



Louis-Ferdinand Céline La Chiesa

Introduzione di Graceva

Non c'è posto ne L'Église per Bardamu

Céline o del lato oscuro dell'emotività. Potrebbe essere un titolo azzeccato per una fiction, non so se cinematografica, teatrale o televisiva; dove il protagonista, Ferdinand Bardamu, con un'ossessività propria soltanto dei grandi attori comici o tragici, alla fine di ogni sua pièce, guardando fissamente gli spettatori, ripeta: "Che non se ne parli più". Si badi che l'attore in questione è affetto da logolatria e il secco invito al silenzio, vero coup de théâtre, sconcerta lo spettatore.

Ma raccogliere l'invito, calando il sipario sulle picaresche avventure di Ferdinand Bardamu, è impossibile, perché questo personaggio ci lega ad una storia ancora non conclusa, fatta di deliri ostinati, sogni irrealizzati, ciclopici progetti politici sgretolatisi con un incomprensibile soffio di vento, tentativi individuali di fuga verso paradisi perduti che soltanto il dio della morte sa irridere per la loro inconsistenza fattuale. L'epopea di un personaggio che nasce con L'Église.

Ci sarà chi discetterà sui motivi d'interesse che può oggi suscitare un'opera di formazione quale L'Église? In un mondo in cui anche Céline, come la maggior parte dei classici della letteratura del Novecento, sembra destinato a diventare preistoria di un discorso di attualità che richiede spazi, tempi, emozioni diverse, un'opera come L'Église, che la critica ha sempre avuto difficoltà a collocare nel flusso torrenziale della sua scrittura, corre il rischio di essere, a maggior ragione, considerata al più una stravaganza dell'editoria italiana. Ma non è così! E ciò a partire dal curioso paradosso che da essa scaturisce: se fosse la sola opera di Céline a noi nota, forse incorrerebbe nel giudizio che ne diede il lettore di Gallimard, per il quale la commedia si caratterizza per "un certo vigore satirico" e poco altro, comunque insufficiente per proporre la sua pubblicazione; non essendo la sola opera a noi nota, risulta una miniera preziosa di materiali celiniani e di possibili scorribande nella vita e nell'arte misteriose di un genio della scrittura, al di là dello specifico valore che oggi siamo portati ad attribuire ad essa. Appunto, singolare destino di un'opera che costituisce il primo serio tentativo di Céline di penetrare l'orizzonte opaco ma assoluto della scrittura, essendo Semmelweis (1818-1865), sua tesi di dottorato in Medicina, almeno formalmente qualcosa di altro genere. Ma, in questo caso, il paradosso non è né un rompicapo né appartiene alla filosofia o alla rigorosa logica dell'argomentazione. Il paradosso riguarda il lato oscuro dell'emotività di un "individuo" d'eccezione, e scioglierlo consentirebbe di fare un passo avanti su uno dei casi più straordinariamente complessi che la letteratura del Novecento conosca. Appunto l'enigma Céline. Inoltre, quel lettore di Gallimard aveva la vista corta, al pari dell'altro (lo stesso?) che dopo alcuni anni rifiutò Voyage au bout de la nuit, un vero caso letterario a livello europeo, costringendo in seguito il suo editore a rincorrere l'apocalittico Céline, di cui soltanto nel secondo dopoguerra pubblicherà tutte le sue opere. Ma ormai i tempi erano cambiati, e l'antisemita Céline, il collaborazionista prezzolato, il paria, il nuovo Calibano non andava più, almeno come investimento economico.

Al paradosso è sottesa anche una domanda preliminare formulabile senza difficoltà: quando nasce Céline? Come scrittore, naturalmente. Rispondere un po' meno. Stando ai fatti è L'Église

il primo tentativo d'immedesimazione da parte di Céline nel ruolo di scrittore; e sarà un caso o, piuttosto, un destino, subito accade che raccontare la sua storia equivale ad entrare in un groviglio. Significativo, comunque; ma non per questo facilmente districabile. Il solo fatto certo è la sua data di pubblicazione: 1° settembre 1933, presso Denoël; quindi di un anno posteriore alla pubblicazione di *Voyage au bout de la nuit*. E tutto lascia pensare che sia Céline, da sempre animato da furori economici, sia il suo editore abbiano voluto sfruttare la scia del successo del *Voyage*. Meno chiaro il tempo della stesura e situazione de *L'Église*. Anzi decisamente aggrovigliato.

L'ambientazione cadrebbe nel 1922, indicata dal futuro epidemiologo e igienista in servizio presso la Società delle Nazioni, dottor Destouches, come l'età aurea dell'organizzazione, che giustifica anche la scelta del titolo della commedia. Infatti, ricorda François Gibault, suo attento biografo che, a Max Descaves che gli chiedeva ragione del titolo, Céline così rispondeva: "Perché mi sembra riassumere correttamente la SdN [...] Una chiesa! Con i suoi dirigenti, il suo personale", precisando di aver situato l'azione nel 1922, che per lui corrispondeva alla grande epoca della SdN: "Quella della religione internazionale del riavvicinamento dei popoli, l'epoca Briand". Ma già rispetto a questa tardiva ricostruzione i conti non tornano, almeno per due motivi: Louis-Ferdinand Destouches nel 1922 né era ancora medico né lavorava come epidemiologo presso la SdN. Ma questo potrebbe significare poco rispetto al forte connotato autobiografico che permea *L'Église* e, apparentemente, le sue prime opere, perché lo scambio - o la libera trasposizione sul vissuto - è un tratto costitutivo della scrittura celiniana. Tuttavia il dato più verosimilmente certo che si possiede resta proprio quello della stesura, che cadrebbe tra la fine del 1926 e l'inizio del 1927. E proprio in questo periodo c'è l'incontro con la danzatrice americana Elisabeth Craig, la stessa con cui vivrà per circa sei anni e a cui dedicherà il *Voyage*, e della quale venti anni dopo dirà in una lettera a Milton Hindus di doverle tutto. Per arrivare, come si è detto, alla sola data assolutamente certa, 1° settembre 1933, di pubblicazione de *L'Église* presso Denoël; ma qualcosa nella vita di Céline era appena accaduto: Elisabeth era partita per l'America per non più tornare. Questo periodo così importante per la vita di Céline era stato preceduto nei primi mesi del 1926 dalla rottura con la moglie Edith Follet, alla quale scriveva: "Preferirei uccidermi anziché vivere con te di continuo, sappilo bene e non seccarmi mai più con l'affetto, la tenerezza... [...] Ho voglia di star solo, solo, solo, né dominato, né sotto tutela, né amato, libero. Detesto il matrimonio, lo aborro, ci sputo sopra, mi fa l'impressione di un carcere in cui crepo". E dire che nessuno gli aveva messo le catene! Il divorzio chiesto da Edith dopo questa lettera significava per il dottor Destouches rinunciare per sempre a quell'agiatazza borghese, cui aveva precedentemente mirato e che i potenti e ricchi Follet gli avevano consentito di conoscere.

Non si fanno queste precisazioni soltanto per spirito documentario, ma per una ragione forse più importante, legata non soltanto all'interpretazione della commedia ma ad un particolare che aiuta a penetrare la nascita del mito Céline, e anche il suo enigma. Sto pensando a quell'io nascosto sotto la scrittura, elemento di unificazione di romanzi, balletti, pamphlet e commedie in una sola opera, che soggiace, appunto, ad un io-narrante rivolto al lettore come se questi dovesse in qualche modo conoscere le sue vicende, se quell'io gli parlasse dentro, perché la Verità non potesse essere comunicata altrimenti. Questo io, tuttavia, ama, come il logos eracliteo, nascondersi, perché come io della scrittura sa bene che non coincide mai con la logica dei fatti, della vita, ma con quella più misteriosa delle parole. Si dirà che è un'altra delle invenzioni celiniane, un nuovo colpo di genio che lo rende grande e forse unico. Ma non è soltanto questo il problema, come non lo è se si interpretasse quell'io come il più evidente, l'io allucinato e pubblico di Céline, un io che fagocita in un grido di scherno tutto il reale: una superfetazione narcisistica dell'io che non consente confronti dialettici. Perché quell'io nascosto copre delle insidie, a partire dalla sua struttura schizofrenica.

Quel particolare cui si faceva riferimento si trova nella prefazione de *L'Église* (quindi scritta nel 1933), e altera improvvisamente il quadro di riferimento fin qui prodotto. L'io che qui parla è già quello del mito, teso non soltanto a depistare i critici ma a condensare materiale magmatico in vista della guerra santa contro i valori supremi della civiltà occidentale. Nella prefazione

Céline afferma di avere aggiunto soltanto “tre righe, proprio alla fine... Vedrete... Brutalizzerà la nostra commedia... Perché? È tutto quello che abbiamo imparato in dieci anni?... E voi?”.

Come è evidente dall'uso dei tre punti (l'invenzione del secolo, “più importante dell'atomo” come dirà in *Entretiens avec le Professeur Y*, necessari per “l'emozione [che] viene dal midollo dell'essere”) si sta già ben al di là dai condizionamenti descrittivi che caratterizzano *L'Église*, ma chi intende le sue intenzioni capisce che l'obiettivo di Céline è un altro: indicare un principio di continuità della sua opera e di definitiva frattura con il mondo. Certo, il problema dell'interpretazione de *L'Église* è anche legato alla comprensione dell'origine di quel mondo ormai “più brutalizzato”, che, a quanto si dice, soltanto lui avrebbe imparato a conoscere. Ma bisogna procedere con ordine: è poi vero che Céline ha aggiunto soltanto “tre righe”, nelle quali - nella didascalia finale - Janine cerca inutilmente di uccidere con una pistola Bardamu che le rifiuta il suo amore?

È ancora Gibault il punto di riferimento obbligato. Infatti, con probabile certezza la versione presentata nell'ottobre del 1927 a Gallimard non è la stessa pubblicata da Denoël nel 1933. La pièce sembra avere subito dei ritocchi sostanziosi che non si limitano alle tre righe: “Nel marzo 1933, Céline aveva annunciato a Max Descaves ‘una rivista ariostofasteca in tre atti e molti quadri’. Il primo luglio in *l'Intransigeant* aveva parlato di quattro atti. Nel settembre 1933, *L'Église* aveva cinque atti”. Stando così le cose, forse personaggi e situazioni cominciano a diventare più chiari? Almeno in parte...

Comunque stiano le cose, il problema della nascita dello scrittore sembra esplicitamente coinvolgere la sua esperienza biografica, precedente e contemporanea alla stesura de *L'Église*, qualcosa che rinvia all'emotività nascosta nel suo stesso io. La farsa riassumerebbe un vissuto, indicando personaggi reali, a partire dall'ebreo Yudenzweck, caricatura di Rejchman, suo capo ginevrino della SdN, dando conto attraverso la figura di Bardamu, dell'esperienza avuta per oltre tre anni dall'epidemiologo dottor Destouches in questo organismo internazionale.

Il tema della farsa è esplicito: sollevare il velo sulle buone intenzioni degli uomini chiamati a compiti di responsabilità negli organismi internazionali che si occupano dello sviluppo e del progresso delle popolazioni più indigenti. Ma non ci troviamo davanti a una satira sociale, né è possibile parlare di un teatro militante e politico. Il gioco è più sottile, raffinato e tragico, perché anche in quest'opera tutto comincia con la morte, sua autentica musa. E la morte, prima di essere un'entità metafisica sovrana, si presenta come colpa degli uomini, metaforizzata nella commedia attraverso il riconoscimento della peste pneumonica che uccide il dottor Gaige in *Bragamance*, dove si svolge il primo atto. È il dottor Bardamu, un “francese di trentacinque anni”, a volere la verità. Insomma, la peste è presente, metaforicamente può diffondersi non soltanto in Africa; ma c'è chi ha interessi economici per mettere a tacere lo scandalo.

In questa prima opera, il Potere ha il volto dell'ebreo, il responsabile della Commissione della Società delle Nazioni, l'ebreo Yudenzweck.

In questa inattesa identificazione, Céline si sarà ricordato dell'atmosfera respirata nel *Passage Choiseul*, dei discorsi antisemiti e qualunquistici del padre rimbalzati sin da bambino nelle sue orecchie attente, dell'affaire Dreyfus, dell'antisemita progressista Henry Ford, di cui a Detroit aveva visitato e studiato l'organizzazione del lavoro, dei molti ebrei che aveva conosciuto nelle più disparate situazioni di una vita romanzata, di qualsiasi cosa immaginabile rispetto al suo atipico antisemitismo, resta il fatto che la scelta di sottoporre *L'Église* al suo capo Ludwig Rajchman, con relativo licenziamento, tocca una corda sottile e fondamentale della sua psicologia e del problema della sua nascita come scrittore. Sull'ebreo Yudenzweck-Rajchman, Céline tornerà ancora. Tornerà in *Bagatelles pour un massacre* con il nome di Yubelblat, e in quell'occasione la memoria-archivio dello scrittore si preoccuperà di accusare la liberalità del suo capo, simmetrica alla sua figura di martire, ma senza peli sulla lingua. Ma nel pamphlet il tema del rancore e l'allucinazione antisemita sono ormai travasati, e il mondo non è soltanto “più brutalizzato” ma esplicitamente osceno.

Più avanti tornerò esplicitamente sull'antisemitismo celiniano, con un occhio rivolto in modo particolare alla violenta polemica con Sartre. Ma prima si rende necessario ancora un passo indietro per individuare uno spazio adeguato di lettura a *L'Église*.

C'è chi davanti, alle motivazioni dell'enigma Céline, ha sostenuto che alla sua base c'è uno scarto umorale dettato da preoccupazioni puramente alimentari, costante di tutta la sua esistenza. Il referente-vittima sarebbe l'autore di *L'Hôtel du Nord*, Eugène Dabit, che con quel romanzo nel 1931 aveva vinto il Prix populiste. L'ipotetico ragionamento svolto da Céline in quella circostanza è semplice: se uno come lui è riuscito a conseguire fama e successo, perché non dovrei riuscirci anch'io, di tanto... D'altra parte l'eventuale plausibilità di questa ipotesi è suffragata da una vita, precedente l'incarico alla SdN, più simile a quella di un personaggio alla Stevenson o alla Conrad che a quella di un intellettuale parigino con repentini pruriti creativi. In effetti, la sua vita è già un romanzo, e continuerà ad esserlo fino alla sua morte; nonostante da un certo punto in poi al movimento incessante e avventuroso per il mondo alla ricerca del "termine della notte" sostituirà la stasi stizzita e preoccupata di Meudon, senza per questo far venir meno la sua leggenda. C'è chi sosterrà che un nichilismo di fondo davanti alla morte muove i suoi deliri, e per questo non c'è bisogno di essere uno scrittore di professione per subirne gli esiti e progettarne le soluzioni.

Si è già detto che la parola morte dovrebbe essere posta sul frontespizio della sua prima opera, e una sorta di autoironico riconoscimento di certe sue attitudini si ritrova in una battuta di Tandernot su Bardamu, nel primo atto della commedia: "[...] accanto a lei c'è il nulla, sempre il nulla, lei si porta dietro il nulla". Insomma, sempre la morte e... il nulla. Ed è proprio qui che l'affaire Céline si fa delicato. Quel fondo di rancore sociale, odio, vittimismo, follia, di generosità e opportunismo, conoscenza degli uomini e delle cose che anima l'uomo Céline crescerà giorno dopo giorno a partire da Semmelweis in un progetto ancora sorretto da un ideale di formazione e riscatto umano, trovando nel *Voyage* il suo capolavoro. E nel 1933, scrivendo a Elisabeth Porquerol - "La mia vita è finita... Meglio le mie vite perché alla fin fine, ne ho avuto almeno tre o quattro per quel che mi risulta"- Céline si sente ormai stretto dalla morsa di un demone a lui non del tutto noto che non riesce a controllare: ormai il quadro si è chiuso e il virus della scrittura si è completamente sostituito a quell'emozione che le tre o quattro vite gli hanno concesso. Mort à crédit sfrutterà l'onda lunga di quelle esperienze ed emozioni, dopo di ciò non resterà che entrare definitivamente nell'incubo.

Il periodo di apprendistato è alle spalle, ma un uomo dalla memoria ferrea come Céline non lo dimenticherà mai. E poi, che apprendistato! Perché bisogna ricordarlo: tutti i temi della sua narrativa fino a Mort à crédit sono presenti ne *L'Église* e forse con maggior radicalità già in *Semmelweis*.

Il leitmotiv di questo primo periodo si trova già in una frase della sua tesi di laurea: "Nella storia dei tempi la vita non è che un'ebbrezza, la Verità è la Morte". E allora il dottor Destouches-Semmelweis cercherà (inutilmente) di scovare il suo punto debole. La frase verrà ripetuta sostanzialmente inalterata da Bardamu-Céline nel secondo atto de *L'Église*: "A questo mondo la verità è la morte, non è così? La vita è un'ebbrezza, una menzogna. Fragile e indispensabile". Allora la risposta (provvisoria) sarà la danza senza parole di accompagnamento che Elisabeth Gaige dedicherà a Pistil (l'alter ego di Bardamu) morente, e sarà la conclusione de *L'Église*. In *Voyage* cercherà di ribaltare l'assunto cavalcando fino in fondo l'ebbrezza della vita e Bardamu si ritroverà solo senza aver dato una risposta al senso della morte, al suo mistero, prima di perdersi dietro il fischio del rimorchiatore che sta sul limitare del termine della notte. È la sequenza conclusiva del romanzo, con le sue ultime parole: "Che non se ne parli più".

Ma questo è un epilogo, sebbene non definitivo, visto che il personaggio più famoso creato dal genio celiniano continuerà a vivere dietro altre maschere, sebbene la situazione non sarà più la stessa. Ma ciò che è indubbio è lo sguardo da eretico che Céline getterà sprezzantemente sulla morte, e rispetto a questo sguardo non ci sono divisioni in periodi interni alla sua opera. Senza dinamiche protettive o salvifiche, sospeso tra l'ebbrezza rischiosa della vita, tenterà, simile ad un saltimbanco sospeso sul nulla, di non cedere alla morte e alla sua Verità. È bene insistere, qualunque siano le motivazioni che lo hanno determinato alla scrittura, al suo fondo incontriamo la necessità di dare risposta al problema della morte. Ed è per questo che la psicologia di Semmelweis resterà sempre il punto magmatico in cui confluiscono i misteri celiniani.

Cosa, in realtà, emerge attraverso questa psicologia? Qualcosa che mi arrischio a chiamare come un passo indietro o contro. Qualcosa che nullifica ogni certezza acquisita (di qualsiasi genere) per entrare in un territorio diverso, non esplorato, dove si è soli davanti ai morti o, come recita l'esergo di Rigodon, soltanto insieme "aux animaux". Un estremo atto antisacrile e violento, folle, in primo luogo contro se stesso, per vedere o capire, come ripetutamente si dice ne *L'Église*.

Era lucido Céline in questo agire? Sapeva a cosa andava incontro? Difficile rispondere apoditticamente; forse è l'istinto che lo ha guidato più che una ponderata analisi razionale della situazione. Questo valga anche per il suo attacco contro gli ebrei, uno dei modi (il più eclatante) di distruggere un nemico per distruggere se stesso. Un nemico oggettivo lo definirebbe la Arendt, tipico delle strutture totalitarie, prima di essere reale o potenziale. Come negare di essere in presenza con Céline di una struttura totalitaria della mente? Ma la sola possibilità che gli restava di entrare nell'altra vita, nel mistero delle parole alternativo a quello della morte era proprio il gesto di Semmelweis che affonda per distruggersi le mani nella stessa morte.

Céline, nel dottor Philippe Ignace Semmelweis, il debellatore dell'infezione puerperale, ricerca una proiezione psicologica, un modello di eroe moderno con cui identificarsi, che, in una modalità ancora ignota, deve entrare a far parte della sua biografia futura. C'è, in questa identificazione, l'esigenza di riscattarsi dalle miserie umane e familiari dalle quali, nonostante tutto, si sentiva avvinto e delle quali *Mort à crédit* costituirà l'epopea e, al tempo stesso, la disgregazione. C'era anche il rapporto particolare con la madre, claudicante e malferma di salute, curiosamente simile alla Janine de *L'Église* - "bella però claudicante e con la gobba", la stessa su cui Céline aggiungerà "le tre righe" per "brutalizzare" la commedia.

Si è detto della memoria come fonte inesauribile delle situazioni celiniane, e, al riguardo, *L'Église* riprenderà tanti dei temi di Semmelweis, aggiungendone però altri, del tutto assenti nella storia di quel singolare illuminista travolto dalla sua stessa ansia umanitaria di redenzione. Non si è detto dell'odio, che comincia ad affacciarsi inquietante nella tessitura dei personaggi e delle situazioni della commedia. Né si è parlato dell'amore, del sesso e della bellezza estatica delle danzatrici. L'ebbrezza, effimera ma vitale, che fa da contraltare al tema della morte, s'incarna nel mito delle danzatrici americane, nella loro perfezione anatomica, nella leggerezza musicale del loro gesto che ricorda da vicino l'ideale del "rendu émotif" di cui in seguito Céline parlerà ossessivamente per caratterizzare la sua scrittura aconcettuale e accontentutistica. E rispetto all'atmosfera plumbea del primo atto, che idealmente riprende motivi semmelweisiani di giustizia sociale e verità, lentamente la commedia sembra aprirsi, diventare meno claustrofobica, cedere allo spazio, ad un nuovo ritmo e uso del tempo in prossimità delle sequenze americane.

Il paradosso cui *L'Église* va incontro sembra parzialmente sciogliersi se si comincia a considerare quest'opera come il laboratorio attivo della latente esigenza creativa del dottor Destouches. I marcati tratti autobiografici cui rinvia consentono di gettare uno sguardo decisivo su circa un decennio della formazione esistenziale e spirituale dello scrittore.

Il rifiuto di Gallimard di pubblicare *L'Église* deve essere stato vissuto come una ferita, e poiché l'orgoglio che nutriva il genio di Céline non poteva accettare una sconfitta, invece di cambiare registro insisterà al punto di utilizzare la commedia come sostrato su cui costruire il suo capolavoro. *L'Église* può quindi essere letta come il modello originario del *Voyage*. A partire da questa considerazione, il lettore esperto del romanzo potrà divertirsi a confrontare situazioni, personaggi, pensieri, nonché quella particolare atmosfera tragica che sembra irridere qualsiasi tentativo di uscire da una condizione umana precaria.

Céline riconoscerà di possedere scarse attitudini per il teatro, al più una certa maestria nel dialogato, ma non la misura adatta. Nondimeno chi non riuscisse a cogliere, attraverso le accensioni improvvise della scrittura e un primo tentativo di ricorso all'argot e al parlato, la novità di questa opera, non potrebbe nemmeno apprezzarla per quella carica dissacrante ed eversiva che mette in moto l'universo-Céline. La fantasmagoria apocalittica si inizia con quest'opera, lo scandalo è approntato nelle sue linee fondamentali per essere vomitato sul mondo, la teatralizzazione della condizione umana è alla ricerca di quel tempo unico e

irripetibile necessario per uscire dalla menzogna.

Ne *L'Église*, Bardamu, il protagonista, è tante cose: Semmelweis che conserva il segreto della peste, apostolo della liberazione dalla sofferenza e illuminista tradito dalle sue ingenuità e purezza, pulsioni inadatte a fronteggiare la logica di un potere che devia continuamente verso pseudo-obiettivi individui e masse; è il suo alter ego Pistil, quello che alla fine muore, il Leone Robinson del *Voyage*, lo straniero che, rinunciando alla vita per disprezzo delle basse pulsioni umane, meriterà l'encomio del suo creatore, perché nessuno come lui tra i personaggi del romanzo (compreso Bardamu), vincendo la paura della morte renderà equidistante la vita e la morte; la piccola Janine, che perde ingenuità e purezza nel momento in cui finalizza le sue pulsioni proprie di un mondo di sconfitti - nel quale evidentemente Céline riconosce la sua esperienza infantile e familiare - verso l'amore-appropriazione per Bardamu; Elisabeth Gaige, la danzatrice americana, alias Elisabeth Craig, che oltrepassa la sofferenza attraverso la perfezione dei suoi movimenti; e naturalmente Bardamu stesso, colui che cerca la salvezza individuale, forse disposto a tutto, carta assorbente dei vizi e della corruzione dell'umanità, ma anche, in quanto sopravvissuto, testimone della tragedia, cronista dell'apocalisse...

Bardamu è quindi un personaggio che ha in sé più vite, più significati (anche l'ebreo lo sarà); come personaggio-denuncia è speculare al nervosismo fine a se stesso degli europei, espressione della inautenticità della condizione umana, della perdita di centro, della inconcludente chiacchiera del *divertissement*, dei piaceri senza emozione, dell'accanimento vile, sordo e invidioso degli uomini verso gli altri e in particolare verso i diversi.

Rispetto a questo gioco delle parti c'è allora bisogno di una messa in scena che prepari il gesto definitivo, l'attacco al cuore del sistema: l'ebreo. Se non ci fosse questa convinzione redentiva del valore veritativo della scrittura, allora la problematica de *L'Église* correrebbe il rischio di scadere a denuncia sociale. Ma non è questo l'obiettivo di Céline.

Come c'è una fenomenologia della morte, altrettanto una fenomenologia della vita. E rispetto a ciò le idee di Céline non cambieranno poi tanto. Nell'inventario delle cose notevoli della narrativa le fissazioni del sistema-Céline si schiudono già dalla commedia. La descrizione clinica delle patologie umane è inesorabile e gli occhi azzurri di Céline hanno visto vari inferni, tutti popolati da figure mostruose. La sua intuizione tragica include il rimedio, che ha già dei nomi precisi: la missione civilizzatrice della Francia e la necessità di un nazionalismo biologico (ma anche la sua oscena denigrazione in *Les beaux draps*); l'orrore e l'odio per la natura, metafora africana dell'impossibilità della vita; l'individuazione di un deus (presente o assente, visibile o invisibile) su cui riversare il disgusto dell'esistenza (l'ebreo, ma non solo); la ricerca del centro "tra le gambe delle donne"; la diffidenza verso i sentimenti sublimanti, a cominciare dall'amore. Ed è proprio il tema dell'amore che distingue l'ideologia di Semmelweis da quella de *L'Église*. Certo il campionario delle frasi celebri, valide per ogni situazione, forse può essere sintetizzato dalle fulminanti battute di Vera su Bardamu: "Ah! Ferdinand... lei, finché vive, andrà tra le gambe delle donne a cercare il segreto del mondo!". E chi volesse approfondire l'aneddotica sulle abitudini sessuali dell'uomo non ha che consultare il suo cospicuo epistolario. Per tutte valga quanto Elisabeth Craig, ormai ottantaseienne, ha dichiarato in un colloquio con Alphonse Juillard: "He was a sexual hornyrake", "un libidinoso sfrenato"; un "porco", come il dottor Desthouches ripeterà tante volte di Bardamu nei suoi romanzi.

Ma il problema della sessualità va al di là dell'aneddotica sull'uomo, perché anche ne *L'Église* coinvolge un aspetto fondamentale che attraverserà tutta la sua opera. E per certi aspetti, assieme al delirio antisemita, rappresenta una costante, sebbene paradossale, di qualcosa di profondo che si dovrebbe porre in luce.

Rispetto a questa problematica, c'è una frase che colpisce forse più di altre e che indica una situazione intermedia, irrisolta, spia delicata di un nervo scoperto nel suo universo linguistico: "Io l'amo. Non riesco a dire niente di diverso eppure è qualcosa di diverso". Sono le parole che Bardamu rivolge a Vera, l'americana che lo ha sposato soltanto per un interesse contingente, quando lei ha deciso di lasciarlo per tornare in America. Non si tratta di un gioco linguistico, o di una frase ad effetto per dissuadere Vera dalla sua decisione, ma dall'emergere di una difficoltà ideativa ed emotiva rispetto a ciò che Bardamu vuole essere, o che il suo demone lo

spinge ad essere. Nel quinto atto Bardamu sarà più esplicito con Janine, ma lì altri saranno i demoni con cui fare i conti: la malattia e la morte.

Certamente Vera ha capito chi ha davanti: un personaggio che ama la vita più delle persone che di volta in volta la incarnano; lo ha capito d'istinto, senza avere bisogno di delucidazioni teoretiche. Per queste ci sarebbe bisogno di un lungo viaggio nella sua opera, contrario a quello intrapreso dai suoi innumerevoli detrattori. D'altra parte i lettori ricorderanno le fulminanti battute iniziali del Voyage: "L'amore è l'infinito messo alla portata dei cani", a conferma che il problema sembrerebbe risolto. Ma lo è veramente nell'universo mentale e stilistico di Céline? Stando all'aneddotica ciò che conta è soltanto il quantum di vitalità da carpire, sessualità naturale e animalesca, ostentato priapismo, predilizioni sodomitiche, voyeurismo impenitente e sublimato, esaltazione mistica della bellezza muscolare e anatomica delle danzatrici, pulsionalità aggressiva e pagana che sconfinava nella perversione sadica, ostentazione dell'osceno, morbosa curiosità per i rapporti affici: questo e altro, ma non sublimazione neoromantica dell'amore, come se questo termine, con Voyage, dovesse essere definitivamente bandito dal suo lessico, per essere sostituito con un altro di natura più persistente ed opportuna. Insomma, l'amore nella problematica celiniana, dopo le oscillazioni de L'Église, si presenterà come un infinito di secondo grado, d'accatto, raccogliaccio, che mistifica le reali intenzioni e pulsioni umane.

Ugo Leonzio conclude la sua nota introduttiva dell'edizione italiana di Bagatelles pour un massacre con una frase enigmatica: "L'odio è la forma più profonda e incomunicabile dell'amore".

L'odio, nel contesto che si sta analizzando, emerge come conseguenza dell'avvenuta brutalizzazione della realtà europea di cui L'Église è metafora. Il secolo della tecnica, iniziato in pompa magna con l'Esposizione Universale di Parigi, tante volte ricordata da Céline, ormai gettava i suoi lampi acidi sui cieli e nei cuori europei. La diabolica immagine del "marciapiede mobile" - che tanto aveva turbato il piccolo Ferdinand accompagnato per mano dalla nonna materna da cui prenderà il nome d'arte - termina il suo tragitto nella caverna buia e onnivora. La rissa stava iniziando, il vissuto eroico era stato definitivamente congelato, non restava che immergere con Semmelweis le mani nella putredine della morte.

Che ne è allora dell'amore, se nel cuore di Céline resterà soltanto odio? - Nell'esergo di Mea culpa (1936) dirà: "Mi manca ancora qualche motivo di odio. Sono sicuro che esiste" - È poi vero che la sua incomunicabilità, sorda, violenta e sacrificale, sta a fondamento di quei deliri estremi della sua arte, confluiti in Bagatelles pour un massacre? Se è vero quello che dice Bardamu a Janine nel quinto atto che "l'amore è paura della morte", allora annientare la sua possibilità può significare non temere più la morte, perché si è uno con essa.

Come tutti i grandi viziosi, Céline, scrittore della memoria, non dimenticherà il suo antico vizio di un amore disinteressato, possibile soltanto dopo avere varcato il limite della morte e reso la pulsione verso l'altro qualcosa che ricorda la sua mistica partecipazione al mondo indifeso degli animali, di cui si circonda per tutta la vita e a cui dedicherà Rigodon (1961), il suo ultimo romanzo. La pulsione pagana di appropriazione dell'altro provvisoriamente troverà la sua soluzione nel mito voyeuristico che la sostituirà, come tema e dimensione di un amore infinito per l'immagine, l'armonia, la bellezza del movimento della danza, "petite musique" del silenzio contro il rombo incessante e pervasivo della morte e dell'amore come un infinito di secondo grado.

Lo scandalo di Bagatelles pour un massacre per alcuni giunse inatteso. Gli estimatori dell'autore di Voyage au bout de la nuit e Mort à crédit avranno pensato che Céline fosse impazzito. Non tutti, naturalmente! Tra questi, per ragioni diverse, certamente Gide e probabilmente Sartre. Altri ancora, più attenti filologi, si saranno ricordati che la burla antisemita era cominciata con L'Église; e anche i guai cui Céline andò incontro proprio per l'accusa di antisemitismo e collaborazionismo dovrebbero essere (almeno nelle intenzioni originanti) retrodatati.

Mi sbaglierò, ma ancora oggi trovo suggestiva la lettura che Gide diede del pamphlet antisemita Bagatelles pour un massacre. Infatti, contro chi prendeva sul serio l'osceno delirio antisemita, Gide precisava: "Céline eccelle nell'invettiva. Egli l'aggancia a qualsiasi cosa. La giuderia qui non è che un pretesto [...] Non è la realtà che dipinge Céline: è l'allucinazione che la realtà

provoca”.

Chi, in seguito, non vide nel pamphlet una burla nera, oscena, pericolosissima, inopportuna, sbagliata, maniacale, un'allucinazione della realtà, fu certamente Sartre. Ed è singolare per chi aveva utilizzato come esergo a *La nausée* proprio una frase che l'ebreo Yudenzweck pronuncia nel terzo atto della commedia riferendosi a Bardamu: “È un ragazzo che non ha nessuna importanza collettiva, è solo un individuo”. C'è chi sosterrà che Sartre avesse semplicemente sfogliato *L'Église*, senza accorgersi del contenuto antisemita del terzo atto. Può darsi! Ma chi lo sostiene fa torto all'intelligenza del filosofo dell'esistenzialismo francese. Meglio allora attenersi ai fatti: 1. *L'Église* non doveva poi essere così sconosciuta negli ambienti culturali francesi; 2. *Bagatelles* fu pubblicata nel 1937; 3. *La nausée* nel 1939. Quindi, tutto lascia pensare che Sartre potesse aver letto *Bagatelles*.

Certo, la frase di Yudenzweck è sommamente ambigua, può essere letta a proprio piacimento. Ma, per quanto ambigua e suggestiva, nel contesto della commedia fa risuonare la nota della massima distanza tra l'ethos collettivo degli ebrei e quello individualistico di Bardamu. Yudenzweck ha senz'altro ragione; ma anche Bardamu-Céline ha qualche ragione, se il mondo dei valori cui il suo capo si riferisce cade sotto la scure del sarcasmo, della parodia, dell'ironia. Quel mondo, infatti, significa: privilegio, potere economico, menzogna e, perfino, razzismo.

Il gioco ad incastro, cui la commedia continuamente rinvia, comporta la necessità di cogliere sotto l'apparenza il sostrato oscuro che la determina. Certo, ancora latente nella sua energia magmatica la musica antisemita, niente a che vedere con il colpo di grancassa che Céline sparerà contro le delicate orecchie europee in *Bagatelles*. Tuttavia, sono già presenti in potenza tutti i futuri temi antisemiti degli aborriti pamphlet, comunque li si voglia interpretare.

Ad un certo punto della sua vita Céline impose ancora una volta la sua logica di attore di teatro ripetendo la frase fatidica: “Che non se ne parli più”. Da intendersi: non siano mai più ristampati i pamphlet; regola valida ancora oggi, per volontà testamentaria del suo autore. Ma ciò non è servito a spengere l'incendio e la relativa messa all'indice da parte della cultura ufficiale dell'autore di *Bagatelles*.

Lo sfondo antisemita de *L'Église* (1933), per quanto delineato, è soft, rispetto a quello rischioso di *Bagatelles* (1937), preoccupante de *L'École des cadavres* (1938), colpevole di *Les beaux draps* (1941). Ciò che Auschwitz ha spalancato non consente parodie e sarcasmi. E Céline, divorato dal suo orgoglio senza limiti, nel dopoguerra opportunisticamente preferì stendere un velo sulle sue “colpe”, imponendo il silenzio e il divieto di pubblicazione, piuttosto che interpretare apertamente il senso del suo antisemitismo. Una volta tornato in Francia, dopo prigionia ed esilio, Céline essenzialmente si preoccupò di salvare la sua pelle, e, al più, a dare la stura al suo rancore e al suo odio, in momenti di corrispondenza privati. Questo era l'uomo, con le sue contraddizioni, con il suo mistero. Ma prima di esser messo a tacere dalla stessa logica dei fatti, si era tolto lo sfizio di replicare pesantemente alle accuse di Sartre in *À l'agité du bocal*.

Ne *L'Église* i temi antisemiti, in seguito enfatizzati, sono già tutti presenti. Finzione letteraria o pesante miscela di ideologismo piccolo-borghese, razzismo, nazionalismo? Il dottor Destouches, costruendo il personaggio di Bardamu, ha costruito se stesso come Céline, come personaggio-contro. Perché sentiva di non avere esistenzialmente altre strade. Ha tirato fuori dal cappello magico di tutti i possibili la parola emozione e l'ha subito contrapposta allo stereotipo dell'ebreo, Yudenzweck: infatti egli è l'uomo “senza emozione”, come recita una didascalia che più di ogni sua parola lo caratterizza. Il passo successivo è breve: Bardamu vittima-eroe sullo sfondo del male di un deus, occulto-visibile. Bardamu che con un ghigno feroce irride le chiacchiere di un'umanità degenerata. Bardamu, grande voyeur, i cui occhi distinguono nell'altro soltanto mostruosità: un mondo boschiano di mostri necessita di una redenzione apocalittica. La guerra e la farsa sui suoi nobili motivi. La cura per gli indifesi: dal “petit nègre” Gologolo agli animali di Rigodon. E il catalogo potrebbe continuare all'infinito. Dall'altra parte, una chiarezza più determinata, valida per accentuare una sindrome da animale

braccato che non vuol finire in gabbia o addomesticato. Di lui Yudenzweck dirà: “ridicolo e pericoloso”, “soggetto interessante”, “uomo inverosimile”; infine la scheda-dossier: “Intelligente... temperamento artistico [...] importanza per il futuro: zero”.

Nel decisivo terzo atto della commedia, il dottor Destouches affila le armi con le quali combatterà la sua guerra contro la civiltà occidentale, fondata sul monoteismo ebraico. Il marmo è appena sgrossato e soltanto in alcuni passaggi Bardamu lascia vedere ciò di cui è capace. Ed è curioso come la metafora più efficace e artisticamente più riuscita non sia pronunciata dall'apprendista antisemita Bardamu, ma ancora una volta da Yudenzweck. Sto pensando alla metafora delle termiti-ebreo, a quella fissazione della mente che tornerà in un altro periodo della sua vita e con cui, in un delirio continuo e inarrestabile, cercherà di giustificare le ragioni del suo antisemitismo. Davanti alla negazione-occultamento della verità (la peste pneumonica) e all'ormai imminente distruzione bellica, bisogna comportarsi come il folle nietzschiano de *La gaia scienza*, gridare sulla pubblica piazza: “Dio è morto”. Yudenzweck vede male, ma non si lamenta; Bardamu vede bene, si lamenta e si permette di giudicare. “Le termiti, sai quei minuscoli insetti, non ci vedono affatto. Sono padrone di grandi regioni dell’Africa, di isole intere... Sono convinto che le termiti sarebbero padrone del mondo e ci avrebbero già cacciato se solo in Europa facesse un po’ più caldo. Forse succederà... L’umanità perde molto tempo a guardare fuori”.

In queste battute il dottor Destouches sembra volerci ricordare i due modi fondamentali di relazionarsi al mondo: quello cieco delle termiti che in silenzio lo corrodono dall’interno, quello di chi non si stanca di guardare e lo vuole corrodere parlando anche troppo. D’altra parte, “la lingua degli individui è come un veleno”; di natura ambivalente: salva o uccide.

Questo potere inquietante e tossico della lingua Céline lo ha scoperto scrivendo *L’Église*. Da allora ha imparato a capire che le parole possono anche uccidere, o sollecitare il loro elemento salvifico divenendo la struttura dell’alterità assoluta rispetto alla morte.

La violenza eversiva della lingua celiniana troverà uno specifico raggio d’azione nei pamphlet antisemiti. Questo enigmatico buco nero annidato nella psiche dello scrittore contrasta nettamente con l’immagine dell’uomo: medico dei poveri, solidale con gli ammalati, incantato dalla purezza dei bambini, altruista e generoso fino al martirio con chi grida aiuto. Il suo isolamento e il suo non pentimento dimostreranno la coerenza e l’orgoglio tutto francese, su cui aveva richiamato l’attenzione già in *Simmelweis*. Il “rendu émotif” fa la differenza. L’aconcettualismo celiniano tende a sciogliere, anche fisicamente, nel gesto, nel ritmo, in ciò che efficacemente ha chiamato la “petite musique”, l’uomo dall’incubo della morte. Ma nel pastiche antisemita confluirà un veleno particolare di cui nessuno come Céline conosce la potenza: la parola, il suo potere dissolutivo, che questo nero demiurgo, una volta sollecitati i suoi demoni, non riuscirà più a controllare. Nel delirante parricidio contro la religione dell’Occidente (di cui una variante è costituita dalla dinamica patologica identificazione-annullamento della componente biologico-paterna: a dimostrazione che la componente psichica delirante nasconde un trauma mai assorbito, di cui è difficile dar conto), oltrepassamento di un divieto, messa in scena di un meccanismo trasgressivo, enigmatico e lacerante paradosso della scrittura come emozione e non come logos, andranno a costituire la condizione di un non ritorno, di un punto limite, da cui forse Céline non riuscirà mai ad uscire.

Ma ebreo, perfino ne *L’Église*, è termine fondamentalmente polisemantico, che non s’identifica esclusivamente con il punto di vista di un razzismo biologico. Ebreo è il privilegio, l’accademia, il concetto contro l’emozione, le élite intellettuali e non solo, perfino una sessualità incontrollata senza il delirio della poesia eccetera. Per tanto quando Céline, da poco uscito dalla prigione di Vestre Faengsel, venne a sapere che Sartre, nel *Portrait de l’antisémite*, riteneva l’autore di *Voyage un antisemite* e un collaborazionista soltanto perché pagato dai nazisti, negando quindi che l’intelligenza dello scrittore potesse mai essersi piegata alla barbarie hitleriana se non in conseguenza di bassi motivi economici, qualcosa di particolarmente atroce da sopportare deve essergli passato per la mente. Ma se Sartre era certamente un progressista, Céline non è mai stato un intellettuale prezzolato. Céline, uomo

della memoria-archivio, con tendenze monomaniacali riguardanti la conoscenza di uomini, luoghi e fatti, si sarà immediatamente ricordato del privilegio goduto dal futuro antifascista comunista Sartre nel periodo dell'occupazione nazista di Parigi. E soltanto motivi di opportunità (il rischio di una condanna a morte per collaborazionismo) frenarono il furieux Ferdinand dal rispondere a caldo, immediatamente e pubblicamente, alle accuse infamanti mossegli da Sartre.

Insomma, agli occhi del filosofo, l'“individuo” Bardamu-Céline viene ad assumere il volto di quell'uomo inautentico del conformismo totalitario e antisemita, verso cui non resta che indicare la pubblica gogna nel periodo post-bellico. E allora non è un caso che le pagine più ferocemente sarcastiche mai scritte da Céline, le troviamo nel mini-pamphlet *À l'agité du bocal* (1948), nonché nei molti riferimenti al “nanerottolo Tartre”, “Lartron”, alla “tenia”, presenti in lettere e romanzi del dopoguerra. Non soltanto la memoria per le abitudini dei privilegiati, ma anche l'odio muove la penna di Céline. D'altra parte, le accuse di Sartre le aveva vissute come un esplicito tentativo di farlo fuori, non soltanto dal panorama letterario... e su questa viltà del filosofo insisterà in modo particolare nel pamphlet. Per rendere l'idea dello stato d'animo esacerbato dello scrittore nel periodo di esilio coatto in Danimarca, è sufficiente citare parte di una lettera indirizzata ad Albert Paraz. “Je ne parle pas de ce calvaire ici, une haine immense me tient en vie, je vivrais mille ans si j'étais sûr de voir crever le monde. Ce que nous avons souffert et souffrons encore n'est pas imaginable. Et puis merde” (Io non parlo di questo calvario, un odio immenso mi tiene in vita, vivrei mille anni se fossi sicuro di vedere il mondo crepare. Quello che abbiamo sofferto e soffriamo ancora non è immaginabile. Merda.). Ma qui siamo ormai all'altro Céline, al sopravvissuto che faticosamente cercherà di risalire dal suo inferno.

Se il paradosso legato alla collocazione de *L'Église* all'interno della opera celiniana si è almeno attenuato nella misura in cui si è riconosciuta alla commedia una specifica qualità, soprattutto tematica, e un'importanza particolare in quanto consente di approfondire gli anni immediatamente precedenti la stesura del suo capolavoro, non per questo diventano più leggibili i punti oscuri che continuano ad accompagnare la sua vicenda umana ed artistica. Nei gironi infernali dell'odio interni al grande cerchio della sadica storia novecentesca, Céline si è immerso rapito da un istinto che forse resterà enigmatico. E il paradosso in questo caso è ben più stridente: parliamo di lui senza sapere chi fosse. Nessun misticismo improvvisato in queste parole! Semplicemente l'enunziamento di una difficoltà reale. Per quante strade l'interpretazione possa tentare, per quanto sottili le chiavi di lettura proposte: l'oscura motivazione di una scelta legata all'antisemitismo dei pamphlet resterà forse incomprensibile. Céline non era uno sprovveduto. È sufficiente ricordare due date per capire che non era più tempo di costruire gigantesche burlate: 1. 1935: promulgazione delle Leggi di Norimberga; 2. tra l'8 e il 9 novembre 1938: la notte dei cristalli.

Céline, come tanti altri che hanno taciuto, non poteva non sapere; lui che ha scelto di gridare. Perché lo ha fatto? Forse aveva bisogno di bere il suo stesso sangue per dare linfa al demone della scrittura che si era ormai impossessato di lui. Forse nessuno nel Novecento ha scritto pagine così assolute. Forse per scrivere quelle pagine, quelle di Nord ad esempio, doveva, senza più poterne uscire, entrare negli anfratti melmosi della dannazione e della solitudine colpevole.

C'è in lui un elemento visionario di preveggenza che turba. Certo, non si può negare che il neo-dottor Destouches, futuro Céline, abbia voluto costruire su Semmelweis, il santo, la sua personalità di futuro martire dell'umanità; forse l'immaginario che gli proveniva dai suoi genitori non consentiva di costruire alcunché; forse quelle presenze lo accompagnavano come un'ombra gelida da cui doveva separarsi per essere finalmente se stesso (quel se stesso reso attraverso la negazione del suo autentico cognome): forse... Quell'elemento visionario sarà chiarito una volta per tutte nelle parole che commentano il gesto di Semmelweis: “Ma non tutto è spiegabile con fatti, idee e parole. In più c'è tutto ciò che non si sa e tutto ciò che mai si saprà”. Ricordiamo la situazione: Céline, nelle pagine conclusive del *Semmelweis*, farà precipitare il suo eroe nei labirinti incerti della follia. Il tema della sequenza finale è la lotta

con la morte. Soltanto la follia potrà proteggere paradossalmente Semmelweis dalla logica del senso comune che accetta il destino senza opporre resistenza, senza lottare fino alla fine. Non ha lo stesso significato consegnare alla Morte un corpo ancora forte e vivo e un povero lacerto umano sconvolto dalla follia. Da qui probabilmente il macabro gesto di Semmelweis che si ferisce volutamente con lo scalpello che ha affondato nei tessuti putridi di un cadavere che sta sezionando, col risultato di restarne mortalmente ferito. Appunto, la giustificazione può soltanto dire: probabilmente. A questa situazione seguono le parole sopra riportate.

“Ma non tutto è spiegabile con fatti, idee e parole”. L’eroe moderno della vita, chi ha debellato in un’atmosfera di superstizione e rancori professionali (ancora le élite e il potere) la febbre puerperale, si converte in eroe negativo, l’autore di *Bagatelles pour un massacre*. Per quanto ingiustificabile, il tentativo di Semmelweis si rivela un autoinganno: è la morte a dire l’ultima parola. Simulare l’alterità rispetto alla morte è un meccanismo imperfetto. Cosa ha chiesto in cambio Céline nel momento in cui ha deciso di affondare volutamente se stesso nella putredine dell’osceno? Niente di ciò che ha pensato Sartre, lo si è visto. Céline non è un prezzolato. Qualcosa che è penetrato nel segreto della sua scrittura. A chi lo ha chiesto? Il patto con il diavolo di Adrian Leverkünn per un periodo di prodigiosa creatività, è il tema del romanzo scritto da Thomas Mann, non da Céline. Questa parola è l’odio?

Già ne *L’Église* Bardamu pronuncia la frase magica: “Non voglio più essere amato”. La pronuncia per dissuadere la piccola Janine, la pura, che vuole diventare bella come le danzatrici americane per conquistare il suo cuore. Con ben altra drammaticità Leone Robinson, il doppio di Bardamu, la ripeterà a Madelon prima di essere ucciso: “Ma io non ho più voglia che mi si ami... Mi disgusta”.

I dieci anni della sua formazione stavano ormai alle spalle, Janine “brutalizza” la commedia, perché come tutti intende ormai l’amore come dinamica narcisistica e autoreferenziale, come delirio di appropriazione dell’altro, come un possesso per nascondere la paura perfino in presenza della morte. Anche lei non ha capito che si tratta soltanto di sentire la morte dell’altro come la propria, di esserci veramente nella morte .

Inizia la discesa nel girone più cupo dell’inferno. Anche il mondo è più brutale. Oggi più di ieri. Sarà allora il caso di ripetere con Bardamu: “Che non se ne parli più”; aggiungendo, a chi si definiva un “operaio dello spirito” ed esigeva che non si modificasse neanche una sola virgola della sua scrittura “metrò emotivo”, il punto interrogativo: ?