



IACOPO LEONI

DA UN MODERNISMO ALL'ALTRO

Costanti e varianti del paradigma modernista nella Trilogie allemande di L.-F. Céline

ABSTRACT: Louis-Ferdinand Céline's *Trilogie allemande* stands as an emblematic instance of the survival and recalibration of modernism in the second half of the twentieth century. In the three novels that compose the work – *D'un Château l'autre* (1957), *Nord* (1960), and the posthumously published *Rigodon* (1969) – Céline does not abandon the principal devices of his more distinctly modernist phase – the rejection of mimetic realism, the expansion of subjective perspective, linguistic experimentation, and the marked self-reflexivity of narrative; rather, he reworks them in light of a pessimism that has become increasingly radical. Although grounded in the recollection of traumatic autobiographical experiences – the crossing of Germany between 1944 and 1945 – the narrative plane is now obsessively fractured by the hypertrophic presence of a narrating voice that gives itself over to a torrent of recriminations, accusations, and delirious digressions directed toward other times and places: a distorted image of a world which, despite having lost its certainties, continues to demand new modes of representation. Hence a form of writing that signals not so much the overcoming of modernism as its problematic reactivation, undertaken in order to confront a private and collective horizon definitively marked by the loss of all totality and by the impossibility of any rational synthesis.

KEYWORDS: Modernism; Neo-modernism; Plot; Style; Céline.

I.

Che Céline rappresenti uno dei maggiori interpreti dell'estetica modernista europea è acquisizione critica ancora oggi sorprendentemente poco diffusa¹. In Francia, la nozione stessa di modernismo fatica del resto a imporsi, non solo per l'intrinseca instabilità della categoria², ma anche per la frammentarietà che caratterizza la letteratura

¹ Pierluigi Pellini è tra i pochissimi ad aver messo esplicitamente in risalto la dimensione modernista di Céline (2016).

² Quello del modernismo come categoria indefinita e dal percorso tutt'altro che lineare è ormai un vero e proprio *topos* degli studi letterari. Cfr., ad esempio, Levenson (1984). Per una sintesi italiana del fenomeno modernista, cfr. almeno Somigli (2011), Donnarumma (2012), focalizzato principalmente sul panorama letterario italiano ma ricco di riflessioni più generali, e ancora Pellini (2016).

francese del primo Novecento rispetto a quella di altri contesti³. Oltre a ragioni di storiografia letteraria, l'inquadramento di Céline entro un canone nazionale e internazionale è ulteriormente complicato dalle posizioni estetiche dello stesso scrittore, a cominciare dal rigetto di quella vocazione cosmopolita che aveva trovato nella *Nouvelle Revue française* uno dei suoi massimi strumenti di legittimazione. I pamphlet antisemiti segnano, in questo senso, un punto di rottura irreversibile; lo dimostrano le invettive contro le due principali manifestazioni di una cultura *enjuivée* accusata di aver svuotato il linguaggio artistico della sua vitalità emotiva: da un lato, le contorsioni dell'io e dell'introspezione psicologica di ascendenza proustiana; dall'altro, un internazionalismo culturale il cui esito più deteriore risiederebbe nel proliferare delle traduzioni dalle lingue straniere⁴. Al di là delle dichiarazioni polemiche e delle posture ideologiche, è tuttavia indiscutibile che la poetica céliniana condivida con il modernismo alcuni tratti strutturali, seppure riformulati in modo spesso originale: lo sperimentalismo linguistico, la disarticolazione della trama, la dilatazione sproporzionata della prospettiva soggettiva, la marcata autoriflessività del racconto.

Se *Voyage au bout de la nuit* (1932) e *Mort à crédit* (1936) incarnano compiutamente i presupposti di un modernismo che non tradisce mai la propria ambizione conoscitiva, le opere del secondo dopoguerra sembrano accordare uno spazio decisivo a preoccupazioni prima di tutto stilistiche. *D'un Château l'autre* (1957), *Nord* (1960) e il postumo *Rigodon* (1969) – i tre romanzi che compongono la cosiddetta *Trilogie allemande* – segnano un'evoluzione ulteriore, intrecciando in maniera inestricabile memoria personale, cronaca storica e trasposizione delirante. Pur ancorato alla rievocazione di drammatiche esperienze autobiografiche – l'erranza che l'autore compie tra il 1944 e il 1945 attraverso una Germania sconvolta dai bombardamenti alleati e dall'imminente collasso del *Reich* –, il racconto è frantumato senza sosta dalla presenza ipertrofica e digressiva della voce narrante: le unità narrative, ora brevissime, ora più ampie, si sbriciolano così al ritmo di continue interpolazioni tra passato e presente, tra diegesi e discorso, mentre il protagonismo dello stile si manifesta in rotture sintattiche e brusche oscillazioni di registro. Non è un caso che interpreti come Sollers e Kristeva (1977) vi abbiano letto l'inno a un'intransitività della letteratura nata sulle spoglie stesse del soggetto occidentale. Eppure, la frammentazione dell'asse diegetico e lo scatenamento dell'invenzione linguistica non rimandano a una chiusura tautologica del

³ Nel dibattito critico francese più recente, la categoria di modernismo sta conoscendo maggiore diffusione, come testimoniano, ad esempio, il recente lavoro di Émilien Sermier (2022), benché incentrato su una costellazione di scrittori "minori", e il volume collettaneo *Décloisonner le modernisme* (2026).

⁴ Emblematico, a tal proposito, non solo il rifiuto di Proust, che Céline erige a simbolo di una letteratura guastata dall'indugio descrittivo e dalla superfetazione dell'analisi psicologica, ma anche quello di Joyce e di Faulkner: "Qu'ai-je à foutre avec Joyce ou Faulkner?" (2009, 1247).

testo su se stesso, ma costituiscono il riflesso deformato di un mondo che, se ha perso definitivamente le sue certezze, esige ancora di essere rappresentato in forme nuove e sperimentali. Ecco perché è possibile interrogare la *Trilogie* come un laboratorio neomodernista in cui procedure primonovecentesche sopravvivono, ricalibrate, in un contesto biografico, storico e ideologico profondamente mutato, dando luogo a una scrittura che rilancia in termini nuovi la questione della rappresentabilità del reale⁵.

Nel panorama francese di metà Novecento, le sperimentazioni di *Tel Quel* e dell'*Oulipo* sembrano suggerire una netta soluzione di continuità rispetto alle tendenze letterarie precedenti. Eppure, l'arco cronologico che va dalla fine degli anni Quaranta all'inizio degli anni Settanta si presta a una lettura più sfumata e articolata: dove innegabili rotture convivono con tensioni, persistenze e persino sovrapposizioni⁶. In questo quadro, la *Trilogie* può essere assunta come un caso esemplare su cui misurare la rielaborazione di soluzioni formali e presupposti ideologici di matrice modernista. Lontano sia da una nostalgia conservativa sia da un atteggiamento ludico-ironico, Céline riconfigura alcuni strumenti della sua stagione più propriamente modernista – la valorizzazione della prospettiva soggettiva, la contestazione del realismo mimetico, la forma come dispositivo privilegiato di conoscenza – alla luce di un duplice trauma: sul piano biografico, la cesura rappresentata dalla prigionia danese, dall'esperienza dell'esilio e dall'autoconfinamento a Meudon; sul piano della Storia, le devastazioni della Seconda guerra mondiale, gli attriti ideologico-culturali che caratterizzano il secondo dopoguerra e l'affermazione di una nuova, alienante, società di massa. Da qui, una scrittura che non sancisce tanto il superamento del modernismo quanto la sua sopravvivenza problematica: un'eredità riattivata allo scopo di confrontarsi con un orizzonte privato e collettivo definitivamente segnato dalla perdita di ogni totalità e dall'impossibilità di qualsiasi sintesi razionale.

Sulla base di queste considerazioni, non è difficile comprendere le ragioni per cui la *Trilogie* si colloca in uno spazio obliquo all'interno del campo letterario francese dell'epoca. Da un lato, perché, pur anticipandone svariati tratti, resta estranea alle logiche ludiche e citazionali di un postmoderno ancora in fase di gestazione⁷. Dall'altro, perché rigetta la neutralizzazione dell'esperienza e la sospensione dell'istanza antropologica proprie del *Nouveau Roman*, pur condividendone l'insofferenza, tipica di un più generale

⁵Nel suo studio sul neomodernismo italiano, Tiziano Toracca ha sottolineato come il termine non riveste solo una funzione periodizzante, ma risponde a un intento interpretativo utile a esprimere una continuità e insieme una discontinuità forti rispetto al cosiddetto modernismo storico (2022, 3-4).

⁶“Si può anche individuare – ha scritto Romano Luperini – un momento preciso in cui la ripresa del modernismo è stata apertamente teorizzata e praticata da movimenti artistici e da singoli autori. Mi riferisco al periodo che va dalla metà degli anni cinquanta alla metà dei settanta” (2018, 37).

⁷Come ha suggerito Watts, alcuni tratti comunemente associati al postmoderno possono del resto descrivere con particolare efficacia la produzione romanzesca dell'ultimo Céline (1995).

sperimentalismo tardomodernista, per le nozioni ormai *périmées* di personaggio e trama⁸. Senza contare l'inconciliabilità radicale con il paradigma dell'*engagement* sartriano, bersaglio prediletto delle invettive céliniane nel corso degli anni Cinquanta. Non sorprende che un'opera presto destinata a diventare canonica – e in cui alcuni hanno riconosciuto, più che nel *Voyage*, il “vero” Céline – sia dunque rimasta in una posizione di relativo isolamento al momento della sua pubblicazione, come testimonia l'accoglienza da parte della critica coeva. Ora, rivendicare la matrice neomodernista della *Trilogie* non significa soltanto superare il *cliché* di una cesura netta tra modernismo classico e sperimentazioni del secondo Novecento, ma anche restituire profondità conoscitiva all'opera, sottraendola al rischio di due letture ugualmente riduttive: quella biografico-ideologica, che ne circoscrive il significato al risentimento del collaborazionista e alle collere dello scrittore marginalizzato; quella formalista, che, insistendo sull'istanza parodica e sul barocchismo della scrittura, finisce per valorizzare un'autoreferenzialità della letteratura alla quale Céline – è opportuno ribadirlo – non ha mai aderito, al netto di tutte le dichiarazioni sull'autonomia dello stile⁹.

II.

Minata dal protagonismo di un io narrante collerico e allucinato, la rievocazione dell'erranza tedesca rinuncia presto a ogni pretesa di linearità e coerenza interna: la trama si disarticola, il racconto procede per scarti, riprese e sospensioni, la progressione cronologica è costantemente messa in questione non solo da una memoria lacunosa, ma anche da continui squarci sul presente della scrittura. In quest'ottica, il nesso tra l'estrema soggettivizzazione del punto di vista e la marcata elaborazione formale del testo costituisce forse la più nitida eredità modernista della *Trilogie allemande*. Fondata su una radicale riformulazione della *visée* rappresentativa, la disarticolazione dell'architettura romanzesca si configura come il correlativo, sul piano della forma, di un'esperienza individuale e collettiva lacerata da un generale collasso del senso. La presunta evacuazione delle idee dal romanzo, teorizzata negli *Entretiens avec le professeur Y* (1955) e nelle numerose interviste del periodo, sembra dunque funzionare soprattutto come una formidabile strategia di denegazione. Lungi dal sancire un disimpegno dal mondo in favore di un isolamento ascetico nell'ideale dello stile, i tre romanzi inglobano tanto la

⁸ Nelle prime pagine di *Pour un nouveau roman*, saggio che riassume alcuni presupposti fondamentali del *Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet si scaglia, com'è noto, contro le cosiddette “notions périmées” del romanzo tradizionale (1957).

⁹ In questo senso, la presunta trasformazione del romanziere in cronista non comporta certo una “disparition du sens” (Seebold 1981), nella misura in cui la tensione alla trasfigurazione della realtà non solo resta il punto di fuga fondamentale dell'opera, ma costituisce il principale fattore di circolazione del significato.

trasfigurazione immaginifica degli eventi che scandiscono la fine del Secondo conflitto mondiale – il soggiorno a Sigmaringen, la visione di Berlino distrutta dai bombardamenti alleati, il crollo del *Reich* – quanto le polemiche del narratore sull'attualità sociale e politica degli anni Cinquanta, segnata dall'affermazione della società dei consumi, dall'osmosi dei codici culturali di classe e dall'emergere di nuove tensioni internazionali. È qui che si colloca il fattore di maggiore discontinuità rispetto al Céline degli anni Trenta: il rapporto obliquo tra l'io e il contesto si trasferisce in modo più esplicito sul terreno della Storia e delle dinamiche collettive, imponendo al dispositivo testuale una riorganizzazione profonda. La principale conseguenza è quella bulimia digressiva che, eretta a vero e proprio principio strutturante del discorso, riattualizza ed esaspera la cosiddetta svolta saggistica (Mazzoni 2011, 336-338) del modernismo classico.

Una simile dilatazione del perimetro romanzesco si rivela funzionale a irrobustire la visione, tipicamente cèliniana, della Storia come devastazione continua; visione fondata sull'idea di una persistenza del male al di là delle forme contingenti che esso assume di volta in volta. In questa prospettiva, il riferimento a epoche anteriori come il Medioevo non risponde ad alcuna nostalgia regressiva, peraltro caratteristica di un certo immaginario reazionario, ma opera come un dispositivo di smascheramento teso a mettere in luce una violenza che riemerge incessantemente sotto nuove spoglie. In maniera speculare, gli squarci apocalittici sul futuro – basti pensare al tema ossessivo di una prossima distruzione atomica – funzionano come anticipazioni di un disastro già inscritto nel presente, confermando l'illusorietà di ogni narrazione progressiva e ottimistica. L'idea di un miglioramento dell'individuo e della collettività risulta definitivamente dissolta a favore di un'interpretazione circolare e ateleologica che trova la sua prima, esplicita conferma nell'esperienza stessa dello scrittore: “Une fois que vous avez pris le coup... prenez Copenhague, Danemark, c'est le même identique... je ne vivrai pas assez pour connaître la suite... mais ce sera du même à l'identique” (2023b, 440). È proprio la visuale soggettiva dell'io narrante, coinvolto in prima persona negli eventi rievocati e portatore di una parola deliberatamente idiosincratia rispetto alla *doxa*, a rendere possibile una lettura della vicenda umana refrattaria a ogni forma di consolazione:

Il s'agit que la vie continue... même pas rigolote... oh, faire semblant de croire à l'avenir! certes le moment est délicat, mais vous savez qu'avec confiance, grâce et bonne humeur, vous verrez le bout de vos peines... si vous avez pris un parti, périlleux certes, mais bien dans le raide fil de l'Histoire, vous serez évidemment gâté... le fil de l'Histoire? vous voici dessus en équilibre, dans l'obscurité tout autour... vous êtes engagé... si le fil pète! si on vous retrouve tout au fond, en bouillie... si les spectateurs, furieux, ivres, viennent tripatouiller vos entrailles, s'en font des boulettes de vengeance, entassent, enfouissent, en petits Katyns particuliers, vous aurez pas à vous plaindre! vous vous êtes engagés, voilà! (2023b, 524-525)

La trasfigurazione soggettiva e allucinata della memoria si trasforma in un grido di protesta volto a riportare in superficie verità rimosse da una narrazione normalizzante degli eventi. Non a caso, la rievocazione céliniana radicalizza l'attenzione modernista verso gli aspetti più triviali, materiali e oscuri dell'esperienza, costruendo – per via di un'ostinata focalizzazione su corpi sofferenti, spazi distrutti e voci marginali – una vera e propria poetica dello scarto, funzionale a mettere in discussione la validità delle grandi narrazioni ufficiali. Suzanne Lafont ha notato, a tal proposito, come il testo conceda ampio spazio a idiomi stranieri, onomatopoeie e grida: spie linguistiche che testimoniano l'esistenza – e insieme la resistenza – di un mondo sconfitto e relegato nell'oblio (2017). Del resto, il crepuscolo degli dèi raccontato nella *Trilogie* non è mai enfatizzato epicamente, ma è reso nei suoi risvolti più concreti e degradati: se il grottesco céliniano diventa sempre apocalisse, è vero che quest'ultima non perde mai i tratti carnevaleschi di una festa in cui la buffoneria clownesca e l'affresco tragico si compenetrano. Ecco perché il male non assume mai le sembianze di una categoria metafisica o di una forza astratta, ma, specialmente nelle cupe sottotrame di *Nord*, si manifesta nella banalità di sordidi episodi di cronaca, bassezze morali, ignobili meschinerie. La reale sostanza della Storia si risolve così nella riduzione dell'orrore alla sua dimensione più ripetitiva e banalmente fattuale: “Le génie de cette Civilisation c'est d'avoir trouvé des raisons aux pires paranoïaques boucheries... le sens de l'Histoire!... new-look, assurés sociaux sanguinaires, foies en marmelade, méninges en loques, sadiques fainéants motorisés, télévisés, ravis!...” (2023b, 402-403).

Contro l'impostura insita in ogni ricostruzione progressiva, lineare e ordinata degli eventi, la *Trilogie* esibisce fin dall'inizio una costruzione narrativa sfrangiata e multidimensionale, che replica sul piano formale la complessità di una realtà irriducibile a un principio di senso stabilizzato. La discontinuità strutturale si configura come una vera e propria presa di posizione epistemologica, nella misura in cui la forma romanzesca incorpora l'impossibilità di organizzare l'esperienza secondo una logica coerente:

Entrés dans le désordre pour toujours!... donc trouvez assez naturel que je vous raconte l'hôtel Brenner, Baden Baden, après le *Löwen*, Sigmaringen... où nous ne fumes pourtant que bien après!... faites votre possible pour vous retrouver!... le temps, l'espace! Chronique comme je peux!... je dis!... peintres, musiciens, font ce qu'il veulent [...] moi là, historique, il me serait dénié de coudre tout de traviole? (2023b, 318-319)

Non è un caso che Céline paragoni l'atto dello scrivere a quello del cucire, nel contesto di un più generale ricorso al *topos* del testo come tessuto. La metafora tessile, lungi dall'alludere a una moltiplicazione combinatoria delle connessioni, rimanda a una struttura che, abbandonato il mito di un disegno unitario e orientato in senso teleologico, lascia affiorare soltanto fili disordinati, interrotti e apparentemente incoerenti. Considerata nella sua globalità, l'opera si configura in effetti come l'intersezione di molteplici livelli: tanto sul piano orizzontale, attraverso la proliferazione di episodi e

personaggi, quanto su quello verticale, tramite continue digressioni che mettono convulsamente in relazione passato, presente e futuro. Venuta meno la possibilità di ricondurre la trama a una visione unitaria, rimane la percezione di una tessitura che, resistendo a ogni tentativo di totalizzazione, espone il racconto alla natura instabile e irrisolta del mondo – “coudre tout de traviole”, appunto. È qui che la scrittura céliniana si distingue da modelli modernisti più “architettonici” come quello della *Recherche*, dove la frammentazione è ancora funzionale a una forma di ricomposizione superiore e illuminante. Così, in una delle divagazioni più emblematiche di *D'un Château l'autre*, il ricordo di un vecchio abito logoro si presenta dapprima come correlativo oggettivo di un'esperienza ormai scarnificata e impoverita, per poi dispiegare pienamente la propria valenza anche metapoetica:

J'avais un petit peu prévu!... une petite lueur!... mon complet, l'unique, je le garde, est de l'année 34! mon pressentiment!... je suis pas le genre Poujade, je découvre pas les catastrophes 25 ans après, que tout est fini, rasibus, momies!... je vous raconte pour la rigolade cette prémonition 34... que nous allions vers des temps qui seraient durs pour la coquetterie.... J'avais un tailleur avenue de l'Opéra... “faites-moi un complet, attention! spécial sérieux!... Poincaré! supergabardine!... le genre Poincaré!” Poincaré venait de lancer sa mode! sa vareuse! une coupe vraiment très spéciale... je fus servi!... le complet, je l'ai là... toujours inusable!... la preuve!... il a tenu à travers l'Allemagne... l'Allemagne 44... sous les bombardements! et quels! et à travers les quatre années... de ces bouillabaisse de bonshommes, incendies, tanks, bombes! de ces myriatonnes de décombres! il a un peu décoloré.... c'est tout! et puis ensuite toutes les prisons!... et les cinq années de Baltique... ah, et puis d'abord, j'oubliais! toute la sauvette Bezons-la-Rochelle.... et le naufrage de Gibraltar! je l'avais déjà!.. ils se vantent maintenant de complets “nylon”, d'ensembles “Grévin”, de kimonos atomiques... je demande à voir!... le mien est là! élimé certes! entendu! à la trame!... quatorze années d'avatars!... nous aussi on est à la trame! (2023a, 5-6)

Oggetto desueto capace di resistere a devastazioni e catastrofi, il completo del '34 si carica, senza soluzione di continuità, di una valenza simbolica che investe il significato dell'intera *Trilogie*. Ridotta alla sola *trame* – termine che in francese, a differenza di *intrigue*, non rinvia tanto all'organizzazione teleologica dell'intreccio, ma alla consistenza formale e linguistica del testo –, l'opera rinuncia a ogni illusione di sviluppo o risoluzione e lascia affiorare i fili di cui è composta. Ne deriva un disegno compositivo deliberatamente sfilacciato e irregolare, che trova nell'esposizione provocatoria dei propri resti una via d'accesso privilegiata alla verità. Di fronte a un mondo che non offre più alcuna garanzia di intelligibilità, è la nozione stessa di *telos* a vacillare, poiché ogni tentativo di ricostruzione rischierebbe di rivelarsi un'operazione inevitabilmente mistificante. Da questo punto di vista, la scrittura céliniana si iscrive a pieno titolo nel quadro di una modernità letteraria che, come ha mostrato Frank Kermode, mette in questione il “senso della fine” (2020). Ecco perché i romanzi della *Trilogie* rifiutano sistematicamente ogni forma di chiusura: le sequenze finali non sigillano il senso, ma lo lasciano in sospensione, alludendo a un movimento indefinito e aperto piuttosto che a

un arresto risolutivo e illuminante. Anche sotto questo profilo, Céline si colloca entro un paradigma modernista che mostra tutta la propria diffidenza verso la funzione tradizionale del finale come luogo della sintesi e della significazione ultima, sostituendovi l'idea di una temporalità aperta, segnata dall'impossibilità della riconciliazione.

Nel concepire la Storia come una furia ciclica irriducibile a ogni interpretazione razionale, la *Trilogie* può essere letta come un vasto progetto volto a demistificare le grandi mitologie ideologiche e intellettuali dell'epoca. In particolare, il sistematico offuscamento dei confini tra guerra e pace, tra vittime e carnefici, tra vincitori e sconfitti, rende impraticabile tanto qualsiasi teleologia rivoluzionaria quanto ogni programma di trasformazione in chiave politico-sociale dello *status quo*. Da qui, la caricatura feroce rivolta alla letteratura impegnata degli anni Cinquanta, presa di mira non solo nei suoi esponenti più autorevoli – su tutti Sartre, puntualmente storpiato in “Tartre” –, ma anche nel circuito editoriale che la sostiene e la legittima. È nel perpetuo ritorno della violenza, nella religione della morte e nella successione seriale delle idolatrie – suggerisce senza sosta Céline – che la comunità umana trova i suoi legami più profondi, non in un impegno etico fondato sul rapporto costruttivo tra l'io e il mondo:

Je me demande où ils l'ont fourré, où il peut être à l'heure actuelle ce formidable portrait d'Adolf? les Russes qui sont venus à Zornhofl'ont certainement brûlé, peut-être passé le cadre à Staline? idolâtre, brûlé aussi!... mis Kroukrou en place? quand brûleront celui-ci un autre!... le maréchal Youyou? Sidi-Petzareff?... François Ier?... qui vivra, survivra, verra!... ces formidables cadres tout or attendent toujours un autre Titan! cadres voués! Prophète, Attila, Washington, Lyautey, Robespierre, Bernadotte, Pape, tonnerre! gi! fleuves de sang! un coup de plumeau!... et on raccroche! l'idole est servie! oh pas longtemps! un autre trépine déjà sous le cadre, en veut!... qu'on le laisse grimper! Dache, Pompée, Gugusse, Magaule, s'exaspèrent, tonnent! (2023b, 518)

L'invettiva cèliniana verso la dimensione rituale, quasi liturgica, della violenza storica non risponde tuttavia a uno schema escatologico né si iscrive nel solco di una mitologia *fin-de-siècle* della decadenza. Se la critica ha spesso visto in Céline un messaggero dell'apocalisse, le profezie sulla fine della Francia e della civiltà occidentale sono attraversate da un rincaro comico-aggressivo che, mentre radicalizza l'idea di un declino infinito, ne smonta al contempo la più vieta retorica. Emblematico di questa ambivalenza è il finale di *Rigodon*, dove persino l'immagine dell'imminente invasione cinese – emblema di una catastrofe destinata a segnare l'avvento definitivo dell'omologazione e della standardizzazione – si risolve in una dissoluzione insieme farsesca e spettacolare:

[...] à Byzance ils s'occupaient du sexe des anges au moment où déjà les Turcs secouaient les remparts... foutaient le feu aux bas quartiers, comme chez nous maintenant l'Algérie... nos Grands-Transitaires vont pas s'occuper du sexe des anges!... ni de péril jaune! Manger qui les intéresse... toujours mieux!... et vins assortis... de ces cartes! de ces menus! Ils sont ou sont pas les maîtres du peuple le plus gourmand du monde? Et le mieux imbibé? Qu'ils viennent, qu'ils osent les Chinois, ils iront pas plus loin que Cognac! il finira tout saoul heureux, dans les caves, les fameux péril jaune!

encore Cognac est bien loin... milliards par milliard ils auront déjà eu leur propre compte en passant par où vous savez... Reims... Épernay... de ces profondeurs pétillantes que plus rien existe. (2023c: 926-927)

III.

Allo scopo di sostenere il tono iperbolico e aggressivo delle sue polemiche, Céline elabora un fitto tessuto di citazioni e rimandi culturali che mira a rendere tangibile il collasso dei valori collettivi (cfr. Hartmann 2006). Non che nei romanzi precedenti fosse assente un reticolato intertestuale più o meno riconoscibile¹⁰, ma il meccanismo si fa adesso a tal punto scoperto da lasciar quasi supporre un inedito gusto per il *pastiche*. Quella che potrebbe sembrare una *démarche* citazionista di ascendenza già vagamente postmoderna, magari orientata a sbandierare un'idea della letteratura come riscrittura interminabile, risponde in realtà a una precisa funzione strutturale e conoscitiva: mostrare lo smantellamento della civiltà occidentale attraverso la messa in questione dei suoi *topoi* fondamentali e dei suoi racconti simbolici. Non per caso, Céline ritorna all'archetipo del viaggio come dispositivo simbolico chiamato a trascendere la dimensione più strettamente memorialistica del racconto per trasformarla nella discesa agli inferi di un'intera civiltà: “Céline se veut chroniqueur – scrive Roger Nimier presentando l'uscita di *Nord* –; mais il décrit l'Allemagne de la débâcle comme Dante visitait les cercles de son Enfer” (cit. in Godard 2023, 1146).

Pur senza costituire uno schema strutturale rigido o programmatico, l'ipotesto dantesco che affiora in filigrana funziona come una vera e propria griglia simbolica del racconto, per certi aspetti accostabile al “metodo mitico” teorizzato da Eliot nel celebre saggio sull'*Ulysses* di Joyce: un procedimento che non implica la ripresa meccanica di un modello, ma l'attivazione di un orizzonte di senso attraverso cui dare forma a una contemporaneità frammentaria e caotica (1992). Nella *Trilogie allemande*, il rimando alla *Commedia* opera sia tramite una rete diffusa di reminiscenze sia come più generale dispositivo di circolazione del significato. Da un lato, permette di interrogare criticamente il presente, offrendo una rete entro cui inscrivere le personali rese dei conti dello scrittore e le invettive politico-culturali che attraversano l'opera. Dall'altro, l'erranza dei protagonisti si configura come un attraversamento di spazi devastati, popolati da figure degradate, relitti umani e scene di violenza reiterata: dove la Storia assume i tratti di un inferno privo di qualsiasi prospettiva di redenzione. In tal modo, il meccanismo intertestuale non si limita a moltiplicare i livelli di lettura, ma contribuisce a

¹⁰ *Voyage au bout de la nuit*, ad esempio, tracima di citazioni più o meno mascherate – e più o meno consapevoli – dalla grande tradizione letteraria francese, da Voltaire a Flaubert, da Baudelaire a Proust.

definire un'immagine del reale in cui la tradizione viene riattivata come strumento critico per diagnosticare la malattia dell'epoca contemporanea.

Il parallelismo è già esplicito nelle pagine iniziali della *Trilogie*, di fatto un prologo all'intera opera: quando lo scrittore vede apparire sulla Senna – trasfigurata dalla febbre in un sinistro fiume infernale – il *bateau-mouche* di un'altra epoca *La Publique*, timonato da Caronte. Con il suo carico di ombre, tra cui si distingue quella dell'amico e compagno di fuga Le Vigan vestito da gaucho, la comparsa del battello fantasma segna l'apice di un'allucinazione dal forte valore allegorico. L'episodio non si limita a collocare la rievocazione dell'erranza tedesca sotto il segno della cieca violenza, ribadendo una concezione della Storia come spazio di distruzione incessante e di sopravvivenza precaria, ma introduce una dimensione esplicitamente antimimetica che indica nella capacità di vedere la Morte la sola clausola di esistenza del racconto. Esplorare gli abissi della condizione umana non equivale allora a una compiacenza nichilistica, ma costituisce il presupposto per lo scatenamento di un'immaginazione che, facendo esperienza diretta dell'orrore, può diventare l'unico esorcismo possibile: un postulato che affonda le sue radici fin nell'avvertenza al lettore con cui si apriva, più di trent'anni prima, *Voyage au bout de la nuit*. Non a caso, proprio nel momento in cui si accinge a intraprendere la propria impresa memorialistica, il narratore finisce per alludere a un'identificazione implicita con la figura stessa di Caronte:

Là zut! et chacals!... je pourrais moi aussi vous promener, avec d'autres personnes!... divaguer pour divaguer!... un plus bel endroit!... fièvre pas fièvre!... et même un site très pittoresque!... touristique!... mieux que touristique!... rêveur, historique, et salubre!... idéal! pour les poumons et pour les nerfs... un peu humide près du fleuve... peut-être... Le Danube... la berge, les roseaux... (2023a, 102)

Nelle prime pagine di *Rigodon*, Céline evocherà poi ancor più esplicitamente l'immagine dell'artista-traghetto, precisando la portata metanarrativa del riferimento e orientandola nel contesto di una poetica fondata sul precario equilibrio tra spinte potenzialmente dispersive: "il faut apprendre, sapristi mufle! le petit liseré contrecourant, là que le vrai artiste nautonnier barre et maintient son esquif! très finement t'entends! du travail que t'as pas idée, gougnaffe velu! affamé d'hors-d'œuvre!" (2023c, 728)

Laddove il "metodo mitico" teorizzato da Eliot poteva ancora ambire a organizzare il disordine della modernità, nella *Trilogie* il dispositivo sembra sancire lo smantellamento radicale di ogni valore individuale e collettivo. Ne risulta una tensione strutturale tra la promessa di ordine inscritta nella forma simbolica del viaggio e l'impossibilità di ricondurre il caos in più ampi sistemi di senso. In questa prospettiva, l'intertestuale dantesco – come, più in generale, lo schema della catabasi che sorregge l'intera opera – non può neppure essere ricondotto a una neutralizzazione ironica delle grandi forme della tradizione, nella misura in cui non è funzionale a un'evacuazione postmoderna del

significato. La rievocazione della Germania sconvolta dalla disfatta nazista funziona piuttosto come potente sineddoche di una notte della ragione che, alla metà del Novecento, incombe sull'intera civiltà europea del passato, del presente e del futuro, se non sulla Storia nella sua totalità. Certo, l'io narrante resta esposto alla possibilità di rare folgorazioni epifaniche come il roseto del Brenner o la voliera di Copenaghen: spazi apparentemente sottratti all'orrore storico che risultano, ben presto, paradisi solo illusori. La *Trilogie* non si limita a respingere la fiducia nelle svolte oggettive e pubbliche dell'esistenza, ma rigetta anche la funzione rivelatrice dell'epifania, la quale affiora solo per cadere immediatamente, muta e inefficace: ora sommersa dalla proliferazione incontrollata del discorso, ora neutralizzata dall'immedicabilità dell'esperienza.

A partire da questa assenza di redenzione, trova conferma la possibilità di leggere la *Trilogie* alla luce di quella che Jean-Michel Rabaté ha definito la dimensione intrinsecamente spettrale della condizione moderna (1993). Non solo perché i numerosi personaggi che attraversano i romanzi sono ridotti a ombre in fuga, ma anche perché l'io narrante stesso assume sembianze fantomatiche, intervenendo sulla propria opera da una prospettiva inevitabilmente postuma. Una simile postura è emblematica di una modernità segnata da una strutturale non-contemporaneità. Da un lato, in quanto perseguitata da residui del passato che resistono a ogni razionalizzazione e ritornano sotto forma di rimosso storico; dall'altro, in quanto il futuro è assunto come orizzonte perturbante già attivo nel presente, giocando con finzioni, ipotesi e alternative incompatibili. Se una tale configurazione contribuisce a rinfocolare l'idea della Storia come processo di continuo deterioramento, essa alimenta al contempo il mito dello scrittore isolato: dove la pretesa di lateralità rispetto all'istituzione letteraria rivendicata fin dagli anni Trenta, ed esasperatasi nella folle operazione dei pamphlets, si è trasformata nell'esibizione teatrale di una marginalità ai limiti del clochardismo. Ma la posizione di ritiro e di esclusione non costituisce soltanto l'ultima roccaforte del memorialista collerico e rancoroso, quanto l'osservatorio privilegiato da cui continuare ad adempiere quell'imperativo del *tout dire* che attraversa l'intera poetica céliniana.

Se nei capolavori degli anni Trenta la coazione al racconto era funzionale a denunciare la natura proteiforme del male, nella *Trilogie* la collera si indirizza in maniera più specifica verso la cattiva fede di una civiltà impegnata in una gigantesca operazione di rimozione collettiva. In questo senso, la scrittura céliniana si pone esplicitamente come contro-discorso rispetto a una duplice strategia di anestetizzazione dell'orrore. Innanzitutto, le seduzioni di una letteratura inoffensiva, ossia neutralizzata nelle sue potenzialità conoscitive; in secondo luogo, le compensazioni offerte da un'epoca che, attraverso la promessa del comfort materiale e l'omologazione dei desideri, contribuisce a occultare la persistenza della violenza storica¹¹:

¹¹ Sulla rappresentazione della società dei consumi nella *Trilogie*, con particolare riferimento alla questione della memoria storica, cfr. soprattutto Wesley (2018 e 2021).

[...] à l'heure actuelle je vois pas beaucoup, même tout contractant mon histoire, comment elle pourrait un peu se vendre dans l'état des kiosques et des gares et des librairies, que tout ça dégueule d'invendus... que le public, si pressé, blasé, si alcoolique, si fatigué, veut plus rien lire, ni entendre, peut-être un petit truc pédé? une pouponnière en folie? confidences de nurses roses ardentes?... alors là moi je me présente mal avec nos avatars aux flammes, phosphores, séismes... (2023b, 509)

Da qui, la diagnosi impietosa riguardo la crisi della memoria nella società di massa, nonché i processi di banalizzazione innescati da una cultura del consumo che tende a trasformare il passato storico in prodotti commerciali o in slogan pubblicitari, quando non in puri significanti svuotati di senso:

Je donne pas dix ans pour que les jeunes prennent Pétain pour une épicerie... "Colombey-les-Deux" pour un sale jeu de mots... Verdun pour un genre de pastis... "confiance, vacances, oublis..." allez voir dire à Billancourt qu'ils furent un petit peu bombardés?... on vous prendra pour un malade!... allez trouver la moindre plaque, le plus dissimulé bouquet!... (2023b, 503)

IV.

Nel nesso inscindibile che le unisce, forma e materia del contenuto intendono sottrarre la scrittura alle logiche di una fruizione immediata, seriale o spettacolarizzata: se la *Trilogie allemande* va interpretata come un esempio emblematico di neomodernismo, ciò dipende anche dall'intento polemico nei confronti del *kitsch*, inteso, secondo la celebre formulazione di Clement Greenberg, nei termini di quella produzione artistica che non richiede la partecipazione attiva da parte del pubblico (2025). Contro una cultura incline a neutralizzare il senso attraverso la semplificazione, Céline rivendica un'opera il cui significato non è immediatamente decifrabile, ma domanda di essere conquistato mediante il faticoso attraversamento di una dimensione formale lontana dai meccanismi del mercato e dell'intrattenimento. Ecco perché la funzione destinatario entra senza sosta nel perimetro del racconto non solo come interlocutore da coinvolgere e sedurre, ma anche come avversario ostile da mettere alla prova. Una simile conflittualità risponde certo a una strategia di autoassoluzione tramite cui lo scrittore, indossando le vesti del perseguitato, cerca di sottrarsi alle accuse di antisemitismo e di collaborazione ideologica con il nazismo. Tuttavia, questa dinamica si innesta su un tratto strutturale del modernismo, segnato dalla consapevolezza di un mancato riconoscimento del lettore nel momento stesso in cui l'opera mira a disorientarlo, incrinarne le aspettative e denunciarne la complicità con le derive della società di massa.

Di fronte all'assimilazione consumistica dell'esperienza e alla standardizzazione dei linguaggi culturali, il modernismo aveva rivendicato l'autonomia dell'opera d'arte come ultimo spazio di resistenza, affidando alla forma il compito di preservare una possibilità

di senso sottratta alle logiche dell'omologazione. Sul finire degli anni Cinquanta, la *Trilogie* sembra ormai proiettare un'ombra su questa ipotesi, nella misura in cui l'aspirazione alla classicità viene costantemente filtrata dall'autoironia e dall'esibizione di una marginalità segnata dal discredito pubblico e dallo scarto insanabile con l'orizzonte d'attesa dei lettori. Rovesciando l'ideale modernista in parodia amara, Céline sottopone anzi provocatoriamente la propria poetica al giudizio del consumatore piccolo-borghese, simbolo emblematico di una ricezione mercificata e normalizzante che il testo finisce per assumere come paradossale garanzia di autenticità:

Encore mes rancœurs!... vous m'excuserez d'un peu de gâtisme... mais pas tellement que je vous lasse!... moi et mes trois points!... un peu de discrétion!... mon style, soi-disant original!... tous les véritables écrivains vous diront ce qu'il faut en penser!... et ce qu'en pense Brottin!... et ce qu'en pense Gertrut! mais l'épicier ce qu'il en pense?... voilà l'important!... voilà ce qui me fait réfléchir!... (2023a, 292-293)

Il ricorso al filtro dell'autoironia non funziona soltanto come strategia polemica o come maschera difensiva, ma tradisce la serietà di un'aspirazione tanto più urgente quanto più esibita nelle forme dell'autoderisione: quella di una letteratura che continua a rivendicare la propria funzione conoscitiva nel momento in cui percepisce il suo fallimento storico e l'erosione della sua centralità culturale. Lungi dal ricercare l'adesione del lettore medio, Céline espone infatti la scrittura a un confronto deliberatamente conflittuale con il pubblico, trasformando l'incomprensione, e persino il rifiuto, in paradossali criteri di legittimazione estetica. Nella misura in cui si afferma come pratica antagonista refrattaria a qualsiasi ipotesi di mediazione, la *Trilogie* può essere letta come una manifestazione estrema di parresia modernista: una parola che rivendica per sé il diritto di dire il vero contro il consenso dominante, assumendo fino in fondo il rischio dell'isolamento e del discredito.

È proprio la costante ricalibrazione tra esigenze opposte a collocare la *Trilogie* in una posizione risolutamente obliqua rispetto alle grandi tentazioni del Novecento: distante dal modernismo, perché scettica riguardo alla sacralità dell'opera d'arte e dell'autore; ma altrettanto lontana dalle pratiche ludiche e intransitive del postmoderno. Ne deriva la postura di uno scrittore orgogliosamente senza comunità – postumo, appunto: consapevole che l'esperienza letteraria è sempre più minacciata dall'omologazione culturale e dalla contraffazione intellettualistica, eppure proteso a vedere nello stile la sola via d'accesso alla verità. Nonostante un pessimismo fattosi radicale, la scrittura continua infatti a rappresentare per Céline un presidio di salvezza. Certo, la materia narrativa della *Trilogie* è interamente segnata dalla precarietà, e ciò tanto a livello tematico – l'esilio, la fuga, la rovina dell'Europa, le devastazioni della società di massa – quanto a livello formale – la disgregazione della trama, la frammentazione cronologica, l'istanza digressiva. Ma il lavoro del romanziere opera incessantemente per tenere insieme le spinte centrifughe del testo, trattenendo nella stoffa fragile del linguaggio ciò che sembra

condannato alla dispersione. Ancora una volta, sarà l'immaginario tessile a istituire un parallelo decisivo tra il gesto di un raccontare irriducibile alle mode e un sapere artigianale ormai sul punto di scomparire:

“inactuel, décati!...” oh! là! moi, tout pourris puants charognes je les trouve! déjetures de Grévins!... raclures de voiries!... chacun son idée!... à “re-writer” au trognon! à l’os! à l’atome!... pire, pire 1900!... capilotades de vanités! tournures, faux nichons!... Mme Emery, rue Royale... Paris et Trouville à la belle saison, vous façonnait de ces robes! autrement foutues que leurs romans!... mais le soin! flous et petits points!... la belle ouvrage!... je la vois plus... chacun peut avoir son idée!... moi qu’ai vu la capilotade de bien des Empires, je verrai, si je dure assez longtemps (carbi, carottes), la capilotade des “actuels”... horde de balourds bluffeurs, pochetés!... pardi!... carbi! carottes!... condition! façonne pas trop flou!... et couse à l’aiguille!... petit empiècement de souvenirs! ci!... un autre!... là: un fait historique!... à l’aiguille!... un autre!... (2023a, 117)

Contro ogni narrazione che pretende di riflettere un presunto ordine del mondo attraverso la trasparenza del linguaggio e la sequenzialità degli eventi, la *Trilogie* esibisce le proprie lacune e difformità. Da qui, quel *bric à brac* narrativo che non si limita a mimare il disordine della Storia, ma lo assume come principio compositivo per poi trascenderlo grazie allo sfiancante lavoro della forma. In questo senso, Céline si iscrive a pieno titolo nella linea che, da Baudelaire in avanti, concepisce l'arte come luogo di una sintesi paradossale: non negazione della modernità e delle sue aberrazioni, ma trasfigurazione alchemica di un universo individuale e collettivo ridotto in frantumi. Nell'epoca in cui l'evento storico, ancor prima di compiersi, è già destinato a essere consumato e reiterato fino alla saturazione dai medium di massa, Céline evoca allora l'immagine, volutamente anacronistica, delle *vieilles demoiselles* di New York; figure fuori dal tempo che oppongono alla furia del moderno una resistenza silenziosa, fondata sui valori desueti della lentezza e dell'artigianato:

Je pourrais vous amuser encore, enfin essayer, avec mes “Nostradamus”, l’armée jaune à Brest, l’armée noire gare Montparnasse, la capitulation de Saint-Denis, mais comme j’aurai soixante-dix ans quand paraîtra cet ouvrage, ces faits auront été ressassés par tous vos journaux habituels, photographiés toutes les coutures par mille et un magazines [...] à propos, vous trouverez encore à New York aux environs de Battery Place, petites rues alentour, des vieilles demoiselles, dans mes prix, à cinq cents mètres de Times Square, célibataires, en très petits appartements, qui se fignolent de ces mobiliers, se brident des fauteuils, se tapissent, passements des prie-Dieu, vous peinturlurent ornent de si amusants cache-pots qui vous feraient des pris rue de Provence... ces demoiselles se chauffent au bois [...] comme moi ici à Meudon, insensibles aux vogues, très paisiblement démodées, mais pas si pressées de disparaître! [...] adonnées à la tapisserie aussi, prêtes à reprendre les toiles, les laines [...] ces demoiselles elles aux œuvres sérieuses pas de temps à perdre... regarder en l’air! un coussin brodé prend un an... (2023c, 730)

Nel rivendicare un'esperienza lunga e improduttiva, la metafora dell'artigianalità tessile viene così a condensare un'idea della letteratura come costruzione lenta e paziente, irriducibile alle logiche del consumo e della spettacolarizzazione mediatica. Anch'egli

orgogliosamente – e rancorosamente – fuori dal proprio tempo, Céline modella lo stile come un ricamo, ossia come un intreccio di fili, riprese e variazioni capace di trasformare la pagina in un tessuto musicale aereo e volteggiante che impedisce al testo di dissolversi in una pura dispersione:

[...] fines tapisseries, braderies d'astuces, le style, j'en suis! rares amateurs, vous me direz et si fort haineux! tant mieux! que Diable, ceux-là me seront fidèles! jaloux? à la folie! ils parleront encore de moi, de mes horreurs de livres, que les français existeront plus... traduit en mali je serais, ce petit cap d'Asie absolument effacé! les gens de là, d'autrefois blancs... blonds, bruns, noir, invraisemblables!... blague de l'Histoire!... déchiffré entre les langues mortes, j'aurai ma petite chance... enfin! (2023c, 730-731)

L'immortalità dello stile proietta l'opera in un altrove temporale radicalmente disallineato rispetto al presente, oltre la scomparsa stessa della Francia. Certo, la figura dello scrittore intento a prefigurare la propria glorificazione postuma è un *topos* talmente usurato da lasciar affiorare il consueto sospetto parodico. Eppure, al netto di ogni autoironia, Céline non smette di vedere nell'atto stesso del raccontare una soglia simbolica da attraversare per sfuggire a quell'angoscia della dissoluzione che, come ha notato Jean-Pierre Richard (2008), costituisce forse la metafora ossessiva più decisiva del suo immaginario. Non per caso, in *Rigodon* è ricorrente il tema della scrittura come corsa contro il presentimento di un tempo che si accorcia e di una fine sempre più imminente: “[...] je sens les Parques me gratter le fil, et comme s'amuser... oui!... joujou!” (2023c: 906). Nel richiamare la certezza di una vita ormai prossima all'epilogo, l'immagine del *fil* condensa una delle logiche profonde dell'estetica céliniana tarda: il rifiuto di condurre teleologicamente il racconto verso la sua conclusione risolutiva, prolungandone il movimento e differendo senza sosta il momento della chiusura. Nell'intreccio di fili che non si chiudono, nella temporalità sospesa, dinamica e ininterrotta, nel mito modernista dell'opera aperta, la *Trilogie* mette in scena la sua strenua resistenza davanti al fantasma della morte.

Per la fiducia accordata al valore della forma e alla possibilità di rappresentare la disgregazione del reale, la poetica di Céline non abbandona mai, neppure nei suoi esiti più tardi e sfrangiati, quella tensione problematicamente costruttiva che, al netto di alcune formulazioni teoriche, costituisce una delle anime più autentiche del modernismo. Presto ridotta a pretesa illegittima e abusiva dal postmoderno, l'aspirazione alla verità si configura nella *Trilogie* come una spinta costante alla liberazione dalle convenzioni percettive e dalle rappresentazioni ossificate, nella direzione di una coesistenza allucinata dei tempi e degli spazi. Sta qui la differenza fondamentale rispetto ai nuovi mezzi di comunicazione – su tutti la televisione –, basati su un'equivalenza sterile tra vedere e sapere (1976d: 96). Ma un simile attacco non è che il riflesso di un'avversione più generale verso il culto della riproduzione piatta e seriale, responsabile di anestetizzare il potere sempre salvifico dell'immaginazione. Alle derive insite nella

rappresentazione fotografica della realtà, Céline oppone allora lo stile, inteso come veicolo di uno straniamento formale fondato sul rigetto degli abituali meccanismi conoscitivi e sulla parallela valorizzazione di una trasposizione fantasmagorica dell'esperienza. Ciò che qui è ancora il risultato di una perdita da elaborare diventerà di lì a poco professione di relativismo, scetticismo generalizzato, diffusa postura ironica. Da questo punto di vista, la *Trilogie* può essere letta come una formazione di compromesso tra il lutto modernista per la crisi irreversibile del senso e un disincanto cinico che smonta miti, ideologie e soggettività senza abbandonarsi mai, però, a un manierismo privo di tragedia.

BIBLIOGRAFIA

- CÉLINE, L.-F. *Cahiers Céline 2. Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*. Eds. J.-P. Dauphin, H. Godard. Paris: Gallimard.
- . 2023a [1957]. *D'un Château l'autre*. In *Romans 1957-1961*. Ed. H. Godard. Paris: Gallimard.
- . 2023b [1960]. *Nord*. In *Romans 1957-1961*. Ed. H. Godard. Paris: Gallimard.
- . 2023c [1969]. *Rigodon*. In *Romans 1957-1961*. Ed. H. Godard. Paris: Gallimard.
- . 2012. *Lettres*. Paris: Gallimard.
- CHIROUX, A., DEBLANDRER, M., ROLAND, H. (eds.). 2026. *Décloisonner le modernisme. Errances du sujet et expériences en prose*. Amsterdam: Peter Lang.
- DONNARUMMA, R. 2012. "Tracciato del modernismo italiano." In R. Luperini (ed.). *Sul modernismo italiano*, 13-38. Napoli: Liguori.
- ELIOT, T.S. 1992 [1923]. "Ulysses, ordine e mito." *Opere 1904-1939*, ed. R. Sanesi, 642-646. Milano: Bompiani.
- GODARD, H. 2023. "Notice" di L.-F. Céline, *Nord, Romans 1957-1961*, 1142-1161. Paris: Gallimard.
- GREENBERG, C. 2025 [1939]. "Avanguardia e Kitsch." In G. Di Salvatore, L. Fassi (eds.). *L'avventura del modernismo*. Milano: Johan & Levi.
- HARTMANN, M. 2006. *L'envers de l'histoire contemporaine. Étude de la "Trilogie allemande" de L.-F. Céline*, Paris: Société d'études céliniennes.
- KERMODE, F. 2020 [1966]. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*. Milano: Il Saggiatore.
- KRISTEVA, J. 1977. "Actualité de Céline," *Tel quel* 71/73: 45-52.
- LAFONT, S. 2017. "Céline ou la dénarrativisation de l'Histoire dans *D'un château l'autre* et *Rigodon*." *Études françaises* 53: 89-103.
- LEVENSON, M.H. 1984. *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LUPERINI, R. 2018. "Modernismo, avanguardia, antimodernismo." In R. Luperini (ed.). *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, 23-38. Pisa: Pacini.
- MAZZONI, G. 2011. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino.
- PELLINI, P. 2016. *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*. Roma: Artemide.
- RABATÉ, J.-M. 1993. *La pénultième est morte: spectrographies de la modernité (Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres)*. Seyssel: Champ Vallon.
- RICHARD, J.-P. 2008 [1980]. *Nausée de Céline*. Paris: Verdier.
- ROBBE-GRILLET, A. 1957. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
- SEEBOLD, E. 1981., "Du roman à la chronique: la disparition du sens dans l'univers romanesque de L.-F. Céline." In *Le genre du roman, les genres de romans*, 147-163 Paris: Presses universitaires de France.
- SERMIER, É. 2022. *Une saison dans le roman. Explorations modernistes: d'Apollinaire à Supervielle (1917-1930)*, Paris: Corti.
- SOMIGLI, L. 2011. "Dagli 'uomini del 1914' alla planetarietà. Quadri per una storia del concetto di modernismo." *Allegoria* 63: 7-29.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo-Firenze: Palumbo.
- WATTS, PH. 1995. "Postmodern Céline." In *Céline and the Politics of Difference*, 203-219. Hanover: University Press of New England.
- WESLEY, B. 2018., *L'oubliothèque mémorable de L.-F. Céline: essai de sociocritique*. Montréal: Presses universitaires de Montréal.

—.2021. "La critique de la société de consommation dans la *Trilogie allemande* de L.-F. Céline.", *Elfe XX-XXI*, 2021/10. <<https://journals.openedition.org/elfe/3165>> [ultimo accesso: 5/02/2026].