

Postura e campo letterario*

Jérôme Meizoz

(Traduzione di Anna Baldini)

Chi pubblica i propri scritti propone sulla scena letteraria un'immagine di sé che oltrepassa le coordinate dell'identità civile. In questo saggio Jérôme Meizoz, sociologo della letteratura all'università di Losanna, riflette sulla nozione di "postura" o "maniera individuale di occupare una posizione nel campo letterario". Equivale al latino *persona*, la maschera teatrale che istituisce contemporaneamente una voce e il suo contesto di intelligibilità. La postura è il luogo strategico dove le logiche sociali del campo letterario si coniugano a quelle di poetica.

1. Elementi di definizione

Il termine "postura" è di uso corrente come semplice sinonimo di "atteggiamento", "ruolo" oppure, in senso leggermente peggiorativo o ironico, di "posa". In *Miti d'oggi* Roland Barthes scrive: «Gide leggeva Bossuet scendendo la corrente del Congo. Questo atteggiamento riassume abbastanza bene l'ideale dei nostri scrittori "in vacanza" fotografati dal "Figaro"»,¹ e, più avanti, nota che la tonsura dell'Abbé Pierre lo «*traveste* [...] da San Francesco». ² La postura è dunque la messa in scena mediatica di un tratto o di un gesto dell'uomo famoso.

Chi accede allo statuto di autore propone un'immagine pubblica di sé che si svincola dalle coordinate anagrafiche. Lo dimostra, al limite, la pratica dello pseudonimo: così frequente in tutte le arti, lo pseudonimo

* Propongo qui una sintesi delle tesi del mio libro *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Slatkine, Genève 2007.

1 R. Barthes, *Mythologies* [1957], Seuil, Paris 1971, p. 30; tr. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994, p. 21.

2 *Ivi*, p. 54; tr. it. p. 45. Corsivo dell'originale.



non è solo una precauzione contro la censura, o un'esca per attirare la curiosità del pubblico, ma un *indicatore di postura* che marca una nuova identità distinta da quella conferita dallo stato civile. Lo pseudonimo fa dell'autore un enunciatore pressoché fittizio, un vero e proprio personaggio della scena letteraria.

Esistono molti termini tangenti che evocano fenomeni posturali, come per esempio la "figura d'autore" proposta da Maurice Couturier,³ che però designa un'istanza testuale interna ed esaurisce solo un aspetto della questione. Il migliore sinonimo di "postura" è la nozione latina di *persona*, la maschera teatrale che istituisce una voce insieme al suo contesto di intelligibilità. Sulla scena dell'enunciazione letteraria lo scrittore si presenta e si esprime munito della sua *persona*, che mette in scena, individualizzandola, la sua posizione nel campo letterario.

Ormai da qualche anno la nozione di "postura d'autore" è stata concettualizzata negli studi letterari. Alain Viala è stato il primo a definirla in quanto "modo di occupare una posizione" nel campo:

Vi sono molti modi di prendere e tenere una posizione: si può occupare discretamente una posizione vantaggiosa o con scalpore una modesta... La "postura" è questo "modo di occupare una posizione". [...] La logica di una strategia letteraria può essere dedotta mettendo in relazione [la] traiettoria [di un autore] e le diverse posture che vi si manifestano, o la continuità di una stessa postura: anche questo è possibile e anzi, sia detto di sfuggita, è ciò che probabilmente costituisce il "marchio" specifico di uno scrittore, quella proprietà di distinguersi che viene attribuita ai più celebri. Una volta messi in prospettiva dall'analisi in termini di strategia, i fenomeni posturali e di *habitus* possono essere a loro volta integrati in una valutazione del modo (generale) di essere (di uno) scrittore, il suo *ethos*, che riassume le particolarità di posture e *habitus* diversi.⁴

Viala designa con il termine "postura" un elemento tra gli altri dell'*ethos*, o «modo (generale) di essere (di uno) scrittore», enucleabile da diversi fenomeni di posizione, *habitus* e postura. Descrivere l'*ethos* di uno scrittore si rivela un'operazione fondamentale della "sociopoetica" perché permette di inquadrare contemporaneamente la sua "strategia" nel campo e le sue opzioni formali. Ma *ethos* rinvia anche a uno specifico concetto retorico, senza contare l'uso che ne fanno Weber e Bourdieu: tutto ciò rischia di creare una gran confusione lessicale. Da parte mia, pur aderendo alla proposta di Viala, preferisco dare alla nozione di "postura" il senso globale che Viala dà alla nozione di *ethos*: qualcosa che indi-

³ M. Couturier, *La figure de l'auteur*, Seuil, Paris 1995.

⁴ A. Viala, *Éléments de sociopoétique*, in A. Viala-G. Molinié, *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*, PUF, Paris 1993, pp. 216-217.

ca inseparabilmente la dimensione retorica (testuale) e quella pragmatica (contestuale).⁵

La postura ha una duplice dimensione, relativa rispettivamente alla storia e al linguaggio: è simultaneamente la presentazione di sé attraverso le condotte pubbliche in un contesto letterario e l'immagine di sé costruita nel discorso e attraverso di esso. Consentendo di descrivere relazionalmente effetti testuali e comportamenti sociali, parlare di postura equivale, sul piano metodologico, a un tentativo di articolare retorica e sociologia che rappresenta, a mio parere, una sfida capitale. L'analisi di questo fenomeno impone dunque un duplice terreno di indagine: fuori dal testo, si deve considerare la presentazione di sé nei contesti in cui la persona incarna la funzione-autore (interventi mediatici, discorsi ai premi letterari, notizie biografiche, relazioni con la critica, ecc.); all'interno dell'opera, la costruzione dell'immagine di chi parla in e attraverso i testi.

Su questo versante linguistico la nozione di "postura" corrisponde a quella retorica di *ethos*.⁶ Per agire sull'uditorio l'oratore non deve solo disporre di argomentazioni valide (dominare il *logos*) e saper esercitare un'influenza efficace (attraverso il *pathos*), ma deve anche «affermare la propria autorità e proiettare un'immagine di sé suscettibile di ispirare fiducia». ⁷ L'*ethos* si riferisce dunque all'immagine di sé che il locutore impone nel suo discorso per assicurarne l'impatto; l'opera stessa, come *corpus* e dunque come corpo, costituisce un'immagine di sé proposta al pubblico. Proust arriva a sostituirla metonimicamente allo scrittore: l'opera costituisce una rappresentazione duratura per la posterità dell'individuo mortale che ne è l'autore, è «ciò che è uscito da me e mi rappresenterà». ⁸

5 A partire da *L'Âge du roman parlant 1919-1939* (Droz, Genève 2001) ho tentato di sviluppare la nozione di "postura". Diversi specialisti hanno discusso la mia proposta: D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris 2004, p. 206; A. Viala, *Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire*, PUF, Paris 2005, p. 85; J.-M. Adam-U. Heidmann, *Sciences du texte en dialogue*, in *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Slatkine, Genève-Paris 2005, p. 12; P. Brisette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Presse Universitaire de Montréal, Montréal 2005; P. Aron-A. Viala, *Sociologie de la littérature*, PUF, Paris 2006. Alcuni giovani ricercatori si sono appropriati di questo concetto come strumento euristico: F. Provenzano, *Notes et réflexions à la lecture de quelques textes de Jérôme Meizoz* (in www.revue-contextes.net, 11 ottobre 2005); D. Vrydaghs, *La constitution d'une identité littéraire. Les autoportraits de Catherine Millet et leur réception par la presse spécialisée* (messaggio in rete il 22 giugno 2006 su <http://www.vox-poetica.org/t/vrydaghs.html>); M.-P. Luneau, *La mystique du don chez l'écrivain: Jacques Godbout* (in rete su <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=134>); V. Rohrbach, *Politique du polar. Jean-Bernard Pouy*, Archipel, Lausanne 2007.

6 Cfr. Aa.Vv., *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di R. Amossy, Delachaux & Niestlé, Lausanne-Paris 1999; D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris 1993.

7 R. Amossy, *Ethos*, in Aa.Vv., *Le Dictionnaire du littéraire*, a cura di P. Aron, D. St. Jacques e A. Viala, PUF, Paris 2002, pp. 200-201.

8 M. Proust, lettera a Bernard Grasset, 14 agosto 1916, in M. Proust, *Lettres*, Plon, Paris 2004, p. 783; tr. it. *Le lettere e i giorni. Dall'epistolario 1880-1922*, a cura di G. Buzzi, Mondadori, Milano 1996, p. 1174.



Una postura è inseparabile da una poetica e da un'estetica, poiché l'immagine di sé offerta da un autore è legata alla sua concezione della scrittura. La figura dell'oratore, la sua maniera di prendere la parola, le risorse retoriche, stilistiche o di genere che mobilita vanno pensate globalmente come un modo per imporre un tono discorsivo inscindibile dai contenuti. L'*ethos*, in quanto dimensione verbale della postura, costituisce la maschera formale che istituisce una posizione enunciativa e la riferisce a uno spazio sociale di intelligibilità.

La postura si realizza alla confluenza di singolare e collettivo: variante individuale di una posizione, essa si riallaccia a un repertorio presente nella memoria delle pratiche letterarie. Il campo letterario abbonda di racconti fondatori, di biografie esemplari: un autore si inserisce nella rete sociale della pratica letteraria facendo riferimento a illustri antecedenti dai quali prende in prestito credenze, motivi, forme e atteggiamenti, questi ultimi organizzati in un repertorio storico di *ethos* propri: la postura del diseredato, dell'artista maledetto, del *dandy*, del buffone, ecc.⁹ La memoria del campo propone una serie di posture che hanno fronteggiato gravi crisi letterarie: quella dello "scrittore civile" che fa appello al profano, cioè al grande pubblico, per legittimare le sue prese di posizione al di là del microcosmo letterario, comprende un certo numero di tratti ricorrenti da Voltaire (l'"*affaire Calas*", 1762) a Zola ("J'accuse", 1898), e in seguito da Barbusse a Nizan a Sartre; allo stesso modo la postura del "genio infelice", tipica dei Romantici, ha radici molto antiche nell'immaginario europeo, mentre quella della "povertà virtuosa", adottata da Jean-Jacques Rousseau in diversi testi, avrà un immenso successo mimetico dopo la Rivoluzione francese fino a Vallès, Péguy o Céline. Quest'ultima non può essere compresa senza far riferimento a due discorsi sociali anteriori: quello cristiano della *sancta paupertas* e quello filosofico che esalta Socrate o Diogene come pensatori che rinunciano a onori e ricchezze per poter esprimere verità scomode. Rousseau, dunque, non crea la propria postura, ma l'adatta e la compone su un immaginario preesistente, familiare agli uomini colti del suo tempo: Socrate è una figura molto citata nel XVIII secolo, imitato da Diderot e da molti altri. D'altra parte, è proprio per questo mimetismo che Voltaire schernisce Rousseau come "scimmia" o "bastardo" di Diogene...

Gli scritti non finzionali (come l'autobiografia o il diario) manifestano una costruzione di sé da analizzare secondo lo stato del campo considerato. Ma che dire dei narratori e dei personaggi romanzeschi? Anch'essi manifestano, in forma più obliqua, alcuni aspetti della postura. Si avverte distintamente che Julien Sorel e Fabrizio del Dongo sono due proiezioni, due sperimentazioni nell'universo finzionale di alcuni tratti,

9 Cfr. N. Heinich, *Être écrivain*, La Découverte, Paris 2000.

opposti tra loro, di Henri Beyle *alias* Stendhal;¹⁰ che Saint-Preux è l'ideale umano di Rousseau (come suggerisce l'onomastica positiva: santità e prodezza cavalleresca); che il nipote di Rameau ostenta all'osteria tutta l'insolenza filosofica di Diderot, ecc. Ma nella *fiction* le mediazioni sono complesse, i personaggi hanno funzione di delega. Non si può attribuire loro affrettatamente una postura propria del loro autore, perché questi si è in qualche modo rifratto in loro, creando figure doppie o opposte a sé. La postura di Rousseau, per esempio, deve molto alle sue opere di finzione: finché era vivo sono stati soprattutto *L'indovino del villaggio* (1752) e *La nuova Eloisa* a far conoscere al pubblico la sua postura. Lettrici e lettori identificano esplicitamente Saint-Preux a Rousseau: uomo senza fortuna, sensibile, errabondo e spesso infelice. In maniera simile si distinguono facilmente nell'*Indovino* i personaggi che incarnano i valori professati da Rousseau: povertà, serena semplicità, bucolicità. Per uno strano effetto di ritorno dell'opera sulla persona, ci si può chiedere se il Rousseau delle *Confessioni* non dovesse confermare a posteriori, nella sua autobiografia, la lettura biografica che alcuni lettori avevano dato delle sue opere fittive.

Si intende dunque per postura qualcosa di inerente lo statuto stesso d'autore, in diversi campi: una maniera di fronteggiare – come si dice letteralmente: “far buon (o cattivo) viso” ai vantaggi, o agli svantaggi, della posizione occupata nel campo letterario.¹¹ Ogni autore ne manifesta una, cosciente o no; in questo senso, ogni attività artistica, e più generalmente ogni ruolo professionale pubblico, si declina in diverse posture. Ma la postura non assume significato che in relazione alla posizione realmente occupata nello spazio delle posizioni del momento: solo dopo aver ricostruito quest'ultima è possibile osservare come un certo atteggiamento la interpreta o ne prende le distanze. È per questo che non ci si può accontentare di descriverne gli elementi più palesi o superficiali, come se si trattasse di una messa in scena intenzionale. È nel campo artistico considerato, e secondo le poste in gioco del momento, che questa assume pienamente significato, e la sua attualizzazione dipende da caratteristiche sociali: una postura è la maniera con cui l'*habitus* e le disposizioni si realizzano in una posizione. Per esempio, il racconto di viaggio di Blaise Cendrars *Bourlinguer* (1949) mette in scena una figura d'autore combattiva e autodidatta, in esplicita contrapposizione alla letteratura esistenzialista che Cendrars considera un'esperienza puramente libresco.¹² In generale,

10 Cfr. J. Dubois, *Stendhal, une sociologie romanesque*, La Découverte, Paris 2007.

11 Sul concetto di “gioco” letterario come alternativa a “campo” cfr. B. Lahire, *La Condition littéraire. La “double vie” des écrivains*, La Découverte, Paris 2006, e la nostra recensione su www.revue-continues.net.

12 Cfr. J. Meizoz, *Posture et poétique du bourlingueur: Cendrars*, in «Poétiques», 147, septembre 2006, pp. 297-316.

ogni postura individuale si esercita in relazione ad altre per imitazione, inversione, parodia, ecc.: Louis-Ferdinand Céline, più tardi Annie Ernaux o l'autore di *noirs*. Jean-Bernard Pouy ridicolizzano in termini molto simili la postura di osservatore esteta di Proust quando Marcel si meraviglia del francese popolare di Françoise; Sartre smonta la postura di enunciazione onnisciente, il punto di vista di Dio, dei romanzi di Mauriac.

Nei generi nati nell'era dell'individuo, come l'autobiografia (che si mette in concorrenza con la memorialistica) e oggi l'*autofiction*, la questione della figurazione o presentazione di sé diventa essenziale, e ancor più con la mediatizzazione crescente della letteratura a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, quando si consolida il giornalismo moderno. L'identità letteraria costruita dall'autore stesso è ritrasmessa dai *media* che la offrono in lettura al pubblico;¹³ in questo modo essa viene a identificare l'autore nel campo letterario e ne orienta l'orizzonte di ricezione:

Scrivendo un'opera, [l'autore] costruisce un'immagine di sé; le opere successive possono consolidarla o farla evolvere. Ci si aspetta da Gide che "scriva da Gide" e che nella successione dei suoi libri non sia sempre lo stesso, ma anche che non sia del tutto irricognoscibile.¹⁴

La postura è il risultato di un'interazione e di una co-costruzione: è in relazione a un uditorio dato che essa diventa significativa.

Quando un *ethos* discorsivo si impone come partito preso letterario iniziale identificato dal pubblico, può fungere da modello sul quale si regola in seguito la condotta pubblica dell'autore.¹⁵ La scelta letteraria preliminare detta in un certo senso le regole del comportamento, come nel caso di Michel Houellebecq, che ripete sulla scena televisiva, a titolo d'autore stavolta, le violente sortite antiislamiche del narratore del suo romanzo *Piattaforma* (2001). L'autore traspone degli enunciati finzionali in uno spazio fattuale regolato dal diritto, e li attualizza, aprendo così la strada alle ben note conseguenze penali.¹⁶

13 Ph. Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Gallimard, Paris 2005, p. 24.

14 A. Viala, *Sociopoétique*, in A. Viala-G. Molinié, *Approches de la réception*, cit., pp. 197-198.

15 È quello che accade a Céline secondo Marie-Christine Bellosta: «probabilmente è stato sufficiente che l'autore si prendesse per il suo personaggio, ripetendo nelle sue prese di posizione politiche il punto di vista del narratore romanzesco» (*Céline ou l'art de la contradiction. Lecture du «Voyage au bout de la nuit»*, PUF, Paris 1990, p. 130). A proposito di Rousseau, Jean Starobinski parla nello stesso senso di una "finzione vissuta": a partire dal *Discorso sulle scienze e le arti* (1750) Rousseau ha creato un *ethos* enunciativo al quale si è in seguito conformato nei suoi comportamenti pubblici. Cfr. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Gallimard, Paris 1971, p. 9; tr. it. *La trasparenza e l'ostacolo. Saggio su Jean-Jacques Rousseau*, il Mulino, Bologna 1982.

16 Cfr. J. Meizoz, *L'Éthologie et la littérature*, Slatkine, Genève 2004, cap. 13: «Le roman et l'inacceptable. Sociologie d'une polémique: autour de *Plateforme* de Michel Houellebecq».

2. Variazioni su una postura: Céline e la letteratura internazionale

Le posture d'autore mostrano la costruzione e la variazione delle identità nel campo letterario. Lungi dal riprodurre semplicemente le costrizioni che pesano oggettivamente sull'autore, la postura riproduce la sua posizione in una *performance* che mira a un riposizionamento nel campo. Studiare una postura implica un'analisi delle scelte formali in riferimento ai comportamenti pubblici di un letterato; la posizione nel campo, le opzioni estetiche e le tecniche formali di un autore guadagnano a essere descritte in relazione all'*ethos* discorsivo dei suoi scritti.

Il versante pragmatico della postura di Louis Destouches *alias* Louis-Ferdinand Céline (il suo comportamento durante le interviste, il suo abbigliamento, la sua gestualità) va interpretato in relazione al suo *ethos* verbale, che si sforza di porsi in contatto diretto con il destinatario. L'attacco di *Da un castello all'altro* (1957) crea una situazione di confidenza e franchezza attraverso la quale Céline invoca compassione per le proprie disgrazie: «Per parlare con franchezza, qui fra noi, finisco ancora peggio di come ho cominciato...».¹⁷

Quando Céline concede un'intervista alla stampa o alla radio, è lo scrittore che si esprime, vale a dire la funzione e il personaggio, non soltanto la persona con una specifica identità civile. A partire dal suo primo romanzo, *Viaggio al termine della notte* (1932), Céline impone contemporaneamente nell'enunciazione romanzesca e nel suo atteggiamento con la stampa una postura di medico "povero", medico dei poveri, estraneo al mondo borghese e costretto a lavorare. Inventa una lingua esplicitamente «antiborghese», secondo una sua espressione, perché si tratta di «restare al livello del popolo».¹⁸ Questa postura enunciativa, incarnata in uno stile oral-popolare, gli permette di rispondere alle problematiche romanzesche proletarie e populiste, centrali in quel momento nel campo letterario francese.

Nel suo secondo *pamphlet*, *Bagatelle per un massacro* (1937), Céline ripropone questa postura originaria, e la rinforza di nuovi elementi: l'"io" del *pamphlet* si presenta come scrittore del parlar "franco" (col che Céline intende anche "autenticamente francese"), il medico "povero" di origine modesta, che vive del frutto del suo lavoro in periferia, perseguitato dalla critica "giudaizzata" e da un ambiente letterario in maggioranza borghese, ebreo o comunista. Questa presentazione di sé si connette a una poetica nazionalista e apertamente razzista, ostile a ogni forma di internazionalismo letterario e all'idea di una "letteratura mondiale". Céline invoca un «lirismo ariano»¹⁹ alla francese, che esprima un rapporto

17 L.-F. Céline, *D'un chateau à l'autre*, Gallimard, Paris 1957; tr. it. in *Trilogia del Nord. Da un castello all'altro; Nord; Rigodon*, a cura di H. Godard e G. Guglielmi, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, p. 3.

18 Cfr. J. Meizoz, *L'Âge du roman parlant 1919-1939*, cit.

19 «Tutto questo è biologico»: L.-F. Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Denoël, Paris 1937, tr. it. *Bagatelle per un massacro*, Guanda, Milano 1981, p. 157.

con la lingua che passa attraverso il sangue e il suolo. Una lingua nazionale di cui, secondo Céline, Proust è un usurpatore: «Non scrive in francese, ma in un franco-yiddish manierato, *totalmente estraneo a ogni tradizione francese*».²⁰ Secondo il *pamphlet*, solo i popolani, in virtù della loro esperienza di miseria e sfruttamento, conoscerebbero le emozioni dirette e le esprimerebbero senza mediazioni nel loro autentico francese popolare (soprattutto nell'*argot*):

Uno stile è un'emozione, per prima cosa, innanzitutto, soprattutto... [...] Un uomo è già formato, emotivamente voglio dire, verso il dodicesimo anno. [...] La sua musica è fissata una volta per tutte... nella sua carne, come su una pellicola fotografica, la prima impressione...²¹

I borghesi passati per il liceo, invece, e gli ebrei, non vedrebbero le cose che «attraverso un parabrezza... un paraurti, o semplicemente rubate nei fondi delle biblioteche... tradotte, arrangiate, trafficate dal greco, dalle rimasticure classiche».²² Questa concezione del francese si inserisce in una corrente di “purismo populista” in cui si ritrovano numerosi autori, da Remy de Gourmont ad André Thérive.²³ Le sue argomentazioni riprendono diverse idee sulla lingua nazionale diffuse nell'estrema destra. In *La France juive* (1886) Édouard Drumont notava: «Il Giudeo araffa mirabilmente il gergo parigino. Ma parlare francese è un'altra cosa. [...] Bisogna aver succhiato da neonati il vino della patria, essere davvero originati dalla terra».²⁴

Molte asserzioni di *Bagatelle per un massacro* si compongono in un sistema ostile a ogni internazionalismo letterario: 1) solo uno scrittore autenticamente francese può esprimere il genio di questa lingua; 2) tutti i tratti di questo genio linguistico sono concentrati nel francese popolare, la cui forza e autenticità non devono nulla all'influsso delle *élites* borghesi e del sistema scolastico; 3) bisogna lottare contro le influenze cosmopolite sulla letteratura francese, soprattutto contro quella esercitata dall'inglese attraverso le traduzioni. Céline condanna violentemente la moda delle traduzioni, soprattutto di opere americane, per due ragioni: innanzitutto, l'importazione di libri stranieri costituisce una concorrenza sul mercato editoriale; secondariamente, in traduzione lo spirito della lingua di origine – il suo tono e il suo ritmo – è perduto, e la lingua di destinazione si rivela una lingua *passe-partout*, semplificata, ridotta a una

Postura e campo
letterario

20 L.-F. Céline, lettera a Jean Paulhan, 27 febbraio 1949, in *Lettres à la NRF*, Gallimard, Paris 1991, p. 88. Corsivo nell'originale.

21 Id., *Bagatelle per un massacro*, cit., p. 155.

22 *Ivi*, p. 156.

23 Cfr. Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, cit., p. 343.

24 Citato *ibidem*.

funzione utilitaria. La traduzione affievolisce il potenziale della lingua, la amputa del ritmo e della musica che, secondo Céline, ne costituiscono il nucleo carnale: «Dato che tutti i nostri autori “d’origine”, nativi, si accaniscono a scrivere sempre più “disadorno”, banalmente, tiepidamente, insignificante, insensibile, esattamente come nelle “traduzioni”». ²⁵ Tutta la letteratura contemporanea si riduce così per Céline a una «manica di slavati marcescenti, croste di manuali edulcorati, latinerie bigodinosi, letterine “stile traduzione”, in salsa “misura”, tutto in cartone farcito con sfumature». ²⁶ Céline agita in queste righe lo spettro della perdita del genio nazionale francese per colpa dell’“omogenizzazione”; il tema reazionario della minaccia del cosmopolitismo è trasferito al mercato letterario:

Standardizziamo! il mondo intero! sotto il segno del libro tradotto! del libro piatto, insipido, oggettivo, descrittivo, fieramente, pomposamente robot, chiacchierone, vanaglorioso e nullo. ²⁷

L’Ebreo ha ormai “standardizzato” quasi tutto nel campo delle arti maggiori. In questo momento sta facendo enormi sforzi per standardizzare la letteratura mondiale, traduzioni, agenzie letterarie, cenacoli, accademie, sono a pie’ d’opera, vanno a fondo. ²⁸

È noto che Céline durante l’Occupazione si compromette con gli ambienti collaborazionisti (soprattutto di ambito medico), e che, dopo l’autunno 1944, fugge a Sigmaringen e poi in Danimarca. Dopo essere stato esiliato, condannato in contumacia, infine giudicato e condannato, Céline viene amnistiato nel 1951 e rientra in Francia dove, con discrezione, riprende la sua attività letteraria grazie al sostegno di Jean Paulhan. Nel 1955, nei *Colloqui con il professor Y*, Céline presenta una terza variante della sua postura iniziale: è ancora un “pover’uomo” che riesce a malapena a vivere del suo lavoro, ma si descrive come un capro espiatorio, un «paria fino al midollo» rigettato da tutti. ²⁹ La sua postura di “vittima virtuo-

25 Céline, *Bagatelle per un massacro*, cit., p. 164.

26 *Ivi*, p. 162.

27 *Ivi*, p. 164.

28 *Ivi*, p. 176.

29 L.-F. Céline, lettera a Milton Hindus, 19 marzo 1947, in Aa.Vv., *Louis-Ferdinand Céline*, a cura di D. De Rouz e M. Thelia, in «Cahiers de l’Herne», 1963, ripubblicato da Le Livre de Poche, Paris 1989, p. 379.



sa” si rifà esplicitamente alla condizione degli scrittori esiliati come Chateaubriand, alle vittime del Terrore come Chénier, agli scienziati ingiustamente perseguitati come Galileo e Semmelweis. A questa postura si integra una nuova versione della sua poetica, adattata al regime di dicibilità nel campo letterario dell’Epurazione. La si può definire “postura d’epurato”: Céline vi si descrive sempre come artigiano povero, cesellatore accanito del linguaggio, “stilista” puro. Ma ormai non c’è più traccia di asserzioni politiche come nei *pamphlets*. Il primato dello “stile” si impone ora contro le idee – schermite con la grafia «ideae».³⁰ Il bersaglio sono Sartre e l’esistenzialismo, ma anche i comunisti:

io non ho idee! neanche mezza! per me non c’è niente di più volgare, di più ordinario, di più disgustoso delle idee! nelle biblioteche se ne trova a iosa! e nei caffè! ... tutti gli impotenti traboccano di idee! ... e i filosofi! ... le idee sono la loro industria! ... si ruffiano i giovani con quelle! se li smagnacciano!³¹

Postura e campo
letterario

Ormai Céline si presenta come un artista puro che dissocia l’arte dalla politica: «Non ho la pretesa di recare un messaggio. No, no e no. [...] sono un tecnico, uno stilista, un punto è tutto...».³² Céline non evoca più l’autentica lingua francese, franca e ariana, né si dilunga sulle minacce cosmopolite della traduzione. O, se lo fa, lo fa attraverso l’eufemizzazione propria dell’umorismo:

I lettori francesi [...] trovano scrittori d’altri lidi, che scrivono tutti come Delly... ed eccoli felici! ... e fieri! L’autore più letto, in tutti i paesi del mondo, più tradotto di tutto l’universo: è Delly!³³

Conclusa l’epurazione dei collaborazionisti, Céline tende così a fornire alla stampa una versione più accettabile della sua postura e della sua poetica.

30 L.-F. Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, Gallimard, Paris 1955, p. 22; tr. it. *Colloqui con il professor Y*, Einaudi, Torino 1982, p. 15.

31 *Ivi*, p. 19; tr. it. *ibidem*.

32 Intervista con Madeleine Léger, 23 luglio 1954, in *Céline et l’actualité littéraire 1932-1957*, a cura di J.-P. Dauphin e H. Godard, Gallimard, Paris 1976 («Cahier Céline» 1), p. 157; tr. it. *Céline e l’attualità letteraria: 1932-57*, a cura di G. Pontiggia, SE, Milano 1993, p. 121.

33 L.-F. Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, cit., pp. 106-107; tr. it. p. 70.