

LOREDANA TROVATO

ONOMASTICA E *AUTOFICTION*.  
IL CASO DI LOUIS-FERDINAND CÉLINE

Ignorez-vous ce que signifie le besoin de nommer certaines personnes? Imaginez-vous que le commun des mortels m'inspire le même besoin? Jamais, mon enfant. Si on éprouve au fond de soi le désir d'invoquer le nom d'un individu, c'est qu'on l'aime.

Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*<sup>1</sup>

“Quando, nel profondo dell’anima, si prova il desiderio d’invocare il nome di una persona, è perché la si ama”. Affermazione dal sapore aforistico è questa del protagonista di *Hygiène de l'assassin* di Amélie Nothomb che, traslata all’interno della dimensione ‘bio-narrativa’ di Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), assume un tono di nostalgica profezia, fino a diventare quasi una verità inconfutabile, ontologica, contenente già *in nuce* l’essenza della nostra tesi: ovvero, l’onomastica è il primo degli elementi necessari alla costituzione di un racconto *autofictif* e, pertanto, il più importante, quello che serve a distinguerlo dalla *fiction*, dal romanzo. L’onomastica è altresì l’elemento che definisce la nascita della figura fittizia di Céline-autore nel momento in cui Destouches – il medico del dispensario di Clichy che aveva vissuto in maniera traumatica l’esperienza della Prima Guerra Mondiale, conosciuto lo sfruttamento disumano delle colonie e l’alienazione dell’individuo-catena di montaggio in America, nonché lavorato per conto della Società delle Nazioni – decide di sottoporre all’attenzione dell’editore Denoël il manoscritto del suo primo romanzo, *Voyage au bout de la nuit* (1932), con lo pseudonimo di Céline, che altri non era che il nome della compianta nonna materna, celebrata in seguito in *Mort à crédit* (1936).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A. NOTHOMB, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Le Livre de poche 2008, p. 211.

<sup>2</sup> Céline si sofferma spesso in *Mort à crédit* a descrivere la nonna materna, perlopiù identificata come “Grand-mère”: “Dans la journée j’avais Grand-mère, elle m’apprenait un peu à lire. Elle-même savait pas très bien, elle avait appris très tard, ayant déjà des enfants. Je peux pas dire qu’elle était tendre, ni affectueuse, mais elle parlait pas beaucoup et ça déjà c’est énorme; et puis elle m’a

Se i vocaboli “autobiografia” e “pseudo-autobiografia” sono entrati nell’uso comune e vengono adoperati per qualificare generi testuali precisi, il termine *autofiction*, coniato dallo scrittore e critico Serge Doubrovsky nel 1977, all’interno della quarta di copertina del suo libro *Fils*, non conosce ancora a tutt’oggi adeguato riconoscimento accademico,<sup>3</sup> né viene utilizzato in maniera appropriata o tradotto efficacemente nelle diverse lingue straniere. Occorre ad esempio pensare all’incertezza terminologica dell’italiano, dove troviamo svariate traduzioni, ma non ancora quella che, nella sua interezza, sia riuscita a rendere la complessità della nozione, così come descritta e spiegata dal suo stesso demiurgo: “Autobiographie? Non. Fiction, d’événements et de faits strictement réels. Si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure d’un langage en liberté”.<sup>4</sup> Doubrovsky spiega che un’*autofiction* non è un romanzo né un’autobiografia, ma una “fausse fiction, qui est histoire d’une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l’entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l’opération du texte. Texte/vie: le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide”.<sup>5</sup>

L’*autofiction*, che si regge su un “patto autobiografico”<sup>6</sup> per l’identità onomastica delle figure dell’autore, del narratore e del protagonista, non appartiene però – sempre a causa di questa identità – alla categoria “romanzo autobiografico”, in quanto l’attribuzione del nome ‘reale’ dell’autore ad un eroe ‘fittizio’ rende il medesimo nome sia reale che fittizio. L’opera assume perciò la duplice e contemporanea dimensione di autobiografia e romanzo in un processo continuo di mistificazione/demistificazione della realtà, qualificandosi come un’auto-

jamais giflé!... Mon père, elle l’avait en haine. Elle pouvait pas le voir avec son instruction, ses grands scrupules, ses fureurs de nouille, tout son rataplan d’emmerdé. Sa fille, elle la trouvait con aussi d’avoir marié un cul pareil, à soixante-dix francs par mois, dans les Assurances. Moi, le moujingue, elle savait pas trop ce qu’elle devait encore en penser, elle m’avait en observation. C’était une femme de caractère.” L.-F. CELINE, *Mort à crédit*, in *Romans I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1981, pp. 560-1.

<sup>3</sup> La Sorbonne ha accettato e adottato ufficialmente questo termine nel 1997. Tuttavia, è in America che esso ha incontrato il favore più ampio di critici e studiosi, fino alla nascita di un sito web dedicato all’opera di e su Doubrovsky.

<sup>4</sup> S. DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Gallimard 1977, quarto di copertina.

<sup>5</sup> ID., *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*, «L’Esprit créateur», 20, 3, aut. (1980), p. 90.

<sup>6</sup> L’espressione rimanda all’opera omonima di Philippe Lejeune, uno dei critici contemporanei più autorevoli in materia di analisi del *récit autobiographique* e *pseudo-autobiographique*. Cfr. P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil 1975.

narrazione o un'autobiografia romanzata/romanzesca, benché quest'ultima attribuzione sia già stata adottata per definire opere preesistenti a quelle di Céline e Doubrovsky, o potrebbe apparire quasi dispregiativa di un genere che, al contrario, si presenta innovativo di forme, moduli, strutture e linguaggio. Un genere che rappresenta e spiega le sfaccettature molteplici – come un caleidoscopio inquieto – della società post-moderna per superarla e porsi oltre le classificazioni strutturaliste verso una percezione globale, meta-teorica dell'individuo, della Storia (la Storia con la "s" maiuscola di Georges Perec)<sup>7</sup> e delle 'minuscole' storie individuali che riempiono quotidianamente pagine spesso non scritte o dimenticate.

Come ha ben sottolineato Philippe Gasparini<sup>8</sup> e percepito Thomas Spear,<sup>9</sup> l'autore contemporaneo che più di tutti sembra esprimere l'idea doubrovskiana di *autofiction* è, senza dubbio, il Céline della produzione post-panflettistica e post-bellica, non soltanto per il fatto che l'eroe-narratore porta il nome dell'autore, ma anche perché si presenta nei panni di "chroniqueur", ovvero di scrittore di cronache, e non di romanziere. In tal modo, Céline si allontana deliberatamente dai modi della narrazione convenzionale per ricercare la verità della/nella memoria attraverso la scrittura,<sup>10</sup> attraverso uno stile che egli stesso definisce "émotif" nella sua opera, saggio e professione di fede poetica, *Entretiens avec le Professeur Y* (1955), nonché attraverso la presenza di un "je perpétuel" il cui compito non è soltanto quello di identificarsi – a livello o-

<sup>7</sup> In *W ou le souvenir d'enfance* (1975), lo scrittore francese Georges Perec (1936-1982) contrappone "l'Histoire avec sa grande hache" alla mancanza di "souvenirs d'enfance" che ha caratterizzato la sua fanciullezza: "Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré: sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente? [...] une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps". G. PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard 2003, p. 17.

<sup>8</sup> In *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004), Gasparini rileva come il criterio onomastico sia alla base della scrittura *autofictive* di Louis-Ferdinand Céline attraverso una corrispondenza di natura 'bi-polare' tra l'autore (figura reale) e il suo doppio (l'identità fittizia attraverso la quale firma i suoi romanzi e che compare, congiuntamente alla prima, all'interno delle opere): "La confusion des prénoms n'a pas pour seule fonction de suggérer un rapprochement entre l'auteur et son double. Elle annonce aussi un mouvement rétrospectif, dans la mesure où le 'petit nom' renvoie au temps révolu de l'enfance et de l'adolescence". In P. GASPARINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil 2004, p. 34.

<sup>9</sup> T. SPEAR, *De l'autofiction*, in AA.VV., *Actes du colloque international de Londres, L.-F. Céline, 5-7 juillet 1988*, Tusson-Paris, Du Lerot Éditeur & Société d'Études céliniennes 1989 et ID., *Céline and autofictional first-person narration*, «Studies in the novel», XXIII (1991), pp. 351-67.

<sup>10</sup> P. GASPARINI, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil 2008, p.74.

nomastico – con l’eroe, ma anche di attestare la veridicità dei fatti raccontati.

Nell’opera di Céline, il nome – *nomen omen* – è realmente un presagio in quanto definisce e scandisce le diverse fasi creative e, nel contempo, l’intera vicenda biografica: non a caso, la prima produzione di Céline viene spesso citata come “ciclo di Ferdinand”<sup>11</sup> dal nome dell’eroe-narratore che richiama quello dell’autore, insinuando altresì il dubbio nel lettore circa la natura ‘fittizia’ o ‘reale’ della storia narrata.

Dopo le posizioni infelici e la virulenza verbale dei pamphlet antisemiti, dopo la fuga in Danimarca, l’esilio volontario, la prigione, la condanna all’ostracismo e alla confisca dei beni, lo scrittore rientra in Francia chiuso in un solitario dolore, talora tramutato in feroce risentimento, con l’obiettivo di riscattare la propria immagine attraverso il racconto veritiero e schietto dei fatti ‘realmente’ e angosciosamente vissuti. La logorrea verbale si trasforma così in opere di vibrante innovazione stilistica e formale, quali *D’un château l’autre* (1957), *Nord* (1960), *Rigodon* (1969), che gli valsero il parziale riscatto dall’ignominia a cui lo aveva condannato la società francese. Lungo ogni pagina, l’identità del protagonista è definita attraverso il ‘nome’: l’*écrivain* Céline coincide con il *docteur* Destouches, in una sorta di conciliazione dei processi della scrittura *fictive* e *menteuse* con l’esigenza di rivelazione della verità espressa nella “*chronique du réel*”.<sup>12</sup> Come un cerchio, lo scrittore ricomponne la scissione dicotomica della sua esistenza per ritornare, proprio alla fine della sua vita, alle origini: nato Destouches, diventa l’autore Céline, poi il Ferdinand della prima produzione, infine il Céline-Destouches delle ultime opere.

Quando, all’età di 38 anni, pubblica il suo primo romanzo con lo pseudonimo di Céline, Louis-Ferdinand Destouches sceglie di porre una barriera ‘onomastica’ tra la figura ‘reale’ dello scrittore-medico e quella ‘fittizia’, costruita, dell’autore di successo, polemico, logorroico, indagatore e fustigatore dei vizi e dei mali della società. Pone così le basi di quel ‘conflitto’ tra reale e illusorio, vissuto e ri-creato, che caratterizzerà tutta la sua vita e si placherà solo con la morte. Tale conflittualità sembra essere il parametro essenziale, la *condicio sine qua non* per la costruzione/costituzione del suo canone letterario, ma anche per la defini-

<sup>11</sup> Ci riferiamo alle opere, in ordine cronologico, *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, *Guignol’s band I* (1944) e *II* (1964), *Casse-pipe* (1949).

<sup>12</sup> L’espressione è sovente utilizzata dallo scrittore, all’interno delle opere e in diverse interviste, per definire la sua produzione post-bellica.

zione culturale della sua biografia. Non a caso, essa determina le tre fasi essenziali della vita e dell'opera dell'autore che possono essere così riassunte: una prima fase (dal *Voyage* ai pamphlet) in cui Destouches forgia un'identità autoriale fittizia che antepone a se stesso, quasi ad indossare una maschera al fine di proteggere la dimensione 'reale' della sua esistenza e separarla da quella raccontata, traslata nella finzione narrativa; una fase intermedia (da *Guignol's band* a, in parte, *Féerie pour une autre fois I e II*<sup>13</sup>) di revisione e cambiamento dell'identità fittizia nel tentativo di riconciliazione con il mondo e le sue sovrastrutture dopo il fallimento delle posizioni assunte nei suoi scritti durante il secondo conflitto mondiale; un'ultima fase (dalla *Trilogie allemande*<sup>14</sup> alla morte) in cui la quieta natura del *docteur* Destouches si riappacifica, fino a coincidere con quella condannata, ripudiata, stracciata dell'*auteur* Céline.

Nella prima fase, il conflitto si pone in termini di prevaricazione di un'identità (la fittizia) sull'altra (la reale), dove, nonostante la formula  $A = N \neq P$  (o, a volte,  $A = N = P$ ),<sup>15</sup> la figura dell'autore non corrisponde, se non parzialmente e velatamente, a Destouches, mentre l'autobiografia diventa *fictionnelle*, cioè il semplice movente di una complessa architettura narrativa. In *Voyage au bout de la nuit* soltanto il nome dell'eroe, Ferdinand, permette di presupporre la parziale coincidenza con lo scrittore, mentre tutti gli altri personaggi sono creature fittizie scaturite dai suoi incubi, dalle sue avventure o disavventure. Addirittura, la *fiction* prevale talmente sulla realtà che Céline chiamerà Bébert il suo amato gatto, dal nome del piccolo e sventurato protagonista di una delle vicende del suo primo capolavoro. Anche in *Mort à crédit* – opera dichiaratamente di tipo autobiografico – Céline conserverà solo il nome Ferdinand per il suo protagonista, mentre muterà sia i nomi dei familiari (la nonna materna sarà spesso citata come “Grand-mère”, dove la lettera maiuscola assume, a partire dagli assunti barthesiani, un significato qua-

<sup>13</sup> Libro 'necessario', *Féerie pour une autre fois I* (1952) viene pubblicato al rientro dello scrittore dalla Danimarca nel tentativo di affermare con forza ed evidenza la rinascita dello stile e dei temi dopo il *dies ater* del periodo bellico. Vero spartiacque tra la prima e la seconda produzione celineiana, passerà quasi inosservato dalla critica, come il suo seguito, *Féerie pour une autre fois II* (1954).

<sup>14</sup> La *Trilogie allemande* comprende le ultime pubblicazioni celineiane: *D'un château l'autre*, *Nord* e *Rigodon*.

<sup>15</sup> Queste sigle si riferiscono alle figure dell'Autore, del Narratore e del Protagonista.

si metafisico, un valore di enfasi e di maestà)<sup>16</sup> sia i toponimi (il Passage Choiseul della sua infanzia diventerà, ad esempio, Passage des Bérézinas).<sup>17</sup> Se Ferdinand è il risultato della trasposizione della tensione Destouches-Céline, è però inconfutabile che egli non può essere la fedele riproduzione dell'autore da ragazzo, in quanto i pensieri e le azioni trasposte sul foglio sono mediati e filtrati dalla co(no)scienza a-posteriori dell'autore maturo. In tal senso, l'io-narrante e l'io-narrato sono, ancora una volta, mere entità fittizie in bilico tra realtà e illusione *romanesque*.

La fase intermedia si colloca invece nel periodo della redazione delle due parti di *Guignol's band*, nel momento in cui l'*écrivain* Destouches tenta di costituire una nuova figura autoriale capace di ristabilire il contatto perduto con i lettori: nonostante la coincidenza  $A = N$ , l'opera, che racconta il periodo del soggiorno londinese del narratore-protagonista, ferito durante i combattimenti della Prima Guerra Mondiale sul fronte delle Fiandre, sembra un *récit* parzialmente *fictif*, dove difficilmente si può avvalorare l'assoluta corrispondenza  $A = N = P$ , in quanto  $P$  è un personaggio perlopiù fittizio. Tuttavia, il Ferdinand-protagonista di quest'opera è sicuramente diverso e più vicino alla figura dell'autore *rispetto* ai romanzi precedenti: a sostegno di quest'ipotesi possiamo ricordare l'incipit di *Guignol's band I* dove Céline ripercorre i bombardamenti del 1940 prima di tuffarsi nei ricordi di un passato già remoto ma sempre attuale e dove troviamo inserita, per la prima volta, l'immagine in chiaroscuro della giovane compagna Lucette che, poco più tardi, diventerà sua moglie. Siamo di fronte al momento cruciale del conflitto, in cui al desiderio di raccontare la verità si contrappone la necessità di traslare il vissuto in immaginario allo scopo di creare una nuova identità, una storia nuova, riscritta su base euristica ed esperienziale.

L'ultima fase coincide, infine, con la ricomposizione dell'alterità nell'unicità, con Céline reintegrato nella personalità di Destouches, segno non di riacquisito equilibrio, ma di rassegnata presa di coscienza per l'impossibilità di affermare la veridicità della sua poetica in

<sup>16</sup> R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil 2000, p. 47.

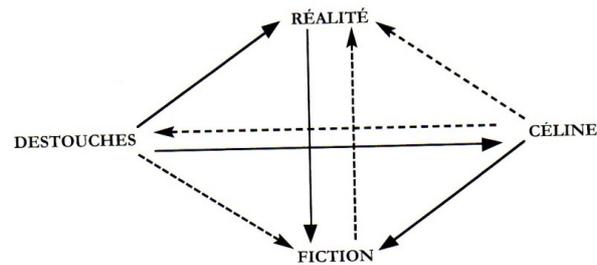
<sup>17</sup> Sul significato, la funzione, il valore onomastico dei toponimi, si rimanda al capitolo II, *Univers guignolesques: dinamiche e problematiche dei personaggi céliniani*, di L. TROVATO, *Armonia della forma, alchimie della lingua. Guignol's Band di Louis-Ferdinand Céline*, Acireale-Roma, Bonanno Editore 2008, pp. 87-156, nonché all'articolo di ID., *La ville célinienne: paradigme d'un imaginaire linguistique et culturel*, «Séméion. Revue du laboratoire DynaLang-SEM - Travaux de sémiologie n°7: De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel», sous la direction d'A.-M. HOUEBINE, mai 2008, pp. 129-35.

un'epoca che lo ripudia e lo evita come morbo contagioso (si ritrova infatti, in *D'un château l'autre*, l'affermazione perentoria "Céline vous n'existez plus!").<sup>18</sup> Ristabilita l'unità primordiale *écrivain/auteur*, la coincidenza A = N = P sembra ormai indubbia e viene affermata lungo ogni pagina dei tre volumi della *Trilogie allemande* per la presenza non soltanto del nome reale dell'autore Destouches e del suo pseudonimo Céline, indifferentemente usati dai diversi personaggi, ma anche delle altre figure 'storiche' che campeggiano di pagina in pagina con i loro nomi reali (la moglie Lucette, spesso vezzeggiata con il nomignolo Lili; gli editori Gallimard e Denoël; l'attore René Le Vigan, soprannominato La Vigue; l'attrice Arletty; Robert Poulet; il gatto Bébert, solo per citare i più importanti) e dalla denominazione esatta dei toponimi (il Passage Choiseul o il castello di Sigmaringen dove si erano rifugiati il maresciallo Pétain e gli altri *collabos* dopo la liberazione di Parigi e della Francia).

L'onomastica aiuta pertanto a qualificare la narrazione come una via di mezzo tra il genere autobiografico e la cronostoria, in cui, a tratti, si assiste alla corrispondenza tra momento della scrittura e *raconté* (dove è indubbia la corrispondenza *je-narrateur* = *je-personnage*) a testimonianza del riavvicinamento dell'autore con il *je perpétuel* della narrazione. L'idea di conflitto di *personae* che ne deriva può ben intendersi come un conflitto del nome ed implica i processi di trasposizione/falsificazione dell'evento storico in  *récit fictif*, così come la costruzione di un'identità fittizia, di natura sopraliminale rispetto all'identità reale. Nel caso dell'ultima produzione, si può persino notare una situazione di equilibrio tra realtà e *fiction*, in cui le due componenti si fondono e si nutrono l'una dell'altra in un rapporto osmotico in grado di regolare gli apporti reciproci alla narrazione. Motivo per cui ci sembra interessante proporre il seguente modello della conflittualità, disegnato come un rombo o un parallelepipedo schiacciato in cui la dialettica *fiction-réalité* trova la sua funzione, esplica la sua natura e rivela la propria complessità nel gioco di rinvii tra lo scrittore-medico Destouches e l'autore-creazione letteraria Céline.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> L.-F. CELINE, *D'un château l'autre*, in *Romans II – D'un château l'autre*, Nord, Rigodon, édition présentée, établie et annotée par H. Godard, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979, p. 14.

<sup>19</sup> Questo modello è stato già proposto nel nostro volume *Armonia della forma, alchimie della lingua ...*, cit., p. 78.



I quattro elementi del disegno non sono entità isolate, ma esistono grazie al rapporto diretto (freccia continua) e indiretto (freccia tratteggiata) che stabiliscono tra di loro. In tal modo, Destouches inventa l'autore Céline e costruisce la sua *fiction* a partire dalla realtà vissuta e sperimentata; nel contempo, Céline modifica la vita e la personalità di Destouches attraverso la *fiction* che, inevitabilmente, influenza il reale, il vivere quotidiano. Questo conflitto del nome o di *personae* è essenziale per comprendere l'entità dell'apporto autobiografico all'interno della narrazione e di tutto il sistema del *récit* cèliniano: esso fornisce altresì una chiave di lettura dell'opera nella sua interezza grazie alla fitta trama di relazioni osmotiche/simbiotiche – determinanti la complessità del *textum* – che costruisce e decreta l'originalità rispetto ai modelli narrativi di tipo tradizionale, anticipando di parecchi decenni la definizione doubrovskiana di *autofiction*. Destouches-Céline si pone quindi quale esempio paradigmatico di questo genere per la natura dialettica di tipo oppositivo/conciliativo, per quel linguaggio in libertà che crea un testo che non parla del vuoto ma della vita, per l'uso insistente del nome e del pronome personale soggetto di prima persona, capaci di straniare, far esitare e perdere il lettore più attento all'interno di un'iperbolica e sconvolgente *féerie*.