare che se per secoli il topos del gettare le armi, del lasciarsi il conflitto alle spalle, poteva essere stato rappresentato solo in chiave comica, satirica e ridicola, qui qualcosa cambia, e cambia profondamente: la paura in battaglia comincia a poter essere narrata in chiave

seria e drammatica. Il contrario, del resto, ovvero il valore militare, può nascere anche dal semplice desiderio di mettere fine allo strazio di giornate ripetitive e tutte uguali, non per forza da motivazioni alte e disinteressate. Pellini mostra bene come in definitiva, in Zola, la guerra possa ancora essere descritta con luci, ombre e sfumature, in modo sfaccettato e ambivalente.

Ma che ne è del coraggio e della paura in Céline, questi due elementi anch'essi parte fondamentale del conflitto? Se una lunghissima tradizione occidentale ha stabilmente associato bellicosità e foga erotica, mettendo l'una al servizio dell'altra (chi vede il nemico non può che attaccare battaglia, esattamente come chi vede l'oggetto del proprio desiderio non può che desiderare di possederlo), Céline rovescia completamente questi assunti, affermando che l'istinto di morte sarebbe, piuttosto, inversamente proporzionale alle pulsioni erotiche, che invece inibirebbero salutarmente ogni forma di sacrificio insensato e di resa suicidaria alla fascinazione del principio di morte. In effetti, come nota Pellini, in Céline i commilitoni bretoni che vanno intruppati al massacro senza battere ciglio, che anzi non si accorgono neanche di andare alla morte tanto sono insensibili, sono i soggetti ideali per la carneficina, coloro che non temono niente, che non fanno nessuna domanda, trattati come pecore al macello. Se dunque ancora il romanzo di Zola è ideologicamente scisso – spietato con gli errori dei superiori, ma pronto a tributare gli onori al coraggio dei singoli – per Céline la Prima guerra mondiale è orrore e basta, perpetrato in una tenebra che è molto più di un'immagine, ma ha la forza di una metafora ossessiva. Essa continuerà a fare da sfondo anche a gran parte del romanzo fino all'esplosione di luce finale, che non è a caso un colpo di revolver sparato all'improvviso, ancora una volta, nelle tenebre. Nel *Voyage* solo chi vive come le bestie, e non sa figurarsi la propria morte, può accettare di andare serenamente al macello, mentre paura e angoscia sono i dubbi privilegi di chi è dotato di immaginazione. E il buio è, in questa cornice, il solo modo, insieme alle peregrinazioni inesauste, alla fatica senza senso, al rischio immotivato, all'insensatezza del tiro al bersaglio, di rendere conto della realtà della guerra, che è nient'altro che istupidita follia. Un tiro a segno che non può che rendere folle chi ci sta in mezzo, se lo fa conservando una qualche lucidità: inutile persino denunciarne la natura di carneficina, dal momento che essa rispecchia l'essenza stessa del mondo in cui tutti siamo costretti a vivere, chi stando sopra e chi invece subendone le conseguenze.

Come abbiamo detto, e come Pellini mostra benissimo, insieme al conflitto anche la notte (“la guerra al buio” del sottotitolo) è una grande metafora os-

sessiva nella rappresentazione della guerra nel *Voyage*; una visione che – dipendente in origine proprio dal trauma del primo conflitto mondiale – si estende poi anche al resto dell’opera, e all’intera vita. Dalla guerra l’esistenza ricalca infatti la dimensione del conflitto e l’estrema precarietà, il senso di smarrimento da parte di chi cerca di restarvi nel mezzo con una certa consapevolezza, la prevaricazione costante dei superiori sugli inferiori, l’indifferenza con cui i ricchi mandano al massacro i poveri, l’accettazione bovina di questi ultimi, la mancanza di risposte che non siano falsamente rassicuranti o imbecilli. E l’unico modo di sopravvivere – alla guerra come alla vita – è in Céline sempre e comunque sottrarsi agli ordini, fuggire il più lontano possibile, cercare a tentoni la strada per arrivare fino in fondo alla notte, e raccontarla.

VALENTINA STURLI  
Università degli Studi di Padova

