

Giulia Romanelli

Sulla traccia leggera di Icaro

Le Petit prince, Il Barone rampante, Le Vol d'Icare a confronto

Mais rien ne démontre plus sûrement la puissance d'un créateur que l'infidélité ou l'insoumission de sa créature. Plus il l'a faite vivante, plus il l'a faite libre.

(Paul Valéry)

Indice

| | |
|--|-----|
| Premessa | 9 |
| Introduzione | 13 |
| <i>Il labirinto e il volo</i> | 15 |
| <i>Figure di Icaro</i> | 18 |
| <i>Un approccio mitocritico</i> | 24 |
| <i>Mito e intertesto</i> | 31 |
| Prima Parte – Riconoscere il mito | 31 |
| I. Il volo | 41 |
| <i>Il viaggio del piccolo principe</i> | 43 |
| <i>La scelta di Cosimo</i> | 49 |
| <i>Icare in fuga</i> | 55 |
| <i>La distanza dal labirinto</i> | 60 |
| II. L'infanzia | 63 |
| <i>Il fanciullo contro la legge</i> | 65 |
| <i>Il gioco delle domande</i> | 69 |
| <i>Il barone rivoluzionario</i> | 72 |
| <i>Icare, o come divertirsi in città</i> | 75 |
| III. La caduta | 79 |
| <i>La scomparsa</i> | 82 |
| <i>Il mistero del piccolo principe</i> | 87 |
| <i>Cosimo, o la foresta specchio della scrittura</i> | 88 |
| <i>La fine di Icare e il lettore ingannato</i> | 90 |
| Seconda Parte – Una forma leggera | 93 |
| IV. Il fanciullo esploratore | 97 |
| <i>Dalla ripetizione alla novità</i> | 100 |
| <i>L'apprendimento</i> | 103 |

| | | |
|------|---|-----|
| | <i>Un linguaggio sconosciuto</i> | 107 |
| | <i>Lo spazio</i> | 110 |
| | <i>Il tempo</i> | 114 |
| | <i>La morte come passaggio</i> | 118 |
| V. | Generi in movimento | 121 |
| | <i>Icaro eroe per l'infanzia nel Petit prince e nel Barone rampante</i> ... | 124 |
| | <i>L'importanza dell'immagine</i> | 126 |
| | <i>Quattro scrittori in cerca di personaggio</i> | 130 |
| | <i>Lo sguardo dall'alto</i> | 137 |
| | Terza Parte – Immagini del mito | 147 |
| VI. | Echi nel tempo | 151 |
| | <i>Il desiderio di volare</i> | 153 |
| | <i>La vertigine</i> | 154 |
| | <i>Metamorfosi di Cosimo</i> | 159 |
| | <i>Labirinti</i> | 165 |
| | <i>Leggerezza di uno scrittore</i> | 170 |
| | <i>Il mito come arte della variazione</i> | 172 |
| VII. | Visioni d'infanzia | 187 |
| | <i>Saint-Exupéry, l'esilio, la scrittura</i> | 190 |
| | <i>Un regno perduto</i> | 202 |
| | <i>Calvino: giochiamo alla rivoluzione</i> | 208 |
| | <i>Rimettere i piedi sulla terra</i> | 210 |
| | <i>Queneau, Zazie, Icare</i> | 221 |
| | <i>Inventare le regole</i> | 228 |
| | Conclusione | 241 |
| | <i>Superare il limite</i> | 244 |
| | <i>Il mito maschera dell'io?</i> | 245 |
| | Bibliografia | 249 |

Premessa



(Labirinto, pavimentazione della Cattedrale di Chartres, XIII secolo)

Attraverso *Le Petit prince*¹ di Saint-Exupéry, *Il Barone rampante*² di Calvino e *Le Vol d'Icare*³ di Queneau, scelti in ambito narrativo francese e italiano, si è cercato di eseguire un saggio di indagine, di tipo trasversale, nell'intento di abbozzare il ritratto di un Icaro novecentesco.

Nella prima parte della tesi si affronta un'analisi di tipo tematico, allo scopo di rispondere alla domanda: è possibile individuare il mito di Icaro nei tre romanzi e in tal caso, in base a quali elementi comuni? La presenza del mito può essere legittimata individuando nei testi le invarianti che rendono il mito riconoscibile. In questo senso si sono rintracciati i momenti salienti che si richiamano alla vicenda mitologica e che ricorrono nelle tre opere in esame: il volo sopra il labirinto, il gioco del fanciullo in opposizione alla legge del padre, la caduta e la scomparsa del corpo del protagonista.

L'indagine mitocritica non può tuttavia limitarsi ad individuare l'archetipo che soggiace ai testi, ma deve interrogarsi anche sulla forma letteraria che accoglie il mito al suo interno, chiedendosi se la struttura del romanzo risulti modificata dall'incontro con il mito stesso.

Nella seconda parte del nostro lavoro si analizza quindi in che modo il contenuto del mito, individuato nei nodi tematici indicati, influenzi la forma del narrare e in che misura: se, in altri termini, sia possibile sostenere che la leggerezza di Icaro si trasmette anche al procedimento della scrittura.

1 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Gallimard, Paris 2008, [1946].

2 I. Calvino, *Il Barone rampante*, Mondadori, Milano 1995, [1953].

3 R. Queneau, *Le Vol d'Icare*, Gallimard, Paris 2006, [1968].

Nella terza e ultima parte della tesi, si tenta di delineare il legame metaletterario tra il mito e la poetica di ogni autore, ponendo i tre romanzi nel loro contesto socio-politico. Si vuole così rintracciare le immagini del mito di Icaro che sono presenti nell'intera produzione dei singoli autori, in particolare quelle legate al labirinto e alla leggerezza, al fine di stabilire quale significato ognuno di essi attribuisca al mito, nonché di comprendere se si tratti o meno di una scelta consapevole da parte degli autori stessi.

Ad apertura di ogni capitolo si trovano alcune immagini che abbiamo aggiunto con l'intento di presentare e anticipare visivamente il contenuto del testo. Si è scelto volutamente di non utilizzare le opere di artisti più conosciuti che si sono direttamente ispirati al mito di Icaro, pensiamo a Matisse, Picasso, Chagal, per rimanere in ambito Novecentesco. Abbiamo invece preferito un tipo di illustrazioni non sempre vincolate alla vicenda mitica, ma tuttavia significative, perché in grado di evocare con originalità il tema della leggerezza nella scrittura, dell'infanzia, del volo. Oltre ai disegni di Saint-Exupéry e all'illustrazione per il *Castello dei destini incrociati* di Calvino, proponiamo fra gli altri alcuni lavori dell'illustratore T. Pericoli e dello scenografo E. Luzzati.

Introduzione



(T. Pericoli, "Paesaggio", 2004)

Il labirinto e il volo

Nel 1962 Italo Calvino pubblica su « Il Menabò » un articolo dal titolo *La sfida al labirinto*¹, in cui si interroga su quale possa essere l'atteggiamento di uno scrittore di fronte alla realtà complessa di quegli anni: in una società in rapido sviluppo in cui il boom economico ha portato a un forte aumento dei consumi e l'industrializzazione improvvisa ha accelerato i ritmi quotidiani, quale spazio può essere concesso alla letteratura e quale ruolo sociale può ancora ricoprire? La proposta di Calvino è quella di una letteratura che sia comunque in grado di affrontare la forma caotica della realtà, che fornisca il filo di Arianna per orientarsi all'interno del labirinto e che, pur attraverso l'immaginazione e la trasposizione, non rinunci a essere strumento di conoscenza.

Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*.²

1 Oggi in I. Calvino, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 2009, il corsivo è nel testo.

2 Ivi, p. 116.

Allo sconforto dell'intellettuale e dell'artista che non sanno come misurarsi con il caos della nuova società industriale, è fondamentale, sostiene lo scrittore, rispondere con il logos, non arrendersi al labirinto, ma continuare invece a difendere il primato della cultura. Infatti, se non rimane imprigionata all'interno del labirinto, la cultura resta l'unico mezzo che l'uomo ha per orientarsi, per arrivare a tracciare quella “mappa del labirinto” di cui parla lo scrittore.

Tuttavia, risulta impossibile compiere una tale mappatura senza mantenere uno sguardo dall'alto sopra il labirinto: chi resta prigioniero nelle sue tortuosità non avrà una visione d'insieme del reale e non potrà descriverlo. Occorre allora un movimento verso l'alto, per abbracciare con un colpo d'occhio ciò che sta in basso. Questo è possibile grazie alla qualità letteraria di cui Calvino parlerà in seguito nelle *Lezioni americane*: la leggerezza.

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno e nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. Le immagini di leggerezza che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni dalla realtà del presente e del futuro...³

Lo scrittore che si armerà di leggerezza saprà mantenere il proprio linguaggio in equilibrio, non si lascerà schiacciare dal contenuto, e saprà tenere la sua opera al riparo dalla sguardo di Medusa che tutto trasforma in pietra e immobilizza. La ricerca di questo equilibrio al di sopra del labirinto, il tentativo di spiccare il volo per fuggire e per non rimanere intrappolato al suo interno, tutto questo si iscrive nel mito di cui vorremmo occuparci: quello di Icaro. In primo luogo per la questione che il mito pone e che ci sembra sempre attuale per quanto riguarda il campo di indagine della letteratura contemporanea: il constatare che esiste un'oscillazione continua tra il volo e il labirinto, tra invenzione letteraria,

3 I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2002, [1988], p. 12.

con il rischio di fughe nel sogno e nell'irrazionale, ed esigenza di realismo, tra il fascino per l'abbandono e l'evasione da una parte e il dovere della cronaca dall'altra. Sono questi i poli entro i quali la letteratura non ha smesso di misurarsi con se stessa, per trovare un proprio spazio di significato. Qual è stata dunque l'ampiezza di questa oscillazione nella letteratura del secolo scorso? Da questo interrogativo nasce la nostra analisi, che avrà come oggetto il figlio di Dedalo, il quale grazie alle ali fabbricate dal padre riesce a volare sopra il labirinto, ma non essendo in grado di controllare il suo volo, si avvicina troppo al sole e precipita in mare.

Una parte importante del nostro lavoro è dedicata alle immagini che animano questo mito, alle sue unità di significato: l'immagine del labirinto, quella del fanciullo alato, la caduta durante il volo.

Molti sono gli scrittori, poeti e artisti che si sono interessati a questo mito⁴, privilegiandone nel corso del tempo aspetti diversi. Vedremo come i tre autori che abbiamo scelto per il nostro studio, ognuno con dispositivi letterari differenti, su cui ci soffermeremo di volta in volta, tendano a mettere in risalto la componente più "leggera" del mito di Icaro: i loro personaggi si muovono spinti in primo luogo dall'intenzione del gioco. Ora, questa predilezione per l'aspetto più ludico del mito, il fatto di mettere in luce il sorriso del ragazzo che si predispone al gioco con le ali, è significativo perché realizzato da autori che il mondo dell'infanzia consideravano come una risorsa letteraria, sia in fatto di temi, che in fatto di ispirazione.

4 Per la storia del mito e del suo sviluppo nelle arti e letterature si veda lo studio di M. Dancourt, *Dédale et Icare, métamorphoses d'un mythe*, CNRS Éditions, Paris 2002. Per il tema del volo tra mitologia e letteratura: P. Boitani, *Parole alate: voli nella poesia e nella storia, da Omero all'11 settembre*, Mondadori, Milano 2004. Inoltre, A. Peyronie «Dédale» e «Labyrinthe» in *Dictionnaire des mythes littéraires*, a cura di P. Brunel, Éditions du Rocher, Paris 1988.

Figure di Icaro

L'atteggiamento ludico del figlio di Dedalo, già presente, come vedremo, nelle *Metamorfosi* di Ovidio, è stato spesso lasciato in ombra nell'interpretazione che le varie epoche hanno dato del mito stesso, sia in campo artistico che letterario, facendo prevalere invece la componente più cupa della caduta del fanciullo.

Ricordiamo che nell'opera di Ovidio, per raggiungere il sole Icaro dimentica se stesso, non prende in considerazione i rischi della sua impresa, prova l'ebbrezza del volo e, a differenza del cauto padre Dedalo, si spinge troppo in alto e trova la morte, precipitando in mare. Icaro non ha ascoltato i consigli premurosi del genitore, ha rifiutato di seguirlo in un volo basso, avventurandosi là dove era più alto il rischio che il calore dei raggi solari sciogliesse la cera che teneva insieme le ali.

Come illustra nel suo saggio M. Dancourt, la cultura classica e quella medievale hanno visto nella figura di Icaro soprattutto il colpevole della disobbedienza che va punita: colui che non dà ascolto alla voce paterna e sfida l'autorità violando deliberatamente la legge avrà il castigo che merita. A partire dall'epoca moderna, le cose cambiano:

Un des curieux renversements qui travaillent le mythe dans les transformations que lui imprime la culture européenne, c'est l'affirmation exubérante du fils: il s'approprie les ailes de son père et convertit sa chute en motif d'exaltation. Là où l'Antiquité et le Moyen Âge prononçaient une irrévocable condamnation, les Temps modernes renversent toute négativité en élan et en gloire, voulant à toute force que le fils vole de ses propres ailes. Icare devient le prête-nom, l'homme de plume(s) d'un rêve d'absolu.⁵

5 M. Dancourt, *Dédale et Icare, métamorphoses d'un mythe*, cit., p. 61. Ne diamo la traduzione: "Uno dei curiosi rovesciamenti che rielaborano il mito nelle trasformazioni che gli vengono impresse dalla cultura europea, è l'affermazione esuberante del figlio: egli si appropria delle ali del padre e trasforma la sua caduta in un motivo di esaltazione. Laddove L'Antichità e il Medioevo pronunciavano una irrevocabile condanna, i Tempi moderni rovesciano ogni negatività in slancio e in gloria, desiderando con tutte le forze che il figlio voli con le sue stesse ali. Icaro diventa il prestanome, l'uomo di penna/e, di un sogno di assoluto."

A cominciare dal Settecento, le rappresentazioni di Icaro tendono a privilegiare un'altra componente: il figlio di Dedalo diventa il simbolo dell'individuo che si affranca da un modello tradizionale, affermando il proprio desiderio di indipendenza.

Dédale et Icare furent au XVIIIe et au XIXe siècle, l'un sur un mode ludique et fantasmagique, l'autre avec tout le sérieux tragique que requiert l'Histoire, les figures emblématiques de deux utopies politiques. La première prenait aussi appui sur une utopie technique, celle de l'aéronautique, qui allait s'imposer dans une société et une culture bouleversée par la révolution industrielle. [...] Dédale disparut ensuite des commentaires qui accompagnèrent les tâtonnements de l'aviation. C'est Icare que l'imagerie populaire a figé en héros de l'aéronautique.⁶

Nella Francia del Sette-Ottocento, il secolo degli aerostati inventati dai fratelli Montgolfier, al personaggio di Icaro vengono sovrapposti i tratti e le competenze di Dedalo: il figlio diviene dunque anche inventore, maestro nella tecnica e 'padre' degli aviatori moderni. Si accolgono con entusiasmo i progressi dei nuovi mezzi volanti e i primi sperimentatori delle macchine aeree vengono riconosciuti come eredi di Icaro. D'altra parte, con l'avanzare del secolo, a seguito dei cambiamenti politici, gli entusiasmi degli intellettuali per le nuove tecnologie si affievoliscono, fino a cedere il passo a un atteggiamento di completa sfiducia nei confronti di qualsiasi sviluppo industriale e organizzazione sociale. Citiamo l'esempio dell'Icaro di Baudelaire, il quale porta tutto il peso delle sue ferite, eroe dalle ali spezzate che ha perso l'entusiasmo per il volo e che soffre, come il poeta, per l'incolmabile distanza fra alto e basso, fra sogno e azione:

⁶ M. Dancourt, *Dédale et Icare, métamorphoses d'un mythe*, cit., p. 57. "Dedalo e Icaro nel XVIII e XIX secolo furono le figure emblematiche di due utopie politiche, l'uno su un modo ludico e illusorio, l'altro con tutta la serietà tragica che la Storia richiede. La prima si fondava anche su un'utopia tecnica, quella dell'aeronautica, che si sarebbe imposta in una società e in una cultura sconvolte dalla rivoluzione industriale."

Les amants des prostituées
Sont heureux, dispos et repus;
Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées.

C'est grâce aux astres nonpareils,
Qui tout au fond du ciel flamboient,
Que mes yeux consumés ne voient
Que de souvenirs de soleils.

En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu;
Sous je ne sais quel œil de feu
Je sens mon aile qui se casse.

Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme
Qui me servira de tombeau.⁷

All'inizio del Novecento sembra voler colmare questo divario tra anelito e disfatta Gabriele D'annunzio, che di Icaro fa il protagonista di tre componimenti dell'*Alcyone*⁸. Il poeta aviatore che durante la prima guerra mondiale sorvolerà in aereo Trieste e Vienna lanciando volantini patriottici, guarda a Icaro come al modello di ogni impresa eroica, a colui che indica il destino da seguire per raggiungere la gloria. I valorosi che sapranno raccogliere la sfida e ritentare il

7 C. Baudelaire, *Les plaintes d'un Icare*, in *Les Fleurs du mal*, La Pléiade Gallimard, Paris 1975, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois [1857]. “Gli amanti delle prostitute sono felici, pasciuti, allegri: quanto a me, le mie braccia son rotte per aver abbracciato solo nuvole. È grazie agli incomparabili astri che ardono nel profondo del cielo che i miei occhi consunti non vedono che ricordi di soli. Vanamente ho preteso trovare il centro e la fine dello spazio: sento che la mia la si spezza sotto non so che occhio di fuoco; e arso dall'amore del bello non avrò l'onore supremo di dare il mio nome all'abisso che mi sarà tomba.” *I fiori del male*, Garzanti, Milano 1975, pp. 338-339. Traduzione in prosa di Attilio Bertolucci.

8 Si tratta di *L'ala sul mare*, *Altius egit iter* e *Ditirambo IV*, in G. D'Annunzio, *Alcyone*, Mondadori, Milano 1995.

“folle volo”, saranno a loro volta gli eroi della modernità. L'Icaro dannunziano che si staglia nel cielo si paragona al figlio alato di Nike e si rivolge direttamente al Sole cui è pronto a sacrificare la propria vita, immolandosi all'abisso, per ottenere in cambio l'immortalità, poiché il mare in cui precipita conserverà il suo nome per sempre:

Elio d'Iperione,
t'offre quest'ali d'uomo Icaro, t'offre
quest'ali d'uomo ignote
che seppero salire sino a Te!"
Si disperse nel rombo delle ruote
la mia voce che non chiedea mercé
al dio ma lode eterna.
E roteando per la luce eterna
precipitai nel mio profondo Mar.⁹

Nell'immaginario dannunziano quindi, Icaro è il protagonista di una sfida, e il poeta si serve dell'autorità del mito antico per legittimare imprese belliche, che in seguito l'ideologia fascista farà sue. In un contesto del genere il volo non rappresenta più il gioco del fanciullo che si spinge verso l'alto con un moto spontaneo, rapito da una curiosità verso una nuova scoperta. In D'Annunzio lo scopo dichiarato di colui che osa volare verso il sole è l'immolazione in nome di una gloria postuma. Perciò il volo di Icaro ha perso tutta la sua leggerezza, si è fatto pesante, è diventato uno strumento per affermare il coraggio guerriero e la superiorità dell'eroe.

Si è così persa quella componente più spensierata del fanciullo cantato da Ovidio, che attraverso il volo esprime il suo stupore infantile e il suo entusiasmo. Ancora prima dell'atto stesso del volo al di sopra del labirinto, è l'immagine di un bambino incuriosito e divertito, quella che ci offre il poeta delle *Metamorfosi*, durante la preparazione della fuga dal labirinto:

⁹ *Ditirambo IV*, cit., p. 145.

[...] Puer Icarus una
stabat et, ignarus sua se tractare pericla,
ore renidenti modo quas vaga moverat aura
captabat pluma, flavam modo pollice ceram
mollibat lusuque suo mirabile patris
impediebat opus.¹⁰

Vediamo come Dedalo costruisca accuratamente le ali, mentre Icaro gli sta intorno e gioca, del tutto inconsapevole del pericolo cui va incontro. Dedalo è teso perché il suo lavoro è impegnativo e richiede concentrazione, inoltre è preoccupato per i rischi dell'impresa. Il figlio, al contrario, è spensierato: si diverte con le piume svolazzanti, infila le dita nella cera molle che il padre sta scaldando per incollare le ali. L'interesse del fanciullo per l'impresa non è, come si vede, di tipo intellettuale, si tratta piuttosto di un entusiasmo che coinvolge i suoi sensi davanti a fenomeni per lui sorprendenti: il contatto della mano con la cera intiepidita, la vista delle piume mosse dal vento. Se l'Icaro dannunziano aveva scelto consapevolmente di sfidare il pericolo, disprezzando i consigli premurosi del padre, in Ovidio il giovane è del tutto all'oscuro dei rischi che corre; si accinge a prendere il volo con lo stato d'animo del bambino che vuole provare qualcosa di nuovo e se non ascoltata i consigli paterni è più per distrazione che per una sfida esplicita nei confronti dell'autorità.

È tenendo presente queste componenti del mito, l'aspetto ludico e la leggerezza in senso calviniano, che abbiamo scelto le tre opere oggetto della tesi.

Per quanto riguarda la filiazione diretta dalla vicenda mitologica, soltanto nel caso del romanzo di Queneau il richiamo al mito ovidiano è esplicito, ma ci sembra possibile stabilire che un'eco risuoni anche negli altri due romanzi di questo piccolo corpus, sulla base dei punti in comune tra un romanzo e l'altro: le

¹⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, Libro VIII, vv. 195-200, Einaudi, Torino 2005, traduzione di M. Ramous. «Icaro, il suo figliolo, gli stava accanto e, non sapendo di scherzare col proprio destino, raggianti in volto, acchiappava le piume che un soffio di vento sollevava, o ammorbidiva col pollice la cera color dell'oro, e così trastullandosi disturbava il lavoro prodigioso del padre ».

già citate invariante del fanciullo in volo sopra il labirinto, della disobbedienza alla legge, e della caduta. Per stabilirle, ci siamo ispirati al criterio utilizzato da Jean Rousset nella sua opera *Le mythe de Don Juan*:

La première tâche, avant d'établir le corpus pertinent, consiste à décrire et articuler le domaine en isolant les éléments distinctifs dont le groupement formera le scénario donjuanesque permanent. On obtient alors les unités constitutives – les invariants – qui sont au nombre de trois: *Le Mort* [...], *Le groupe féminin* [...], *Le héros* [...]. Voilà un dispositif triangulaire minimal qui détermine un triple rapport de réciprocité; entre ces trois unités, et à l'intérieur de chacune d'elles, maintes combinaisons sont concevables qui assurent au mythe sa mobilité, son élasticité et par suite sa réserve de virtualités, donc de métamorphoses¹¹.

Adottando la formula di Rousset che riguarda le invarianti del mito, anche nel nostro lavoro abbiamo isolato quei momenti salienti, quei nuclei di significato che rendono il mito riconoscibile e mobile a seconda delle loro combinazioni possibili. In particolare il nostro lavoro analizza le tre invarianti della vicenda di Icaro che sono rintracciabili nella triade dei romanzi in oggetto.

Questi temi saranno analizzati anche in relazione alla forma letteraria in cui sono espressi e sviluppati: pur trattandosi di opere di narrativa, si vedrà come ogni romanzo presenti certi caratteri di ambiguità, presentandosi non come genere univoco, ma come testo in cui confluiscono insieme più forme: la narrativa e il teatro per quel che riguarda l'opera di Queneau, il romanzo e la letteratura per l'infanzia per Saint-Exupéry e Calvino.

11 Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Librairie Armand Colin, Paris 1978, p. 8. “Prima di stabilire un corpus pertinente, il primo obiettivo consiste nel descrivere e articolare l'ambito, isolando gli elementi distintivi il cui raggruppamento formerà l'impianto permanente del *Don Juan* – le invarianti – che sono tre: *Il Morto* [...], *Il gruppo femminile* [...], *L'eroe* [...]. Si ha un dispositivo triangolare minimo che determina un triplo rapporto di reciprocità; fra queste tre unità e all'interno di ognuna di esse si possono immaginare numerose combinazioni, le quali assicurano al mito la sua mobilità, elasticità e di conseguenza una riserva di virtualità, e quindi di metamorfosi. *Il mito di Don Giovanni*, Pratiche Editrice, Parma 1991, traduzione di A. Marchi, p. 10.

Un approccio mitocritico

Nell'avvicinarsi al racconto mitico, la critica ha elaborato negli anni una serie di approcci secondo il variare del punto di interesse assunto di volta in volta. Riportiamo in proposito le parole di N. Frye:

I miti hanno due contesti. La loro struttura li rende simili ad altri tipi di racconto [le favole e le leggende], e da questa somiglianza derivano le loro potenzialità letterarie; ma, nelle società arcaiche, assumono anche la funzione sociale che abbiamo chiamato ideologica e che consiste nel contribuire a delineare le coordinate di una società, nel fornirle un bagaglio comune di conoscenze. [...] Quando la loro funzione ideologica scompare, i miti, ridotti alla loro struttura letteraria, diventano puramente letterari, come avvenne per la mitologia classica dopo l'avvento del cristianesimo.¹²

Per quanto riguarda il nostro lavoro, proponiamo una lettura che affronta il mito all'interno di un sistema letterario: lo considera quindi principalmente attraverso un discorso di tipo narrativo. Questo approccio di natura letteraria tenta di rispondere a un certo numero di questioni su cui cercheremo adesso di fare il punto. La prima riguarda le versioni del mito che ci giungono attraverso le epoche: il problema è se sia lecito privilegiare l'una o l'altra versione ai fini dell'analisi e sulla base di quali criteri ciò sia possibile.

La lettura del mito si inserisce necessariamente nell'intertestualità che mette in relazione fra loro una rete di testi, definiti come corpus. Presupponendo che il mito per esistere non può configurarsi in un unico testo, ma che si costituisce piuttosto attraverso un insieme di testi che si collocano in momenti diversi, un'analisi ideale dovrebbe iniziare da una comparazione di tutte le versioni del mito pervenute fino a noi, a partire dalla prima occorrenza. In realtà questo non è l'intento del nostro studio. Non si tratta qui di fornire una visione a tutto campo del personaggio di Icaro e di tutte le sue manifestazioni in ambito letterario, al fine di

¹² N. Frye, *Il potere delle parole, Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, La nuova Italia, Firenze 1994, traduzione di E. Zoratti, p. 48. [Words with power, San Diego, New York and London, Harvest/ HBJ, 1992].

catalogarne le occorrenze da un punto di vista cronologico, essendo, fra l'altro, uno studio del genere già stato affrontato¹³. Il campo della nostra indagine è volutamente più ridotto: l'intenzione è prendere in esame tre campioni significativi all'interno di un corpus più vasto per analizzarli nel dettaglio.

Non rivolgeremo dunque uno sguardo orizzontale sull'intero corpus, anche se certamente siamo consapevoli che quel corpus continua a dialogare con le opere cui facciamo riferimento nello specifico. Ci siamo però posti la domanda preliminare su quale sia il criterio per selezionare le opere da prendere in esame per realizzare uno studio che risulti attendibile: come possiamo decidere quali versioni del mito considerare e quali invece trascurare perché ritenute poco rilevanti? Sarà opportuno seguire un criterio estetico?

La risposta di Lévi-Strauss, in una prospettiva più attenta alla portata storico-sociale del mito piuttosto che a quella estetica, sostiene che tutte le versioni del mito, sia quelle più diffuse, sia quelle meno conosciute, si equivalgono e hanno pari importanza ai fini di uno studio di tipo antropologico:

La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée. La mythe est langage; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, a décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler.

On n'hésitera donc pas à ranger Freud, après Sophocle, au nombre de nos sources du mythe d'Edipe. Leurs versions méritent le même crédit que d'autres, plus anciennes et, en apparence, plus "authentiques".

Il n'existe pas de version "vraie" dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe.¹⁴

13 Si veda M. Dancourt, *Dédale et Icare, métamorphoses d'un mythe*, cit.

14 C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, Paris 1974, [1958], pp. 232, 240, 242. "La sostanza del mito non sta né nello stile né nel modo di narrazione, né nella sintassi, ma nella *storia* che vi è raccontata. Il mito è linguaggio; ma un linguaggio che agisce a un livello elevatissimo, e il cui senso riesce, per così dire, a *decollare* dal fondamento linguistico da cui ha preso l'avvio"; "Non esiteremo ad annoverare Freud, come Sofocle, fra le nostre fonti del mito di Edipo. Le loro versioni meritano lo stesso credito della altre, più antiche e, in apparenza, più "autentiche"; "Non esiste una versione 'vera' di cui tutte le altre sarebbero

Questa posizione trova una spiegazione nel fatto che lo studioso di antropologia è interessato in primo luogo al contenuto del mito, e non alla forma in cui questo contenuto si presenta. La sua analisi si concentra sul mito come indipendente dalle contingenze storiche o geografiche in cui si manifesta.

Per quanto riguarda uno studio come il nostro, la questione è un'altra. Trattandosi di un'indagine in campo letterario, le motivazioni e le esigenze della ricerca sono diverse. Come spiega A. Dabezies, certe versioni “sono ammirate in modo particolare, sia per la loro riuscita formale, sia per la loro risonanza mitica e potranno apportare inflessioni decisive quanto al significato dello schema antico”¹⁵. Il critico porta l'esempio del *Faust* di Goethe, opera che nel corso del tempo, in virtù di una forte risonanza mitica ha dato voce e ha ampliato la portata del mito, amplificandone l'eco e diffondendolo, fino al punto di oscurare le versioni precedenti.

Per quanto riguarda l'approccio letterario dunque, non è possibile condurre un'indagine senza affrontare anche la variabile della ricezione da parte di un pubblico: come hanno ereditato il mito e come lo hanno trasformato i lettori con la loro interpretazione? A quale versione hanno dato più spazio, più ascolto? Perché una versione ha incontrato più fortuna di un'altra? Sono tutti quesiti su cui la critica continua a interrogarsi.

Tuttavia, se è vero che, ai fini di un'indagine che privilegi un fattore estetico, per la critica letteraria non tutte le versioni del mito hanno pari rilevanza, non bisogna trascurare il fatto che ogni versione si iscrive comunque all'interno di un corpus, che, per quanto incompleto, deve essere tenuto in considerazione. Ma è davvero possibile risalire agli albori del mito, alla fonte che ha dato origine a tutte le versioni successive, indipendentemente dal fatto che si tratti di un testo scritto o di un'immagine? Una ricerca del genere, spiega P. Brunel non può portare a una soluzione univoca, uno studio siffatto si rivelerebbe inefficace:

copie o eco deformate. Tutte le versioni appartengono al mito”. *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 2009, traduzione di P. Caruso, pp. 235, 243, 245.

15 A. Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, a cura di P. Brunel, Éditions du Rocher, Paris 1988, p. 1185.

Si l'on considère la littérature comparée comme un élargissement de l'histoire littéraire, l'étude du mythe se présente d'abord comme une quête de l'origine du mythe. Or, dans la plupart des cas, cette quête n'aboutit qu'à un impasse, le mythe se perdant ou dans la nuit des temps ou dans celle du non écrit.¹⁶

Secondo lo studioso, a questo tipo di indagine dovrebbe sostituirsi un'altra, il cui scopo dovrebbe essere non quello di ricostruire il modello originario del mito, ma piuttosto quello di mettere in evidenza “lo ‘schema’ che dà impulso al mito”:

N'est-il pas tentant, alors, de substituer une perspective synchronique à la traditionnelle perspective diachronique, et de chercher, à la source du mythe, non plus le modèle à partir duquel se constituera la longue série des imitations, mais – j'emploie volontairement un mot neutre – le « schème » qui donne son impulsion au mythe. [...] Ce schème peut être un archétype, au sens jungien du terme, une relation psychanalytique, un conflit sociologique ou religieux, etc.¹⁷

È opportuno qui soffermarsi sul concetto di archetipo, e su come sia legato agli studi sul mito. Il racconto mitico può svolgere una funzione di archetipo per la letteratura nella misura in cui può proporsi come modello su cui la finzione può intervenire con innumerevoli variazioni. Riportiamo in proposito le parole di N. Frye:

16 P. Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, PUF, coll. Écriture, 1992, p. 33. Ne proponiamo la traduzione: “Se consideriamo la letteratura comparata come un'estensione della storia letteraria, lo studio del mito si presenta prima di tutto come la ricerca dell'origine del mito. Ora, nella maggior parte dei casi, questa ricerca arriva soltanto a un'impasse, poiché il mito si perde nella notte dei tempi, o in quella del non-scritto.”

17 Ibid. “Non sarebbe allora più invitante sostituire una prospettiva sincronica alla tradizionale prospettiva diacronica, e cercare alla base del mito non più il modello a partire dal quale si costituirà la lunga serie delle imitazioni, ma – impiego intenzionalmente una parola neutra – lo “schema” che dà l'impulso al mito. [...] Questo schema può essere un archetipo, nel senso junghiano del termine, una relazione psicanalitica, un conflitto sociologico o religioso, ecc.”

La storia complessiva della letteratura di muove dal primitivo al raffinato, e qui noi intravediamo la possibilità di considerare la letteratura come una complicazione d'un gruppo di formule relativamente limitato e semplice che può essere studiato nella cultura primitiva. Se è così, allora la ricerca degli archetipi è una sorta d'antropologia letteraria, interessata al modo in cui la letteratura viene informata da categorie preletterarie quali il rituale, il mito il *folk take*.¹⁸

Per tornare al saggio di Brunel, il critico porta come esempio il mito di Elettra, le cui origini storiche sono sconosciute, ma che può essere letto alla luce del conflitto tra il matriarcato e il patriarcato, tra il principio femminile e quello maschile, o ancora facendo riferimento alla relazione del bambino con il padre e con la madre. In questa prospettiva, il racconto *Colomba* di Mérimée, può essere interpretato come una variazione sul mito di Elettra, anche se il testo non contiene nessun riferimento esplicito alla tragedia greca:

A-t-on le droit de considérer la Colomba de Mérimée comme une autre Electre, même si le texte de la nouvelle ne contient aucune allusion explicite à la tragédie des Atrides? Je serais tenté de le faire, et pour plusieurs raisons dont la plus banale est la fonction du personnage, passionnément décidé à venger la mort de son père et ne laissant nul repos à son frère Orso dans cette tâche de vengeance¹⁹.

L'attenzione del critico, deve quindi concentrarsi sulla funzione del personaggio, vale a dire sul ruolo che egli svolge nel racconto, su come questa funzione si esprime nel rapporto con gli altri personaggi e nelle dinamiche dell'azione. Posso riconoscere Elettra in Colomba tenendo presente quali sono le sue relazioni con il padre, con il fratello e quale sentimento muove il suo agire.

18 N Frye, *Favole d'identità, Studi di mitologia poetica*, Einaudi, Torino 1973, p. 12. [*Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, Brace and World, New York 1963].

19 P. Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, cit., p. 75. "Abbiamo il diritto di considerare la Colomba di Mérimée come un'altra Elettra, anche se il testo del racconto non contiene nessuna allusione esplicita alla tragedia degli Atridi? Sarei tentato di farlo e per numerose ragioni, tra cui la più banale è la funzione del personaggio, decisa a vendicare con passione la morte del padre, senza dare pace al fratello Orso in questo proposito di vendetta".

In un'ottica del genere si delinea un'idea di opera letteraria come una successione di varianti infinite a partire da pochi modelli fondamentali, posti in una struttura piramidale o ad albero genealogico, con alla sommità un insieme ridotto di situazioni, un nucleo di archetipi appunto che si vanno sviluppando nel corso del tempo, come spiega G. Durand:

Le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par les schèmes et archétypes fondamentaux de la psyché du sapiens sapiens, la nôtre. Il faut donc rechercher quel ou quels mythe plus ou moins explicite (ou latent!) anime l'expression d'un langage second, non mythique.²⁰

Posto dunque che il mito può ricorrere in un testo attraverso strutture che si ripresentano nel tempo e che lo rendono riconoscibile, la sua presenza tuttavia non è sempre diretta e esplicita, ma si manifesta attraverso diversi gradi di opacità. Si pone allora il problema di come rintracciare e individuare il mito in un testo che non si presenti come la riscrittura diretta di un mito già esistente. La mitanalisi (termine impiegato da G. Durand) che concerne i miti nel loro agire sul corpo sociale, e la mitocritica, che si interessa più all'aspetto letterario, seguono uno stesso obiettivo: “svelare dietro un testo, orale o scritto, un nodo mitologico”²¹. Il compito del critico è isolare nel testo delle “costellazioni” di immagini e, analizzando i principi di organizzazione tentare di descriverne le combinazioni. Questo tipo di analisi lascerebbe intravedere degli schemi mitici spesso riscontrabili in un testo a un livello più profondo. Il metodo di G. Durand si fonda su uno dei principali aspetti del mito che è la ripetizione:

20 G. Durand, *Pas à pas mythocritique*, Champs de l'Imaginaire, Ellug, Grenoble 1996, p. 230. “Il mito sarebbe in qualche modo il modello matrice di ogni racconto, strutturato da schemi e archetipi fondamentali della psiche del sapiens sapiens, la nostra. Bisogna quindi cercare quale o quali miti più o meno espliciti (o latenti!) animano l'espressione di un linguaggio secondo, non mitico”.

21 G. Durand, “Introduction à la mythodologie”, *Mythes et société*, A. Michel, Paris 1996, p. 184.

C'est la « redondance » (Lévi-Strauss) qui signale un mythe, la possibilité de ranger ses éléments (mythèmes) dans des « paquets » (essaims, constellations, etc.) synchroniques (c'est-à-dire possédant des résonances, des homologies, des ressemblances sémantiques) rythmant obsessivement le fil « diachronique » du discours. Le mythe répète pour imprégner, c'est-à-dire persuader.²²

È possibile quindi ricostruire la presenza del mito in un testo a partire dai mitemi, le sue unità minime di significato, secondo la definizione che ne dà Lévi-Strauss:

Comme tout être linguistique, le mythe est formé d'unités constitutives; ces unités constitutives impliquent la présence de celles qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes [...]. Chaque forme diffère de celle qui précède par un plus haut degré de complexité. Pour cette raison, nous appellerons les éléments qui relèvent en propre du mythe (et qui sont les plus complexes de tous): grosses unités constitutives [...] ou mythèmes.²³

Una volta rintracciato il mito, la lettura critica può svolgersi in più direzioni: un'analisi del mito nell'opera intera dell'autore, un'analisi delle trasformazioni operate sul mito dall'intervento dell'autore, grazie a una comparazione con le versioni esistenti del mito; una lettura del mito in riferimento ai miti propri dell'epoca e della cultura contemporanea all'autore.

22 G. Durand, *Pas à pas mythocritique*, cit., p. 231. “È la «ridondanza» (Lévi-Strauss) che segnala un mito, la possibilità di ordinare i suoi elementi (mitemi) in «pacchetti» (sciame, costellazioni, ecc.) sincronici (che cioè possiedono risonanze, omologie, somiglianze semantiche) i quali ritmano in modo ossessivo il filo «diacronico» del discorso. Il mito ripete per impregnare, cioè per persuadere”.

23 C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, cit., p. 232. “Come ogni essere linguistico, il mito è formato di unità costitutive; tali unità costitutive implicano la presenza di quelle che intervengono normalmente nella struttura della lingua, ossia i fonemi, i morfemi, e i semantemi [...]. Ogni forma differisce da quella che precede per un più alto grado di complessità. Per questa ragione, gli elementi che dipendono specificamente dal mito (e che sono i più complessi di tutti) li chiameremo grandi unità costitutive [...] o mitemi”. *Antropologia strutturale*, cit., p. 236.

Mito e intertesto

Quando un testo letterario include un mito già costituito, riconoscibile attraverso una figura mitica, o attraverso un racconto appartenente a una mitologia, questo mito, secondo la definizione di P. Brunel rappresenta «un linguaggio preesistente al testo, ma diffuso nel testo, che è uno dei testi che si attuano in lui»²⁴. In questo caso una parola esterna al testo, il più delle volte anonima, interferisce con la parola individuale dell'autore. Si verifica quindi un incontro tra due discorsi che provengono da culture ed epoche diverse. Questo sistema complesso di relazioni può essere illustrato secondo tre punti di vista che andremo adesso a individuare.

Nel primo caso il racconto mitico ha la funzione di un intertesto, di un corpo estraneo, a volte clandestino, ma comunque attivo all'interno del testo che lo ospita; nel secondo caso focalizziamo l'attenzione sullo scrittore che non sempre è regista consapevole del gioco di rimandi nella sua opera; infine spostiamo lo sguardo sul lettore, nel suo confrontarsi con un testo che non è univoco, ma aperto a più approcci.

Quando uno scrittore fa riferimento direttamente a un mito o riconosce che un mito si è imposto nella sua opera, ci troviamo in presenza di un discorso che rimanda ad altro dal testo, si verifica una sovrapposizione di più livelli letterari. Un'interferenza del genere può avere diverse implicazioni. Si pone innanzitutto la questione della complessità della creazione artistica e della sua dipendenza o meno da un contesto culturale; lo studioso non può fare a meno di chiedersi chi realmente prende la parola per dialogare con il lettore nell'opera in questione. In presenza del mito, un approccio di tipo intertestuale è necessario, vale a dire considerare il testo oggetto di indagine come il punto di incontro di più voci, più o meno sovrapposte, provenienti da culture ed epoche differenti, che talora risuonano in armonia fino in certi casi a fondersi tra loro, talora si sovrappongono in contrasto creando anche dissonanze. Compito della ricerca sarà interrogarsi sull'origine di ogni voce: nel caso in cui questa risulti più chiaramente

24 P. Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, cit., p. 61. In originale: “un langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, [qui] est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui”.

riconoscibile sarà più immediato ricondurla a una cultura determinata o a un'opera conosciuta che ne costituisca il riferimento diretto; più complesso il caso in cui invece la voce si riveli anonima, eco ultima di un testo originario sconosciuto. In ogni caso, se il mito nel testo letterario può essere considerato come indizio di un discorso esterno, estraneo all'interno del discorso letterario, nell'analisi si può procedere mettendo in relazione questi due discorsi alla luce della transtestualità elaborata da Genette in *Palimpsestes*²⁵. Un mito non si limita a un'opera unica, ma è l'emanazione di un insieme di testi singoli, e si costituisce da un testo a un altro in una prospettiva, come si è detto, intertestuale: ogni testo che partecipa all'elaborazione di un mito incontra un insieme di testi che di quel mito parlano, testi che nell'insieme costituiscono una mitologia. Far intervenire una lettura di tipo intertestuale vuol dire concentrarsi sullo studio delle mitologie (considerate come insieme di testi che attualizzano un mito) e comporta il fatto che ogni riferimento a un mito o a una figura mitica, per quanto debole o opaco, partecipa comunque di quel mito, senza che interferisca un giudizio di valore sull'interesse di quella versione. I punti di incontro tra il racconto letterario e il racconto mitico dunque possono essere messi in evidenza grazie a un approccio intertestuale per cui “il testo singolo è in relazione, manifesta o nascosta, con altri testi”²⁶. Precisa Genette:

Je le définis par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat*, [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de *l'allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions.²⁷

25 G. Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris 1982.

26 Ivi, p. 8.

27 Ibid. “Lo definisco attraverso una relazione di compresenza fra due o più testi, vale a dire attraverso la presenza effettiva di un testo in un altro. Nella forma più esplicita e letterale, è la pratica tradizionale della *citazione*, (fra virgolette, con o senza riferimento preciso); in una forma meno esplicita e meno canonica, quella del plagio, [...], che è un prestito non dichiarato, ma sempre letterale; in una forma

Per quanto riguarda i romanzi presi in esame nel nostro studio, nel caso dell'opera di Queneau il mito è evocato per citazione nel titolo, funzionando come un richiamo esplicito per il lettore. Nei romanzi di Saint-Exupéry e di Calvino, vedremo che alcuni contenuti del mito sono presenti invece per allusione.

Detto questo, si possono dare due situazioni possibili. Lo scrittore utilizza il mito in maniera cosciente, mutuandolo da una tradizione culturale (religiosa o artistica). Gli esempi nella letteratura francese del Novecento non mancano: da Gide a Cocteau a Anouilh il reimpiego del mito nella narrativa e nel teatro ha caratterizzato i primi decenni del secolo scorso, fornendo letture molteplici che certamente differiscono nell'interpretazione del mito stesso, ma che in questo caso condividono una stessa intenzione nel citare il mito con un richiamo esplicito. Più sfuggente è invece il caso in cui il mito può imporsi in un'opera senza che l'autore ne abbia una precisa intenzione.

Come sottolinea Northrop Frye, se i miti sono innumerevoli esiste tuttavia un numero definito di specie di miti: miti di creazione, di caduta, di esodo e migrazione, di distruzione del genere umano nel passato (miti del diluvio), o nel futuro (miti di apocalisse), miti di redenzione:

Questi miti illustrano, in modo ampio quanto possono farlo le parole, la visione che l'umanità ha della sua natura, e del proprio destino, del suo posto nell'universo, del sentimento di inclusione e insieme di esclusione in un ordine infinitamente grande.²⁸

I miti dunque gravitano intorno a un numero di domande limitate e si offrono come uno strumento di investigazione ideale, in quanto propongono una interpretazione possibile del reale. Una lettura di questo tipo è ancora più

ancora meno esplicita e meno letterale, quella dell'allusione, cioè di un enunciato la cui comprensione totale suppone la percezione di un rapporto tra lui e un altro al quale necessariamente rinvia l'una o l'altra delle sue inflessioni”.

28 N. Frye, *Il potere delle parole, Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, cit, p. 53.

accattivante per lo scrittore, perché il mito è innanzitutto un racconto in cui certi simboli prendono corpo nella finzione narrativa. Parlando di simbolo si intende che il mito rimanda ad altro, rispetto a quanto direttamente narrato, e lo scrittore che lo impiega per il proprio racconto lo sceglie per farne un discorso indiretto. In questo senso il mito è in grado di mettere in collegamento più dimensioni testuali: è rivelatore e al tempo stesso è maschera. Lo scrittore intrattiene con il mito un rapporto paradossale perché lo sceglie come strumento per chiarire e spiegare e ugualmente come riflesso obliquo di un non detto. In questo senso esisterebbe quindi un contenuto manifesto (quello dell'intreccio) e un contenuto latente. Il mito starebbe a rivelare una realtà che non può essere detta altrimenti, la quale, senza la mediazione del mito stesso, resterebbe nascosta.

Non si esaurisce quindi il mito in un unico significato, ma offre la possibilità di accedere a una realtà problematica. Al di là della vicenda mitologica è possibile cogliere allora la relazione dello scrittore con il mondo, con il proprio tempo, e anche con la scrittura. Una relazione di cui lo scrittore stesso non ha necessariamente coscienza, ma che si offre tuttavia all'occhio del lettore critico. Il mito offre allora al lettore un approccio al testo di tipo aperto, in cui l'opera è necessariamente pensata in relazione a un altro testo. Se questo si verifica quando si intraprende una lettura di tipo intertestuale, in presenza del mito il riferimento a una traccia precedente, che si tratti di un testo o di un'immagine, diventa ancora più esplicito. Quando il mito interviene nel testo letterario, alla prima lettura se ne sovrappone sempre una seconda che lascia intravedere una traccia più o meno definita. Si potrebbe dire che l'intertestualità mitica è meno libera dell'intertestualità in generale, in quanto più circoscritta, più obbligata.

Per fare qualche esempio in ambito francese, quando il lettore si confronta con *Thésée*²⁹ di Gide, o con *Orphée*³⁰ di Cocteau, si trova in quella situazione tutto sommato non usuale in cui riconosce, o comunque crede di riconoscere, i personaggi, l'intreccio, gli sviluppi della storia, già a partire dal titolo. Il fatto di

29 A. Gide, *Thésée*, Gallimard, Paris 2003, [1946].

30 J. Cocteau, *Orphée*, in *Romans, Poésie, Œuvres diverses*, Le Livre de Poche, Paris, 1995, [1927].

scegliere un titolo in cui viene citato un mito, significa che lo scrittore vuole inserire la propria opera in una tradizione culturale già esistente. Ciò può avvenire sia in omaggio a quella tradizione, sia, al contrario, al fine di metterla in discussione o screditarla, ad esempio per mezzo dell'ironia. Ad ogni modo il lettore non è più in una condizione di dipendenza totale dallo scrittore, non rimane cioè completamente all'oscuro del seguito delle vicende, ma piuttosto instaura con l'autore una relazione di complicità, partecipando in certa misura alla finzione, pur rimanendone allo stesso tempo distaccato. Chi legge si viene a trovare in una condizione in cui la storia che gli viene proposta è per lui familiare, intima e ugualmente estranea. Il fatto di conoscerne lo scioglimento, da una parte lo rassicura e dall'altra lo incuriosisce. È vero infatti che in generale il testo che si rifà al mito non è mai semplice ripetizione e quanto si distanzia dalla traccia dell'originale mette sull'avviso e risveglia la curiosità di chi legge. Quando un testo si richiama a un mito, e il lettore è in grado di riconoscerlo, a quel punto egli si aspetta un significato altro, vale a dire che egli sa, se il riferimento è esplicito, che il senso non si esaurisce nell'opera che sta leggendo, ma che deve essere ricostruito in funzione di un sistema culturale, che costituisce il mito stesso.

Inoltre, anche se la versione discredita il mito, volgendolo in derisione, le aspettative del lettore restano diverse rispetto a un qualsiasi testo narrativo, perché egli capisce di avere a che fare con un racconto particolare, la cui storia arriva da un tempo il più delle volte indefinito, ed è giunta attraverso metamorfosi successive, riconoscibile eppure mai uguale a se stessa.

Il lettore critico dunque da una parte costruisce la sua interpretazione a partire dal testo, dall'altra richiama alla memoria i propri riferimenti a un sistema culturale acquisito in precedenza. Se questo è vero per ogni lettura intertestuale, in presenza del mito bisogna tenere conto anche di un altro elemento: il testo oggetto della lettura è l'elemento di un insieme più ampio che non appartiene al singolo autore o al lettore, ma che invece appartiene a tutti.

Sulla base di queste considerazioni teoriche, nel caso delle opere oggetto del nostro lavoro, gli obiettivi che condurranno l'indagine si configurano attraverso i seguenti interrogativi. Come viene trattata la materia mitica nei nostri tre romanzi? Quale visione del mito di Icaro eredita ognuno dei tre scrittori dalla tradizione letteraria e artistica, e in che modo ognuno di essi trasforma questa visione componendo la sua opera? Avviene un cambiamento nell'immagine del personaggio mitologico e quali variazioni si verificano rispetto al modello? Cosa può rivelare dell'autore o cosa può nascondere il mito, a seconda se viene utilizzato in maniera più o meno consapevole?

Prima Parte

Riconoscere il mito

È opportuno domandarsi se sia legittimo parlare della presenza di Icaro in ognuno dei testi in questione; quali siano in particolare gli elementi che rendono possibile una sua individuazione.

Le risonanze mitiche in queste produzioni letterarie sono, a nostro avviso, di due tipi: in alcuni casi sono dirette ed esplicite, in altri, più frequenti, si tratta di immagini che affiorano trasfigurate. Cercheremo di rintracciare e ricostruire la presenza del mito, attraverso la ricerca di temi, strutture, figure che tornano di volta in volta. Si parlerà di presenza del mito esplicita o latente.

Nel romanzo di Queneau il mito è presente per citazione: il riferimento alle *Metamorfosi* di Ovidio appare nel titolo e nell'epigrafe che apre il romanzo. Il richiamo all'autore classico è dunque esplicito e intenzionale.

Negli altri due romanzi il mito non è una citazione diretta, eppure rintracciare in essi la presenza di Icaro ci sembra ugualmente plausibile. Vedremo che ciò è possibile confrontando i testi da noi esaminati con il testo ovidiano, e mettendo in luce indizi che, come si cercherà di dimostrare, rendono il mito riconoscibile. In particolare, nel nostro percorso sulla traccia di Icaro, l'intenzione è di individuare i mitemi, quelle unità minime che, secondo la teoria di Lévi-Strauss¹, costituiscono i nuclei tematici senza i quali la presenza del mito non potrebbe essere individuabile. In questo senso, all'interno del capitolo che segue, cercheremo di isolare nei testi i punti significativi che ci permettono di ricostruire la vicenda di Icaro. Le grandi unità a cui faremo riferimento, vale a dire i tre

¹ In C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, cit.

momenti salienti di ognuno dei romanzi e che si succedono nella stessa sequenza, sono: il volo dell'eroe al di sopra del labirinto, il gioco in opposizione alla legge dei padri, la caduta e la scomparsa del protagonista.

Il modo in cui Saint-Exupéry, Calvino e Queneau si appropriano del mito e rielaborano questi tre momenti archetipici è diverso e varia a seconda del momento storico, della vicenda personale dello scrittore, dell'intenzione che lo anima nei confronti del mito. Si vedrà in quale misura e secondo quali dispositivi il testo di un autore contemporaneo possa accogliere le suggestioni del mito antico e se ciò avvenga, come abbiamo detto, in maniera scoperta o latente.

I

Il volo



(A. de Saint-Exupéry, "Je crois qu'il profita, pour son évasion, d'une migration d'oiseaux sauvages", "Le Petit prince", cit., p.8)

La prima caratteristica comune ai tre protagonisti dei romanzi in esame, eco fondamentale del primo Icaro, è la leggerezza del corpo. Un'attrazione comune verso l'alto muove il piccolo principe di Saint-Exupéry, il barone Cosimo Piovasco di Calvino e Icare di Queneau. Questo moto in verticale li spinge a innalzarsi, ognuno con mezzi diversi, al di sopra della dimensione terrestre: li accomuna una uguale passione per la vertigine, che, fattasi desiderio irrefrenabile, condurrà ciascuno di loro verso il compimento del proprio destino. La vicenda di ciascuno trova origine in un'esperienza iniziale di movimento ascensionale, che sia volo o salita, che implica un allontanamento decisivo da una dimensione inferiore.

Il viaggio del piccolo principe

Il primo personaggio dotato di familiarità con la dimensione aerea che il lettore incontra nel romanzo di Saint-Exupéry è l'aviatore. Proiezione autobiografica dell'autore² e voce narrante, l'aviatore è colui che si muove a suo

² Per le teorie sulla scrittura autobiografica si fa riferimento a: P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris 1975; G. Folena (a cura di) *L'autobiografia, il vissuto, il narrato*, Liviana Editrice, Padova 1986; A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo, autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990.

agio al di sopra della dimensione terrestre e che nel piccolo principe incontra l'unico interlocutore in grado di comprendere la vicinanza tra la leggerezza del volo e l'immaginazione. Tuttavia il primo incontro non avviene durante il volo, ma in seguito a un atterraggio di emergenza, in un momento di difficoltà per l'aviatore, costretto ad atterrare nel deserto per un guasto al motore. Ciò che stabilisce un primo legame fra i due è dunque una comune provenienza dal cielo, una stessa familiarità con la pratica del volo, ma soprattutto la stessa esperienza della caduta in seguito a un viaggio compiuto in altezza. Una tale vicinanza è avvertita dal bambino, che in un primo momento suppone di aver incontrato un suo simile: "Alors, toi aussi tu viens du ciel! De quelle planète es-tu?"³.

Ciò nonostante nel romanzo non troveremo risposte esplicite sulla provenienza del piccolo principe e soprattutto sulla sua capacità di volare. Anche se si crea una spontanea empatia tra il protagonista e l'aviatore, non sarà facile per l'adulto ricostruire la storia del bambino, il quale ama fare domande senza però essere disposto a rispondere. Sollecitato più volte, parlerà delle sue avventure, ma per quanti particolari fornisca sulle persone e i luoghi che ha incontrato nel suo itinerario, un aspetto rimarrà sempre in ombra nel racconto: quello riguardante gli spostamenti e i mezzi che ha utilizzato per recarsi da un pianeta all'altro. A ben vedere, l'immagine del bambino che si sposta volando non è rintracciabile nel testo, se non in un'occasione: "Je crois qu'il profita, pour son évasion, d'une migration d'oiseaux sauvages"⁴.

Come si vede non si tratta di un dato certo, ma di una supposizione dell'aviatore. Ora, questa supposizione soggettiva non è l'unico indizio effettivo della "leggerezza" del bambino, ma è consolidata e legittimata dall'immagine che ritrae il piccolo principe in volo trasportato dagli uccelli selvatici all'inizio del viaggio⁵. È significativo che questa sia la prima illustrazione che il lettore incontra nel romanzo, se si eccettua la copertina. La posizione iniziale dell'immagine è fondamentale: accompagna il titolo, si trova prima della dedica, e prima dell'inizio

³ A. de Saint-Exupéry, *Le Petit prince*, Gallimard, Paris 2008, p. 20. "Allora anche tu vieni dal cielo! Di quale pianeta sei?". *Il Piccolo principe*, Bompiani, Milano 1991, trad. di N. Bompiani Bregoli, 1949.

⁴ *Le Petit prince*, cit., p. 38. "Io credo che egli approfittò, per venirsene via, di una migrazione di uccelli selvatici". *Il Piccolo principe*, cit.

⁵ Come è specificato in didascalia a pagina 7 del romanzo.

effettivo del testo⁶. In questa posizione l'illustrazione assume un ruolo determinante, perché apre la storia e presenta il protagonista al lettore, mettendo da subito in evidenza una sua caratteristica peculiare: la leggerezza fisica che gli permette di essere trasportato in aria con estrema facilità. Se si esclude questa illustrazione, alle parole non è affidata nessuna descrizione di un qualsiasi mezzo utilizzato dal piccolo principe durante i suoi spostamenti: il bambino si limita a dire che prosegue il suo tragitto, senza altre specificazioni. Troviamo degli accenni brevi riguardo agli atterraggi, ma non sono particolareggiati: i dettagli restano esclusi. Soltanto in occasione dell'arrivo sul pianeta del geografo il piccolo principe dice che deve riposarsi: "s'assit sur la table et souffla un peu. Il avait déjà tant voyagé"⁷. Tuttavia non sappiamo con quali modalità il viaggio si sia svolto. Da questa significativa reticenza si può dedurre non soltanto che il racconto degli spostamenti non sarebbe rilevante nello sviluppo della narrazione, ma anche, un particolare, meno evidente a prima vista, eppure interessante per far luce sulla natura del protagonista. Si può supporre che un eventuale resoconto degli spostamenti, agli occhi del piccolo principe, non sia significativo, come se si trattasse di un elemento banale, su cui non valga la pena soffermarsi. Ciò può derivare dal fatto che il volo è una pratica usuale e quindi non c'è bisogno di raccontare un movimento che per il principino è spontaneo e naturale. Conferme a questa ipotesi ci vengono da quelle parti del romanzo in cui si fa riferimento agli arrivi e alle partenze del piccolo principe sui vari pianeti. Ciò che colpisce è un dettaglio ricorrente: il fatto che avvengano sempre in modo rapido e che il bambino compaia al cospetto dei vari abitanti in maniera improvvisa.

Le roi siégeait, habillé de pourpre et d'hermine, sur un trône très simple et cependant majestueux. « Ah, voilà un sujet! », s'écria le roi quand il aperçut le petit prince.

La seconde planète était habitée par un vaniteux: « Ah! Ah! Voilà la visite d'un admirateur! » s'écria de loin le vaniteux dès qu'il aperçu le petit prince.

⁶ Sul ruolo delle immagini nel romanzo di Saint-Exupéry, vd. *Infra*.

⁷ *Le Petit prince*, cit., p. 57. "Il piccolo principe si sedette sul tavolo ansimando un poco. Era in viaggio da tanto tempo". *Il Piccolo principe*, cit.

La sixième planète était une planète dix fois plus vaste. Elle était habitée par un vieux monsieur qui écrivait d'énormes livres. « Tiens! Voilà un explorateur! » s'écria-t-il, quand il aperçu le petit prince.⁸

In questi esempi l'arrivo sul pianeta si svolge in modo analogo: il bambino appare quasi dal niente e suscita una reazione di sorpresa. Si presume che il suo arrivo sia avvenuto in silenzio, senza che sia stato possibile avvertire la sua presenza, e che, se è atterrato in volo, l'abbia fatto con estrema delicatezza, tanto che nessuno in un primo momento si accorge di lui. La formula che viene ripetuta ad ogni arrivo su un pianeta, ne richiama un'altra che troviamo in chiusura delle scene di partenza: "le petit prince s'en fut"⁹. Anche al momento della partenza quindi è riservato un tempo minimo, è un fatto che avviene in modo puntuale, sottolineato dal secco passato remoto, che non concede spazio a ulteriori descrizioni. Ne consegue un'impressione di velocità, proprio in virtù della costruzione della frase, breve, incisiva, che solo in altre due occasioni è accompagnata da un rapido accenno allo stato d'animo: "Et le petit prince s'en fut, perplexe" e in seguito "Et le petit prince s'en fut, songeant à sa fleur"¹⁰. L'unico esempio in cui si fa riferimento a una certa preparazione prima del viaggio è sul pianeta del re:

« Moi, répondit le petit prince, je n'aime pas condamner à mort, et je crois bien que je m'en vais. - Non » , dit le roi.

Mais le petit prince, ayant achevé ses préparatifs, ne voulut point peiner le vieux monarque:

« Si votre Majesté désirait être obéie ponctuellement, elle pourrait me donner un ordre raisonnable. Elle pourrait m'ordonner, par exemple, de partir avant une minute. Il me semble que les conditions sont favorables... »

⁸ Ivi, p. 41, p. 46, p. 57. "Il re, vestito di porpora e d'ermellino, sedeva su un trono molto semplice e nello stesso tempo maestoso. « Ah! Ecco un suddito», esclamò il re appena vide il piccolo principe". " Il secondo pianeta era abitato da un vanitoso. « Ah! Ah! Ecco la visita di un ammiratore », gridò da lontano il vanitoso appena scorse il piccolo principe."; "Il sesto pianeta era dieci volte più grande. Era abitato da un vecchio signore che scriveva degli enormi libri. « Ecco un esploratore » esclamò quando scorse il piccolo principe". *Il Piccolo principe*, cit.

⁹ Ivi, p. 47, p. 49, p. 53, p. 6. "E il piccolo principe se ne andò". *Il Piccolo principe*, cit.

¹⁰ Ivi, p. 49, p. 61. " E il piccolo principe se ne andò perplesso". "E il piccolo principe se ne andò, pensando al suo fiore". *Il Piccolo principe*, cit. Sull'impiego delle formule nel romanzo, si veda la Seconda Parte della tesi.

Le roi n'ayant rien répondu, le petit prince hésita d'abord, puis, avec un soupir, prit le départ...¹¹.

L'accento ai preparativi di viaggio è presente; tuttavia resta vago e non viene specificato di che tipo di preparativi si tratti. È però possibile capire che, una volta presa la decisione di partire, il piccolo principe può essere pronto in meno di un minuto. Questa rapidità nella preparazione alla partenza ci induce a pensare che non esista nessun mezzo di trasporto da approntare prima del decollo, ma che il bambino sia in grado di volare grazie a una sua capacità fisica. Un altro indizio ci viene in aiuto in tal senso e ci porta a supporre che il piccolo principe sia capace di volare senza bisogno di alcun supporto. Quando incontra l'aviatore nel deserto, alla vista dell'aereo in panne non nasconde il suo stupore:

[...] quand il aperçu pour la première fois mon avion [...] il me demanda: « Qu'est-ce que c'est que cette chose-là?
- Ce n'est pas une chose. Ça vole. C'est un avion. C'est mon avion »¹².

A quanto pare il bambino non è a conoscenza dell'esistenza di mezzi di trasporto aerei. E tuttavia, se appare stupito di fronte a un oggetto volante, non lo è però del fatto che sia possibile volare, muoversi in alto lungo un asse verticale:

« Comment! tu es tombé du ciel! - oui, fis-je modestement. - Ah, ça c'est drôle!... » [...] Il hochait la tête doucement tout en regardant mon avion:
« C'est vrai que, là-dessus tu ne peux pas venir de bien loin... »¹³.

¹¹ Ivi, p. 45. « Non mi piace condannare a morte, rispose il piccolo principe, preferisco andarmene ». «No», disse il re. Ma il piccolo principe che aveva finiti i suoi preparativi di partenza, non voleva dare un dolore al vecchio monarca: « Se Vostra Maestà desidera essere ubbidito puntualmente, può darmi un ordine ragionevole. Potrebbe ordinarci, per esempio, di partire prima che sia passato un minuto. Mi pare che le condizioni siano favorevoli... » E siccome il re non rispondeva, il piccolo principe esitò un momento e poi con un sospiro se ne partì. » *Il Piccolo principe*, cit.

¹² Ivi, p. 19. «quando vide per la prima volta il mio aeroplano [...], mi domandò: « Che cos'è questa cosa? » « Non è una cosa – vola. È un aeroplano. È il mio aeroplano ». *Il Piccolo principe*, cit.

¹³ Ivi, p. 20. « Come? Sei caduto dal cielo! - sì, risposi modestamente – Ah, questa è buffa... » [...] Scrollò gentilmente il capo osservando l'aeroplano: «Certo che su quello non puoi venire da molto lontano... ». *Il Piccolo principe*, cit.

L'aereo dell'aviatore suscita meraviglia in quanto per il piccolo principe esso appare inappropriato ad affrontare un lungo viaggio, come quello che ha intrapreso egli stesso. Si dimostra un esperto nel giudicare il velivolo: gli basta un'occhiata per stabilire che per compiere un viaggio interplanetario quel mezzo non sarebbe all'altezza. Questo dimostra ancora la sua familiarità con l'esperienza del volo. Ma allo stesso tempo stabilisce una differenza tra il percorso aereo dell'adulto e quello del bambino: l'adulto per volare ha bisogno di un mezzo, di un oggetto esterno a sé. Il bambino, al contrario, è in grado di spostarsi in aria grazie a una leggerezza intrinseca, che gli appartiene naturalmente. Come avremo modo di vedere, questa immagine letteraria riflette la visione poetica dell'infanzia da parte di Saint-Exupéry, età incantata da cui l'adulto è escluso per sempre.

Torniamo adesso all'esperienza della caduta, quale elemento comune al piccolo principe e all'aviatore, che crea fra loro un legame e un destino da condividere. Il tempo che passeranno insieme nel deserto si situa tra una caduta iniziale e una nuova possibilità di volo finale, quando l'aviatore riuscirà ad aggiustare il guasto al motore dell'aereo e il piccolo principe, morso dal serpente, tornerà sul suo pianeta. Tuttavia, ancora una volta questo ultimo spostamento in verticale del bambino resterà avvolto nel mistero. Dopo la sua partenza, l'aviatore rimane solo nel deserto:

Mais je sais bien qu'il est revenu à sa planète, car, au lever du jour, je n'ai pas retrouvé son corps. Ce n'était pas un *corps tellement lourd*... Et j'aime la nuit *écouter* les étoiles¹⁴.

Anche nel momento dell'ultimo distacco, come è avvenuto per la partenza da ogni pianeta, il bambino se ne va improvvisamente, e con un movimento che supponiamo svilupparsi in verticale. Supposizione che nasce dal contrasto presente nella frase: da una considerazione sulla pesantezza del corpo, che finisce sulla parola "lourd", all'attenzione improvvisa rivolta alle stelle, con un movimento dal basso verso il punto più alto, oltre il sole, oltre la luna. L'immagine di altezza

¹⁴ Ivi, p. 95. Il corsivo è nostro. "Ma so che è ritornato nel suo pianeta, perché al levar del giorno, non ho ritrovato il suo corpo. Non era un corpo molto pesante... E mi piace la notte ascoltare le stelle". *Il Piccolo principe*, cit.

evocata dalle stelle, è immediatamente accostata all'assenza di peso del bambino, e suggerisce in quale direzione si sia svolto il suo percorso rapidissimo quando ha lasciato la Terra. Ora, un'altra parola fondamentale che sottolinea ancora la sottrazione di peso è il verbo "écouter". Le stelle non sono oggetto di osservazione, non è la loro corporeità di oggetti luminosi che cattura l'attenzione dell'aviatore. Al contrario, le stelle vengono ascoltate e rispondono soltanto con il silenzio, poiché sono il punto d'arrivo lontanissimo e incorporeo cui ha fatto ritorno, sempre in silenzio, il corpo altrettanto leggero del bambino. Proprio in virtù dell'assenza di peso del suo corpo, quando cade morso dal serpente il piccolo principe non lascia tracce sulla sabbia, come se non avesse mai avuto consistenza.

Quanto detto sin qui ci serve per sottolineare la facilità di movimento lungo un asse verticale da parte del protagonista, mosso da una leggerezza che dà la spinta iniziale al suo viaggio e lo accompagna durante tutto il tragitto. Grazie alla sua mancanza di peso viene portato in volo lontano dal suo asteroide, e fino al momento della morte, o piuttosto del ritorno dalla Terra al suo asteroide, si muove da un pianeta all'altro con facilità e rapidità.

La scelta di Cosimo

La decisione di Cosimo di prendere le distanze dalla famiglia e dalla società lo porta a scegliere un'alternativa aerea che gli si prospetta in modo naturale: come atto di rivolta, compie il percorso che gli è più familiare nei suoi giochi di bambino e si arrampica sull'albero più alto del giardino. Da questo gesto improvviso compiuto nell'infanzia nascerà una nuova visione del mondo che trasformerà profondamente il protagonista e regolerà il suo agire. Con l'andare del tempo, la capacità di adattamento alla natura in cui ha scelto di abitare, fa di lui una creatura in grado di vivere in armonia con gli alberi e gli animali. Conserverà il suo impulso originario che gli ha permesso l'iniziale balzo verso l'alto e che si svilupperà permettendogli di stringere un legame sempre più stretto tra sé e la

natura, nonché, a dispetto del suo allontanamento dal mondo inferiore, di realizzare uno scambio profondo fra sé e gli altri.

L'intrico dei rami è il primo rifugio del ragazzo, che dopo qualche tempo passato sugli alberi è già in grado di muoversi rapido nella vegetazione come uno scoiattolo. Eppure chi lo osserva dal basso come suo fratello Biagio, si preoccupa per la sua incolumità, lo vede arrischiarsi in passaggi pericolosi e teme di vederlo precipitare:

Lo vedevamo correre (se la parola correre ha senso tolta dalla superficie terrestre e riferita a un mondo di sostegni irregolari a diverse altezze, con in mezzo il vuoto) e da un momento all'altro pareva che dovesse mancargli il piede e cadere, cosa che mai avvenne. Saltava, muoveva passi rapidissimi su di un ramo obliquo, s'appendeva e sollevava di scatto a un ramo superiore, e in quattro o cinque di questi precari zig-zag era sparito.¹⁵

In realtà la dimensione dell'altezza per Cosimo è familiare, il rischio di cadere nel vuoto non lo preoccupa un istante, costituisce un motivo di apprensione solo per chi lo guarda dal basso. Per il giovane barone, dal giorno della drastica decisione di allontanarsi per sempre da ciò che sta in basso, degno di interesse è soltanto ciò che si trova in alto, per questo i suoi movimenti non possono che realizzarsi verticalmente: l'abbandono della dimensione inferiore è stato definitivo. Nel corso degli anni gli si presentano diverse occasioni per scendere, ma forte della sua prima decisione ogni volta rifiuterà senza esitare. Citiamo un esempio. Al nobile spagnolo che gli offre la mano della figlia, Cosimo risponde sicuro:

La mia casa... - disse Cosimo e accennò intorno, verso i rami più alti, le nuvole - la mia casa è dappertutto, dappertutto dove posso salire, andando in su ...¹⁶

Il matrimonio comporterebbe un spostamento definitivo verso il basso con il conseguente ritorno alle leggi della società che Cosimo ha rifiutato per sempre.

¹⁵ I. Calvino, *Il Barone rampante*, Mondadori, Milano 1995, p. 59.

¹⁶ Ivi, p. 164.

Accettando la proposta dello spagnolo il barone sarebbe costretto a rinunciare alla dimensione dell'altezza in cui ha imparato a vivere, a quell'universo libero dalle leggi degli uomini che sta costruendo da solo in piena autonomia, regolato da leggi proprie che va scoprendo di giorno in giorno. Ormai ciò che sta in basso, i legami sociali, la realtà della politica, non fa più parte del suo universo, visto che il suo sguardo è rivolto verso il polo opposto, e il solo movimento che può compiere è quello di ascesa.

Con l'andare degli anni il barone si adatta sempre meglio alla vita sugli alberi. La repentina decisione presa a dodici anni comporta scelte drastiche che, se in un primo tempo sembrano derivare da una questione di principio, col tempo si sviluppano in una disciplina rigorosissima di vita, in cui il corpo segue e si adatta alla scelta della volontà. Se per Cosimo rifiutare le norme sociali significa prenderne le distanze verso l'alto, interporre un distacco visibile fra sé e gli uomini, il suo corpo asseconda questo spostamento allontanandosi sempre più dalle leggi della fisica, trovando una nuova leggerezza, una duttilità che gli permette di entrare a far parte con la propria persona del mondo dell'altezza. Il gesto volontario compiuto a dodici anni, non potrebbe essere portato a compimento senza un processo costante di perdita del peso corporeo.

Cosimo invecchiando s'era fatto così piccolo e leggero e aveva così bene imparata l'arte di camminare senza peso che le travi dei pergolati lo reggevano.¹⁷

Il barone rampante, dunque, ha subito una trasformazione, si è mutato in creatura aerea, al punto che la sua vita concreta di persona anagrafica comincia a perdere di consistenza, il suo esistere si fa astrazione. Le sue gesta riportate dal fratello si infittiscono di mistero, non si è certi che ciò che si narra su di lui risponda al vero. Arriva un momento in cui la vita di Cosimo si trasforma in leggenda: la sua esistenza diventa simbolo. Per la comunità, per i forestieri che sentono raccontare la sua storia, per gli stranieri che chiedono notizie di quel gentiluomo che ha preferito vivere sugli alberi piuttosto che con gli uomini,

¹⁷ Ivi, p. 231.

Cosimo non è più soltanto un ribelle, ma il protagonista di una storia più ampia, condivisa da tutti. A mano a mano che la sua storia viene narrata, il barone entra a far parte di un racconto iniziato precedentemente alla sua esistenza, al fianco di altri eroi e creature leggendarie. Ma anche agli occhi di chi non ha mai sentito parlare di lui e si trova improvvisamente in sua presenza, la natura bizzarra di quell'uomo che parla e si muove nel fitto della vegetazione desta stupore. Come avviene durante l'incontro con i soldati della guarnigione di Napoleone, che si aggirano nei boschi di Ombrosa: "... Che è là? Un uomo-uccello, un figlio delle Arpie! Siete forse una creatura mitologica?"¹⁸. In tutto il romanzo questa è l'unica, ma importante incursione all'ambito del mito, un riferimento plausibile a Icaro, l'uomo-uccello che ha cercato di emulare il volo naturale degli animali. È un'importante rivelazione della componente mitologica nella figura di Cosimo, qui còlta dai soldati. La filiazione di Cosimo dal mondo dei miti è dunque verosimile. Non avendo mai incontrato nessuno che vive sugli alberi, i due soldati sovrappongono l'immagine della persona che hanno davanti alle leggende che conoscono, visto che solo leggendaria può essere la natura di un uomo che abita in alto e non può avere la stessa natura di chi vive in basso: solo il soprannaturale può spiegare l'esistenza di una tale creatura.

Tuttavia esiste una caratteristica comune tra i soldati e il barone: tutti quanti stanno subendo una metamorfosi¹⁹, un processo di assimilazione con la natura, anche se in direzioni opposte, Cosimo con gli uccelli in alto, i soldati con gli animali del bosco in basso. Se è difficile per i soldati individuare e riconoscere un uomo che si confonde in mezzo ai rami degli alberi, è non senza qualche difficoltà che il barone riesce a discernere quegli uomini in mezzo alla boscaglia:

¹⁸ Ivi, p. 241.

¹⁹ Usiamo questa parola non a caso, vista l'importanza dell'opera di Ovidio nella poetica calviniana. Si veda in particolare, « Leggerezza » in *Lezioni Americane*, cit.; « Ovidio e la contiguità universale », in *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 2002. Su questo argomento rimandiamo alla Terza Parte della tesi.

Persuaso della generale bontà della natura, il tenente Papillon non voleva che i suoi soldati si scrollassero gli aghi di pino, i ricci di castagno, i rametti, le foglie, le lumache che s'attaccavano loro addosso nell'attraversare il bosco. E la pattuglia stava già tanto fondendosi con la natura circostante che ci voleva proprio il mio occhio esercitato per scogerla.²⁰

Questo lento processo di simbiosi dei corpi con la natura porterà i soldati a uno stato sempre più avanzato di abbandono e di dispersione della coscienza. Fin quando la vicinanza e lo stretto contatto con la terra diventa una minaccia per la loro lucidità mentale:

Muschi e licheni crescevano sulle divise dei soldati, e talvolta anche eriche e felci; in cima ai colbacchi facevano il nido gli scriccioli, o spuntavano e fiorivano piante di mughetto; gli stivali si saldavano col terriccio in uno zoccolo compatto: tutto il plotone stava per mettere radici. L'arrendevolezza verso la natura del tenente Agrippa Papillon faceva sprofondare quel manipolo di valorosi in un amalgama animale e vegetale.²¹

Questi uomini schiacciati verso il basso, che hanno perso ogni capacità di movimento, rappresentano il polo opposto rispetto alla condizione in cui vive Cosimo: la loro eccessiva vicinanza alla terra porta immobilismo, confusione, perdita di lucidità. La ragione umana si confonde con la realtà che ha intorno fino a perdere la percezione dei propri confini, le coordinate che distinguono l'uomo dall'altro da sé. Al contrario, chi è in grado di guardare dall'alto e riesce a muoversi instancabile cambiando continuamente luogo di osservazione, come il barone, conserva rapidità nei movimenti e nel pensiero, capacità di discernere, di prendere decisioni efficaci che riguardano non solo se stessi, ma, come vedremo, il bene di tutta la comunità.

Questo tema verrà sviluppato nel romanzo successivo della trilogia di Calvino, *Il Cavaliere inesistente*. Nei due personaggi opposti dello scudiero Gurdulù, che cambia nome e stato a seconda del luogo in cui si trova e del cavaliere Agilulfo, privo di corpo vivo, ma dotato di altissimo senso del dovere e

²⁰ *Il Barone rampante*, cit., p. 241.

²¹ Ivi, p. 244.

coscienza di sé, si cristallizza e si amplifica il divario tra l'umanità priva di consapevolezza e la razionalità incorporea mossa solo dalla volontà.

In fila in mezzo ai peri [...] Gurdulù-Omobò stava con le braccia alzate tutte contorte, come rami, e nelle mani e in bocca e sulla testa aveva pere. - Guardalo che fa il pero! - diceva Carlomagno, ilare. - Ora lo scuoto! - disse Orlando, e gli menò una botta. Gurdulù lasciò cadere le pere tutte insieme, che rotolarono per il prato in declivio, e vedendole rotolare non seppe trattenersi dal rotolare anche lui come una pera. [...] - O bella! Questo suddito qui che c'è ma non sa d'esserci e quel mio paladino là che sa d'esserci e non c'è. Fanno un bel paio!²²

Se la guarnigione del tenente Papillon rischia di diventare un tutt'uno con la natura e non discernere più la differenza fra sé e il mondo come lo scudiero Gurdulù, Cosimo può correre questo rischio anch'egli, perso in mezzo alla vegetazione, lontano dal resto degli uomini. Ma anche il rischio opposto per il giovane non è da escludersi: perseverando nel suo intento di isolarsi al di sopra della società, potrebbe perdere il contatto con il reale, potrebbe trasformarsi in un Agilulfo degli alberi, animato solo da un'astratta e inflessibile forza di volontà. Come vedremo, questo non avverrà, perché Cosimo manterrà intatta l'esigenza di comunicare con il prossimo e la curiosità verso l'altro, diventando anche mediatore fra la natura e gli uomini.

Ciò avviene anche durante l'incontro con i soldati di Papillon. Lo sguardo del tenente e quello di Cosimo, che dovrebbero rimanere agli opposti, si incontrano e comunicano. Se l'uomo che vive completamente radicato a terra rivolge lo sguardo verso il cielo, e l'uomo che ha scelto di vivere in alto rivolge lo sguardo a terra, proprio in virtù del fatto che entrambi guardano in direzione contraria, essi possono incontrarsi. Il tenente Papillon guarda verso l'alto, perso nella contemplazione; Cosimo al contrario è portato a guardare in basso e ha una capacità di reazione maggiore rispetto al tenente-poeta, il quale si limita a declamare versi strampalati alla luna. Proprio in virtù di questa sua curiosità verso

²² I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Mondadori, Milano 1993, p. 28.

la dimensione inferiore, Cosimo non sarà mai un eremita, non si perderà cioè nella contemplazione sterile verso l'alto ma, nonostante il suo distacco, rimarrà con lo sguardo rivolto al "labirinto".

Icare in fuga

Come si è già accennato, il romanzo di Queneau è l'unico dei testi presi in considerazione in cui il riferimento al mito di Icaro è esplicito. In questa riscrittura²³, la vicenda narrata da Ovidio appare in trasparenza, il testo fonte è reinterpretato e tradito, ma è comunque presente sotto la superficie. Il personaggio di Icare presenta quegli attributi che lo rendono riconoscibile a un lettore che conosca la vicenda dell'Icaro classico. La prima caratteristica che permette questo riconoscimento è la leggerezza fisica: pur avendo perduto le ali del padre, Icare ha conservato intatta la sua predisposizione per il volo. Nel romanzo di Queneau è il protagonista di un'opera incompiuta, un personaggio fittizio che vive tra le pagine di un manoscritto *fin-de-siècle* e il cui corpo non possiede un peso reale. Essendo soltanto una creatura di carta, visto che prende forma direttamente dalla pagina in cui è stato generato, manca dell'appoggio necessario per restare radicato al suolo. Sarà in virtù di questa assenza di peso che il suo viaggio potrà avere inizio, grazie a un colpo di vento che lo fa volar via dalle pagine del romanzo-labirinto che lo ospita. Questo il resoconto del suo allontanamento dall'autore che lo ha creato, fino all'arrivo a Parigi dove incontra la giovane LN:

²³ Per il concetto di riscrittura facciamo riferimento a G. Genette, *Palimpsestes*, cit.

Icare: [...] je vivais chez lui paisible, attendant d'accomplir le destin qu'il me tissait. Un jour il a oublié de refermer son manuscrit...

LN: Son manuscrit?

Icare: Oui. Un courant d'air m'a emporté. Au lieu de réintégrer ce domicile graphique, je poursuivis mon chemin jusqu'à ce que je me retrouve dans la rue.²⁴

All'origine del volo di Icare c'è dunque una casualità, una distrazione dell'autore e insieme la predisposizione del suo corpo fatto unicamente di parole scritte, senza consistenza, che si presta ad essere trasportato via da una corrente d'aria improvvisa. Questo movimento spontaneo, determinato da una casualità iniziale, nel corso del romanzo dà luogo a una maturazione in cui si afferma sempre più forte la volontà del protagonista, il quale acquisisce man mano una propria coscienza e fa di tutto per non dover tornare nel manoscritto.

Ciò che ci interessa approfondire ai fini della nostra analisi è in quale misura questa leggerezza fisica del personaggio sia legata al potere dell'immaginazione che dà origine alla creazione letteraria.

Icare non è il solo eroe fittizio che si aggira per Parigi. La capitale è il luogo in cui si celano altri personaggi in fuga dai propri autori, alcuni provenienti dallo stesso romanzo di Lubert, altri dai romanzi dei suoi colleghi. Tutti quanti vivono, nascosti sotto anonimato, alcuni hanno trovato lavoro, altri cercano un posto tranquillo dove costruirsi una vita autentica, lontano dalla "letteratura". Quando capita loro di incontrarsi, si riconoscono istintivamente, come essere appartenenti a una dimensione diversa, fatti di una sostanza che li distingue dalle altre persone. Condividono infatti un'origine misteriosa, e il fatto che la loro età anagrafica non corrisponde alla realtà, visto che sono nati una seconda volta:

²⁴ *Le Vol d'Icare*, Gallimard, Paris 2006, p. 42. "ICARO: [...] vivevo tranquillo nella sua casa in attesa di compiere il destino che mi andava tessendo. Un giorno, dimenticò di chiudere il manoscritto... LN: Il manoscritto? ICARO: Sì. Una corrente d'aria mi portò via. Invece di reintegrare quel domicilio grafico continuai la mia strada fino a ritrovarmi sulla pubblica via". *Icaro involato*, Einaudi, Torino 1969, trad. di C. Lusignoli.

CORENTIN DURENDAL: Seriez-vous étranger?

MAÎTRETOUT: En un certain vers. Comme vous-même, je crois, monsieur.

CORENTIN DURENDAL: Qu'est-ce à dire?

MAÎTRETOUT: Je ne vous étonnerai peut-être pas en vous disant que je suis né à cinquante ans et bien que je sois né à cet âge, j'avais déjà une fille de dix-huit ans. [...]

CORENTIN DURENDAL: Cela ne m'étonne pas.

MAÎTRETOUT: Vous-même, monsieur...

CORENTIN DURENDAL: J'ai quarante ans d'âge et huit jours d'existence.

MAÎTRETOUT: C'est bien ce que je pensais... vous êtes né comme moi... au but d'une plume...

CORENTIN DURENDAL: Je l'avais deviné du premier coup d'œil.²⁵

Maître tout e Durendal condividono la stessa natura di Icare: la loro vera nascita è avvenuta "au bout d'une plume". Se si prendono in considerazione il senso figurato e quello letterale della parola "plume" si vede come l'uno rimandi alla pratica della scrittura, l'altro a quella del volo. L'oggetto "plume" che serve per scrivere richiama il lavoro dello scrittore: in questo senso la nascita di Icare è stata un atto creativo di Lubert il quale ne sta narrando le avventure nel suo manoscritto. Nel secondo caso, "plume" inteso nel suo primo significato, come "parte dell'ala", è rievocazione del mito: è l'insieme delle penne di uccello con cui Dedalo ha dato forma alle ali, ciò che ha permesso a Icaro di innalzarsi in volo per tentare la fuga. In questa parola "plume" si riuniscono dunque le due nature dei personaggi fittizi, come anche quella di Icare: l'origine legata al mito, al corpo in volo al di sopra del labirinto e l'origine che è determinata dalla riscrittura moderna, che fa di lui un personaggio letterario, frutto dell'opera di uno scrittore. I due ambiti dunque, quello del volo e quello della creatività letteraria, risultano strettamente collegati. In questo modo Icare diventa il simbolo di una pratica di scrittura che ancora una volta Queneau vuole ribadire nella sua ultima opera narrativa: un scrittura che si

²⁵ Ivi, p. 249. "CORENTIN DURENDAL: Lei è forse straniero? MAÎTRETOUT: In un certo senso. Come lei, credo, signore. CORENTIN DURENDAL: Come sarebbe a dire? MAÎTRETOUT: Non la stupirò forse, dicendole che sono nato a cinquant'anni, e sebbene nato a quest'età, avevo già una figlia di diciott'anni. [...] CORENTIN DURENDAL: Non mi stupisce. MAÎTRETOUT: Anche lei, signore... CORENTIN DURENDAL: Ho quarant'anni e otto giorni di esistenza. MAÎTRETOUT: È quel che pensavo... nato come me... in cima a una penna... CORENTIN DURENDAL: Lo avevo indovinato a prima vista". *Icaro involato*, cit., p. 154.

affida alle peripezie e alla vertigine, che trova il suo ultimo eroe nel fanciullo in fuga dal labirinto. La leggerezza di Icare quindi non è solo caratteristica ereditata dal mito, ma è soprattutto una possibilità di innovazione per il romanzo contemporaneo²⁶. Quando lo stesso Icare si trova a interrogarsi sulla questione della forma letteraria, sebbene non sembri darsi una risposta definitiva, la conclusione delle sue riflessioni porta con sé uno spunto fondamentale:

Cette question de technique me tourmente. Est-ce une véritable question de technique ou bien s'agissait-il de vraiment de mon existence? Par véritable question de technique j'entends, par exemple, la division d'un roman en livres et en chapitres, l'emplacement des descriptions, le choix des prénoms et patronymes, l'usage des tirets ou des guillemets pour l'indication des dialogues, ou encore des petites capitales pour le nom des protagonistes comme les pièces de théâtre imprimées ou les œuvres de la comtesse de Ségur. Tiens, un oiseau qui chante.²⁷

La risposta a una questione puramente estetica, sulle norme di costruzione del romanzo, è la leggerezza di un uccello che canta. Icare non è in grado di rispondere a questi interrogativi teorici perché la sua attenzione, in un momento di riflessione profonda sulla propria natura di personaggio letterario, non può che focalizzarsi su qualcosa che come lui trova nel volo la sua massima espressione.

Ora, questa sua attrazione irresistibile verso l'alto, così intimamente legata all'origine e alla natura del personaggio lo spingerà verso tutto ciò che ha facoltà di muoversi nell'aria: resta affascinato dalla velocità delle automobili perché gli procurano la stessa vertigine del volo, così come è incuriosito dagli uccelli nei parchi. Si potrebbe dire che lo attrae sia il volo naturale degli animali sia quello artificiale delle macchine inventate dall'uomo. In questi due poli opposti Icare ritrova un elemento comune: sia il movimento spontaneo degli uccelli sia la

²⁶ Su questo punto si veda la Seconda Parte della tesi.

²⁷ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 138. “Quella questione tecnica mi tormenta. È una vera questione tecnica oppure si trattava davvero della mia esistenza? Per vera questione tecnica io intendo, ad esempio, la divisione di un romanzo in libri e in capitoli, in luogo delle descrizioni, la scelta dei nomi e dei cognomi, l'uso dei trattini o delle virgolette per indicare i dialoghi o anche delle maiuscole per il nome dei protagonisti come nei lavori teatrali stampati o nei romanzi della contessa de Ségur. Toh, un uccello che canta”. *Icaro involato*, cit.

tecnologia dei nuovi mezzi di trasporto, sono entrambi animati da una forza simile, capace di trasmettergli la stessa sensazione di smarrimento e fascino, causa della sua avventura e motore del suo destino, vale a dire la forza irresistibile della vertigine. Durante il suo primo percorso in auto commenta:

Icare monte, la voiture dépasse les 35 kilomètres à l'heure.

Icare: On croirait qu'on va *s'envoler*.²⁸

Oltre alla velocità delle automobili, esiste anche un altro mezzo che provoca in lui una reazione analoga pur non essendo direttamente collegato al mondo della velocità: si tratta dell'assenzio.

Je commence à *m'envoler* sous l'influence d'une boisson forte.

[...] tout cela me trouble un peu et je me sens échapper aux forces de gravitation.

Je comparerais volontiers l'absinthe à la montgolfière. Elle élève l'esprit comme le ballon la nacelle. Elle transporte l'âme comme le ballon le voyageur. Elle multiplie les mirages de l'imagination comme le ballon les points de vue sur la sphère terrestre. Elle est le flux qui emporte le rêve comme le ballon se laisse guider par le vent.²⁹

È avvenuta indubbiamente un'importante sostituzione. Ciò che provocava la vertigine nell'Icaro classico, ciò che gli forniva lo slancio verso l'alto e il piacere del volo, non sono più le ali costruite da Dedalo. Tutto questo è stato sostituito in Queneau da una bevanda alcolica. Il mezzo che aveva il potere di elevare l'uomo al di sopra del labirinto, vale a dire la tecnica razionale e lucida del padre costruttore,

²⁸ Ivi, p. 137. Il corsivo è nostro. "Icaro sale, la macchina supera i 35 chilometri l'ora. ICARO: Sembra di spiccare il volo!". *Icaro involato*, cit.

²⁹ Ivi, p. 37, p. 39, p.109. "Comincio a vagare nell'etere sotto l'influsso di un beveraggio possente". "... mi ha un po' sconvolto e mi par di fuggire alla forza di gravitazione". "Vorrei paragonare l'assenzio alla mongolfiera. Esso eleva lo spirito come il pallone la navicella. Trasporta l'anima come il pallone il viaggiatore. Moltiplica i miraggi dell'immaginazione come il pallone i punti di vista sul globo terrestre. È il flusso che trascina il sogno come il pallone si lascia guidare dal vento". *Icaro involato*, cit.

è stato dimenticato. Al suo posto troviamo l'alcol. In altre parole, le ali che erano state costruite con un lavoro di estrema precisione erano un'opera degna di ammirazione (per riprendere le parole di Ovidio "mirabile opus"), mentre invece le ali che danno le vertigini a questo nuovo Icaro sono originate dai fumi dell'alcol e dall'abbandono incurante di ogni lucidità. Il nuovo mezzo per riuscire a staccarsi dal suolo ed elevarsi in aria è dunque una sostanza che altera i sensi e annebbia le percezioni. Si è verificato un rovesciamento di prospettive e di valori: l'abbandono della ragione permette di arrivare a quei risultati che nella versione classica era possibile raggiungere grazie invece al controllo della ragione stessa.

La distanza dal labirinto

Abbiamo visto fin qui come i tre protagonisti di questi romanzi compiano un percorso verso l'alto, con l'intenzione di prendere le distanze da ciò che sta in basso. Il viaggio del piccolo principe avviene in una dimensione interplanetaria, in cui di volta in volta si avvicina e si allontana da sistemi diversi, ciascuno dei piccoli pianeti, governati da singoli individui. Ciò che si lascia alle spalle ogni volta che riprende il volo verso un nuovo pianeta è ai suoi occhi un mondo incomprensibile, governato da leggi che gli sono ignote. L'infanzia guarda con occhio perplesso il sistema-labirinto degli adulti, che si regolano secondo la logica oscura del possesso e del potere. Tornando al proprio mondo, il piccolo principe si allontanerà definitivamente da un universo cui non appartiene, per rientrare in una propria dimensione, lontana e raggiungibile solo attraverso il più misterioso dei viaggi.

Il labirinto da cui fugge Cosimo è evidentemente quello della società, in cui la legge regola ogni aspetto della vita. Eppure questo allontanamento volontario non significa per lui un isolamento totale da quella realtà. Il suo distacco sarà rigoroso e duraturo, ma non farà di lui un eremita, al contrario: è come se, in virtù di quello spostamento verticale, Cosimo acquisisse uno sguardo più completo e

acuto di ciò che avviene laggiù, nel labirinto degli uomini, con i loro mutamenti e le loro rivoluzioni.

Icare prende le distanze da un manoscritto simbolo di una letteratura sorpassata, fatta di schemi e ricette altrettanto sorpassate, in cui il contenuto profondo si è smarrito, conservando invece gli stessi intrecci e le stesse formule a effetto. Egli fugge quindi da una vecchia letteratura svuotata di ogni significato artistico, per ritrovare, al di sopra di quello spazio angusto, la propria libertà di movimento e una dignità di personaggio letterario.

II

L'infanzia



*(“Il sogno”, in “Pier Pastello, mago di colori”,
Happy Art Edizioni, Milano 2001, p 23)*

Il fanciullo contro la legge

La seconda componente che rende riconoscibile la presenza del mito di Icaro nei romanzi in esame è a nostro avviso la sfida all'autorità. È possibile rintracciare in ognuna delle tre opere un nodo fondamentale in cui un giovane mette in discussione e infrange le regole di una tradizione consolidata. Vedremo in che misura i diversi protagonisti esprimono una volontà di trasgressione e in che modo vivono il rapporto con la legge dei padri.

Nei tre romanzi il percorso del protagonista verso l'affermazione della propria indipendenza dal modello adulto avviene in ambiti e con sistemi differenti: nel romanzo di Calvino e in quello di Queneau l'opposizione all'autorità si verifica in modo scoperto, attraverso un gesto eclatante che sancisce una rottura definitiva; al contrario, nel romanzo di Saint-Exupéry, l'elemento di contrasto tra generazioni è più sottile e meno esplicito. Se il protagonista del romanzo calviniano oppone un netto rifiuto contro la volontà del padre e della famiglia, e se Icare fa di tutto per sottrarsi al controllo dello scrittore-genitore che gli ha dato vita, il rapporto tra il piccolo principe e l'aviatore, la figura di adulto con la quale il bambino entra maggiormente in contatto, è più sfumato, arricchito dal fatto che l'aviatore è allo stesso tempo testimone e narratore delle avventure del fanciullo.

Nonostante questa differenza, esiste comunque un tratto comune che mette in rilievo questo confronto tra generazioni in ogni opera, e che sottolinea un passaggio dall'antico al nuovo: l'età dei protagonisti. Anche se a un primo sguardo questa similarità può sembrare difficile da cogliere, uno dei fili che lega i tre romanzi è il tema fondamentale dell'infanzia. Sulla questione se si tratti effettivamente di narrativa per l'infanzia o meno³⁰ ci soffermeremo in un momento successivo. Per adesso è interessante interrogarsi sull'infanzia raccontata, vale a dire sull'infanzia come oggetto del racconto. Per il romanzo di Saint-Exupéry è indubbio che il protagonista sia un bambino. Per gli altri due romanzi la questione è più complessa e non meno rilevante.

Cosimo di Piovasco è l'unico personaggio calviniano (a parte il signor Palomar³¹) di cui viene raccontata l'esistenza dall'infanzia alla morte. Ciò nonostante, nella narrazione, pur continuando un suo percorso di vita, Cosimo resta legato al periodo decisivo dell'infanzia, in cui ha compiuto una scelta che ha determinato poi l'intera sua esistenza. Con il suo gesto di dissenso nei confronti della famiglia, decide di non entrare mai a far parte della comunità degli adulti e se ne esclude volontariamente. Proprio in virtù di questa autoesclusione prolunga la sua permanenza nell'età infantile. Separandosi dalla famiglia e rifiutando i legami sociali tradizionali (si è già detto del matrimonio), sceglie di non uniformarsi al modo di vivere che la società gli imporrebbe, e in questa maniera rimane in una condizione simile a quella di un bambino che non abbia obblighi o responsabilità nei confronti degli altri membri della società. Il fatto che non tradisca mai la decisione presa a dodici anni, mantiene Cosimo fedele alla promessa fatta quel giorno, come se per tutta la vita continuasse ad avere la stessa età, senza proseguire il suo percorso di crescita³².

Per quanto riguarda Icare, dal dialogo tra lo scrittore Lubert e l'investigatore incaricato di ritrovarlo dopo la sua scomparsa³³, sappiamo che si tratta di un giovane di circa vent'anni, ma la sua vita di persona, e non più di personaggio letterario, comincia nel momento in cui lascia il manoscritto, ovvero il mondo

³⁰ Si veda in proposito l'articolo di A. Renonciat, « Un livre pour enfants? », in *Il était une fois... le Petit prince*, a cura di A. Cerisier, Gallimard, Paris 2006.

³¹ I. Calvino, *Palomar*, Mondadori, Milano 2001, [1983].

³² Per il tema del fanciullo *puer* si veda J. Hillman, *Puer aeternus*, Adelphi, Milano 2006.

³³ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 20.

astratto della letteratura, per andare a Parigi, la grande città della tecnica e della moda. Icare dunque ha vent'anni finché non esce dal manoscritto, ma la sua età cambia quando arriva nel mondo reale, perché una volta a Parigi, attraverso la sua inesperienza, dimostra di avere l'ingenuità e la timidezza di un fanciullo. Riportiamo di seguito i primi dialoghi con LN:

Je suis sûrement plus timide que vous, mademoiselle. Je n'ai pas l'habitude du monde - du vaste monde et c'est la première fois que je sors tout seul.³⁴

La conoscenza che Icare ha del mondo, la cui vastità lo colpisce perché per lui è un'entità ignota, è limitata a formule che ripete come ritornelli, nella maniera in cui farebbe un bambino che avesse imparato a memoria cosa è necessario dire, senza peraltro sapere in che modo agire.

Comme tu le vois je n'ai pas une grande expérience de la vie, mais je n'ignore pas qu'il faut manger et dormir à l'abri des loups et de la tempête, et que, pour manger et dormir à l'abri des loups et de la tempête, il faut des gros sous et je n'en ai point ou du moins peu, ou plus exactement à peine.³⁵

Questo atteggiamento, la sua timidezza e la sua curiosità verso tutto ciò che non conosce, rendono la sua condizione simile a quella infantile.

I tre protagonisti sono dunque tre fanciulli animati da una comune curiosità verso un mondo che non appartiene loro e a cui non appartengono: vale a dire i pianeti sconosciuti, compresa la Terra, per il piccolo principe, l'intrico dei rami e della natura al di sopra della società, per Cosimo, il labirinto delle strade della grande Parigi per Icare. Ognuno cerca di compiere un proprio percorso guardandosi intorno con lo sguardo dell'infanzia che continuamente si interroga e mette in discussione le regole degli adulti. Abbiamo visto come questo percorso,

³⁴ Ivi, p. 33. “ Sono certo più timido di lei, signorina. Non sono avvezzo al mondo – al vasto mondo – anzi, è la prima volta che esco solo”.

³⁵ Ivi, p. 42. “ Come vedi, non ho grande esperienza della vita, ma non ignoro che occorre mangiare e dormire al riparo dai lupi e dalla tempesta e che, per mangiare e per dormire al riparo dai lupi e dalla tempesta, servono bei soldoni e io non ne ho affatto, o almeno pochi, o più esattamente appena appena”.

con la volontà di sottrarsi all'autorità dell'adulto da parte del giovane, abbia inizio con un movimento verso l'alto, con una sottrazione di peso in cui il corpo trova una spinta verticale, e così facendo si allontana dall'ambito di competenza degli adulti. Pensiamo in particolare alle partenze del piccolo principe da ogni pianeta che visita e all'incontro con gli abitanti depositari della legge dei diversi pianeti. Pensiamo al gesto di Cosimo di arrampicarsi su un albero e alla sua scelta di abbandonare per sempre tutto ciò che sta in basso. Per quanto riguarda Icare infine, ricordiamo che l'inizio della sua avventura coincide con la folata di vento che lo porta via dal manoscritto.

Lo spostamento verso l'alto e lo slancio di Icaro verso il sole nonostante gli avvertimenti del padre, non sono dettati solo da una leggerezza fisica di cui sono dotati questi personaggi, come si è cercato di mostrare. La spinta in alto è anche il riflesso di un'intenzione che animava il primo Icaro, affascinato dalle piume che sfuggivano svolazzando nel vento dalle mani del padre, intento a costruire le ali: vale a dire che al desiderio fisico di volare si accompagna quello di giocare e divertirsi.

La voglia di leggerezza, non solo per il movimento fisico, ma anche per ciò che concerne la disposizione d'animo, è condivisa dai tre protagonisti. Il gioco inteso in senso ampio, come pratica legata all'infanzia, ma anche come percorso che apre a uno sguardo ironico sulla realtà, è il punto di partenza e il mezzo attraverso il quale il piccolo principe, Cosimo e Icare realizzano la loro volontà di trasgressione. Vedremo come esprimono l'opposizione al mondo degli adulti a partire da questa intenzione ludica.

La disposizione d'animo che rende possibile il gioco è la curiosità. Sia il piccolo principe, sia Cosimo, sia Icare, hanno scelto di intraprendere un viaggio iniziato con uno spostamento in verticale, che li ha portati lontani dal proprio luogo di origine: il primo in volo ha lasciato il suo pianeta, il secondo ha scelto di lasciare la famiglia, il terzo è fuggito dal romanzo di cui era protagonista. Con un primo movimento verticale, improvviso e rapido, hanno abbandonato ciò che era conosciuto e familiare per intraprendere un viaggio mossi dalla curiosità e dal desiderio di scoprire e darsi nuove regole rispetto a quelle che prima conoscevano. Si potrebbe dire che tutti e tre, una volta approdati in un universo sconosciuto, cioè

i pianeti per il piccolo principe, i boschi per Cosimo, la Parigi degli anni Venti per Icare, vivono come esploratori bambini, attratti continuamente da tutto ciò che non conoscono.

Il gioco delle domande

Per il piccolo principe, il gioco della scoperta consiste soprattutto nel porre domande continue all'aviatore, delle domande insistenti che apparentemente sembrerebbero fuori luogo e prive di logica. Ora, questa curiosità giocosa che anima il bambino ci sembra avere la stessa natura di quella che muove l'Icaro di Ovidio. Torniamo ai versi della *Metamorfosi* cui abbiamo fatto riferimento precedentemente e che qui riportiamo per comodità:

[...] Puer Icarus una
stabat et, ignarus sua se tractare pericla,
ore renidenti modo quas vaga moverat aura
captabat pluma, flavam modo pollice ceram
mollibat lusuque suo mirabile patris
impediebat opus.³⁶

In questi versi il gioco di Icaro si contrappone al lavoro utile del padre. Il figlio con i suoi movimenti lo disturba e lo ostacola perché è impaziente di tentare il volo e si abbandona alla fantasia. Il fanciullo che sogna di volare giocando con le piume mosse dal vento, rallenta il lavoro ponderato dell'adulto, il quale sa di dover procedere in fretta, e in modo scrupoloso, perché se si lasciasse distrarre, il minimo sbaglio potrebbe provocare la morte di entrambi. Esiste un episodio molto simile a questo nel romanzo di Saint-Exupéry. L'aviatore è impegnato a riparare il motore dell'aereo che non riesce a far ripartire, le scorte d'acqua stanno per finire e non resta molto tempo. Il piccolo principe intanto gli pone una serie di domande apparentemente illogiche, a cui l'aviatore risponde in modo sbrigativo:

³⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, cit., p.

« Un mouton, s'il mange les arbustes, il mange aussi les fleurs?

- Un mouton il mange tout ce qu'il rencontre.

- Même les fleurs qui ont des épines?

- Oui, même les fleurs qui ont des épines.

- Alors les épines, à quoi servent-elles? »

Je ne le savais pas. J'étais alors très occupé à essayer de dévisser un boulon trop serré de mon moteur. J'étais très soucieux car ma panne commençait de m'apparaître comme très grave, et l'eau à boire, qui s'épuisait me faisait craindre le pire.

« Les épines, à quoi servent-elles? » [...]

« Les épines ça ne sert à rien, c'est de la pure méchanceté de la part des fleurs » [...]

À cet instant-là je me disais: « Si ce boulon résiste encore je le ferai sauter, d'un coup de marteau ». Le petit prince déranger de nouveau mes réflexions:

« Et tu crois, toi, que les fleurs...

- Mais non! Mais non! Je ne crois rien! J'ai répondu n'importe quoi. Je m'occupe, moi, de choses sérieuses! »

Il me regarda stupéfait.

« De choses sérieuses! »³⁷

L'aviatore spazientito risponde bruscamente, eppure, quelle domande che gli sembrano inutili, per il bambino hanno un'importanza fondamentale. Trovare una risposta è per lui necessario quanto è necessaria l'occupazione di un adulto, sia che si tratti di un aviatore smarrito in mezzo al deserto, sia che si tratti di un uomo d'affari impegnato a contare le stelle nell'illusione di poterle possedere. Il punto di vista del piccolo principe è diverso da quello degli adulti: guarda con gli occhi di chi viene da lontano, da un mondo regolato da altre leggi.

³⁷ *Le Petit prince*, cit., pp. 31- 32. « Una pecora se mangia gli arbusti, mangia anche i fiori? » « Una pecora mangia tutto quello che trova ». « Anche i fiori che hanno le spine? » « Sì, anche i fiori che hanno le spine ». « Ma allora le spine a che cosa servono? » Non lo sapevo. Ero in quel momento occupatissimo a cercare di svitare un bullone troppo stretto del mio motore. Ero preoccupato perché la mia “panne” cominciava ad apparirmi molto grave e l'acqua da bere che si consumava mi faceva temere il peggio. « Le spine a che cosa servono? » [...] « Le spine non servono a niente, è pura cattiveria da parte dei fiori ». [...] in quel momento mi dicevo: « Se questo bullone resiste ancora lo farò saltare con un colpo di martello. Il piccolo principe disturbò di nuovo le mie riflessioni. « E tu credi, tu, che i fiori... » « Ma no, ma no, non credo niente! Ho risposto una cosa qualsiasi. Mi occupo di cose serie io!» Mi guardò stupefatto. « Di cose serie! ».

Ciò che accomuna i due episodi, quello di Ovidio e quello di Saint-Exupéry, è la contrapposizione tra il gioco del fanciullo e il lavoro dell'adulto. Le domande insistenti del principino, che ricordano l'inesauribile gioco del perché, distraggono la concentrazione dell'adulto al lavoro, proprio nel momento in cui la tecnica avrebbe bisogno di tutta l'attenzione da parte di chi la esercita. Agli occhi dell'adulto il bambino è attratto da particolari insignificanti: la cera riscaldata in cui affondare piacevolmente le dita, le spine delle rose che devono difendersi dagli animali. Questi dettagli distolgono l'attenzione del fanciullo dal pericolo che incombe: sia Icaro, sia il piccolo principe sembrano non curarsi dei rischi dell'impresa. L'uno e l'altro troveranno la morte, ma la loro attenzione è in questo episodio assorbita da tutt'altro. Che Saint-Exupéry avesse in mente esattamente questo episodio di Ovidio non è confermato, ma è probabile che in lui sia rimasta la suggestione, filtrata dall'esperienza personale della passione per il volo. Ad ogni modo resta il fatto che in entrambi questi brani, la curiosità giocosa del bambino, quel suo concentrarsi sui dettagli, agli occhi dell'adulto è un'attività inutile. Il depositario delle leggi della tecnica, l'adulto che è in grado di costruire o riparare un mezzo volante, si ritiene affidabile e degno di rispetto e valuta il gioco come una distrazione. Tuttavia la nuda tecnica da sola non basta, rischia di restare disciplina sterile se non è accompagnata dalla creatività. Come nell'ambito dell'arte, la tecnica soltanto rischia di svuotarsi di significato. Ora, un altro episodio del romanzo di Saint-Exupéry ci mostra che creatività e immaginazione sono le doti principali del bambino: quello del loro primo incontro, quando l'aviatore disegna per lui. In primo luogo il piccolo principe è l'unico che sappia cogliere il significato del disegno del boa e dell'elefante, eseguito dall'aviatore a sei anni, quando nessun altro aveva saputo vedere ciò che agli occhi dell'aviatore fanciullo era evidente. Quando si incontrano nel deserto, la prima richiesta che il bambino fa al pilota è quella di disegnargli una pecora, ma fino al terzo tentativo il risultato non lo soddisfa:

Alors, faute de patience, comme j'avais hâte de commencer le démontage de mon moteur, je griffonnai ce dessin-ci: Et je lançai:

« Ça c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans. »

Mais je fus bien surpris de voir s'illuminer le visage de mon jeune juge:

« C'est tout-à-fait comme ça que je le voulais! [...] »

Il pencha la tête vers le dessin:

« [...] Tiens, il s'est endormi... »³⁸

Soltanto quando l'aviatore disegna il luogo in cui è presumibile che la pecora si trovi, e non la pecora stessa, ossia quando sposta il suo punto di vista, per venire incontro a quello del bambino, allora il piccolo principe giudica quella pecora invisibile adatta alle sue aspettative. Lo sguardo dell'immaginazione gli permette di dare vita all'animale, di seguire i suoi movimenti, fino al punto di vederlo addormentarsi. È un procedimento molto simile a quello che gli stessi bambini utilizzano quando giocano a "si faceva che", in cui interpretano un ruolo, vedono e si immedesimano in un'altra realtà. È il gioco dunque a rendere possibile l'accesso a un'altra dimensione rispetto a quella conosciuta.

Il barone rivoluzionario

Anche nel *Barone rampante*, il gioco, come attività che si contrappone alle regole degli adulti, ha un'importanza fondamentale. L'avventura di Cosimo ha inizio con un gesto che il bambino è solito compiere per divertimento: dopo il rifiuto netto di obbedire a un ordine del padre, si arrampica sull'albero più alto del giardino, come fa quando gioca con il fratello, ma questa volta non ne scenderà più. La figura del padre contro cui il figlio si ribella, è quella di un aristocratico che tiene a far rispettare l'ordine delle cose nei suoi domini, anche durante i riti familiari come i pranzi e le cene. Con la sua visione del mondo completamente fuori dal tempo, siamo alla vigilia della rivoluzione francese, l'unica preoccupazione che lo animi è il mantenimento del potere sui suoi possedimenti.

³⁸ Ivi, pp. 18- 19. «Questa volta la mia pazienza era esaurita, avevo fretta di rimettere a posto il mio motore. Buttai giù un quarto disegno. E tirai fuori questa spiegazione: « Questa è soltanto la sua cassetta. La pecora che volevi sta dentro ». Fui molto sorpreso di vedere il viso del mio piccolo giudice illuminarsi: « Questo è proprio quello che volevo ». [...] Si chinò sul disegno: [...] « Oh, guarda, si è messa a dormire... ».

Il Barone nostro padre era un uomo noioso [...] perché la sua vita era dominata da pensieri stonati, come spesso succede nelle epoche di trapasso. L'agitazione dei tempi a molti comunica un bisogno di agitarsi anche loro, ma tutto all'incontrario, fuori strada: così nostro padre, con quello che bolliva allora in pentola, vantava pretese al titolo di Duca d'Ombrosa e non pensava ad altro che a genealogie e successioni e rivalità e alleanze con i potentati vicini e lontani.³⁹

La legge che regna in casa dei Baroni di Piovasco è specchio di un'intera società, che si regola anche al di là dei confini nazionali secondo codici e comportamenti prestabiliti che si applicano in ogni situazione della vita comune. Per questo anche a tavola non è permesso nessun allontanamento dalle regole:

A casa nostra si viveva sempre come si fosse alle prove generali d'un invito a Corte, non so se quella dell'Imperatrice d'Austria, di Re Luigi, o magari di quei montanari di Torino. Veniva servito un tacchino e nostro padre a guatarci se lo scalcavamo e spolpavamo secondo tutte le regole reali.⁴⁰

Il padre che sorveglia l'adempimento del dovere, come se si trattasse di un'ispezione militare, si trasforma in una creatura dallo sguardo infernale, visto il prestito dantesco di quel "guatare". Al sistema di codici e regole da seguire a tavola, al padre "noioso", ma anche alle generazioni passate che rappresentano l'autorità della famiglia, Cosimo oppone un gesto spontaneo e svelto che ha l'abitudine di compiere quando gioca. La prima azione di protesta avviene dunque con le modalità del gioco, ne è testimone il fratello Biagio che mette in evidenza il legame tra il gioco e la rivolta:

Allora avevo otto anni, tutto mi pareva un gioco, la guerra di noi ragazzi contro i grandi era la solita di tutti i ragazzi, non capivo che l'ostinazione di mio fratello celava qualcosa di più fondo.

³⁹ *Il Barone rampante*, cit., p. 5.

⁴⁰ *Ibid.*

Ci arrampicavamo sugli alberi (questi primi giochi innocenti si caricano adesso nel mio ricordo come d'una luce d'iniziazione, di presagio, ma chi ci pensava allora?), risalivamo i torrenti saltando da uno scoglio all'altro, esploravamo caverne in riva al mare, scivolavamo per le balaustre di marmo delle scalinate della villa.⁴¹

Come si vede, i passatempi dei bambini sono sempre legati al movimento, allo scatto e allo slancio. Questa capacità di arrampicarsi sugli alberi e guardare a salti i ruscelli, questo stato di moto continuo alla ricerca di nuovi luoghi da esplorare è la matrice da cui nascerà il desiderio di ribellione da parte di Cosimo. Se Biagio parla di "iniziazione" e "presagio", è perché il gioco in questo senso è propedeutico alla rivoluzione, è la scuola a cui si impara la curiosità e quindi il senso critico. In realtà il gesto che Cosimo compie inizialmente in modo spontaneo, con l'andare degli anni darà origine a una pratica di disciplina rigorosa: quella attività che per lui era un momento di divertimento diventerà un mezzo per darsi delle regole e crearne di nuove in opposizione a quelle tradizionali. Vivendo sugli alberi inventa un sistema di vita che permette a una persona di non dover più tornare sulla terra. Fa esperimenti, collega con le corde i passaggi più difficili: vive nella natura, ma adattandola all'uomo⁴². La pratica del gioco, cioè l'arrampicarsi sugli alberi, ha generato un saldo principio e una pratica rigorosa, che permette di inventare nuovi mezzi di sopravvivenza. Tuttavia, davanti a questa libertà che ha raggiunto per conto proprio creandosi un'alternativa di vita del tutto indipendente, Cosimo non dimentica la responsabilità nei confronti di una collettività da cui ha certamente preso le distanze, ma senza diventare mai un vero eremita, isolato dal resto dell'umanità. Pur rimanendo sugli alberi e continuando a vivere secondo le proprie regole, trova il modo di partecipare agli avvenimenti che riguardano Ombrosa. In occasione degli incendi che un'estate minacciano il paese, grazie alla posizione avvantaggiata in cui vive, e dello sguardo dall'alto che gli permette di avvistare prima degli altri i nuovi focolai, Cosimo acquisisce agli occhi dei paesani

⁴¹ Ivi, p. 5, p. 8.

⁴² A proposito dell'uomo solitario che si misura con la natura, lo stesso Calvino nella «Presentazione» paragona il proprio romanzo con quello di Defoe: "Ci si può trovare anche il gusto di quei classici della narrativa avventurosa in cui un uomo deve risolvere le difficoltà di una situazione data, d'una lotta con la natura (a cominciare da Robinson Crusoe naufrago sull'isola deserta)", cit., p. VI.

un'autorità che potrebbe condurlo con facilità a ricoprire un ruolo pubblico importante. Ciò nonostante, rifiuta quest'occasione per rimanere fedele alle proprie scelte, al distacco, anche a costo della solitudine: "val meglio essere un uomo solo e non un capo"⁴³.

In questo modo ribadisce ancora una volta che più importante ai suoi occhi è la legge che si è dato piuttosto che la logica del potere cui dovrebbe sottostare e a cui si è opposto molti anni prima. Paradossalmente la disciplina del gioco è più seria, impone rinunce, richiede un rigore maggiore che se tornasse al comodo mondo terreno in cui si applica la legge tradizionale.

Icare, o come divertirsi in città

Per quanto riguarda il protagonista del romanzo di Queneau, come abbiamo già detto, si allontana dal manoscritto dello scrittore Lubert grazie a una folata di vento che lo trasporta in un'altra dimensione. Esiste dunque una ragione fisica che lo induce alla rivolta, come se la sua ribellione avesse inizio con un movimento che non sembra avere niente di intenzionale. Icare semplicemente non oppone resistenza al vento che lo porta via, non fa che assecondare la propria passione per il volo, abbandonandosi alla forza dell'aria. Ora, a questo movimento spontaneo, nel corso del romanzo si sostituisce via via una più definita volontà di indipendenza. Tuttavia la rivolta, per quanto scoperta, non ha mai un carattere cruento: la fuga di Icare dai suoi inseguitori, l'investigatore Morcol, lo scrittore Lubert, M.me Champvaux, anche in ragione del ritmo sostenuto della prosa di Queneau, fatta soprattutto di dialoghi e cambi di scena improvvisi⁴⁴, ricorda un gioco a nascondino. Durante il suo percorso Icare non sembra animato da un'intenzione di sfida, quanto piuttosto da una grande voglia di divertirsi in città: la sua opposizione alle regole impostegli da Lubert nasce dal fatto che in

⁴³ *Il Barone rampante*, cit., p. 130.

⁴⁴ Per un'analisi della forma romanzo si veda la Seconda Parte della tesi.

quell'universo fittizio egli non si riconosce e, alle atmosfere *fin-de-siècle* cui sarebbe destinato, preferisce i piaceri concreti della tavola e del buon vino in compagnia di operai e prostitute.

Icare se levait le premier, il descendait s'acheter des croissants, à crédit [...]. Il remontait se confectionnait du café et petitdèjeunait. Icare traînait dans le modeste appartement, il descendait boire des absinthes à la Taverne du Globe et des deux Mondes en attendant la réapparition d'LN. Ils allaient alors souper.⁴⁵

In questa riscrittura della vicenda di Icaro, l'eroe mitico ha perduto del tutto la sua componente oscura, quel legame con un destino di morte, messo in rilievo soprattutto dalla letteratura romantica e decadente⁴⁶. L'attenzione di Icare è rivolta a problemi di ordine quotidiano: libertà per lui significa avere la possibilità di frequentare da vicino un mondo così distante da quello cui era abituato. Il buon umore e l'ingenuità lo allontanano da ogni preoccupazione metafisica al punto che è incapace di valutare le conseguenze del suo atto di disobbedienza. Eppure, per quanto il personaggio dell'eroe abbia subito un processo di trasformazione, ci sembra che non sia scomparsa una componente fondamentale presente nel testo ovidiano, cui si è già fatto riferimento, vale a dire la disposizione al gioco, l'intenzione ludica del fanciullo nel momento di lasciare il labirinto per alzarsi in volo. Questa inclinazione la ritroviamo nell'interessamento di Icare per ogni tipo di sapere tecnico: legge trattati di meccanica, è incuriosito dalla struttura delle automobili, impara ad andare in bicicletta, studia le leggi che regolano il volo degli uccelli.

Tutte queste componenti fanno parte della vicenda antica di Icaro, sia cioè le competenze tecniche del padre, sia l'attrazione per il volo. Per quanto Icare possa cercare di sottrarsi, il suo destino si compirà ugualmente. Tuttavia, ciò

⁴⁵ *Le Vol d'Icare*, cit., p.102. “ Icaro si alzava per primo, scendeva a comprare due o tre cornetti a credito [...]. Risaliva a confezionarsi il caffè e faceva la prima colazione. Icare si annoiava solo solo nel modesto appartamento; scendeva a bere qualche assenzio nella Taverna du Globe et des Deux-Mondes aspettando di veder riapparire LN. Allora andavano a cena”. *Icaro involato*, cit.

⁴⁶ Per un approfondimento su Icaro romantico e decadente si veda in particolare il capitolo «Icare, lieu commun, de l'archétype au stéréotype», in M. Dancourt, *Dédale et Icare, métamorphoses d'un mythe*, cit.

avverrà soltanto grazie a un'importante innovazione. Quando Icare tenta di prendere il volo, lo fa aggrappandosi a un aquilone. Ancora una volta, come la sua partenza iniziale dal manoscritto di Lubert, la sua ultima evasione si realizza grazie al vento che lo porta in alto. Ma il volo con cui si conclude la sua avventura non avrebbe luogo senza un mezzo adatto, in grado di unire leggerezza e divertimento: un gioco per bambini.

Quanto detto sin qui, ci è servito per spiegare che in queste tre versioni novecentesche la leggerezza di Icaro non riguarda soltanto la sua fisicità, vale a dire la prontezza nei movimenti e l'attrazione che lo spinge verso l'alto, ma leggero è anche il suo stato d'animo e la sua inclinazione per il gioco che lo porta alla rivolta nei confronti degli adulti. Il piccolo principe incalza l'aviatore con il ritornello delle sue domande, mentre Cosimo sceglie di trasformare uno spazio che di solito è riservato al gioco in uno spazio in cui vivere definitivamente, sostituendolo all'ambito dell'esistenza quotidiana. Icare infine è mosso da un desiderio continuo di divertimento e scoperta: dal manoscritto, in cui era destinato all'apatia e alla malinconia, passa al movimento e alle scoperte della tecnica. I tre protagonisti allontanano dunque il pensiero della morte, che pure è una minaccia concreta, grazie alla loro vivace curiosità e all'intenzione ludica che li muove.

III

La caduta



*(A. de Saint-Exupéry, "Il tomba doucement come tombe un arbre",
Le Petit prince, cit., p. 96)*

Continuando il percorso sulla traccia leggera di Icaro che abbiamo cercato di seguire sin qui, la terza invariante⁴⁷ che permette la riconoscibilità del mito nei nostri tre romanzi è quella della caduta del protagonista. Ad un primo sguardo, soltanto il personaggio di Calvino troverà la morte precipitando in mare come Icaro. Per gli altri due personaggi, l'aderenza al mito può sembrare meno evidente: il piccolo principe viene morso da un serpente, Icare precipita tentando di prendere il volo con un aquilone. Le tre conclusioni presentano delle differenze, tuttavia sono accomunate da due elementi da non sottovalutare: in primo luogo il fatto che in ogni caso si verifica una caduta del protagonista, come avviene nel mito originario. In secondo luogo, ci troviamo in presenza di una morte presunta, sottintesa, ma non data per certa. In ogni caso, ciò che fa supporre la morte del personaggio è il fatto che il suo corpo sia scomparso. In ciascun romanzo il protagonista, dopo aver compiuto un tragitto aereo ed essere caduto in basso, non lascia traccia di sé.

Vedremo che in ognuna delle tre conclusioni, il momento della caduta e della scomparsa è molto diverso: nel *Petit prince* la scena è intima e notturna, mentre invece per il *Barone rampante* e per *Le Vol d'Icare* l'ultimo volo avviene sotto gli occhi incuriositi della comunità, che si tratti della piccola città di Ombrosa, o della affollata Parigi. La scomparsa del protagonista, che sottintende la

⁴⁷ Per il concetto di invariante come elemento costante all'interno di uno schema mitico si rimanda al testo di J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Éditions Armand Colin, Paris 2010.

morte ma non ne dà la piena certezza, lascia aperto un interrogativo per coloro che restano a osservare la scena: nel romanzo di Saint-Exupéry e in quello di Calvino è il narratore-testimone che si interroga, nel romanzo di Queneau è piuttosto il lettore. Vedremo adesso i tre momenti, nelle loro analogie e differenze.

La scomparsa

La morte del piccolo principe non comporta una caduta dall'alto, il suo cadere non descrive un ampio volo, ma piuttosto un movimento minimo, in cui il corpo non si scompone e sembra non subire nessun trauma:

Il n'y eut rien qu'un éclair jaune près de sa cheville. Il demeura un instant immobile. Il ne cria pas. Il tomba doucement comme tombe un arbre. Ça ne fit même pas de bruit, à cause du sable. [...]. Mais je sais bien qu'il est revenu à sa planète, car, au lever du jour, je n'ai pas retrouvé son corps. Ce n'était pas un corps tellement lourd... Et j'aime bien la nuit écouter les étoiles.⁴⁸

Il corpo cade con movimenti lenti e la caduta viene attutita dalla sabbia. Netto risulta il contrasto tra la rapidità del serpente, che si muove d'improvviso ("un éclair") e il lento andare a terra del fanciullo. Il paragone con l'albero può indicare maestosità e al tempo stesso può ricordare che si tratta di un passaggio naturale, che non avviene in modo improvviso o traumatico. La sensazione di quiete che avvolge questa scena notturna è sottolineata dall'assenza completa di rumore, elemento in più per sottintendere anche l'assenza di dolore: con questo movimento morbido il corpo viene accolto dalla sabbia che non oppone nessuna resistenza.

L'aviatore che assiste alla scena non può fare niente per impedire che il serpente morda il piccolo principe; è consapevole di trovarsi in presenza di un

⁴⁸ , cit., p. 95. “Non ci fu che un guizzo giallo vicino alla sua caviglia. Rimase immobile per un istante. Non gridò. Cadde dolcemente come cade un albero. Non fece neppure rumore sulla sabbia. [...] Ma so che è ritornato nel suo pianeta, perché al levar del giorno, non ho ritrovato il suo corpo. Non era un corpo molto pesante... e mi piace la notte ascoltare le stelle”.

mistero profondo, di un fenomeno irreversibile davanti al quale si trova impotente. Già poco prima dell'arrivo del rettile, durante l'ultimo contatto, l'aviatore intuisce che il bambino sta per lasciarlo, riesce a percepire il movimento che lo porterà via per sempre:

Je sentais bien qu'il se passait quelque chose d'extraordinaire. Je le serrais dans les bras comme un petit enfant, et cependant il me semblait qu'il coulait *verticalement* dans un abîme sans que je puisse rien pour le retenir...⁴⁹

Questo è l'ultimo volo del piccolo principe, non si tratta di una caduta visibile, ma di un movimento tutto interiore. La profondità dell'abisso in cui sta precipitando può essere avvertita soltanto da chi gli sta vicino, da chi condivide con lui una stessa visione del mondo. Inoltre l'immobilità dell'adulto davanti all'inesorabilità del morso del serpente e la conseguente caduta del corpo del bambino testimonia l'impotenza davanti al cambiamento, davanti all'inevitabile passaggio all'età adulta.

La scomparsa del corpo del piccolo principe all'alba è indizio del fatto che il bambino, nonostante la caduta nell'abisso, non ha definitivamente perso la capacità di movimento: il suo corpo si è spostato nuovamente. Si può supporre che abbia continuato il suo viaggio, iniziato in volo insieme agli uccelli selvatici. Tutto fa pensare che il principino sia stato di nuovo trasportato lontano, visto che non era "particolarmente pesante". È significativo che dopo questa considerazione sulla sua leggerezza il narratore faccia riferimento alle stelle: "Et j'aime bien la nuit écouter les étoiles". C'è un'associazione tra l'immagine del piccolo principe e il cosmo da cui proviene e a cui, presumibilmente, è riuscito a tornare, ancora una volta questo denota la facilità del fanciullo di spostarsi nel cielo.

Nella conclusione del romanzo di Calvino, il protagonista è invecchiato, ammalato e deciso tuttavia a non abbandonare i rami su cui ha stabilito la sua dimora. Dopo aver passato la vita a saltare da un albero all'altro, questa condizione

⁴⁹ Ivi, p. 90. Il corsivo è nostro. "Sentivo che stava succedendo qualcosa di straordinario. Lo stringevo tra le braccia come un bimetto, eppure mi sembrava che scivolasse *verticalmente* verso un abisso, senza che io potessi fare nulla per trattenerlo..."

di immobilità gli è estranea. Eppure nessuno riesce a convincerlo della necessità di scendere. Quando un giorno passa una mongolfiera, il barone ha un ultimo guizzo:

L'agonizzante Cosimo, nel momento in cui la fune dell'ancora gli passò vicino, spiccò un balzo di quelli che gli erano consueti nella sua gioventù, s'aggrappò alla corda, coi piedi sull'ancora e il corpo raggomitato, e così lo vedemmo volar via, trascinato nel vento, frenando appena la corsa del pallone, e sparire verso il mare.⁵⁰

Alla vista della mongolfiera, Cosimo sembra rianimarsi: l'anziano ritrova l'energia della giovinezza, riesce nuovamente a saltare, a slanciarsi verso l'alto, e in quello slancio, volando sopra il mare, scompare per sempre. Anche in questo caso, come per il piccolo principe, il corpo del protagonista non viene ritrovato, non si sa esattamente dove sia finito. La sua bara inumata nel cimitero di famiglia rimane vuota, e l'epitaffio sottolinea il percorso di ascensione compiuto in vita: "Visse sugli alberi - Amò sempre la terra - Salì in cielo". Non si fa accenno alla più probabile delle conclusioni: il fatto che Cosimo sia caduto in mare. Grazie a questa omissione, il barone viene ricordato come una creatura aerea, che ha preso il volo e non ha più fatto ritorno. Neanche dopo la morte il suo corpo torna alla terra: la sua scomparsa completa quel procedimento di identificazione con una creatura leggendaria e mitologica che abbiamo precedentemente citato.

Nel romanzo di Queneau, come si è visto, Icare subisce il fascino per tutto ciò che è in grado di volare e in diverse occasioni è cullato dalla sensazione di una vertigine verso l'alto. Tuttavia l'unico volo che è stato in grado di realizzare è quello che lo ha portato fuori dal manoscritto. A questo primo e determinante spostamento, si aggiunge quello conclusivo, quando la tensione in verticale si realizza in un effettivo movimento di ascensione, grazie a un aquilone cui Icare si aggrappa, e in questo modo conclude il proprio viaggio:

Hubert: Qui est-ce? Qui est-ce?

Spectateur: Icare, bien entendu. Premier vol avec passagère.

⁵⁰ *Il Barone rampante*, cit., p. 261.

Un autre spectateur: Une nommée LN.
Un autre spectateur: Icare prend de l'altitude.
Un autre spectateur: Le voilà au-dessus de la Seine.
Un autre spectateur: Il bat tous les records.
Un autre spectateur: Il monte!
Un autre spectateur: Il monte!
Un autre spectateur: Il monte!
Un autre spectateur: C'est à peine si on le voit.
Un autre spectateur: Il disparaît dans les nuages!
Un autre spectateur: Il réapparaît!
Un autre spectateur: Il monte encore!
Un autre spectateur: Il monte trop haut! Il va lui arriver quelque chose.
Un autre spectateur: Mais... mais... il redescend!
Un autre spectateur: Il ne redescend pas: il tombe!
Tous: Il tombe! il tombe! Il va s'écraser sur le sol!
Hubert (refermant son manuscrit sur Icare): Tout se passa comme prévu; mon roman est terminé.⁵¹

La parabola finale di Icare ricalca il tragitto del primo Icaro: in volo si spinge verso l'alto, poi perde stabilità e precipita. Apparentemente il destino del personaggio dalle ascendenze mitiche si compie. Tuttavia a questa cornice, fedele alla tradizione, si aggiungono elementi di novità. Il primo è rappresentato dal fatto che la caduta rimane sospesa. Sappiamo che il volo non si conclude con uno schianto, ma con il ritorno di Icare all'interno del manoscritto di Lubert, il quale lo richiude con un gesto definitivo. Il destino di Icaro dunque non si compie sino in fondo, il lettore non assiste alla morte dell'eroe, la fine resta in sospeso. Possiamo supporre che la caduta continui, ma in realtà ciò che vediamo sulla "scena" è soltanto il manoscritto che si chiude prima che Icare tocchi terra. Questo ritorno

⁵¹ *Le Vol d'Icare*, cit., pp. 303-304. "HUBERT: Chi è? Chi è? SPETTATORE: Icaro naturalmente Primo volo con passeggera. UN ALTRO SPETTATORE: Icaro sale più in alto. UN ALTRO SPETTATORE: Eccolo al di sopra della Senna. UN ALTRO SPETTATORE: Batte ogni record. UN ALTRO SPETTATORE: Sale! Sale! Sale! UN ALTRO SPETTATORE: Si vede appena. UN ALTRO SPETTATORE: Scompare tra le nuvole! UN ALTRO SPETTATORE: Riappare! Sale ancora! UN ALTRO SPETTATORE: Sale troppo in alto! UN ALTRO SPETTATORE: Gli succederà qualche cosa. UN ALTRO SPETTATORE: Ma... ma... ridiscende! Non ridiscende: cade! TUTTI: Cade! Cade! Si schiaccerà al suolo! HUBERT: (richiudendo il suo manoscritto su Icaro) Tutto avvenne secondo il previsto; il mio romanzo è terminato.

del protagonista all'interno del romanzo da cui era uscito lascia intendere che la storia di Icare continuerà, che l'eroe non è morto, ma è tornato a far parte della forma letteraria che lo ha generato.⁵²

La seconda innovazione in questa scena è una presenza femminile al fianco dell'eroe nel suo ultimo volo. Rispetto alla vicenda mitologica, in cui l'eroe vola insieme al padre, in Queneau è la compagna di Icare, LN, a condividere con lui l'ultima e più rischiosa impresa. Il fatto che sia presente nel momento cruciale in cui si compie il destino del protagonista, ci porta a soffermarci su questo personaggio e sul suo ruolo nel romanzo.

LN è colei che inizia Icare alla vita moderna, gli insegna i riti quotidiani, dalla preparazione dell'assenzio alla convivenza amorosa; è colei che lo motiva alla ricerca di una nuova indipendenza. Quale portatrice di nuove mitologie, LN rende possibile il passaggio dalla tradizione all'innovazione, dai miti antichi a quelli moderni. Nel seguente dialogo consiglia a una cliente di acquistare una tuta da ciclista nel suo nuovo negozio di sartoria specializzata:

LN: [...] Vous avez vraiment l'air d'une déesse. Au concours de Miss Vélocepede vous remporterez certainement la palme comme Héra sur le mont Ida.

La cliente: Je croyais que c'était Aphrodite.

LN: Un bruit qui court. D'ailleurs, qu'importe la mythologie ancienne. Ce qui compte pour nous, femmes, c'est la mythologie moderne, la Fée Electricité, la Tour Eiffel...⁵³

Nella sua trasformazione da prostituta a esperta commerciante, LN, come Icare, ha scelto l'indipendenza e ha rovesciato il destino del personaggio femminile, condannato alla morte in quei romanzi d'appendice da cui Icare stesso proviene. Sostituendo il sistema di valori della tradizione letteraria con quello delle nuove tecnologie, LN si riscatta e porta nel romanzo, non solo quello scritto

⁵² Sulla componente simbolica di questo ritorno si veda la Seconda Parte della tesi.

⁵³ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 227. LN: [...] ha davvero l'aspetto di una dea. Al concorso di Miss Velocipede, sarà lei a riportare la palma come Giunone sul monte Ida. LA CLIENTE: Credevo che fosse Venere. LN: Voci che corrono. D'altronde cosa importa la mitologia antica. Ciò che conta per noi donne è la mitologia moderna, la fata Elettricità, la torre Eiffel...

da Lubert, il suo universo di nuove mitologie, ispirate pur sempre alla velocità, leggerezza e verticalità.

È importante qui sottolineare che la sparizione del protagonista avviene nei tre romanzi in presenza di un simbolo di leggerezza: più evidente nel caso della mongolfiera del *Barone rampante* e dell'aquilone di *Le Vol d' Icare*, uno mezzo di trasporto aereo, l'altro gioco costruito espressamente per mantenersi in equilibrio nel vento, meno evidente nel *Petit Prince*, dove non si tratta di un oggetto, ma di un animale. Il fatto che tuttavia durante la scena non venga nominato esplicitamente il serpente, gli fa perdere la sua identità di animale per trasformarlo in saetta incorporea e rapidissima, che agisce in modo improvviso e subito scompare. Come la mongolfiera e l'aquilone, dotato di rapidità e leggerezza nel movimento, il serpente è l'entità che permette il passaggio repentino a un'altra dimensione, che si legga come morte o come trasfigurazione.

La scomparsa del protagonista fa sorgere un dubbio nel lettore, apre un divario e rende visibile un enigma, un mistero legato alla scrittura. Su questo avremo modo di tornare.

Il mistero del piccolo principe

Nel romanzo di Saint-Exupéry, l'aviatore rimane l'unico testimone del viaggio e della partenza del principino. In qualità di narratore non ne mette mai in dubbio l'esistenza, anche se il loro incontro è avvenuto all'alba, dopo la prima notte passata nel deserto, quando il bambino ha fatto la sua comparsa dal nulla, come un miraggio.

Eppure resta un divario tra il racconto del piccolo principe e quello del narratore. Nel momento di avvicinarsi al serpente, il fanciullo cerca di incoraggiare l'aviatore: "J'aurai l'air d'avoir mal... j'aurai un peu l'air de mourir"⁵⁴. All'apparenza si verificherà un fenomeno simile alla morte, ma il piccolo principe lascia intendere che sarà solo un viaggio di ritorno a casa. La scomparsa del suo corpo al

⁵⁴ *Le Petit prince*, cit., p. 92. « Sembrerà che io mi senta male... sembrerà un po' che io muoia ».

mattino rimarrà un mistero senza soluzione; come enigmatico e ambiguo è l'animale che appare all'inizio e alla conclusione del romanzo: il serpente. All'inizio è l'animale che ispira l'immaginazione del narratore a sei anni: soltanto un bambino è in grado di raffigurarlo e riconoscerlo nel suo primo disegno, al contrario degli adulti che lo scambiano per un cappello e che per comprendere il vero significato del disegno hanno bisogno di spiegazioni, visto che la sola immagine, ai loro occhi, non è comprensibile. Nello stesso modo, alla fine del romanzo, soltanto il piccolo principe entra in contatto con il serpente e può parlare con lui. L'adulto lo vede come animale di morte, non custode di un passaggio⁵⁵. Ricordiamo che due sono i serpenti sul caduceo di Mercurio, custode dei passaggi che collegano il mondo degli uomini e degli dei, dei vivi con i morti. Così come nel romanzo due sono i serpenti: il boa iniziale che comprende in sé l'elefante, e il serpente parlante che con il suo morso riporta il bambino al suo pianeta, forse una creatura soprannaturale, un semidio. Animale che apre e chiude il romanzo, è quello più enigmatico: in rapporto al mondo dell'immaginazione, creatura vicina all'infanzia e alla morte, e che rivela la presenza di una dimensione altra, ha reso possibile la storia e l'incontro con il bambino principe, perché, come vedremo, ha fatto nascere nel narratore un nuovo modo di guardare la realtà.

Cosimo, o la foresta specchio della scrittura

Il fatto che la scomparsa di Cosimo avvenga sotto gli occhi di tutta la comunità di Ombrosa dovrebbe dare legittimità al racconto di Biagio: tutti ne sono testimoni, non si tratta di un'allucinazione o di una leggenda. Tuttavia le parole che concludono il romanzo sembrano andare in un'altra direzione: forse Ombrosa non è mai esistita. Nel momento in cui questo dubbio si insinua, la scrittura cessa di esistere. Leggiamo il passo in cui il narratore, fattosi anziano, alza gli occhi dal proprio manoscritto e guarda verso il cielo. Dopo che Cosimo è sparito la vegetazione della regione è stata sfoltita, le piante originarie sostituite con alberi esotici provenienti da continenti lontani.

⁵⁵ A proposito del viaggio del piccolo principe come percorso di iniziazione si veda la Seconda Parte della tesi.

Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro mi domando se è davvero esistita. Quel frastaglio di rami e foglie [...] minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo. *Era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro*, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine.⁵⁶

Perdendo la sua vegetazione d'origine, la città di Ombrosa ha perso la propria identità. Il cielo è vuoto, non solo manca ormai Cosimo, ma anche gli alberi vanno sparendo via via, come se con la perdita di quell'unico ribelle che viveva tra i rami dei boschi, fosse caduta anche l'ultima difesa della natura davanti agli uomini. Ombrosa, fatta di rami rigogliosi che riparavano dal sole e rinfrescavano gli abitanti, non può esistere se non esistono più quelle fronde: il nome della città ha perduto il suo significato, è rimasto un guscio vuoto. Il dubbio che sia mai esistita si affaccia allora alla mente del narratore: che la città fosse solo una emanazione e una funzione di Cosimo, creata espressamente per ospitare i suoi spostamenti, le sue avventure, la sua storia? La città come una finzione che ha preso vita nella mente del narratore, alimentata dalla pratica della scrittura, che si è andata sviluppando seguendo il movimento di Cosimo sugli alberi.

È possibile che si tratti di una doppia invenzione: come l'intrico dei rami si è sviluppato in modo complesso intorno alla città, così la scrittura si è sviluppata per tutto il romanzo a immagine di quel fogliame ricco e intricato. Lo confessa il narratore nelle ultime battute del romanzo, parlando del segno grafico sulla pagina: "a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca"⁵⁷. Esiste un parallelo tra l'andamento della scrittura e il fitto sviluppo della vegetazione di Ombrosa. Quando il fogliame del bosco viene colpito, anche la scrittura si esaurisce. Nel momento in cui viene spezzato e diradato l'insieme dei rami, la scrittura può solo interrompersi.

⁵⁶ *Il Barone rampante*, cit., p. 262. Il corsivo è nostro.

⁵⁷ Ibid.

A questo punto ci si può chiedere quali certezze restino al lettore se il narratore stesso dubita dell'esistenza del luogo che è stato l'oggetto del suo racconto. La scrittura calviniana non offre una risposta definitiva. Chi guarda dall'alto e sa prendere le distanze dal labirinto come Cosimo, forse è destinato a dileguarsi e in questo caso la sua esistenza verrà messa in dubbio. Ma neanche chi resta all'interno del labirinto può avere la certezza di esistere, se Ombrosa stessa, e quindi i suoi abitanti, svaniscono allo scomparire del protagonista.

La fine di Icare e il lettore ingannato

L'ultima frase del romanzo, pronunciata dallo scrittore-padre di Icare dopo la sua caduta, è un enigma solo apparente: "Tout s'est passé comme prévu; mon roman est terminé".⁵⁸ Attraverso questa confessione da parte dell'autore del manoscritto, l'intera opera assume un significato diverso: diventa chiaro che la caduta del protagonista faceva parte di un progetto letterario stabilito in precedenza. Lubert conosceva già il percorso di Icare dal manoscritto alla città, ed era sicuramente al corrente che alla fine sarebbe tornato a far parte del suo testo.

Il compiersi del destino dell'eroe è la sola conclusione possibile del romanzo. La sovversione della forma ha avuto luogo all'interno della forma stessa: là dove il perimetro è definito, ma la superficie si moltiplica dal di dentro, come in un gioco di specchi. Di conseguenza la caduta di Icaro non significa la sua morte, come avveniva nel mito, al contrario implica un passaggio che rende possibile il suo ritorno al mondo fittizio della letteratura, quel mondo della finzione che Queneau pensa come spazio regolato da codici precisi. Tuttavia questo ritorno a una dimensione precedente, vale a dire alla dimensione originaria del mito e della tradizione, non si produce senza un'importante innovazione. Quando Icare rientra nel manoscritto da cui era uscito trasportato dal vento, porta con sé un elemento

⁵⁸ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 304. "Tutto avvenne secondo il previsto; il mio romanzo è terminato".

estraneo a quel sistema: LN, la sua fidanzata parigina, che lo segue nell'ultimo volo.

La frase di Lubert rivela dunque la struttura letteraria agli occhi del lettore, che è stato ingannato fin dall'inizio del romanzo: lo scrittore ha finto di non sapere niente, ha ostentato la propria estraneità alla vicenda, facendo credere di essere del tutto impotente davanti alla volontà del suo personaggio, come se Icare fosse davvero indipendente dal suo progetto. Soltanto alla fine l'autore, e personaggio, rivela la sua partecipazione all'intreccio, e assume le proprie responsabilità nel gioco, il quale non poteva che concludersi se non nel modo seguente: Icare cade, la finzione cade, il lettore è risvegliato.

Seconda Parte

Una forma leggera

Nella prima parte di questo studio abbiamo affrontato un'analisi di tipo tematico, abbiamo cioè cercato di delineare un ritratto di Icaro seguendo i tratti comuni che emergono in ognuno dei protagonisti. Inoltre, con l'intento di trovare una rispondenza tra il testo di Ovidio e i romanzi di Saint-Exupéry, Calvino e Queneau, si sono individuati i mitemi¹, le unità minime che rendono il mito riconoscibile.

Tuttavia la traccia del mito nelle opere non si esaurisce solo nel tema. L'analisi mitocritica non può limitarsi a individuare l'archetipo che soggiace ai testi, nel nostro caso l'eroe fanciullo, ma deve interrogarsi anche sulla forma letteraria che accoglie il mito, chiedendosi se la struttura narrativa del romanzo e la lingua risultino modificate, e in che misura, dall'incontro con il mito stesso.

L'intento della nostra ricerca è a questo punto indagare se la presenza di Icaro nei romanzi da noi presi in esame produca quello che P. Brunel definisce il fenomeno dell'irradiazione:

La présence d'un mythe dans un texte sera considérée comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation. [...] Une telle irradiation est difficile à nier quand le mythe est mis en valeur par l'auteur lui-même. Le titre est mieux qu'un signal; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé. [...] Une telle irradiation se fait, le plus souvent, à partir du mot. C'est

¹ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, cit.

pourquoi il peut paraître plus hardi de la rechercher quand le mythe n'est pas véritablement émergeant. C'est encore un soleil noir, si l'on veut, celui d'une irradiation souterraine ou sous-textuelle².

In altre parole ci interessa verificare se il contenuto del mito influenza la forma dell'opera; vale a dire se, per irradiazione, la leggerezza e la trasgressione dell'eroe si riflettono nella scrittura e nel linguaggio. Vedremo dunque in che misura il volo di Icaro imprime la propria leggerezza alla struttura delle opere che lo ospitano, e se questo dà origine a una forma letteraria capace di rispecchiare la natura, leggera e trasgressiva, appunto, dell'eroe mitologico.

² P. Brunel, *Mythocritique*, cit., pp. 82-83. “La presenza del mitico in un testo sarà considerata essenzialmente significativa. Anzi, sarà a partire da quest'ultimo che si organizzerà l'analisi del testo. L'elemento mitico, per quanto trattenuto, per quanto latente, deve avere un potere di irradiazione. [...] Tale irradiazione è difficile da negare quando il mito è messo in evidenza dall'autore stesso. Il titolo vale più di un segnale; è un segno sotto il quale il libro o il testo si pone. [...] Tale irradiazione si realizza il più delle volte a partire dalla parola. È per questo che può sembrare azzardato ricercarla quando il mito apparentemente non emerge. È di nuovo un sole nero, se si vuole, quello di una irradiazione sottotestuale”. Nostra la traduzione.

IV

Il fanciullo esploratore



(E. Luzzati, "Papageno", 1973)

Come ha spiegato M. Dancourt³, è possibile far risalire l'origine del mito di Icaro ad alcuni riti di iniziazione in cui i giovani dovevano affrontare un pericoloso salto nel vuoto da una torre. Se si prende in considerazione la trama delle opere che stiamo analizzando alla luce di questo riferimento, vi si può scorgere la traccia originaria del rito: l'eroe deve affrontare una serie di prove per acquisire una nuova conoscenza e alla fine del percorso la sua morte avrà il significato di una rinascita. A ben vedere ogni romanzo racconta un viaggio iniziatico, che si sviluppa seguendo le tappe di un apprendimento, e che offrirà al protagonista la possibilità di approdare a una consapevolezza di sé. A proposito della traccia dei riti di iniziazione nel mito e nelle fiabe, spiega A. Seppilli: “I cosiddetti motivi favolistici testimoniano la presenza ancora viva, e in qualche misura anche attuale, o il ricordo sopravvissuto, di riti estremamente importanti, spesso stratificazioni culturali anche di molto anteriori, o del rito per eccellenza, che quasi tutti li contiene in sé e ripete, il rito iniziatico”⁴.

Sia il piccolo principe, sia Cosimo, sia Icare, intraprendono un cammino che li porta lontano dal loro luogo d'origine, per giungere in un altrove in cui sono a tutti gli effetti degli estranei-stranieri. In seguito al primo spostamento, che abbiamo visto avere uno sviluppo in verticale, grazie alla leggerezza del corpo dell'eroe, ognuno di loro scopre una realtà che precedentemente ignorava, entra in un rapporto diverso con il mondo che ha intorno e con sé stesso, fino a compiere

³ M. Dancourt, *Dédale et Icare, métamorphoses d'un mythe*, cit.

⁴ A. Seppilli, *Poesia e magia*, Einaudi, Torino 1971, p. 384.

una trasformazione che lo condurrà a una morte simbolica e gli permetterà l'accesso a una nuova dimensione. Questa sequenza, anche se brevemente schematizzata, rispecchia il viaggio d'iniziazione dell'eroe fanciullo descritto da A. Montandon nel suo saggio sul meraviglioso:

Les leçons de l'initiation peuvent être fort diverses, [...] mais elles obéissent toutes à une double exigence structurelle: une destruction suivie d'une restructuration psychique et sociale dans un univers symbolique, utopique et uchronique, où se jouent des scènes quasi identiques: perte du lieu propre, ravissement dans l'ailleurs, épreuves et obstacles dans lesquels le héros recevra souvent des aides animales, mort initiatique, renaissance qui est nouvelle réflexivité, « stade du miroir » où le héros constate sa transformation et accède à une nouvelle vision du monde.⁵

Le tappe di questo percorso di iniziazione⁶ si snodano secondo punti chiave in cui il mito di Icaro viene a intrecciarsi con la struttura narrativa della fiaba⁷. Cerchiamo di illustrare alcuni di questi punti all'interno dei testi.

Dalla ripetizione alla novità

Si è detto che da un mondo conosciuto e familiare, l'eroe compie un tragitto che lo porta in un mondo ignoto. Ognuno dei tre fanciulli giunge in un altrove regolato da codici sconosciuti, che durante il viaggio imparerà a decifrare.

⁵ A. Montandon, *Du récit merveilleux où l'ailleurs de l'enfance*, Imago, Paris 2001, p. 15. “Le lezioni dell'iniziazione possono essere notevolmente diverse [...], ma obbediscono tutte a una doppia esigenza strutturale: una distruzione seguita da una ristrutturazione psichica e sociale in un universo simbolico, utopico e ucronico, in cui si svolgono scene quasi identiche: perdita di un luogo proprio, rapimento in un altrove, prove e ostacoli nei quali l'eroe riceverà spesso aiuti animali, morte iniziatica, rinascita che è una nuova riflessività, 'fase dello specchio' in cui l'eroe prende atto della sua trasformazione e accede a una nuova visione del mondo”. La traduzione è nostra.

⁶ Sull'archetipo dell'eroe fanciullo si veda anche: K. Kerény, «Il fanciullo divino», in C. G. Jung, K. Kerény, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, 2008.

⁷ Per gli studi sulla fiaba e un suo raffronto con il mito, facciamo riferimento a V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1975; e M. Lüthi, *La fiaba popolare europea*, Mursia, Milano 1982.

Attraverso uno movimento verticale, che ciò avvenga per mezzo degli uccelli selvatici, che sia determinato dalla capacità di arrampicarsi sugli alberi o che si verifichi in seguito a una folata di vento, la vita del fanciullo subisce una cesura definitiva che determina un cambiamento irreversibile. L'esistenza precedente a quel primo moto verso l'alto non conosceva sviluppo in nessuna direzione, le azioni quotidiane si ripetevano secondo una routine che garantiva una indiscutibile stabilità: dopo il volo tutto sarà cambiato. Vediamo come si svolge la quotidianità dei protagonisti. Il piccolo principe ogni mattina si preoccupa di mantenere in buono stato il proprio pianeta: ripulisce i vulcani, sradica i germogli di baobab.

C'est une question de discipline, me disait plus tard le petit prince. Quand on a terminé sa toilette du matin, il faut faire soigneusement la toilette de la planète. Il faut s'astreindre régulièrement à arracher les baobabs dès qu'on les distingue d'avec les rosiers auxquelles ils ressemblent beaucoup quand ils sont très jeunes. C'est un travail très ennuyeux, mais très facile.⁸

La descrizione al presente indica una regolarità e ripetizione nel quotidiano. L'avverbio *régulièrement* sottolinea il modo continuativo in cui l'attività avviene, cosa che può provocare noia in chi deve compiere la stessa azione da capo tutte le mattine. Sappiamo dunque che le giornate del piccolo principe cominciano sempre nello stesso modo, con questo compito da svolgere per il mantenimento del pianeta.

Per quanto riguarda Cosimo, le sue giornate sono scandite dalle lezioni con il precettore, insieme al fratello, dai riti della vita sociale soprattutto a tavola, come abbiamo già detto. In particolare, possiamo desumere a quale monotona routine si sia sottratto Cosimo con il suo gesto, grazie alle parole del fratello-narratore:

⁸ *Le Petit prince*, cit., p. 28. «È una questione di disciplina», mi diceva più tardi il piccolo principe. «Quando si ha finito di lavarsi al mattino, bisogna fare con cura la pulizia del pianeta. Bisogna costringersi regolarmente a strappare i baobab appena li si distingue dai rosai ai quali assomigliano molto quando sono piccoli. È un lavoro molto noioso, ma facile». *Il Piccolo principe*, cit.

[...] solo qualche volta io potevo scappare a raggiungerlo nei boschi: le lezioni con l'abate, lo studio, il servir messa, i pasti coi genitori mi trattenevano; i cento doveri del viver familiare cui io mi sottomettevo, perché in fondo la frase che sentivo sempre ripetere: “In una famiglia, di ribelle ne basta uno”, non era senza ragione, e lasciò la sua impronta su tutta la mia vita.⁹

A Biagio dunque toccherà vivere nella quotidianità quell'esistenza di pacata rassegnazione, nel rispetto e compimento dei doveri verso la famiglia, che il fratello maggiore invece ha rifiutato.

Venendo a Icare, quando ancora si trova all'interno del manoscritto, il giovane passa il suo tempo a osservare in disparte ciò che avviene nello studio dello scrittore Lubert. Una descrizione così dettagliata dei rumori e degli odori indica che la situazione si ripete spesso senza variazioni.

Je me trouve là debout près d'un fauteuil et j'attends. Je m'agite parfois. Je regarde la gouvernante apporter le café de Moka ou le thé anglais. Madame de Champvaux à cinq heures rend visite; je ne l'ai jamais vue, à ce moment il m'enferme, je les entends qui passent dans la chambre voisine et puis plus rien. L'appartement est très calfeutré. D'autres fois des messieurs viennent et bavardent, des cigares se consomment dans les cendriers, la cendre dense et le bout de la tripe mâchée.¹⁰

I verbi al presente indicano un'abitudine nella contemporaneità. L'impiego del passato remoto al posto del presente avrebbe indicato azioni concluse, avvenute una volta soltanto. Al contrario, in questo esempio, l'uso del presente

⁹ *Il Barone rampante*, cit., p. 89.

¹⁰ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 33. “Mi trovo là in piedi accanto a una poltrona e aspetto. Mi agito, di tanto in tanto. Guardo la governante che porta caffè Moka o tè inglese. Alle cinque, viene Madame Champvaux; non l'ho mai vista; quando lei arriva lui mi rinchiude; li odo entrare nella camera accanto, poi più niente. Gli spessi tendaggi attutiscono i suoni. Altre volte vengono a chiacchierare dei signori, i sigari si consumano nelle ceneriere, cenere densa e spuntature di sigari masticate.” I corsivi sono nostri.

serve a sottolineare che, seppur si tratti di un resoconto che Icare fa del proprio passato, quelle azioni si sono ripetute ogni giorno identiche a se stesse. Ciò è ribadito anche dall'uso di certi indicatori di tempo che sottolineano una iterazione delle azioni nel passato: “alle cinque”; “in quel momento”; “altre volte”. L'immobilità dei pomeriggi che si ripetono sempre simili, è messa in evidenza dalla lentezza con cui si consumano i sigari nei posacenere. Per far risaltare ancor più la mancanza di qualsiasi azione, Queneau conclude la frase senza predicati, lasciando alla fine solo i sostantivi: la sensazione è che non siano le persone a compiere l'azione di fumare, ma è come se gli oggetti si consumassero da soli. Lo stesso Icare in questo contesto non ha nessuna libertà di movimento, deve limitarsi a restare immobile, non può che osservare e aspettare, poiché in questo momento è soltanto uno spettatore. Vedremo che successivamente diventerà attore, non solo perché prenderà delle decisioni in prima persona in maniera indipendente da Lubert, ma soprattutto perché si muoverà secondo dispositivi scenici che ricordano un copione teatrale, e secondo modelli della letteratura drammatica. In questo senso quando Icare è trasportato via dal manoscritto, si stacca anche dalla forma narrativa per entrare in quella drammatica.

Da queste situazioni di partenza, caratterizzate da immobilità e ripetizione, l'eroe prende le mosse per un viaggio che lo porterà in un luogo sconosciuto in cui potrà sviluppare un percorso di apprendimento.

L'apprendimento

Per comprendere e entrare a far parte della realtà in cui si trova dopo aver lasciato l'ambiente d'origine, il fanciullo esploratore deve affrontare delle prove: il piccolo principe si confronta con gli abitanti dei vari pianeti e deve attraversare il deserto sulla Terra, Cosimo deve adattarsi alla vita sugli alberi, Icare deve sfuggire ai suoi inseguitori. Per ognuno la partenza significa trasgredire a un ordine di cose precedente e distaccarsi definitivamente da ciò che è abituale. Nello stesso tempo questo distacco da ciò che è familiare implica una perdita definitiva, e la

consapevolezza che deriva da questa constatazione porta uno stato d'animo diverso in ogni fanciullo.

Il piccolo principe già al momento della partenza appare quasi esitante all'idea di dover lasciare il pianeta e soprattutto il suo fiore: scopre un nuovo affetto per i gesti abituali, compiuti adesso per l'ultima volta. Questo sentimento si tradurrà in una nostalgia costante che non lo abbandonerà e lo spingerà a tornare infine al suo luogo d'origine.

Au matin du départ il mit sa planète bien en ordre [...]. Le petit prince arracha aussi, avec un peu de mélancolie, les dernières pousses de baobab. Il croyait ne jamais devoir revenir. Mais tous ces travaux familiers lui parurent, ce matin-là, extrêmement doux. Et quand il arrosa une dernière fois la fleur, et se prépara à la mettre à l'abris sous son globe, il se découvrit l'envie de pleurer.¹¹

Cosimo al contrario è animato da un entusiasmo continuo e non appare affatto scoraggiato dalle condizioni di estrema difficoltà in cui si sveglia il giorno che segue la sua risoluzione:

[...] ora siamo ancora all'alba in cui svegliandosi si trovò in cima a un elce, tra lo schiamazzo degli storni, madido di rugiada fredda, intirizzito, le ossa rotte, il formicolio alle gambe ed alle braccia, e felice si diede a esplorare il nuovo mondo.¹²

Anche per Icare il sentimento che predomina è il sollievo e il gusto nuovo della libertà appena ottenuta. Si dimostra da subito ansioso di sperimentare le proprie forze e le proprie capacità in una realtà in cui per la prima volta può sentirsi indipendente:

¹¹ *Le Petit prince*, cit., p. 38. "Il mattino della partenza mise bene in ordine il suo pianeta [...] Il piccolo principe strappò anche con una cetra malinconia gli ultimi germogli dei baobab. Credeva di non ritornare più. Ma tutti quei lavori consueti gli sembravano, quel mattino, estremamente dolci. E quando innaffiò per l'ultima volta il suo fiore, e si preparò a metterlo al riparo sotto la campana di vetro, scoprì che aveva una gran voglia di piangere." *Il Piccolo principe*, cit.

¹² *Il Barone rampante*, cit., p. 35.

Je suis effectivement heureux: délivré de mon promoteur, je suis libre comme l'air, je rêve et je vais manger du fromage de tête.¹³

Nel momento della partenza il piccolo principe è quindi consapevole dell'irreversibilità del suo gesto: la consapevolezza che non potrà tornare dà luogo alla malinconia che non lo abbandonerà per tutto il viaggio. Gli altri due personaggi, Cosimo di Piovasco e Icare, hanno un atteggiamento opposto al fanciullo di Saint-Exupéry. Cosimo, nonostante gli svantaggi a cui va incontro con la sua fuga, rimane sempre proiettato in avanti, non conosce un moto di rimpianto verso ciò che ha lasciato. Senza perdere lo slancio iniziale, si addentra nella sua nuova vita con un entusiasmo e una curiosità costruttiva. Allo stesso modo Icare è del tutto assorbito dalla sua esistenza di persona in carne e ossa e dalle numerose possibilità che gli si offrono. Questi due modi di vivere l'incontro con il nuovo, l'uno, quello del piccolo principe, rivolto al passato, l'altro quello di Cosimo e Icare proiettato verso il futuro (si ricordi la passione di Icare per la tecnologia, e di Cosimo per le invenzioni), riflettono due diverse visioni dell'infanzia: per Saint-Exupéry l'infanzia è il periodo incantato che rappresenta l'assoluto da cui l'adulto è escluso per sempre, al contrario per Calvino, come per Queneau, l'infanzia è portatrice di futuro¹⁴.

Nonostante questa differenza di fondo fra i tre protagonisti, su cui avremo modo di tornare, resta comunque una componente comune che li spinge a intraprendere e proseguire il viaggio, vale a dire il forte desiderio di conoscenza, che si accompagna all'esigenza di spezzare un ritmo quotidiano monotono e ripetitivo:

Il se trouvait dans la région des astéroïdes [...]. Il commença donc par les visiter pour y chercher une occupation et pour s'instruire.¹⁵

¹³ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 63. “Sono felice davvero: libero dal mio promotore, mi sento leggero come l'aria, e sogno e mi papperò la galantina”. *Icaro involato*, cit.

¹⁴ Si veda la Terza Parte della tesi.

¹⁵ *Le Petit prince*, cit., p. 40. “Il piccolo principe si trovava nella regione degli asteroidi [...] Cominciò a visitarli per cercare un'occupazione e per istruirsi”. *Il Piccolo principe*, cit.

Quelle prime giornate di Cosimo sugli alberi non avevano scopi o programmi ma erano dominate dal desiderio di conoscere e possedere quel suo regno. Avrebbe voluto subito esplorarlo fino agli estremi confini, studiare tutte le possibilità che esso gli offriva, scoprirlo pianta per pianta e ramo per ramo.¹⁶

Je ne puis que me féliciter d'être sorti des pages de mon promoteur [...] Hubert devait penser que je ne pourrais rien sans lui, que je ne saurais pas me débrouiller et me voilà avec le gîte, le couvert et le reste. Je peux attendre paisiblement l'absence d'événements en lisant ce livre de mécanique rationnelle auquel je ne comprends strictement rien.¹⁷

Una volta iniziato il viaggio, per un breve momento l'eroe si trova in uno spazio indefinito e sospeso nel tempo, in cui il primo slancio della partenza si è esaurito per lasciare il posto a uno stato di quiete indefinita. Sembra che prima di proseguire lungo il percorso di conoscenza, il fanciullo esploratore abbia bisogno di percepire il vuoto intorno a sé e di allontanare dai propri propositi ogni fine determinato a priori: il piccolo principe non fissa in anticipo la propria meta, bensì si trova nella zona degli asteroidi, come fosse un caso. Cosimo inizialmente non ha scopi o programmi, il suo agire è libero da qualsiasi progetto definito, e per quanto riguarda Icare, si limita ad aspettare che qualcosa avvenga, senza preoccupazioni concrete. L'unico movimento che compiono è un moto interiore che si rivela essere un'intenzione conoscitiva: il primo vuole visitare, istruirsi, il secondo conoscere, esplorare, studiare, il terzo aspettare, leggere, capire. Sono tutte attività svolte in funzione di un apprendimento e di una conoscenza, le quali possono essere realizzate pienamente solo in una condizione di vuoto iniziale. Questa assenza di conoscenze a priori, sola condizione in cui può nascere il desiderio di apprendere, è il riflesso del vuoto fisico che circonda l'eroe. Ricordiamo che è l'assenza di gravità ad aver determinato il volo che dà inizio al viaggio: il piccolo principe

¹⁶ *Il Barone rampante*, cit., p. 55.

¹⁷ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 62. “Non posso che rallegrarmi di essere uscito dalle pagine del mio promotore [...] Hubert forse pensava che non avrei potuto far nulla senza di lui, che non sarei mai riuscito a sbrogliarmela ed eccomi provvisto di alloggio, tavola apparecchiata e tutto il resto. Posso aspettare pacifico l'assenza di eventi leggendo questo libro di meccanica di cui non capisco un'acca”. *Icaro involato*, cit.

viene dunque a trovarsi nello spazio tra i pianeti, Cosimo vive sospeso tra gli alberi, Icare è egli stesso costituito di vuoto, di sole parole, è personaggio bidimensionale che non possiede una propria corporeità. Il viaggio attraverso il vuoto li porta ad arricchirsi di nuove conoscenze tra cui quella fondamentale del linguaggio.

Un linguaggio sconosciuto

Una volta arrivato nel mondo nuovo, il fanciullo non sa orientarsi perché non conosce il nome delle parti che lo compongono, che siano oggetti d'uso quotidiano, mezzi di trasporto o idee astratte. Dovrà imparare un nuovo linguaggio e scoprire il nome delle cose per riuscire a capire non solo la realtà in cui è approdato, ma anche quella che si è lasciato alle spalle, cioè il proprio passato.

Ne è un esempio il dialogo tra il piccolo principe e le rose:

« Bonjour » , dit-il.

C'était un jardin fleuri de roses.

« Bonjour » , dirent les roses.

Le petit prince les regarda. Elles ressemblaient toutes à sa fleur.

« Qui êtes-vous? Leur demanda-t-il, stupéfait.

- Nous sommes des roses, dirent les roses.

- Ah! fit le petit prince...

Et il se sentit très malheureux. Sa fleur lui avait raconté qu'elle était seule de son espèce dans l'univers.¹⁸

Da quest'incontro il piccolo viene a sapere il nome dei fiori che ha davanti a sé e, nello stesso tempo, capisce quale sia la vera natura del fiore che ha lasciato sul suo pianeta: è la scoperta di una menzogna. In questo senso il nuovo incide

¹⁸ *Le Petit prince*, cit., p. 68. « Buongiorno, disse. Era un giardino fiorito di rose. « Buongiorno». Dissero le rose. Il piccolo principe le guardò. Assomigliavano tutte al suo fiore. « Chi siete? » Domandò loro stupefatto il piccolo principe. « Siamo delle rose » , dissero le rose. « Ah! » Fece il piccolo principe. E si sentì molto infelice. Il suo fiore gli aveva raccontato che era il solo della sua specie in tutto l'universo.

anche sulle conoscenze passate e getta una luce dissimile su ciò che era conosciuto. L'incontro con la volpe contiene una verità ancora più profonda. L'animale rivela al bambino che attraverso il linguaggio si può arrivare all'essenza delle cose: dare un nome alla realtà significa conoscerla e essere in grado di farne parte. D'altronde la volpe mette anche in guardia sui pericoli del linguaggio stesso, nel caso in cui si verificano degli equivoci o dei malintesi:

« Qui es-tu? Dit le petit prince. Tu es bien joli...

- Je suis un renard, dit le renard.

- Qu'est-ce que signifie « apprivoiser »?

- C'est une chose trop oubliée, dit le renard. Ça signifie « créer des liens... »

- Qu'est-ce qu'un rite? dit le petit prince.

- C'est aussi quelque chose de trop oublié, dit le renard. C'est ce qui fait qu'un jour est différent des autres jours, une heure, des autres heures.¹⁹

La volpe è colei che spiega il valore dei rapporti umani più profondi, spiega quale sia la scansione del tempo lineare della Terra e come la dimensione temporale renda prezioso l'agire degli uomini.

Per quanto riguarda Cosimo, avendo lasciato il mondo delle relazioni umane, si è allontanato anche dalla lingua degli uomini, avvicinandosi a un altro codice di comunicazione, quello della natura: in poco tempo impara a riconoscere i rumori del bosco e il linguaggio degli animali. Tuttavia, in modo quasi paradossale, questo allontanamento dalla società cui apparteneva, lo porta ad incontrare uomini di altre classi sociali, che provengono da paesi lontani, estranei alla comunità di Ombrosa e alla famiglia dei Piovasco. Da questi incontri Cosimo imparerà i dialetti e le lingue straniere, una conoscenza questa che, se fosse rimasto a terra, non avrebbe mai potuto possedere:

¹⁹ Ivi, pp. 70- 74. “«Chi sei?» Domandò il piccolo principe, «sei molto carino »... «Sono una volpe», disse la volpe.; «Che cosa vuol dire 'addomesticare'?» «È una cosa da molto dimenticata. Vuol dire 'creare dei legami...'» « Che cos'è un rito? » Disse il piccolo principe. « Anche questa, è una cosa da molto dimenticata » disse la volpe. « È quello che fa un giorno diverso dagli altri giorni, un'ora dalle altre ore.” *Il Piccolo principe*, cit.,

Cosimo alle volte faceva da tramite tra un gruppo e l'altro [di carbonai], dava notizie, veniva incaricato di commissioni.

- M'hanno detto quelli di sotto la Rovere Rossa di dirvi che Hanfa la Hapa Hota 'l Hoc!

- Rispondigli che Hegn Hobet Hò de Hot!

Lui teneva a mente i misteriosi suoni aspirati, e cercava di ripeterli, come cercava di ripetere gli zirli degli uccelli che lo svegliavano il mattino.²⁰

Cosimo ha una pari curiosità e inclinazione per ogni nuovo codice di comunicazione che ignora: sia verso le lingue sconosciute degli uomini, sia verso il linguaggio misterioso della natura. Per comprendere entrambi, il giovane svilupperà, nella sua solitudine sugli alberi, una grande capacità di ascolto.

Anche Icare è affascinato dal movimento e dal canto degli uccelli, ma ciò che lo attira maggiormente è il linguaggio in cui si esprime e si realizza la modernità, cioè tutto ciò che riguarda le nuove tecnologie. Provenendo da un mondo in cui ci si sposta a piedi o a cavallo, quello che lo colpisce è la velocità: osserva con curiosità i mezzi di trasporto senza sapere cosa siano, né come funzionino. Quando per la prima volta vede le moto e le automobili, la descrizione nel testo rispecchia il suo modo di guardare: il mezzo di trasporto è scomposto in forme elementari, poiché Icare conosce e sa nominare solo le parti dell'oggetto, “ruote, cavalli, aggeggi”, e non la sua interezza.

Il reprend son chemin, il voit aussi des gens à casquette qui agitent leurs guibolles à califourchon sur un cadre supporté par deux roues, ils roulent eux aussi, ils roulent même assez vite, plus vite quelquefois que les voitures sans chevaux, car il y en a plusieurs dans ce quartier, qui plus est il y a des marchands de ces engins tout au long de cette avenue de la Grande Armée. Comme tout cela intéresse Icare.²¹

²⁰ *Il Barone rampante*, cit., p. 80.

²¹ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 135. “Riprende il cammino, vede anche persone con berretto a visiera che agitano le zampe stando a cavalcioni su un telaio sostenuto da due ruote, corrono anche loro, corrono anzi abbastanza veloci, più veloci a volte delle carrozze senza cavalli, e di queste ce ne sono molte nel quartiere, e per di più ci sono negozi di tali ordigni lungo tutta quest'avenue de la Grande Armée. Com'è interessante per Icaro tutto ciò”. *Icaro involato*, cit.

Icare non conosce né l'oggetto che sta osservando, né il suo nome. Lo impara chiedendo a un meccanico:

Une voiture automobile est rangée dans un hangar, un homme lui trafique dans son ventre. Ce hangar est un garage, cet homme un mécanicien.

Icare s'approche.

Icare: Pardon monsieur, puis-je vous adresser la parole?

Mécanicien: Voilà qui est fait.

Icare: C'est bien là n'est-ce pas une voiture qui marche sans chevaux?

Mécanicien: Oui-da. Cette voiture marche sans chevaux, aussi l'appelle-t-on voiture automobile.²²

Le tappa fondamentale nel percorso di avvicinamento alla nuova realtà è dunque quella della comprensione di un nuovo linguaggio, che può essere acquisito grazie all'incontro e alla capacità di ascolto dell'altro da sé: per il piccolo principe gli animali e le piante, per Cosimo e Icare gli uomini di altre città.

Lo spazio

Nel mondo in cui l'eroe vive prima di compiere il volo iniziale, la dimensione del tempo e quella dello spazio sono regolate in modo diverso rispetto a come lo sono nel mondo in cui l'eroe giunge una volta intrapreso il viaggio.

Lo spazio dove il protagonista è abituato a muoversi è chiuso e delimitato, e al suo interno non è possibile percorrere una distanza tale da poter varcare un confine per incontrare altro da sé. Il pianeta del piccolo principe, la casa padronale e la tenuta dei baroni di Rondó, il manoscritto in cui vive Icare, sono sistemi indipendenti che si mantengono inalterati e non permettono al fanciullo di allontanarsi, se non in modo irreversibile, attraverso un gesto trasgressivo e

²² Ibid. "In una rimessa vede ferma una vettura automobile e un uomo le traffica nella pancia. Quella rimessa è un garage, quell'uomo è un meccanico. Icaro si avvicina. ICARO: Scusi, signore, posso rivolgerle la parola? MECCANICO: è cosa fatta. ICARO: Questa qui non è una carrozza che cammina senza cavalli? MECCANICO: Sicuro! Questa vettura cammina senza cavalli, perciò si chiama vettura automobile".

definitivo. Sull'asteroide da dove proviene il piccolo principe, la superficie del territorio è talmente limitata che non sarebbe necessario legare la pecora che il bambino ha ricevuto in regalo dal pilota:

- [...] Si tu es gentil, je te donnerai aussi une corde pour l'attacher pendant le jour. Et un piquet ».

La proposition parut choquer le petit prince:

« L'attacher, quelle drôle d'idée!

Mais si tu ne l'attaches pas, il ira n'importe où, et il se perdra ».

Et mon ami eut un nouvel éclat de rire:

« Mais, où veux-tu qu'il aille?

- N'importe où. Droit devant lui...»

Alors le petit prince remarqua gravement:

« Ça ne fait rien, c'est tellement petit chez moi! »

Et avec un peu de mélancolie, peut-être, il ajouta:

« Droit devant soi on ne peut pas aller bien loin... »²³

Viste le minuscole dimensioni del pianeta, la pecora, pur potendo allontanarsi in qualsiasi direzione, tornerebbe comunque al punto di partenza, il percorso più lungo che potrebbe compiere, sarebbe un tragitto circolare in cui l'inizio e la fine verrebbero a coincidere: lo spazio è chiuso su se stesso e per quanto lo si esplori, sarà inevitabile tornare al punto iniziale, ogni tragitto sarà identico, in una ripetizione continua in cui non esiste sviluppo.

Nel romanzo di Calvino, lo spazio all'interno del palazzo del Conte non è destinato al gioco: Cosimo e il fratello hanno il permesso di giocare solamente all'aperto. L'interno è il luogo dei riti quotidiani, della memoria e della tradizione che si perpetua. Le statue degli avi che ornano la scalinata rappresentano allo stesso tempo il passato del casato e il futuro cui sono destinati i figli, senza eccezioni. I monumenti degli antenati sono lo specchio di ciò che è stato e ciò che

²³ *Le Petit prince*, cit., p. 20. «« [...] E se sei buono ti darò pure una corda per legare la pecora durante il giorno. E un paletto ». La mia proposta scandalizzò il piccolo principe. « Legarla? Che buffa idea! » « Ma se non la leghi andrà in giro e si perderà ». Il mio amico scoppiò in una nuova risata: « Ma dove vuoi che vada! » « Dappertutto. Dritto davanti a sé... » E il piccolo principe mi rispose gravemente: « Non importa, è talmente piccolo da me! » E con un po' di malinconia, forse, aggiunse: « Dritto davanti a sé non si può andare molto lontano »». *Il Piccolo principe*, cit.

dovrà ripetersi nel futuro, dentro una cornice che non è destinata a cambiare, negli stessi ambienti, ripetendo schemi sociali che non mutano da una generazione all'altra. È presumibile che un giorno anche le statue di Cosimo e della sua famiglia debbano trovare posto sui piedistalli della scalinata. È significativo allora che il primo moto di ribellione del giovane barone si esprima nel far cadere inavvertitamente la statua di un nobile antenato durante una gara di scivoloni giù dalla balaustra insieme al fratello.²⁴ D'altra parte, per tutti i personaggi l'interno del palazzo è un luogo di costrizione, quasi di reclusione, in cui si vive per obbligo, in primo luogo la madre:

[La tavola] era l'unico posto in cui ci incontravamo coi grandi. Per il resto della giornata nostra madre stava ritirata nelle sue stanze a fare pizzi e ricami e filé, perché la Generalessa in verità solo a questi lavori tradizionalmente donneschi sapeva accudire e solo in essi sfogava la sua passione guerriera.²⁵

Ma non soltanto la madre è costretta a trovare un mezzo per compensare il proprio desiderio inappagato; anche la sorella Battista, costretta dai genitori a una clausura quasi monacale, trova l'unica maniera di dare sfogo alla propria irrequietezza aggirandosi di notte nelle cantine per sparare nel buio²⁶. Il gesto che porterà Cosimo alla ribellione totale nei confronti della famiglia sarà allora un gesto di liberazione: insieme al fratello libera di nascosto le lumache che sono rinchiusse da giorni nelle botti a spurgare prima della cottura. La vera libertà di movimento per tutti gli esseri è all'esterno della villa padronale, nella natura, dove Cosimo costruirà il proprio mondo.

Per quanto riguarda Icare, se non fosse fuggito dal manoscritto, sarebbe stato costretto a vivere secondo un destino già stabilito dal progetto dello scrittore Lubert, che lo voleva protagonista di un romanzo alla moda, in cui le

²⁴ *Il Barone rampante*, cit., p. 9.

²⁵ *Ivi*, p. 6.

²⁶ *Ivi*, p. 10.

ambientazioni avrebbero dovuto rispecchiare gli stereotipi dell'immaginario del grande pubblico:

Que voulait de moi M. Lubert? Que je traînasse une existence mélancolique parsemée d'amours décevantes ou funèbres, de séjours dans des appartements douillets et poussiéreux où je me serais rongé les ongles en pensant à mon âme qui eût été, s'il l'avait osé, une infante en robe de parade. J'eusse eu peut-être des duels, mais plutôt sans doute eussé-je erré le long des lacs italiens à l'ombre des cyprès chlorotiques.²⁷

L'esistenza di Icare, in quanto personaggio di finzione, si sarebbe svolta all'interno di formule letterarie già fissate, dove si ritrovano gli ingredienti della letteratura sentimentale, in cui ogni sviluppo è prevedibile. La sua vita si sarebbe svolta in modo doppiamente artificiale dunque: per il fatto di essere parte di una finzione letteraria, e soprattutto perché quella forma letteraria ormai è diventata un vuoto cliché, privo di qualsiasi creatività. Inoltre, queste poche righe illustrano un paradosso che riguarda uno scambio di ruoli tra personaggi e scrittori. Icare dice di essere fuggito dal manoscritto per evitare i duelli, che certamente avrebbe dovuto affrontare, in quanto eroe di un romanzo alla moda. Tuttavia una scena di duello ha già avuto luogo nel romanzo e protagonisti ne sono Hubert e i suoi colleghi scrittori che si battono all'alba assistiti da testimoni in un'atmosfera che “non si era più vista dai tempi di Richelieu”²⁸. Così facendo gli autori, che avrebbero dovuto rimanere al di fuori della finzione, sono diventati essi stessi personaggi da romanzo d'appendice.

I tre protagonisti provengono da un luogo originario in cui sono presenti punti di riferimento fissi: il minuscolo pianeta di cui il piccolo principe deve prendersi cura ogni giorno, le sale del palazzo dei baroni di Piovasco, gli oggetti

²⁷ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 173. “Che voleva da me Monsieur Lubert? Che trascinassi un'esistenza malinconica, disseminata di amori fallaci o funerei, di soggiorni in appartamenti ovattati e polverosi, dove mi sarei roscchiato le unghie pensando alla mia anima che, se quegli lo avesse osato, sarebbe diventata un'infanta in vestito di gala. Avrei forse avuto qualche duello, ma più probabilmente mi sarebbe toccato vagare lungo le sponde dei laghi italiani all'ombra dei cipressi clorotici”. *Icaro involato*, cit.

²⁸ Ivi, p. 130.

osservati da Icare, che si trovano sempre allo stesso posto, e le situazioni letterarie immutabili che deve vivere all'interno del manoscritto. Da questi ambienti familiari giungono in un luogo in cui i punti di riferimento scompaiono: il principino arriva nel deserto, dove in qualsiasi direzione ci si spinga, si è costretti a perdersi nel vuoto; Cosimo nell'intreccio dei rami deve imparare a distinguere i diversi alberi e scegliere in quale direzione dirigersi per non allontanarsi in luoghi non sicuri, dove potrebbe cadere, e pensare a una mappa dei propri movimenti; Icare si aggira in città senza conoscere i quartieri, le persone, il nome delle strade. I tre fanciulli passano da un luogo sicuro, ma chiuso, senza uscita, in cui regna la 'legge del padre' (per il piccolo principe sono i pianeti degli adulti), a un luogo insicuro, ma aperto e senza confini, dove è possibile affermare la propria indipendenza: lo spazio del viaggio, il regno vegetale, la città.

Il tempo

Il piccolo principe e Icare provengono da una dimensione in cui il tempo sembra bloccato e non conosce evoluzione. Entrambi vivono in un mondo in cui potrebbero restare per sempre fanciulli e non subire nessun cambiamento. Viaggiando si spostano da un mondo che non conosce invecchiamento, in cui il tempo è sospeso, perché scandito solo dalla ripetizione, al mondo reale in cui lo scorrere del tempo si sviluppa in modo lineare:

« J'aime bien les couchers de soleil. Allons voir un coucher de soleil...

- Mais il faut attendre...

- Attendre quoi?

- Attendre que le soleil se couche ».

Tu as eu l'air très surpris d'abord, et puis tu as ri de toi-même. Et tu m'as dit:

« Je me crois toujours chez moi! »²⁹

²⁹ *Le Petit prince*, cit., p. 30. ««Mi piacciono tanto i tramonti. Andiamo a vedere un tramonto...» «Ma bisogna aspettare...» « Aspettare che?» «Che il sole tramonti ». Da prima hai avuto un'aria molto sorpresa, e poi hai riso di te stesso e mi hai detto: « Mi credo sempre a casa mia!...»". *Il Piccolo principe*, cit.

Sul pianeta del piccolo principe le giornate hanno una durata non definita, il succedersi del giorno e della notte è molto ridotto se i tramonti sono eventi cui poter assistere liberamente, nel giro di pochi minuti.

Per quanto riguarda lo sviluppo del tempo in cui vive Icare, riprendiamo il seguito della scena già citata:

Le poële éteint, le printemps commence. L'encre coule sur le papier blanc en rus minces et fertiles d'où naissent amis, ennemis, parents, et plantes vertes aux coins des appartements [...] La plume mène un petit monde d'objets et de noms vers un destin qui m'échappe. Je me trouve près d'un fauteuil et j'attends. Je m'agite parfois [...] Je n'aperçois pas encore bien les gens qui m'entourent vraiment... une jeune fille peut-être... son père... L'hiver terminé, le printemps commence.³⁰

Il tempo appare ciclico: l'inizio della primavera si ripete al principio e alla fine della descrizione. È un indizio del fatto che gli eventi si ripeteranno identici a se stessi. Come si ripetono i riti pomeridiani dello scrittore con la governante e con l'amante, così le giornate di Icare sono scandite dagli stessi fatti quotidiani. Le stagioni non si susseguono, visto che dopo la primavera viene nuovamente un'altra primavera, restano dunque invariate, bloccate nella ripetizione di un meccanismo inceppato. L'unico movimento di sviluppo in grado di portare avanti gli avvenimenti è lo scorrere della penna sul foglio. Il tempo in cui si muove Icare insieme agli altri personaggi non è dunque una dimensione reale, ma è un artificio della finzione letteraria. Per questo il destino di tutti i personaggi è già stabilito, e non esiste evoluzione verso un futuro indeterminato. L'unico spazio in cui un cambiamento potrebbe verificarsi è al di fuori delle pagine del manoscritto, lo spazio che Icare troverà nelle strade e nelle taverne di Parigi. Che l'incontro con la città determini nel giovane un cambiamento importante è una possibilità del tutto

³⁰ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 33. "Spenta la stufa, comincia la primavera. L'inchiostro cola sulla carta bianca in rivoletti esili e fertili donde nascono amici, nemici, parenti e piante ornamentali negli angoli degli appartamenti [...]. La penna guida un piccolo mondo di oggetti e di nomi verso un destino che mi sfugge. Mi trovo là in piedi accanto a una poltrona e aspetto. Mi agito di tanto in tanto. [...], Non distinguo ancora bene le figure che mi stanno intorno davvero... una ragazza, forse... suo padre... Finito l'inverno, comincia la primavera". *Icaro involato*, cit., pp. 18,19.

inaspettata per Hubert, l'autore-padre che vede delinearsi questa prospettiva per la prima volta durante un colloquio con il dottor Lajoie:

Hubert: Morcol [...] est sur la piste d'Icare quasiment retrouvé. Dès que je le récupère, je peux continuer mon roman!

Docteur: Il aura peut-être changé.

Hubert: Pourquoi aurait-il changé? Docteur vous voulez me démoraliser.

Docteur: Il faut voir la vie comme elle est. Oui, supposez qu'il a changé!

N'ayez pas trop de confiance en lui, mais en vous!³¹

Con la sua fuga dal manoscritto Icare ha spezzato la ripetizione del tempo: la sua visione del mondo subisce un cambiamento e la sua persona vive una metamorfosi (impara a nutrirsi, a bere alcol). Ciò nonostante una spia ci indica che, pur trovandosi in una dimensione nuova, il personaggio non ha abbandonato definitivamente il proprio ruolo di eroe fittizio. Se Icare è fuggito da un romanzo d'appendice, è approdato in un romanzo-teatrale la cui struttura, invece di restare nascosta agli occhi del lettore, si palesa nei ritornelli. Con la differenza che questa volta, della ripetizione non si accorgono i personaggi del romanzo, i quali vivono all'interno della finzione e usano le stesse formule; se ne accorge al contrario il lettore: questo è l'indizio che gli viene fornito per risvegliarsi dal patto autore-lettore, un modo per spezzare la finzione letteraria.

Icare attend LN en fumant un partagas et en buvant un porto.

Chez Jacques. Il fume un partagas en buvant un verre de porto.

Hubert fume un partagas devant les feuilles blanches. Il boit mélancoliquement du porto.³²

³¹ Ivi, p. 149. HUBERT: Morcol [...] è sulla pista di Icaro e lo ha quasi ritrovato. Appena lo recupero posso continuare il mio romanzo! DOTTORE: Sarà forse cambiato. HUBERT: Cambiato... e perché? Lei dottore, vuole demoralizzarmi. DOTTORE: Bisogna vedere la vita qual è. Sì, supponga che sia cambiato! Non confidi troppo in lui, ma in se stesso!

³² Ivi, p. 70, p. 72, p. 104. "Icaro aspetta LN fumando un avana e bevendo un porto". "In casa di Jacques. Sta fumando un avana e bevendo un porto". "Hubert fuma un avana davanti alle pagine

Il giovane barone di Calvino compie un cammino apparentemente opposto: con il suo rifiuto di partecipare alla vita sociale rinuncia, si è detto, a diventare adulto, resta un fanciullo esploratore, si immerge nel tempo della natura, e così facendo annulla qualsiasi ruolo sociale. Ma solo apparentemente il suo è un percorso diverso. Se fosse rimasto a vivere con la famiglia avrebbe ripetuto uno schema sociale che si tramanda da generazioni, e che i genitori avrebbero desiderato realizzare anche con i propri figli:

Ma in fondo erano tutti e due rimasti ai tempi delle Guerre di Successione, lei con le artiglierie per la testa, lui con gli alberi genealogici; lei che sognava per noi figlioli un grado in un esercito non importa quale, lui che ci vedeva invece sposati a qualche granduchessa elettrice dell'Impero...³³

Prova di questa immutabilità storica sono le statue degli avi, che rappresentano l'immobilità e la ripetizione. Con la sua scelta di uscire da uno schema sociale che si ripete da secoli compiendo un gesto individuale, Cosimo decide di discostarsi dalla tradizione, e dal corso immutabile della storia. Così facendo inventa un nuovo scorrere del tempo che si dipana al di fuori della società.

In tutti e tre i romanzi, dunque, l'eroe effettua un passaggio da una dimensione in cui il tempo è ciclico a una in cui il tempo si dispiega in modo lineare. Nella situazione di partenza, il tempo è ripetizione, non ha sviluppo, riproduce se stesso e costruisce una gabbia intorno ai personaggi. L'unica via d'uscita che resta al fanciullo è quella di compiere un salto in verticale al di fuori del tempo della ripetizione. Ripetizione che, come abbiamo visto, caratterizza sia la sfera del tempo che quella dello spazio, inglobando il protagonista in un labirinto in cui, per quante direzioni si possano prendere, si è costretti a tornare al punto di partenza. L'unico movimento che conduce verso l'uscita è quello verticale, che permette di passare dall'interno all'esterno del labirinto stesso.

bianche. Beve melanconicamente un bicchiere di porto”.

³³ *Il Barone rampante*, cit., p. 8.

Così facendo, da uno spazio delimitato e angusto che costringe l'eroe a rimanere immobile al suo interno senza che gli sia offerta nessuna possibilità di scelta, con il volo in verticale il fanciullo si apre un passaggio verso uno spazio esterno, aperto, in cui qualsiasi direzione è percorribile. Dalla costrizione in uno spazio chiuso e definito da altri, corrispondente al labirinto, il fanciullo fugge per cercare la propria libertà.

In questo senso la partenza dal luogo d'origine, dallo spazio familiare (per Cosimo e Icare un labirinto costruito dai padri, per il piccolo principe dalla autorità degli adulti che abitano i vari pianeti) è da leggersi come un'infrazione alla regola. Seguendo il cammino che porta lontano dalla legge, l'eroe alla fine del percorso troverà la morte.

La morte come passaggio

Vale la pena insistere sul fatto che la morte dell'eroe è un momento simbolico in ognuno dei romanzi. Nel contesto del viaggio di iniziazione che stiamo cercando qui di delineare, rappresenta una nuova nascita e l'acquisizione di una conoscenza legata al sacro. Per il piccolo principe la perdita del corpo comporta un passaggio al mondo invisibile e spirituale di cui la volpe gli ha rivelato l'esistenza; per Cosimo la scomparsa significa una definitiva fusione con la natura; per Icare la caduta è l'avverarsi del suo destino di eroe mitologico.

Nessuno dei tre personaggi compie un ritorno alla terra, perché ogni volta il corpo si dissolve, in una fusione con l'elemento aria, in Saint-Exupéry e Calvino, o ritorna a una dimensione astratta, quella della letteratura, in Queneau. Che la morte delimiti un passaggio è dimostrato anche dal fatto che avviene in presenza di oggetti-animali simbolo. In Saint-Exupéry il bambino ha bisogno del morso del serpente, che è un animale il cui ruolo è fondamentale nella struttura del romanzo, perché, anche se sotto diversa forma, appare all'inizio e alla fine: ricordiamo che l'illustrazione in apertura del primo capitolo rappresenta un boa che ha catturato

una preda; seguono i disegni del narratore da piccolo, in cui, attraverso le immagini si anticipa il tema del visibile e invisibile, che sarà rivelato dalla volpe. In questi disegni lo spaventoso serpente della foresta pluviale è l'animale in grado di inglobare nel proprio corpo l'altro da sé, trasformandone la natura. Al punto che nella sovrapposizione di sé all'altro crea una nuova immagine del Tutto: il boa è l'animale che ha inghiottito un altro animale e al tempo stesso è un cappello, un oggetto d'uso quotidiano. La natura del serpente è conferire una forma diversa, inglobando il piccolo nel grande. In chiave simbolica ciò equivale a permettere il passaggio alla crescita. È in questo senso che va letta la scena finale nel deserto: il morso del serpente apre un passaggio tra due dimensioni, il basso e l'alto, in direzione di un altro mondo, un passaggio che è trasformazione e in cui l'infanzia non può che svanire.

Oggetto simbolico che ugualmente collega due dimensioni è anche la mongolfiera che trasporta via per sempre Cosimo dalla terra: è il mezzo che permette il passaggio dalla dimensione inferiore a quella aerea. L'immagine (e sull'importanza delle immagini nel romanzo calviniano torneremo) del barone che gli abitanti di Ombrosa conservano dopo la sua scomparsa è quella di un uomo sospeso in aria per sempre, visto che, come sappiamo, il suo corpo non viene mai ritrovato.

Per quanto riguarda la caduta di Icare, dopo il volo con l'aquilone, essa non ha a che vedere direttamente con la morte, dal momento che serve a riportare il protagonista all'interno della forma letteraria da cui è partito. Il personaggio creato dallo scrittore Lubert non ha mai posseduto un corpo reale, è impossibile che la sua persona, priva di peso e fatta di parole, possa tornare alla dimensione terrestre: la creatura immaginaria fa ritorno allo spazio astratto della finzione narrativa. Pure LN, che accompagna Icare nell'ultimo volo, è di natura ambigua, il suo nome è costituito da due lettere, è essa stessa di natura immaginaria, cruciverbista come lei stessa rivela presentandosi. Neanche lei ha un corpo reale e per questo può essere trasportata via nel vento e condotta dentro il manoscritto insieme a Icare.

V

Generi in movimento



(F. Graziano, "Il tempo degli aquiloni", 2009)

Le tre opere in questione narrano dunque l'infanzia, esplorando il percorso del fanciullo e il suo confronto con il mondo degli adulti. Oggetto della narrazione è il desiderio di conoscenza e di indipendenza che anima e muove il bambino.

In questo capitolo prenderemo in considerazione ciò che riguarda l'aspetto più formale dei romanzi, chiedendoci se la carica trasgressiva e giocosa che abbiamo sin qui rilevato nel personaggio di Icaro influenzi in qualche misura la struttura del testo, facendo riferimento al succitato processo di irradiazione studiato da P. Brunel.

Per quanto riguarda la forma del testo, le opere di Saint-Exupéry, Calvino e Queneau condividono alcune caratteristiche su cui vale la pena soffermarci. Vedremo che per ognuno, dare una definizione univoca sul genere letterario cui si può iscrivere, non è così immediato come si potrebbe supporre. Nessuna delle tre opere, vuoi per il tipo di scrittura, vuoi per lo stile della narrazione, è riconducibile a un genere letterario unicamente, ma si apre invece all'incontro tra la narrativa e qualcos'altro. In particolare, per il *Petit prince* e il *Barone rampante* si tratta della letteratura per l'infanzia, per quanto riguarda invece *Le Vol d'Icare*, il testo nasce dall'incontro di narrativa e teatro.

Vedremo come, in virtù di questa contaminazione tra generi letterari diversi, l'immagine di Icaro si sovrapponga a quella di un eroe per bambini, nei primi due romanzi, e al protagonista di un vaudeville nel terzo. Proseguendo nell'analisi, l'intento sarà quello di verificare se dal contatto tra il mito e la letteratura per l'infanzia da una parte e tra il mito e il teatro dall'altra, la vicenda di Icaro abbia assunto una connotazione nuova rispetto alla tradizione: in quale misura il personaggio abbia conservato in sé la componente oscura che era presente nella vicenda dell'eroe greco, segnato dal proprio destino di morte, o se invece questo aspetto, alla luce di una rilettura novecentesca del mito, si sia stemperato, lasciando trasparire la componente più giocosa e brillante.

Icaro eroe per l'infanzia nel Petit prince e nel Barone rampante

Sostenere che il *Petit prince* e il *Barone rampante* siano romanzi destinati esclusivamente a un pubblico infantile non è esatto. Per quanto concerne i contenuti si può certamente parlare di romanzi *sull'infanzia*, in cui il protagonista-fanciullo deve affrontare una serie di prove per giungere a una nuova conoscenza di sé e del mondo. Nella forma del narrare il richiamo alla letteratura *per* l'infanzia, pensata cioè secondo le regole letterarie che si rivolgono a un destinatario bambino, è forte, ma non è il solo. I dispositivi narrativi della letteratura per ragazzi sono riconoscibili in entrambi i romanzi, ma sulla questione del loro destinatario, la critica non ha smesso di interrogarsi³⁴. Sia per il romanzo di Saint-Exupéry sia per quello di Calvino si registra un'incertezza di definizione, un'oscillazione tra due generi narrativi che si integrano in modo originale, in particolare il racconto per l'infanzia e il racconto filosofico.

Per quanto riguarda il *Barone rampante*, Calvino ne curò un'edizione per le scuole medie nel 1965. Con lo pseudonimo di Tonio Cavilla, presenta ai giovani lettori il proprio romanzo, inserendolo nella tradizione della letteratura per l'infanzia:

³⁴ Si veda il già citato articolo di A. Renonciat, « Un livre pour enfants? ».

Il vero modo d'accostarci a questo libro è quello di considerarlo una specie di *Alice nel paese delle meraviglie* o di *Peter Pan* o di *Barone di Münchhausen*, cioè di riconoscerne la filiazione da quei classici dell'umorismo poetico e fantastico, da quei libri scritti per gioco, che sono tradizionalmente destinati allo scaffale dei ragazzi³⁵.

L'autore riconosce di aver seguito nella composizione dell'opera un'ispirazione ludica più che un'esigenza didattica, il romanzo nasce cioè dal gusto per il narrare l'avventura. Allo stesso tempo il preciso Tonio Cavilla sottolinea che anche un altro tipo di narrativa confluisce nel romanzo, la quale deriva direttamente dall'ambientazione storica:

Il libro [...] a tratti tende ad assomigliare a un libro scritto nel Settecento (a quel particolare genere di libro che fu il “racconto filosofico”, come il *Candide* di Voltaire o *Jacques il fatalista* di Diderot), e a tratti tende a diventare un libro *sul* Settecento, un romanzo storico in cui attorno al protagonista si muove la cultura dell'epoca, la Rivoluzione francese, Napoleone... « Racconto filosofico » però non è ³⁶.

Calvino ammette di aver seguito il modello dei *contes philosophiques*, nel modo del narrare, nell'ambientazione, nell'impiego del fantastico, ma è consapevole che tra la sua opera e le opere dei *philosophes*, l'intento non è il medesimo: come vedremo nelle prossime pagine, all'autore del *Barone* non sta a cuore la dimostrazione di una tesi, perché il suo racconto nasce da un'altra suggestione.

Anche per quel che concerne *Le Petit prince*, la critica ha fatto riferimento al racconto filosofico. Riprendiamo in particolare l'articolo di Anne-Isabelle Mourier:

Le *Petit prince* recèle également tous les indices d'un conte philosophique permettant une appréhension de la réalité du monde. Ici, l'appel

³⁵ « Presentazione », in *Il Barone rampante*, cit., p. VI.

³⁶ Ivi, p. VII.

à l'imagination du lecteur, l'utilisation d'effets du réel pour le contraindre à accepter la fiction, l'omniprésence du conteur rappellent les principes du conte voltairien. Comme Voltaire, Saint-Exupéry montre plus qu'il ne démontre, affectionne la narration. Le thème du naïf largement réexploité, impose un regard venu d'ailleurs, prompt à s'étonner de ce qu'il ne comprend pas, devenant alors loupe³⁷.

Si tratta di due testi (leggeri e trasgressivi) che esulano dalla regola, poiché si aprono sì alla narrativa per ragazzi, ma risultano forme ambigue, nel senso che non nascono ad uso esclusivo di un pubblico infantile. Entrambe queste opere segnano inoltre un punto di rottura nel percorso letterario degli autori, consapevoli di dar luogo a un cambiamento nel proprio modo di scrivere, varcando, per così dire, un confine.

Se parliamo di forme narrative ambigue è, appunto, perché in entrambi i romanzi sono riconoscibili, come diremo, i dispositivi della letteratura per l'infanzia, ma nello stesso tempo non va sottovalutata una componente filosofica. Vediamo quali sono le componenti che rendono possibile un accostamento delle due opere alla narrativa infantile.

L'importanza dell'immagine

Pensato dagli editori francesi per aprire una nuova stagione del romanzo per l'infanzia, dopo gli anni di censura imposta sotto l'occupazione nazista, il *Petit prince* esce in Francia nel 1946 per inaugurare la nuova collana "Gallimard jeunesse". Il testo è accompagnato da numerose immagini, secondo la tradizione della narrativa illustrata per l'infanzia. Il tratto delle illustrazioni è semplice, i

³⁷ A. I. Mourier, « *Le Petit prince* de Saint-Exupéry: du conte au mythe », in *Études Littéraires: Antoine de Saint-Exupéry*, Presses de l'Université de Laval, Québec 2002, p. 45. Ne presentiamo la traduzione: "Il *Piccolo principe* nasconde in sé tutti gli indizi di un racconto filosofico che permette di cogliere la realtà del mondo. Qui, il richiamo all'immaginazione del lettore, l'utilizzo degli effetti del reale per accettare la finzione, l'onnipresenza del narratore richiamano i principi del racconto di Voltaire. Come Voltaire, Saint-Exupéry più che dimostrare, mostra, predilige la narrazione. Il tema dell'ingenuo ampiamente riutilizzato, impone uno sguardo venuto da altrove, pronto a stupirsi di ciò che non comprende, diventando così una lente di ingrandimento".

colori sono tenui. L'assenza di prospettiva e di ombreggiature, l'essenzialità della rappresentazione, la mancanza di sfumature nel colore acquerellato, rende queste immagini simili ai disegni fatti dai bambini. In realtà le illustrazioni sono opera dell'autore che ha utilizzato un tratto infantile. La spiegazione che fornisce al lettore nel momento in cui gli presenta il ritratto del piccolo principe è la seguente:

Voilà le meilleur portrait que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui. Mais mon dessin, bien sûr, est beaucoup moins ravissant que le modèle. Ce n'est pas ma faute. J'avais été découragé dans ma carrière de peintre par les grandes personnes à l'âge de six ans, et je n'avais rien appris à dessiner, sauf les boas fermés et les boas ouverts³⁸.

Alla base di questo episodio si inserisce in realtà un elemento autobiografico. Da alcune note manoscritte si apprende che esiste una illustrazione precedente al boa. Come indicato nell'articolo di A. Cerisier, accanto a una serie di disegni dell'autore appare questo inciso:

Je ne sais pas dessiner. J'ai essayé deux fois de dessiner un bateau [suivent deux dessins de bateaux] et un ami m'a demandé si c'était une pomme de terre³⁹.

Al di là della reminiscenza biografica, sicuramente la ragione della scelta di una tecnica illustrativa che si richiama ai disegni dei bambini, è anche dettata dalla volontà di avvicinare il pubblico dei giovani lettori. Resta il fatto che il ruolo dell'immagine non è secondario rispetto al testo scritto, i due codici hanno pari peso nella comprensione del racconto e partecipano in ugual misura del significato globale dell'opera. In questo senso la critica ha parlato di un iconotesto⁴⁰, in cui

³⁸ A. de Saint-Exupéry, *Le Petit prince*, cit., p. 16. “Qui potete vedere il miglior ritratto che riuscii a fare di lui, più tardi. Ma il mio disegno è molto meno affascinante del modello. La colpa non è mia, però. Con lo scoraggiamento che hanno dato i grandi, quando avevo sei anni, alla mia carriera di pittore, non ho mai imparato a disegnare altro che serpenti boa dal di fuori o serpenti boa dal di dentro”. *Il piccolo principe*, cit., p. 12.

³⁹ A. Cerisier, *Le cabinet des curiosité*, in *Il était une fois ... Le Petit prince*, cit., p. 129. “Non so disegnare. Ho provato due volte a disegnare una barca [seguono due disegni di barche] e un amico mi ha chiesto se era una patata”. La traduzione è nostra.

⁴⁰ A. Montandon, *Du récit merveilleux où l'ailleurs de l'enfance*, cit., p. 43.

nessuno dei due linguaggi prevale rispetto all'altro. Ragionando per assurdo si potrebbe ipotizzare che una nuova edizione del romanzo pubblicata oggi senza le illustrazioni dell'autore, o con illustrazioni diverse dall'edizione originale, non sarebbe una pubblicazione autentica, perché in tal caso l'opera di Saint-Exupéry non risulterebbe riconoscibile.

Nel *Barone rampante* non troviamo illustrazioni nel testo, come nei libri per bambini, ciò nonostante nella presentazione Calvino insiste sull'importanza dell'immagine come fonte di ispirazione per il romanzo. Nella già citata prefazione all'edizione scolastica del 1965, con lo pseudonimo di Tonio Cavilla, l'autore scrive:

Voltaire e Diderot avevano una tesi intellettuale ben chiara da sostenere attraverso l'umore delle loro invenzioni fantastiche, ed era la logica della loro polemica che sosteneva la struttura del racconto; mentre per l'autore del *Barone rampante* viene prima l'immagine, e il racconto nasce dalla logica che lega lo sviluppo delle immagini e delle invenzioni fantastiche.⁴¹

Il racconto non vuole essere una dimostrazione di una tesi, non scaturisce dal desiderio di dare forza a un'idea. È assente qualsiasi intento didascalico, come accadeva invece nei *contes philosophiques*, nonostante la componente filosofica non sia estranea al romanzo. La struttura narrativa deriva qui dalla suggestione che evocano le immagini, come succederà anche nel *Castello dei destini incrociati*: supponiamo di avere un certo numero di momenti illustrati della vita di Cosimo, legati successivamente insieme, tramite la scrittura. Così spiega Calvino all'inizio della presentazione:

Un ragazzo sale su di un albero, si arrampica tra i rami, passa da una pianta all'altra, decide che non scenderà più. L'Autore di questo libro non ha fatto altro che sviluppare questa semplice *immagine* e portarla alle estreme conseguenze.⁴²

⁴¹ « Presentazione », in *Il Barone rampante*, cit., p. VI. I corsivi in questa e le citazioni a venire sono nostri.

⁴² Ivi, p. V.

La vicinanza al codice figurativo, l'idea di avere davanti agli occhi un'immagine da cui il racconto prende le mosse, riconduce il romanzo all'ambito delle storie illustrate per ragazzi. Il legame diventa ancora più forte se l'immagine proviene dall'infanzia stessa dell'autore:

Questo materiale di costruzione di provenienza intellettuale non deve farci dimenticare che il libro nasce da un'*immagine* legata ai ricordi infantili - il ragazzo che sale sull'albero - cioè ha la sua prima spinta nell'ambito lirico di quella "letteratura della memoria" che occupa tanto posto nella narrativa del Novecento.⁴³

Insistendo sulla parola immagine, Calvino vuole ribadire che il racconto è nato da una situazione ben chiara ai suoi occhi "un ragazzo sale su di un albero" e in seguito ha cercato di ipotizzare quali sviluppi potessero derivare da quella situazione di partenza, al variare del contesto. Tenendo presente la figura di Cosimo, il racconto può essere interpretato allora come una lunga e articolata didascalia che illustri ogni sua azione. A questa costruzione del racconto che nasce per accostamento di immagini che gravitano intorno a un perno stabilito a priori, Calvino tiene a precisare che si unisce a un aspetto personale della scrittura, che attinge al vissuto dell'autore. È come se, nell'Introduzione del 1965, lo scrittore volesse sottolineare che negli anni della redazione del *Barone*, 1956-1957, non poteva avere ancora in mente i procedimenti della narrativa a *contrainte*, che verrà praticata in seguito, dal gruppo dell'Oulipo e da Calvino stesso⁴⁴. Ci avverte Calvino che non si trattava ancora di letteratura combinatoria, perché nella creazione del romanzo ha influito una componente personale che ha a che fare con con il ricordo.

In sostanza, il *Barone* non è romanzo storico, non è romanzo propriamente filosofico-didascalico e non è nemmeno una prototipo di prova combinatoria, anche se la componente giocosa pare avere la meglio su qualsiasi intento di dimostrazione astratta. Per ribadire l'importanza della raffigurazione mentale che viene prima di tutto afferma ancora Tonio Cavilla:

⁴³ Ivi, p. VIII.

⁴⁴ Si veda *Infra*.

L'Autore ci dice molte cose come fossero tutte essenziali, ma alla fine di essenziale resta solo l'*immagine* che egli ci ha proposto: l'uomo che vive sugli alberi.⁴⁵

Sulla suggestione legata all'immagine si fonda dunque la narrazione, come avviene nei racconti dell'oralità e delle fiabe popolari. Ricordiamo che Calvino aveva curato l'edizione Einaudi delle *Fiabe italiane*⁴⁶ l'anno precedente all'uscita del *Barone rampante*⁴⁷.

Quattro scrittori in cerca di personaggio

Abbiamo visto come nei primi due romanzi l'immagine di Icaro trovi spazio in un genere che utilizza i dispositivi della narrativa per l'infanzia, collocandoli dunque sotto il segno della "leggerezza". Vedremo adesso che anche nel romanzo di Queneau la traccia del mito trasmette la sua leggerezza all'intera struttura dando luogo in questo caso a un romanzo in forma teatrale, in cui la voce narrante è quasi del tutto assente.

A un primo sguardo è difficile riconoscere lo statuto di romanzo a *Le Vol d'Icare*. La presentazione grafica sembra quella di un testo teatrale in cui il nome dei personaggi è scritto prima di ogni battuta. La successione dei capitoli, secondo la scansione scenica classica, segue le entrate e uscite dei personaggi; inoltre un nuovo capitolo inizia quando avviene un cambio di scena. È pur vero che manca la lista dei personaggi all'inizio del testo, con la relativa presentazione prima dell'inizio dell'azione. Non è preciso dunque parlare di un testo strettamente teatrale, ma le convergenze con il genere drammatico sono numerose⁴⁸. Le

⁴⁵ Ivi, p. X.

⁴⁶ I. Calvino (a cura di), *Le fiabe italiane*, Mondadori, Milano 2005.

⁴⁷ Si veda la Terza Parte della tesi.

⁴⁸ Sul linguaggio teatrale è stato consultato, fra gli altri, P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Éd. A. Colin, Paris 2002.

descrizioni, ad esempio, sono affidate a didascalie poste per la maggior parte all'inizio dei capitoli:

La taverne du Globe et des Deux-Mondes. LN entre.

Un Cercle, Des fauteuils profonds. On cause.

Chez Jacques. [...] À droite, sur son bureau, les feuilles de son prochain roman sont soigneusement rangées. Mobilier Henri II. Cuir de Cordou. [...] Son valet entre.⁴⁹

Si tratta di didascalie indirette che al tempo presente descrivono in che modo devono essere disposti certi oggetti nello spazio, dando dettagli su come si presenta la scena e sulla mimica dei personaggi.

Essendo il testo costituito in prevalenza da dialoghi, le parti narrative sono molto ridotte e presentano una caratteristica significativa: i verbi sono al presente, come nelle notazioni sceniche.

Sur les feuilles pas d'Icare; entre, non plus.

Il cherche sous les meubles, il ouvre les placards, il va voir aux cabinets: nul Icare. Alors il prend sa canne et son chapeau, le voilà dehors, il hèle un fiacre.

Dans la rue.

Le docteur descend d'un fiacre devant chez lui. Il donne un pourboire assez satisfaisant.⁵⁰

⁴⁹ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 213, p. 64, p. 72. “La taverne du Globe et des Deux Mondes. Entra LN.”; “Al circolo. Poltrone profonde. Si conversa.”; “In casa di Jacques, [...] A destra, sullo scrittoio, sono disposti con cura i fogli del prossimo romanzo. Mobilio Enrico II. Cui di Cordova [...]. Entra il cameriere.” *Icaro involato*, cit, p. 133, p. 37, p. 42.

⁵⁰ Ivi, p. 11, p. 76. “Sui fogli niente Icaro; tra i fogli, neppure. Cerca sotto i mobili, apre gli armadi, va a vedere nel WC: nessun Icaro. Cappello, bastone, ed eccolo fuori: chiama un fiacre.”; “Per la strada. Il dottore scende da un fiacre davanti a casa sua. Dà una mancia abbastanza soddisfacente.” *Icaro involato*, cit., p. 7, p. 45.

In alcuni esempi, la descrizione di carattere narrativo inizia al tempo passato, ma passa poi al presente, spostando la dimensione temporale e diventando, attraverso l'ecfrasi, da narrazione, didascalia:

À la taverne du Globe et des Deux-Mondes, rue Blanche, une seule table libre semblait attendre Icare. Elle l'attendait effectivement. Icare s'assit, un garçon, lent mais sûr vint lui demander ce qu'il souhaitait consommer. Icare ne le savait pas. [...]

Dans le verre qu'on lui apporte, le breuvage se montrait vert [...]

Icare verse l'eau sur l'absinthe qui prend couleur de laitance. Aux tables voisines on s'exclame.⁵¹

Queste le componenti che permettono di parlare di scrittura teatrale per il romanzo di Queneau. Un altro elemento che può avvicinare il *Vol d'Icare* a una pièce di teatro è costituito dalla presenza di alcune annotazioni che possono far pensare a indicazioni dell'autore per una eventuale messa in scena, coordinata da un regista:

Il pose l'argent quelque part, sur un établi *par exemple*.⁵²

Non si tratta di una descrizione precisa di ciò che avviene, l'indicazione “par exemple”, lascia spazio all'immaginazione di chi legge. Questa indeterminatezza indica che non si tratta di un gesto compiuto effettivamente dal personaggio, ma rappresenta al contrario una eventualità, una possibilità che potrebbe essere realizzata nel momento della messa in scena. L'autore dà un suggerimento al regista su come gestire lo spazio in vista di una rappresentazione

⁵¹ Ivi, p. 25. “Nella Taverna du Globe et des Deux Mondes, in rue Blanche, l'unico tavolino ancora libero pareva in attesa di Icaro. Lo aspettava infatti. Icaro si sedette; un cameriere, lento ma implacabile, venne a domndargli quale consumazione desiderasse. Icaro non lo sapeva.” ; “Nel bicchiere che gli fu portato, il beveraggio si mostrò verde.”; “Icaro versa l'acqua sull'assenzio che prende un color latte di pesce. Dai tavoli vicini si levano grida.” Icaro involato, cit., p. 15.

⁵² Ivi, p. 263. Il corsivo è nostro. “Posa il denaro in un posto qualunque, per esempio su un pancone”. *Icaro involato*, cit., p. 164.

che potrebbe avere luogo. Della stessa natura sono le descrizioni tra parentesi, che accompagnano i gesti dei personaggi.

Mme de Champvaux: (entrant en coup de vent)

Surget: (s'essuyant la bouche)

Morcol: (sortant de la septième taverne de la rue Blanche, ayant bu autant d'absinthes)

Hubert: (lui tendant la main)⁵³

Questi tratti formali molto precisi possono far pensare che il testo sia stato scritto per essere portato sulle scene⁵⁴. Tuttavia bisogna ricordare che già in *Zazie dans le métro*⁵⁵ il gesto spesso si accompagnava alla battuta dei personaggi, era indicato in modo esplicito e sottolineava il contenuto del testo.

La contiguità con l'ambito teatrale non si esaurisce soltanto nell'aspetto grafico e strutturale del testo, ma è suggerita anche dai numerosi riferimenti più o meno espliciti ad autori e personaggi della tradizione scenica, primo fra tutti Pirandello:

Hubert: Écrivant des romans j'ai affaire à des personnages. Or voici que l'un d'entre eux vient de s'éclipser. Textuellement. Un roman que je venais de commencer, une dizaine de pages environ, quinze au plus, et dans lequel je mettais les plus grands espoirs, et voilà que le personnage principal, à peine esquissé disparaît. Comme je ne puis évidemment continuer sans lui, je viens vous demander de me le retrouver.

Morcol (rêveusement): Voilà qui est bien pirandellien.

⁵³ Ivi, p. 277, p. 209, p. 44, p. 290. “MADAME DE CHAMPVAUX (entrando di gran furia)”; “SURGET (asciugandosi la bocca col tovagliolo)” “MORCOL (uscendo dalla settima taverna di rue Blanche, dopo aver bevuto altrettanti assenzi)” “HUBERT (porgendogli la mano)”, p. 171, p. 130, p. 25, p. 179.

⁵⁴ Effettivamente il testo è stato messo in scena anche nel nostro paese, nel corso degli anni Novanta. Si veda l'articolo di G. Poli, «À propos de certaines représentations de *Exercices de style* et du *Vol d'Icare* en Italie», in D. Delbreil, (a cura di), *Raymond Queneau et les spectacles*, Noésis, Paris 2004.

⁵⁵ R. Queneau, *Zazie dans le métro*, Gallimard, Paris 2006, [1959].

Hubert: Pirandellien?

Morcol: Un adjectif dérivé de Pirandello. C'est vrai, vous ne pouvez comprendre.

Hubert: Un client?⁵⁶

Il riferimento a *Sei personaggi in cerca d'autore*⁵⁷ è esplicito, ma nel romanzo di Queneau la situazione della pièce pirandelliana è rovesciata: qui si tratta di uno scrittore e dei suoi colleghi che si mettono alla ricerca del personaggio Icare. In una giostra da vaudeville, i ruoli dei personaggi e degli autori si sono invertiti e avremo dunque quattro autori alla ricerca di un unico personaggio. Questo scambio di ruoli determina un equivoco significativo. Hubert suppone che Pirandello sia un cliente di Morcol, e così facendo include un autore reale all'interno del romanzo, rendendolo personaggio letterario. Avviene così uno scambio tra la realtà e la finzione, scambio che costituisce il tratto distintivo di tutto il testo.

Sull'opposizione tra i generi letterari, romanzesco e teatrale, parlano lo scrittore Lubert e l'investigatore Morcol nel dialogo che segue, mentre Morcol sta riferendo a che punto è con la ricerca di Icare:

Morcol: [...] j'ai même visité les auteurs dramatiques.

Hubert: Voilà qui était bien inutile.

Morcol: Je ne vois pas pourquoi. Il y a aussi des personnages dans une pièce de théâtre. Il n'y a même que cela.

Hubert: Oui, mais ce ne sont pas les mêmes. Un personnage de roman ne peut devenir un personnage de théâtre.⁵⁸

⁵⁶ *Le Vol d'Icare*, cit., p.18. "HUBERT: Essendo romanziera, scrivo romanzi. Scrivendo romanzi, ho a che fare con personaggi. Ebbene, uno di questi si è eclissato. Testuale.. Un romanzo cominciato da poco, circa una decina di pagine, quindici tutt'al più, nel quale riponevo le maggiori speranze... ed ecco che il personaggio principale scompare appena abbozzato. Poiché non posso evidentemente continuare senza di lui, vengo a chiedere a lei di ritrovarlo. MORCOL (pensoso): Una faccenda piuttosto pirandelliana. HUBERT: pirandelliana? MORCOL: È un aggettivo derivato da Pirandello. Già, lei non può capire. HUBERT: Un cliente?". *Icaro involato*, cit., p. 10.

⁵⁷ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 2001, [1921].

⁵⁸ Ivi, p. 105. "MORCOL: [...] ho visitato perfino gli autori drammatici. HUBERT: Poteva pure farne a meno. MORCOL: Non vedo perché. Anche in un lavoro teatrale vi sono personaggi. Anzi, non c'è che questo. Sì, ma non sono gli stessi. Un personaggio di romanzo non può mai diventare un personaggio di teatro". *Icaro involato*, cit., p. 63.

Come spiegheremo più avanti, si tratta di un paradosso poiché, a ben vedere, Icare ha subito precisamente la trasformazione che Hubert ritiene impossibile. Con la sua uscita dal manoscritto ha cioè abbandonato la condizione di personaggio di romanzo e la sua avventura a Parigi è raccontata in maniera teatrale, ricorrendo l'autore ai dispositivi grafici che abbiamo indicato: agli occhi del lettore dunque Icare si trasforma in personaggio scenico a tutti gli effetti. Ha quindi ragione Morcol a rivolgersi nella sua ricerca anche ai drammaturghi.

Il sistema di rimandi al contesto teatrale include anche personaggi della tradizione letteraria conosciuti e riconoscibili. In questo esempio, in cui Morcol si sta recando al Café Anglais, è evidente il riferimento alla *Dame aux camélias* di A. Dumas figlio⁵⁹, in relazione anche al fatto che la fidanzata di Icare LN, inizialmente lavora come prostituta:

Morcol: [...] Chaque pas que je fais me rapproche de ce lieu de lucre, de luxe, de luxure huppée où se font et se défont les fortunes des gommeux jeunes et des vieux beaux barons, dissipées -les fortunes- entre les mains des cocodettes et des demi-mondaines à camélias.⁶⁰

Ciò detto, il teatro 'leggero' (dal vaudeville, al boulevard) non è presente soltanto come citazione letteraria, come repertorio di testi, ma anche come repertorio di situazioni. I dispositivi messi in opera dai personaggi sono quelli del teatro di boulevard: numerosi sono i travestimenti e gli scambi di persona.

In questa scena tre soldati si presentano a Lubert con l'incarico di prelevare Icare e condurlo in caserma poiché ha raggiunto l'età per prestare il servizio militare. Se ne vanno accompagnati dal giovane ma non lo portano in caserma:

Chez Surget. Les gendarmes enlèvent leurs grosses fausses moustaches.

Icare: Alors vous êtes des déguisés?

⁵⁹ A. Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Gallimard, Paris 2001, [1848].

⁶⁰ Ivi, p. 81. "MORCOL: [...] Ogni passo che faccio mi avvicina a quel luogo di lucro, di lusso, d'impennacchiata lussuria dove si fanno e si disfano le fortune dei giovani bellimbusti e dei bei baroni vecchiotti, dissipate – le fortune – tra le mani delle cocottine e delle signore dalle camelie". *Icaro involato*, cit., p. 47.

Jacques: Je n'aime pas beaucoup ce terme, mais en effet nous nous déguisâmes.⁶¹

Si tratta dei tre scrittori colleghi di Lubert che, vista la sua fama di personaggio insostituibile, hanno rapito Icare per usarlo nei propri romanzi. Il travestimento è il modo più utilizzato in questo testo di Queneau per passare inosservati e nascondere la propria identità. In questo esempio, dopo che Morcol *déguisé* ha catturato un giovane credendo si tratti di Icare, lo conduce da Hubert. Al travestimento si aggiunge la trovata del qui-pro-quo:

Hubert: (à la porte) Qui sonne à cette heure tardive?

Une voix: C'est moi. Morcol.

Hubert: (ouvrant) Y a-t-il du neuf?

Il recule. Morcol entre précédé d'un personnage dans le dos duquel il tient braqué un pistolet.

Morcol: (Enlève sa barbe en même temps qu'il s'écrie triomphant). Le voici!

Hubert: Qui donc?

Morcol: Mais votre homme!

Hubert: (regardant Chamissac-Piéplu sous le nez). Ce n'est pas lui.⁶²

Quest'opera di Queneau è quindi un testo ibrido, in cui l'occhio di chi legge è chiamato a decifrare i giochi grafici di ispirazione enigmistica (il nome della protagonista femminile, ricordiamolo, è LN), i giochi di parole e a rintracciare le citazioni criptate. La densità dei rimandi è tale che, a nostro avviso, senza una lettura, si perderebbe il gusto del gioco legato al segno della scrittura. Facciamo solo un esempio:

Garçon: Et mademoiselle LN?

⁶¹ Ivi, p. 165. "In casa di Surget. I gendarmi si tolgono i baffoni finti. ICARO: Siete dei travestiti? JACQUES: Non mi piace troppo questo termine, ma in realtà ci travestimmo". *Icaro involato*, cit., p.102.

⁶² Ivi, p. 92. "HUBERT (accanto alla porta): Chi suona a quest'ora tardiva? UNA VOCE: Sono io. Morcol. HUBERT (aprendo): Qualcosa di nuovo? Indietreggia. Morcol entra preceduto da un personaggio sul cui dorso tiene puntata una pistola. MORCOL (si toglie la barba mentre grida trionfalmente): Eccolo! HUBERT: Chi mai? MORCOL: Ma... il suo uomo! HUBERT (guardando Chamissac- Piéplu naso a naso). Non è lui". *Icaro involato*, cit., p. 55.

Icare: LR.⁶³

La scrittura di Queneau non è nuova alla contaminazione tra generi⁶⁴. Nel *Vol d'Icare* però, scrittura teatrale e scrittura narrativa si compenetrano, dando luogo a una nuova forma, in cui la struttura è mutevole e aperta.

Come abbiamo visto, anche negli altri due romanzi che fanno l'oggetto di questa tesi, la struttura narrativa accoglie un altro genere al suo interno e se ne lascia permeare. In virtù di questi incontri, con la narrativa per l'infanzia, nei romanzi di Saint-Exupéry e di Calvino, e con il teatro, nel romanzo di Queneau, la componente oscura del mito di Icaro⁶⁵ si stempera, l'ombra della morte che incombe sul destino del protagonista si schiarisce per lasciare spazio al gioco letterario. Uno sviluppo che è possibile grazie alla presenza dell'ironia in tutte e tre le opere.

Lo sguardo dall'alto

Attraverso lo sguardo dall'alto, il protagonista di ognuno dei romanzi può ridere della legge riconosciuta dall'autorità. Il piccolo principe ride del pilota, Cosimo beffa il padre, Icare con il suo allontanamento mette in scacco gli scrittori lanciati al suo inseguimento. La risposta del fanciullo che prende le distanze dai valori considerati sacri da chi detiene il potere, in più di un'occasione disarmava l'adulto.

Il piccolo principe sminuisce il viaggio dell'aviatore e ride del suo aereo in panne:

« [...] C'est mon avion. » Et j'étais fier de lui apprendre que je volais. Alors il s'écria:

⁶³ Ivi, p. 152. “CAMERIERE: E Mademoiselle LN? ICARO: LN? LR. È in viaggio”. *Icaro involato*, p.94.

⁶⁴ Già *Les temps mêlés* è un'opera divisa in tre parti, ognuna delle quali ascrivibile a un genere diverso. Per un confronto tra questo testo e *Le Vol d'Icare*, dal punto di vista della scrittura teatrale, si veda J. P. Longre, *Raymond Queneau en scènes*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges 2005.

⁶⁵ Pensiamo soprattutto alle interpretazioni del mito in area romantico-decadente, già citate in Introduzione: in particolare D'Annunzio in ambito italiano e Baudelaire in ambito francese.

« Comment! tu es tombé du ciel!

- Oui, fis-je modestement.

- Ah, ça c'est drôle!... »

Et le petit prince eut un très joli éclat de rire qui m'irrita beaucoup. Je désire qu'on prenne mes malheurs au sérieux.⁶⁶

La caduta in mezzo al deserto per il pilota potrebbe portare alla morte, eppure per il principino è causa di riso: trova strano che si sia potuto affrontare un volo con un apparecchio di così poco conto.

Il hochait la tête doucement tout en regardant mon avion:

« C'est vrai que, là-dessus, tu ne peux pas venir de bien loin... »⁶⁷

Il mezzo di trasporto che rende orgoglioso l'aviatore, l'oggetto incantato che gli permette di viaggiare come solo pochi sono in grado di fare, per il bambino è un mezzo inadeguato e del tutto privo di fascino. Dall'orgoglio per la propria capacità di volare, l'aviatore passa alla rabbia per non vedere riconosciuto il suo ruolo, visto che per il bambino il volo non costituisce un evento eccezionale.

Anche per quanto riguarda la capacità di disegnare, citiamo un altro esempio in cui l'impegno dell'adulto è causa di ilarità nel bambino:

« Je sortis de ma poche mes ébauches de dessin. Le petit prince les aperçus et dit en riant:

Tes baobabs, il ressemblent un peu à des choux ...

Oh! »

Moi qui étais si fier de mes baobabs!

« Ton renard... ses oreilles... elles ressemblent un peu à des cornes... et elles sont trop longues! »

Et il rit encore.

⁶⁶ *Le Petit prince*, cit., p. 19. «« [...] È il mio aeroplano ». Ero molto fiero di fargli sapere che volavo. Allora gridò: « Come? Sei caduto dal cielo? » « Sì, risposi modestamente. « Ah, questa è buffa... » E il piccolo principe scoppiò in una bella risata che mi irritò. Voglio che le mie disgrazie siano prese sul serio ».

⁶⁷ *Ibid.* «Scrollò dolcemente il capo osservando l'aeroplano. « Certo che su quello non puoi venire da molto lontano »».

« Tu es injuste, petit bonhomme, je ne savais rien dessiner que les boas fermés et les boas ouverts. »⁶⁸

Anche nel romanzo di Calvino il giovane protagonista mette in discussione l'autorità degli adulti, ricorrendo a parole irriverenti nei confronti del padre. Nella seguente scena Cosimo parla con il vecchio barone che cerca di convincerlo a tornare a casa. Lo scambio conserva un tono pacato, in stile alto e composto, fino a concludersi in modo imprevedibile, con una battuta del ragazzo contro la serietà delle formule e dell'etichetta:

- Vi invito a venire a terra - disse il Barone, con voce pacata, quasi spenta- e a riprendere i doveri del vostro stato.

- Non intendo obbedirvi, signor padre - fece Cosimo - me ne duole.

Erano a disagio tutti e due, annoiati. Ognuno sapeva quel che l'altro avrebbe detto. - Ma i vostri studi? E le vostre devozioni di cristiano? - disse il padre - intendete crescere come un selvaggio delle Americhe? [...] - Per essere pochi metri più su credete che non sarò raggiunto dai buoni insegnamenti? [...] - La ribellione non si misura a metri – disse. Anche quando pare di poche spanne, un viaggio può restare senza ritorno.

Adesso mio fratello avrebbe potuto dar qualche altra nobile risposta, magari una massima latina, che ora non me ne viene in mente nessuna ma allora ne sapevamo tante a memoria. Invece s'era annoiato a star lì a fare il solenne; cacciò fuori la lingua e gridò : - Ma io dagli alberi piscio più lontano! - frase senza molto senso ma che troncava netto la questione.⁶⁹

Lo sprovveduto Icare si rivolge senza nessuna deferenza ai tre scrittori che lo hanno rapito, come si trattasse di personaggi che condividono la sua stessa natura, come fossero protagonisti di un romanzo d'avventura, eroi popolari per il grande pubblico, e non gli scrittori che vantano di essere, padroni del destino dei propri personaggi:

⁶⁸ Ivi, p. 86. «Tirai fuori dalla tasca i miei schizzi. Il piccolo principe li vide e disse ridendo: « I tuoi baobab assomigliano un po' a dei cavoli ». « Oh! Io che ero così fiero dei baobab. « La tua volpe... le sue orecchie... assomigliano un po' a delle corna.. e sono troppo lunghe!» E rise ancora. « Sei ingiusto ometto, non sapevo disegnare altro che boa dal di dentro e boa dal di fuori » .

⁶⁹ *Il Barone rampante*, cit., p. 73.

Icare: [...] vous êtes les trois mousquetaires décousus au bois de Boulogne par M. Lubert.⁷⁰

La carica ironica non si esaurisce nelle battute dei personaggi all'interno dei testi, ma caratterizza anche lo sguardo 'dall'alto' dell'autore sulla tradizione letteraria, e non solo, di cui ride in compagnia del lettore.

Nel romanzo di Saint-Exupéry le figure del re, del vanitoso, dell'uomo d'affari sono astratte e delineate con pochi tratti decisi, tanto da assumere l'aspetto di caricature, maschere svuotate di qualsiasi umanità. Ad ogni incontro vengono ripetute le stesse formule di apertura:

Le premier [astéroïde] était habité par un roi.

La seconde planète était habitée par un vaniteux.

La planète suivante était habitée par un buveur.

La quatrième planète était celle du businessman.⁷¹

Seguono poi le domande che il bambino rivolge agli adulti e ogni scambio si conclude con una sua riflessione finale:

«Les grandes personnes sont bien étranges».

«Les grandes personnes sont décidément bien bizarres».

«Les grandes personnes sont décidément très très bizarres».

«Les grandes personnes sont décidément tout à fait extraordinaires».⁷²

Se per il lettore-bambino questi personaggi svolgono ruoli-funzioni, il lettore adulto è consapevole che si tratta di caricature di una umanità che vive in solitudine e che è piena di contraddizioni: l'esempio più significativo, che suscita un sorriso amaro, è il bevitore.

⁷⁰ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 169. “ [...] siete i tre moschettieri feriti al Bois de Boulogne da Monsieur Lubert”. *Icaro involato*, p. 104.

⁷¹ *Le Petit prince*, cit., p. 40, p. 46, p. 48, p. 49. “Il primo asteroide era abitato da un re”. “Il secondo pianeta era abitato da un vanitoso”. “Il pianeta appresso era abitato da un ubriacone”. “Il quarto pianeta era abitato da un uomo d'affari”.

⁷² Ivi, p. 45, p. 48, p. 49, p. 53. “Sono ben strani i grandi.” “Decisamente i grandi son ben bizzarri”. “I grandi, decisamente, sono molto, molto bizzarri”. “Decisamente i grandi sono proprio straordinari”.

L'ironia di Calvino non riguarda tanto la società, quanto piuttosto le forme letterarie della tradizione. Nel *Barone rampante* lo scrittore gioca con i riferimenti ai classici della letteratura, facendone parodie. Cela e disvela i modelli letterari che sono riconoscibili sotto le spoglie dei suoi personaggi. Un esempio è la sorella di Cosimo, che ricalca in chiave comica la vicenda della manzoniana monaca di Monza:

Come fosse andata quella volta del Marchesino della Mela, non si seppe mai bene... Figlio d'una famiglia a noi ostile, come s'era intrufolato in casa? E perché? Per sedurre anzi violentare nostra sorella, si disse nella lunga lite che ne seguì tra le famiglie. [...] I Della Mela mai vollero ammettere che il loro figlio avesse attentato all'onore di Battista e consentire al matrimonio. Così nostra sorella finì sepolta in casa, con gli abiti da monaca, pur senza aver pronunciato voti neppure di terziaria, data la sua dubbia vocazione.⁷³

L'ironia di Queneau è tutta rivolta ai modelli della letteratura. In primo luogo lo scrittore gioca con la retorica propria del teatro di Corneille, applicandola a un contesto del tutto opposto rispetto a quello degli eroi della tragedia classica. Numerose sono le tirate e i monologhi che ricalcano le forme del teatro classico, in cui Queneau impiega un lessico specifico e le espressioni che si riferiscono all'ambito aulico (*destin*), nonché le formule dello stile alto, come l'inversione verbo-soggetto. Il contesto però si è abbassato, visto che tali espressioni sono pronunciate da un bevitore, da una prostituta, da uno scrittore fallito, da un investigatore che perlustra i bassifondi travestito ora da cameriere, ora da cocchiere:

Icare: Que crains-je? Comment me cacher? Que devenir?

LN: Étrange destin qui nous met face à face. Serait-ce un piège?

⁷³ *Il Barone rampante*, cit., p. 10.

Hubert: Ah! Icare! Icare! Pourquoi fuir le destin que je t'ai fixé? Où as-tu échoué en voulant voler de tes propres ailes?

Morcol: Me voici dans une situation cornélienne. [...] Si je retrouve Icare à qui le rendrais-je? Il y aura là cas de conscience, et, entre temps, je mange, comme on dit, à deux râteliers.⁷⁴

Come Icare si prende gioco delle regole della letteratura e abbandona l'opera d'arte a cui è stato destinato, così Queneau si prende gioco dei mostri sacri della letteratura francese e di quelle forme narrative del passato che hanno perso la loro forza e di cui non rimane che un involucro vuoto. Si riconoscerà l'allusione a *Madame Bovary* nel seguente passo:

Jean: Alors mon cher Jacques, où en est ton roman?

Jacques: Mon Chamissac-Piéplu a failli se battre en duel, mais je réserve cet épisode pour plus tard. Après l'adultère qui vient de s'être consommé. Dans un fiacre.

Jean: Je ne te cacherai pas, mon cher Jacques, *un adultère dans un fiacre*, quelle banalité!⁷⁵

I protagonisti di questo dialogo sono quegli scrittori che continuano a comporre i loro testi secondo le forme ormai cristallizzate dei romanzi per il grande pubblico, prodotti stereotipati privi di ogni originalità artistica. Surget, il romanziere realista, scrive solo lunghe e aride descrizioni, Jacques, il simbolista, si perde in una sterile ricerca della sfumatura di colori precisa, che corrisponda allo stato d'animo di ogni personaggio. Tutti si preoccupano unicamente del gusto del pubblico e producono una quantità enorme di *feuilletons* in cui l'intreccio non fa

⁷⁴ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 173, p. 228, p. 91, p. 187. "ICARO: Di che ho paura? Come nascondermi? Che fare?", "LN: Strano destino che ci mette faccia a faccia. Che sia un agguato?", "HUBERT: Ah! Icaro! Icaro! Perché fuggi la sorte cui ti ho destinato? Dove ti sei arenato tentando di volare con le tue ali?", "MORCOL: Eccomi in una situazione corneliana. [...] Se ritroverò Icaro a chi restituirlo? Avrò un conflitto di coscienza, e frattanto mangio, come suol dirsi, su due piatti.", *Icaro involato*, cit., p. 106, p. 142, p. 54, p. 116.

⁷⁵ Ivi, p. 125. Il corsivo è nostro. "JEAN: E così, caro Jacques, a che punto è il tuo romanzo? JACQUES: Il mio Chamissac-Piéplu ha rischiato di battersi a duello ma riservo per più tardi questo episodio. Dopo l'adulterio che è stato consumato or ora. In un fiacre. JEAN: Non te lo posso nascondere, caro Jacques, *un adulterio in un fiacre*, che banalità!", *Icaro involato*, cit., p. 76.

che ripetersi sempre uguale a sé stesso. Lo scrittore simbolista si concentra nella ricerca di un colore appropriato anche durante la visita dal medico, il che rende la scena del tutto grottesca:

Docteur: Belle cicatrice. Vous voilà complètement réparé.

Jacques: Vous ne lui trouvez rien de spécial à ma cicatrice?

Docteur: Heureusement pour vous: rien.

Jacques: Vous ne la trouvez pas un peu mauve?

Docteur: Mauve, mauve. C'est pourtant vrai. Elle est un comme vous dites... un peu mauve. Quelle finesse dans l'appréciation des coloris! Vous avez l'œil d'un peintre!⁷⁶

L'altro nume della letteratura che è possibile intravedere nella trama del romanzo è Baudelaire. Alcuni critici⁷⁷ hanno infatti riscontrato nel *Vol d'Icare* una traccia della prima quartina del componimento su Icaro, che abbiamo già ricordato, contenuto nelle *Fleurs du Mal*, di cui il romanzo sarebbe una illustrazione:

Les amants des prostituées
sont heureux, dispos et repus;
quant à moi mes bras sont rompus
pour avoir éteint des nuées.⁷⁸

L'Icare di Queneau è infatti l'amante della prostituta LN e passa le giornate spensierato nelle taverne di Parigi mangiando galantina e salumi, e degustando assenzio con gli avventori. L'autore di *Zazie* ha ripreso questi elementi baudelariani, e da un contesto alto li ha inseriti in un contesto comico. In Baudelaire, Icaro è il simbolo del poeta dalle ali spezzate, escluso dalla società, che ha perso ogni entusiasmo per il volo ed è costretto a portare in solitudine il

⁷⁶ Ivi, p. 141. "DOTTORE: Bella cicatrice. Eccola completamente rimesso a nuovo. JACQUES: non le trova nulla di insolito, alla mia cicatrice? DOTTORE: Per sua fortuna: nulla. JACQUES: Non le pare che tenda al mauve? DOTTORE: Mauve, mauve. Ma già, è vero. È un po', come dice lei... un po' mauve. Quale finezza nel valutare le tinti! Ha l'occhio di un pittore, lei!", *Icaro involato*, cit., p. 88.

⁷⁷ P. David, *Dictionnaire des personnages de Raymond Queneau*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges 1994.

⁷⁸ C. Baudelaire, *Les plaintes d'un Icare*, in *Les Fleurs du Mal*, cit. "Gli amanti delle prostitute sono felici, pasciuti, allegri: quanto a me, le mie braccia son rotte per aver abbracciato le nuvole". *I lamenti di un Icaro*, in *I fiori del male*, traduzione in prosa di A. Bertolucci, Garzanti, 1975.

peso delle sue ferite. Come il poeta, soffre dell'impossibilità di colmare la distanza che separa l'alto e il basso, il sogno e l'azione. È un eroe oscuro, gravato dal proprio destino di morte. Queneau rovescia la componente cupa dell'eroe baudelairiano, trasforma il tragico in giocoso e crea un nuovo Icaro che ha in sé una doppia natura: conserva un'origine alta, mitologica, ma si arricchisce di una gioiosa componente popolare. Icare è l'amante di una prostituta, è spensierato, soddisfatto e di buona indole.

Non manca infine l'ironia verso la pratica della psicanalisi. Ricordiamo che numerosi furono i surrealisti che, come Queneau, si interessarono di psicanalisi. Vedevano infatti in questo tipo di terapia, fondata sulla libera associazione di idee e nelle teorie di Freud, sull'inconscio e sul sogno, delle similitudini con la pratica dell'esplorazione del subconscio che essi stessi ricercavano attraverso il linguaggio poetico. Queneau fu lettore di Freud, tentò un percorso di autoanalisi tra il 1928 e il 1932, e seguì una terapia psicanalitica tra il 1933 e il 1939⁷⁹. Non è quindi un caso, ma una scelta attenta, che il cognome del Docteur Lajoie, il quale sta sperimentando un nuovo metodo di cura sui suoi pazienti, sia la traduzione francese del cognome Freud.

Docteur: Tenez, vous allez vous allonger là sur le divan.

Hubert: Pourquoi? Vous allez me faire une piqûre?

Docteur: Non, non. Voilà. Vous vous allongez (Hubert s'allonge à contre cœur). Là, très bien, je m'assois derrière vous et vous me racontez tout ce qui vous passe par la tête.

Hubert: Quel intérêt. À quoi cela rime?

Docteur: C'est une nouvelle méthode pour la psychothérapie des névroses.

Hubert: Cette méthode mystérieuse qui remplace le bicarbonate de soude?⁸⁰

⁷⁹ Si veda in proposito l'opera di M. Lécureur, *Raymond Queneau: biographie*, Les Belles Lettres: Archimbaud, Paris 2002.

⁸⁰ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 185. “DOTTORE: Su, si stenda lì sul divano. HUBERT: Perché? Vuol farmi un'iniezione? DOTTORE: No, no. Ecco. Lei si sdraia, (Hubert si sdraia contro voglia). Così, benissimo, io mi siedo dietro di lei e lei mi racconta tutto quello che le passa pel capo. HUBERT: Bel gusto, e a che serve? DOTTORE: È un nuovo metodo per la psicoterapia delle nevrosi. HUBERT: Quel metodo misterioso che sostituisce il bicarbonato di sodio?”, *Icaro involato*, cit., p. 115.

Queneau gioca con i modelli letterari e con la psicanalisi, che aveva avuto un ruolo così importante nella definizione della poetica dei Surrealisti, movimento cui Queneau aveva preso parte fino al 1929. Anche verso di loro è rivolta l'ironia dell'autore.

Fin qui abbiamo visto che gli autori dei tre romanzi e i personaggi da loro inventati si divertono a giocare, gli uni con i modelli della tradizione letteraria, gli altri con i rappresentanti dell'autorità. In questo senso l'ironia richiama l'altra componente fondamentale del mito di Icaro: la trasgressione alla legge. È opportuno a questo punto chiedersi se i tre romanzi rappresentino un punto di rottura nella produzione di Saint-Exupéry, Calvino e Queneau, uno snodo nel loro percorso di scrittura. Ricordiamo che Saint-Exupéry scrive *Le Petit prince* in un momento di depressione, in esilio negli Stati Uniti, e fino ad allora è conosciuto soprattutto per *Pilote de guerre*, nonché per i romanzi sull'aviazione. Calvino, considerato per la sua produzione precedente uno scrittore impegnato, con la pubblicazione del *Barone rampante* comincia a orientarsi verso una narrativa di genere fantastico. Per Queneau *Le vol d'Icare* rappresenta il suo lascito, l'ultimo romanzo di uno scrittore che ha sperimentato le più diverse forme di scrittura, dalle avanguardie all'Oulipo. È necessario chiedersi come si colloca in questo contesto il ritorno al mito classico di Icaro.

Nel prossimo capitolo cercheremo di spiegare le ragioni della svolta, attraverso il percorso seguito dagli scrittori, tentando di rispondere a queste due domande: come sono giunti al mito di Icaro, come il mito è giunto a loro?

Terza Parte

Immagini del mito

Come abbiamo avuto modo di riscontrare nel corso di questo lavoro, un riferimento esplicito al mito di Icaro è presente solo nel romanzo di Queneau. Ciò non significa che non sia possibile sottoporre ad analisi ispirata alla mitocritica anche le opere di Saint-Exupéry e Calvino, dove, infatti, seguendo un'indagine di tipo tematico nella prima parte di questo lavoro, e di tipo formale nella seconda, abbiamo visto emergere la figura di Icaro anche nelle vicende del *Piccolo principe* e del *Barone rampante*. Abbiamo seguito cioè i presupposti secondo cui, per rilevare in un testo l'occorrenza del mito, non è necessaria l'emergenza esplicita di quest'ultimo, ma fondamentale è rintracciare nel testo la funzione del personaggio:

À s'en tenir à l'explicite pur, la mythocritique risque de commettre l'erreur inverse, soit qu'elle se réduise à une description paraphrastique, soit que par prudence elle se dérobe devant des textes qui ne la sollicitent pas immédiatement.¹

In questo senso fino a qui ci siamo concentrati sulle componenti interne dei testi, vale a dire sui temi che si collegano al mito e sulla funzione del personaggio: i giovani protagonisti dei tre romanzi presi in considerazione compiono uno spostamento verso l'alto sfidando la legge.

¹ P. Brunel, *Mythocritique*, cit., p. 75. Ne proponiamo la traduzione: “Se ci si attenesse all'esplicito puro, la mitocritica rischierebbe di incorrere nell'errore inverso, o che si riduca a una parafrasi descrittiva o che si defili per prudenza davanti a testi che non la sollecitano in modo immediato”.

Dopo aver considerato come il contenuto del mito abbia condizionato la struttura e la scrittura delle opere, per procedere ad un primo abbozzo del ritratto di un Icaro novecentesco, occorre adesso rintracciare l'immagine del mito nelle altre opere degli scrittori, cercando di cogliere gli echi che risuonano nelle pagine della produzione di ognuno, secondo quanto indicato da P. Brunel:

J'imaginerais [...] deux sources de l'irradiation sous-textuelle. L'une est l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain donné: une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite. L'autre est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite.²

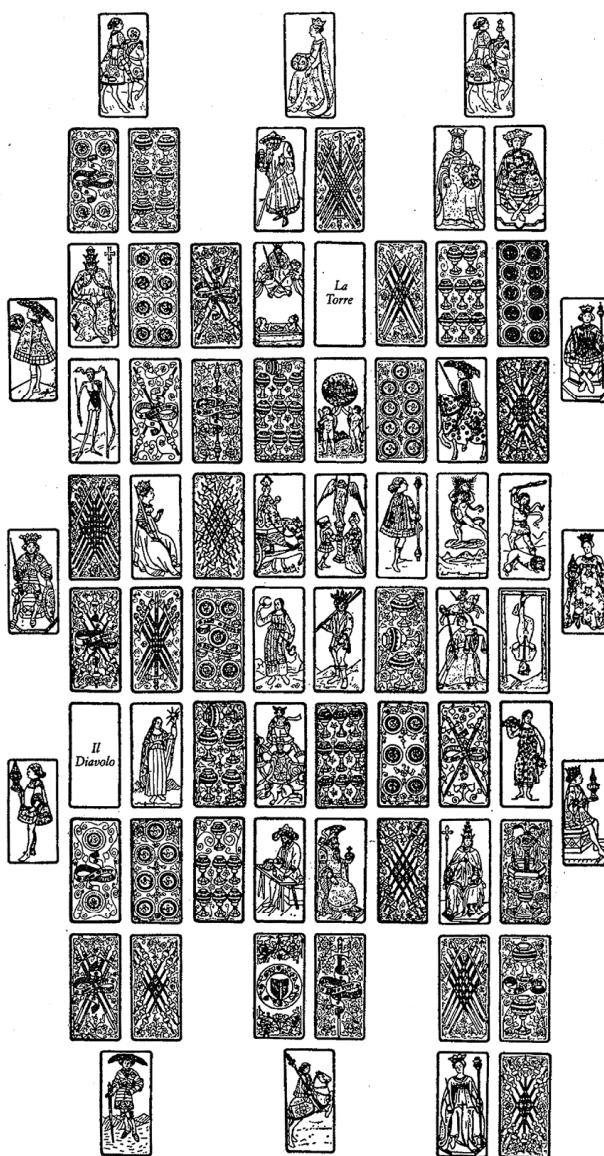
Si tratta di ricostruire e far scaturire un'immagine soggiacente del mito, che fa parte dell'immaginario dello scrittore, vuoi per un'affinità con la propria vicenda biografica, come nel caso di Saint-Exupéry, vuoi per un riferimento culturale presente che non ha bisogno di essere reso esplicito.

Alla luce dell'esperienza e della poetica degli autori tenteremo di individuare in riferimento ad altri testi della loro produzione l'affiorare del mito nelle sue componenti tematiche e cercheremo di comprendere il significato che ogni scrittore attribuisce al mito stesso.

² Ivi, p. 84. "Immaginerei [...] due fonti di irradiazione del sotto-testo. L'una è l'insieme dell'opera dello scrittore dato: un'immagine mitica presente in un testo di questo scrittore può trasmettersi a un altro testo in cui non è esplicita. L'altra è il mito stesso e il suo inevitabile riflesso nella memoria e nell'immaginazione di uno scrittore che non ha neanche bisogno di renderlo esplicito". Nostra la traduzione.

VI

Echi nel tempo



*(Illustrazione per I. Calvino, "Il Castello dei Destini incrociati",
Mondadori, Milano 1994)*

Il desiderio di volare

La presenza del mito di Icaro è stata già individuata nell'opera di Saint-Exupéry, sia in ragione della sua esperienza biografica, sia per quanto riguarda la tematica del volo, oggetto principale dei suoi romanzi. A. Montandon, nel suo saggio sul meraviglioso cita Icaro in rapporto al personaggio dell'aviatore del *Petit prince*:

L'avion est aussi comme un berceau, une nef qui berce maternellement le pilote. Mais ici l'aviateur est un Icare malheureux, l'avion est en panne, le moteur ne fonctionne plus et l'on a l'image d'un désarroi spirituel³.

L. Estang nel suo libro *Saint-Exupéry par lui-même* si interroga: "Se l'uomo dell'aria fosse salito in cielo per scoprire la Terra degli uomini? Questo sarebbe il paradosso di Icaro"⁴.

³ A. Montandon, *Le récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*, cit., p. 37. "L'aereo è anche come una culla, un vascello che fa dondolare maternamente il pilota. Ma qui l'aviatore è un Icaro infelice, l'aereo è guasto, il motore non funziona più e abbiamo l'immagine di uno smarrimento spirituale". La traduzione è nostra.

⁴ L. Estang, « Le paradoxe d'Icare », in *Saint-Exupéry par lui-même*, Éditions du Seuil, Paris 1956, p.

Per la critica è dunque plausibile che il mito del figlio di Dedalo risuoni nell'opera di Saint-Exupéry; questa presenza si può spiegare come proiezione dei desideri dell'autore, mutuata dall'esperienza biografica: nel mito di Icaro lo scrittore-pilota riconosce la propria passione per il volo. Con il giovane che si spinge sempre più vicino al sole, l'aviatore condivide la vertigine e lo sguardo dall'alto sulle cose umane che solo a pochi è concesso di avere.⁵

Il desiderio di volare si manifesta nello scrittore in giovane età, quando nella tenuta di famiglia presso Lione compie alcuni esperimenti su piccoli velivoli lanciati nel parco.⁶ La passione per l'aviazione troverà ampia realizzazione in una carriera nelle linee postali che collegano la Francia all'Africa e al Sud America, le cui esperienze verranno trasposte in *Courrier Sud* e *Vol de nuit*⁷. Né si accontenta di restare nelle retrovie durante il secondo conflitto mondiale, per raggiunti limiti di età, e riesce a ottenere di far parte delle squadriglie di ricognizione aerea, nonostante la sofferenza di stare immobile per ore nella carlinga, visti i dolori procurati dalle ferite di guerra. La passione per il volo è dunque una costante nella vita dello scrittore, ed è fonte principale per l'attività letteraria e la riflessione filosofica. Tuttavia, l'esperienza e la percezione del volo cambiano con il passare degli anni: da motivo di ispirazione letteraria, in quanto tema legato all'esperienza personale, il volo diventa spunto per una riflessione di carattere più filosofico.

La vertigine

In *Terre des hommes*⁸ Saint-Exupéry racconta in forma autobiografica l'esperienza dell'aviazione, che nasce da una vocazione irrinunciabile. Anche nei

47. "Si l'homme de l'air était monté au ciel pour découvrir la Terre des hommes? Tel serait le paradoxe d'Icare". La traduzione nel corpo del testo è nostra.

⁵ A riprova del fatto che l'intero corpo dei piloti si riconosceva nell'eroe greco, per i rischi che comportavano le loro missioni di pionieri dell'aria, è significativo che nel 1957 il *Syndicat national des pilotes de ligne* fondi la rivista dedicata all'aviazione del titolo «Icare», attiva ancora oggi. A Saint-Exupéry saranno dedicati nel corso degli anni sette numeri.

⁶ Si veda la biografia di P. Webster, *Saint-Exupéry, vie et mort du petit prince*, Éditions du Félin, Paris 2002, p. 55.

⁷ A. de Saint-Exupéry, *Courrier Sud*, Gallimard, Paris 2006, [1929]; *Vol de nuit*, Gallimard, Paris 2010, [1931].

⁸ A. de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Gallimard, Paris 2001, [1939].

momenti di maggiore difficoltà, quando la vita è in pericolo, il pilota riesce, attraverso la vertigine, a percepire il legame con il cosmo.

Descrive questa sensazione in occasione di un atterraggio di fortuna nel deserto del Sahara:

Quand je me réveillai, je ne vis rien que le bassin du ciel nocturne, car j'étais allongé sur une crête, les bras en croix et face à ce vivier d'étoiles. N'ayant pas compris encore quelles étaient ces profondeurs, je fus pris de *vertige*, faute d'une racine à quoi me retenir, faute d'un toit, d'une branche d'arbre entre ces profondeurs et moi, déjà délié, livré à la *chute* comme un plongeur.

Mais je ne tombai point. De la nuque aux talons, je me découvrais noué à la terre. J'éprouvais une sorte d'apaisement à lui abandonner mon poids. La *gravitation* m'apparaissait souveraine comme l'amour. [...]

Mais cette pesée se révélait, dans mes épaules, harmonieuse, soutenue, égale pour l'éternité. J'habitais bien cette patrie, comme les corps des galériens morts, lestés de plomb, le fond des mers.⁹

Nella vertigine iniziale che il pilota prova davanti alle profondità del cielo stellato, si confondono lo smarrimento, la sensazione della caduta imminente e insieme l'abbandono del corpo alla forza di gravità. La voluttà fisica a cui non è possibile sottrarsi, accomuna l'esperienza dello smarrimento alla passione amorosa. Tuttavia in questo momento di armonia perfetta tra l'uomo e la natura che lo accoglie, un'armonia che ha una forte componente fisica, perché è avvertita in primo luogo attraverso il corpo, inaspettatamente trova spazio l'evocazione della morte. Il corpo dell'aviatore percepisce la propria rassicurante pesantezza sulla superficie della terra nello stesso modo in cui i cadaveri dei carcerati sono

⁹ Ivi, p. 62. I corsivi sono nostri. “Quando mi ridestai, null'altro vidi che la conca del cielo notturno, poiché ero steso su un crinale, a braccia spalancate col viso rivolto a quel vivaio di stelle. Non avendo ancora capito quali profondità fossero quelle, fui colto dalla *vertigine*, nell'assenza di una radice alla quale trattenermi, nell'assenza di un tetto, di un ramo, tra quelle profondità e me, che ero già sganciato, consegnato alla caduta come un tuffatore. Ma non caddi. Mi scoprii annodato alla terra, dalla nuca ai tacchi. Mi sentii come acquietato, per il fatto di abbandonarle il mio peso. La gravitazione mi parve suprema, come l'amore. [...] Quella forza premente risultava, nelle mie spalle, armoniosa, sostenuta, uniforme in eterno. Ero realmente un abitatore di questa patria come, del fondo marino, i corpi zavorrati di piombo dei galeotti morti”. *Terra degli uomini*, Bompiani, Milano 1994. Traduzione di Renato Prinzhofner.

trattenuti per sempre sul fondo dai pesi di piombo. Questo parallelo tra la sfera del cielo e il fondale marino, tra la vita e la morte legate entrambe alla pesantezza, permette all'aviatore di vivere un'esperienza totalizzante, che mette in collegamento i due emisferi opposti, quello più alto e quello più basso delle vastità oceaniche, l'immensità superiore che comunica vertigine in chi osserva, e l'abisso che trattiene in sé. La calma del pilota che non oppone resistenza alla forza di gravità, né alla vertigine, gli permette di entrare in contatto con gli spazi illimitati e con l'eternità che custodisce gli astri e la morte, entrambi immobili nel tempo.

Questo percorso attraverso il volo, caratterizzato dalla passione per la vertigine, l'abbandono alla gravità e l'immedesimazione con i corpi nelle profondità marine, sottintende la consapevolezza del rischio della propria missione e della vicinanza con la morte. È un'eco del mito, che senza essere citato esplicitamente, è comunque presente nell'immaginario dello scrittore: chi è attratto dalla vertigine del volo non avrà una vita come tutti gli altri, vista la propria vicinanza con la presenza costante della morte. Tuttavia non è possibile rinunciare a questa vocazione, pur consapevole che porta alla lontananza dal resto degli uomini, mentre sorvola la terra:

Dieu, que cette planète est donc déserte! Une fois de plus, les ombrages et les habitations des hommes m'y paraissent dus à des conjonctions d'heureux hasard. Quelle part de roc et de sable!

Mais tout cela m'est étranger, je vis dans le domaine du vol. Je sens venir la nuit, où l'on s'enferme comme dans un temple. Où l'on s'enferme, aux secrets de rites essentiels, dans une méditation sans secours. Tout ce monde profane s'efface déjà et va disparaître. [...] Et je ne connais rien, je dis rien, qui vaille cette heure-là. Et ceux-là me comprennent bien, qui ont subi l' inexplicable amour du vol ¹⁰.

¹⁰ Ivi, p. 112. “Dio mio, com'è deserto questo pianeta! Ancora una volta, i fiumi, i fogliami e le abitazioni degli uomini mi appaiono, su di esso, come dovuti a un puro caso di fortunate coincidenze. Quanta parte vi hanno la roccia e la sabbia! Ma sono estraneo a tutto ciò, poiché vivo nell'ambito del volo. Sento il sopraggiungere della notte, nella quale ci si rinchiude come in un tempio. Ci si rinchiude in essa, per i segreti dei riti essenziali, in una meditazione senza soccorso. Tutto questo mondo profano già si cancella e sta per scomparire [...] E nulla conosco, proprio nulla, dico, che valga tale ora. Ben mi comprendono coloro che sono stati presi dall'amore inspiegabile del volo”. *Terra degli uomini*, cit.

Esiste una distanza fra l'aviatore e ciò che vede in basso. C'è una netta opposizione tra il cielo in cui si muove il pilota e la dimensione inferiore, dove nell'oscurità della notte prendono vita misteriosi riti essenziali che richiamano tradizioni pagane, di un mondo profano legato alla terra. L'aviatore ammira quel mondo di roccia e di sabbia dall'alto, in un distacco che lo rende consapevole della sua estraneità, della sua appartenenza a una sfera altra: egli fa parte di uno spazio aereo superiore, e quando rivolge lo sguardo verso il basso incontra la profondità del pensiero, che solo distaccandosi da terra può svilupparsi. L'amore per il volo è inspiegabile perché solo chi ha provato questa esperienza in prima persona può comprendere quale sia la sua vera portata.

In questo senso l'aereo per il pilota è veicolo di conoscenza, mezzo privilegiato da cui guardare il mondo e poter comprendere la vera natura di ciò che sta in basso:

Il ne s'agit point ici d'aviation. L'avion ce n'est pas une fin, c'est un moyen. Ce n'est pas pour l'avion que l'on risque sa vie. Ce n'est pas non plus pour sa charrue que le paysan laboure. Mais par l'avion, on quitte les villes et leurs comptables, et l'on retrouve une vérité paysanne.¹¹

Si è verificata un'evoluzione nella concezione del volo nei romanzi di Saint-Exupéry: in *Vol de nuit* il volo è più vicino alla dimensione eroica, Gide nell'introduzione parla di una spinta prometeica, di una volontà di far progredire l'umanità a costo della vita¹². In *Terre des hommes* la responsabilità del pilota si amplia e diventa solidarietà umana. Nel *Petit prince* il volo è legato principalmente al gioco, alla curiosità, all'infanzia. L'evoluzione ha seguito quindi questa trasformazione: da atto eroico, sempre però come valore di pace e non di guerra, (si pensi invece alle avanguardie), a gioco. Da soggetto del racconto di testimonianza come in *Pilote de guerre*, diventa successivamente argomento di un libro per bambini: cambia il tono e cambia anche il pubblico dei lettori.

¹¹ Ivi, p. 149. “Non si tratta di aviazione. L'aeroplano non è un fine, è un mezzo. Non per l'aeroplano si rischia la vita. Neanche il contadino fatica per il suo aratro. Ma, grazie all'aereo, si lasciano le città e i loro contabili, e si recupera una verità contadina”. *Terra degli uomini*, cit.

¹² A. Gide, « Préface », in *Vol de nuit*, cit., p. 11-12.

In *Vol de nuit* il pilota è sempre consapevole che dietro il fascino dell'altezza, dietro l'attrazione verso gli astri, il sole, le stelle, si nasconde l'insidia, il rischio di perdere le ali in una trappola. Nel seguente passo Fabien sta cercando di mantenere la rotta in mezzo a una tempesta improvvisa, che gli ha fatto perdere del tutto l'orientamento. Quando durante una sbandata crede di intravedere un bagliore in mezzo alla cortina di spesse nubi non vuole farsi illusioni:

Il jugea bien que c'était un piège: on voit trois étoiles dans un trou, on monte vers elles, ensuite on ne peut plus descendre, on reste là, à mordre les étoiles.¹³

L'aviatore sa quali sono i rischi che corre: ad ogni momento il vento dell'uragano può farlo precipitare nelle più oscure profondità. L'attrazione per l'altezza porta in sé il proprio opposto: si può perdere il controllo del mezzo e cedere alla forza di gravità.

È un prezzo che i piloti sono pronti a pagare davanti alla forza del desiderio cui non è possibile opporre resistenza, quell'inspiegabile "amore per il volo" di cui lo scrittore parla in *Terre des hommes*. Perduti nel deserto del Sahara, da tre giorni senza cibo né acqua, Saint-Exupéry e il suo meccanico Prévot, abbandonano il velivolo e si mettono in cammino nella speranza di trovare un insediamento umano.

En route! Nous allons fuir ce plateau maudit, et marcher à grands pas, droit devant nous, jusqu'à la chute. [...] De cette journée-là, je ne me souviens plus. Je ne me souviens que de ma hâte. Ma hâte vers m'importe quoi, vers ma chute ¹⁴.

¹³ *Vol de nuit*, cit., p. 138. "Capi che era un tranello: si vedono tre stelle in un buco, si sale verso di loro; ma poi non si può più discendere e si rimane lassù, a mordere le stelle...". *Volo di notte*, Mondadori, Milano 2005, trad. C. Giardini.

¹⁴ *Terre des hommes*, cit., p. 142. "In cammino! Fuggiremo da questo pianoro maledetto e cammineremo a grandi passi in linea retta fino a cadere. [...] Di quel giorno non serbo alcun ricordo. Non mi ricordo più che della mia fretta. Era una fretta verso una cosa qualsiasi, verso la caduta". *Terra degli uomini*, cit.

Si avverte la consapevolezza e l'attrazione della vertigine verso la terra, verso l'abisso sconosciuto, con una forza che li spinge verso il vuoto, in mancanza di qualsiasi presenza umana. L'uomo può solo opporre la propria ostinazione a non rimanere immobile davanti alla morte, anche con la certezza che alla fine si realizzerà inevitabilmente la caduta. Quando il meccanico si allontana per seguire il miraggio di un lago intravisto in lontananza, Saint-Exupéry, consapevole che non si può opporre resistenza alla forza della vertigine, osserva:

Prévot, les yeux fixes, s'éloigne déjà. Je les connais ces attractions souveraines! Et moi je pense: « Il y a aussi des somnambules qui vont se jeter droit sous des locomotives » Je sais que Prévot ne reviendra pas. Ce vertige du vide le prendra et il ne pourra plus faire demi-tour. Et il tombera un peu plus loin. Et il mourra de son côté et moi du mien. Et tout cela a si peu d'importance!...¹⁵

Metamorfosi di Cosimo

Nel *Barone rampante* non c'è un riferimento esplicito a Icaro, la cui immagine abbiamo ricostruito sin qui isolando i nuclei tematici che nel testo rievocano la vicenda dell'eroe greco. Occorre adesso ampliare la ricerca e comprendere il resto della produzione narrativa e saggistica di Calvino nell'intento di trovare altre immagini che si richiamino al mito del giovane alato.

In primo luogo non è da trascurare la vicinanza del romanzo calviniano a Ovidio e alle *Metamorfosi*: la predilezione di Calvino per il mondo mitologico quale modello per indagare il reale, senza farne però una semplificazione, ci permette di pensare che anche senza un richiamo diretto al mito, lo scrittore ne avverta la suggestione e lo riutilizzi in maniera implicita. Affascinato dal potere evocativo dei miti, senza la pretesa di volerne sciogliere gli enigmi attraverso

¹⁵ Ivi, p. 144. “Prévot, con gli occhi sbarrati, già si allontana. Le conosco queste attrazioni sovrane! E io penso: Ci sono anche sonnambuli che vanno dritti a gettarsi sotto le ruote delle locomotive.” So che Prévot non tornerà. Sarà colto dalla vertigine del vuoto e incapace di fare dietro-front. Cadrà un po' più lontano. Morrà dal canto suo, come io dal mio. Tutto ciò ha così poca importanza”. *Terra degli uomini*, cit. p. 320.

un'interpretazione troppo analitica per non correre nel rischio di sminuire la vicenda letteraria, Calvino fa più volte ricorso alla mitologia quando vuole illustrare la sua poetica¹⁶ e il suo modo di intendere la letteratura. Nel saggio su Ovidio, che fa parte della raccolta *Perché leggere i classici*, senza far riferimento alla vicenda di Icaro in particolare, lo scrittore si sofferma ampiamente sulle *Metamorfosi*:

Una legge di massima economia interna domina questo poema apparentemente votato al dispendio sfrenato. È l'economia propria alle metamorfosi, che vuole che le nuove forme recuperino quanto più è possibile i materiali delle vecchie.¹⁷

In questo dispositivo, che Calvino riconosce quale caratteristica propria della composizione di Ovidio, si intravede il procedimento cui egli stesso si è attenuto sia lavorando alla raccolta delle *Fiabe italiane*¹⁸, pubblicata un anno prima del *Barone*, sia componendo la trilogia degli antenati. Per quanto riguarda le *Fiabe italiane* ricordiamo che il corpus raccolto dallo scrittore era costituito in parte dai materiali provenienti dalle varie regioni, su cui ha preso avvio successivamente la sua ricostruzione. Inoltre, secondo il punto di vista da lui stesso assunto, le fiabe sono composte da strutture di base che si combinano diversamente, in cui ogni combinazione di elementi simili dà un esito diverso nell'insieme: nel nuovo converge l'antico, la nuova forma nasce da innesti precedenti¹⁹. Le fiabe insomma, sono un campionario di casi che si danno all'uomo, la cui combinazione offre intrecci diversi, ma in cui le situazioni si ripetono. Offrono un panorama di verità che si tramanda e si ripeterà. Scrive Calvino nell'introduzione alla raccolta:

¹⁶ Due esempi su tutti, cronologicamente distanti, ma significativi ai fini della nostra indagine sul mito di Icaro, i già citati «La sfida al labirinto» e «Leggerezza».

¹⁷ «Ovidio e la contiguità universale», in *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 2009, p. 37.

¹⁸ I. Calvino, *Fiabe italiane*, Mondadori, Milano 2005, [1956].

¹⁹ A questo proposito per un approfondimento di Calvino lettore di Propp e Lévi-Strauss, si veda M. Lavagetto, «Sulla fiaba» e «Introduzione alle *Fiabe italiane*», in *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.

Sono, prese tutte insieme, nella loro ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti [...] sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino: la giovinezza, dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per divenire adulto e maturo, per confermarsi come essere umano. E in questo sommario disegno, tutto [...] e soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di *metamorfosi* di ciò che esiste.²⁰

Da questa citazione si comprende quale sia la natura del legame tra il fiabesco e il processo di metamorfosi, un binomio che sta alla base della raccolta e continua ad animare la qualità della scrittura anche nel *Barone*.

Lo stesso Cosimo è un esempio di personaggio in trasformazione e non solo per il fatto che le sue avventure si snodano secondo le modalità del romanzo di formazione. La sua iniziazione avviene, si è detto, attraverso le tappe dell'infanzia, della giovinezza per giungere all'età adulta. Ma si svolge nel giovane un cambiamento altrettanto radicale che fa da contraltare alla ferma decisione di non scendere più dagli alberi; alla sua irremovibile scelta, si unisce una trasformazione graduale del personaggio in creatura sempre più vicina alla natura e allo stato animale, incapace di vivere in qualsiasi altra dimensione che non sia quella arboricola, e su questo torneremo. A questa metamorfosi del corpo, da cui la vicinanza ad Ovidio, se ne aggiunge un'altra che si sviluppa in parallelo e che riguarda la parola e il discorso del personaggio. Nel corso degli anni Cosimo diventerà narratore e affabulatore della comunità, andrà contaminando i suoi resoconti di testimonianza diretta, i racconti orali che giungono al suo orecchio con quelli scritti: in questo modo, complice anche la curiosità e l'attenzione dei numerosi abitanti di Ombrosa pronti ad ascoltare le storie dell'uomo che vive sugli alberi, Cosimo si farà dispensatore di leggende. Nel caso della morte dello zio Enea Silvio, il giovane barone è l'unico ad aver assistito alla vicenda, e ne approfitta per arricchire il suo racconto ogni volta di particolari diversi:

²⁰ «Introduzione», in *Fiabe italiane*, Mondadori, Milano 2009, p.13. Il corsivo è nostro.

Non essendo gli Ombrosotti mai stanchi di ascoltare il racconto e sempre aggiungendosi nuovi uditori e tutti richiedendo nuovi particolari, fu portato a fare aggiunte, ampliamenti, iperboli, a introdurre nuovi personaggi ed episodi, e così la storia s'andò deformando e diventò più inventata che in principio. Ormai Cosimo aveva un pubblico che stava a sentire a bocca aperta tutto quel che lui diceva. Prese il gusto di raccontare ²¹.

A ben guardare, Cosimo non sembra essere l'unico in grado di creare leggende attingendo in ugual misura al reale e all'immaginario. L'ultima e decisiva metamorfosi, che porta a considerare il romanzo sotto una nuova luce, ci viene svelata dal narratore, quello stesso Biagio che per la maggior parte del tempo resta in disparte a descrivere le imprese del fratello maggiore con sguardo ammirato e non senza una certa rassegnazione. Nella conclusione è il mite Biagio a rivelare che i rami frastagliati di Ombrosa, città che non esiste più, altro non sono che segni discontinui che vanno a formare i caratteri della scrittura. È la parola di Biagio dunque a mettere in discussione la realtà: se Ombrosa non è mai esistita cosa resta del racconto? Ovvero, qual è la credibilità di chi racconta? Ma Biagio aveva già messo in guardia il lettore in altre occasioni, sull'eventuale manchevolezza del suo narrare, sul fatto che la materia da lui riferita era in gran parte racconto indiretto, quindi dubbioso, lacunoso, forse inventato:

Parecchi episodi di queste memorie della sua vita sono riportati tal quali egli li narrava sotto le sollecitazioni del suo uditorio plebeo, e lo dico per farmi perdonare se non tutto ciò che scrivo sembra veritiero e conforme a un'armoniosa visione dell'umanità e dei fatti²².

Sembra questa la giustificazione di un testimone che vuole scusarsi se il resoconto che fornisce non risulterà rispondere al vero. Con Biagio Calvino si interroga sul ruolo che può avere la letteratura così detta di testimonianza: può veramente essere più attendibile della fiaba, del racconto gratuito che si dà per ispirazione e senza altro tipo di intenti, se non quello di dare spazio a una vena creativa? E quale incidenza ha chi registra per scritto un resoconto orale? Si chiede

²¹ I. Calvino, *Il Barone rampante*, cit., p. 148.

²² Ibid.

lo scrittore che con il *Sentiero dei nidi di ragno*²³ aveva seguito la direzione della letteratura di testimonianza. Ora, la dimensione del racconto orale non era estranea al romanzo del 1946 e neanche ai racconti della raccolta *Ultimo viene il corvo*,²⁴ dello stesso anno; adesso però, per il *Barone rampante* la componente che deriva dalla narrazione orale non viene più dai resoconti della vita partigiana, il modello che influenza il narrare di Calvino è un altro: si tratta delle fiabe. Dalle fiabe regionali pubblicate nel 1956, lo scrittore trae e innesta sul romanzo d'avventura l'idea che la tradizione orale può essere repertorio e riserva di episodi, dando luogo a un raccolta di racconti. Così nasce la vicenda di Cosimo: Biagio narra le avventure del fratello, il quale gliel'ha riferite oralmente, e Biagio non dà per certo quello che sta narrando. Le avventure di Cosimo diventano leggenda nel momento in cui si tramandano oralmente e subiscono trasformazioni successive.

Per quanto riguarda la vicinanza con le *Metamorfosi*, non dimentichiamo che il nome di Ovidio compare per due volte nel romanzo. Una prima volta all'inizio, quando Cosimo si appassiona allo studio e vuole proseguire la sua formazione culturale, anche vivendo sugli alberi:

Adesso era lui che andava a cercare l'Abate Fauchelafleur perché gli facesse lezione, perché gli spiegasse Tacito e Ovidio e i corpi celesti e le leggi della chimica.²⁵

Ovidio qui è un modello della conoscenza del mondo, che non si limita al solo all'ambito letterario, ma che vuole abbracciare discipline diverse, considerate tutte a uno stesso livello, la letteratura come la storia così come le scienze.

Più avanti in un momento della sua vita amorosa, Cosimo viene sorpreso dal mercante Gé in compagnia di cinque nobildonne:

Era una bella giornata di sole, e questo Gé andava a caccia nel bosco; arriva a quella quercia e cosa vede? Se le era portate tutte cinque sui rami, Cosimo, una qua e una là, e si godevano il tepore, tutte nude, cogli

²³ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano 1993, [1947].

²⁴ I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, Mondadori, Milano 1994, [1946].

²⁵ *Il Barone rampante*, cit., p. 119.

ombrellini aperti per non farsi scottar dal sole, e il Barone era là in mezzo, che leggeva versi latini, non riuscì a capire se d'Ovidio o di Lucrezio.²⁶

Qui il nome di Ovidio appare in un contesto di amore libertino in cui la poesia viene usata come mezzo di seduzione. In questi due episodi l'autore latino è quindi legato alla formazione della fanciullezza e all'apprendistato amoroso, due tappe fondamentali della vita di Cosimo.

Oltre a ciò, l'idea di metamorfosi come procedimento letterario e come reimpiego di materiali trasformati è presente anche perché numerose sono le citazioni implicite nei tre romanzi sugli antenati, dove Calvino prende materiali conosciuti e con essi costruisce nuovi racconti: il tema del doppio mutuato da Stevenson nel *Visconte dimezzato*, i poemi cavallereschi nel *Cavaliere inesistente*.

Anche per Cosimo si può parlare di un processo di metamorfosi: da essere umano appartenente alla società degli uomini si trasforma gradualmente in una creatura aerea che entra in simbiosi con la natura, perde il peso del corpo fino a dissolversi nell'aria. Inoltre, nella visione che gli altri hanno di lui, talvolta viene paragonato a una creatura animale, per esempio all'inizio della sua avventura, mentre fugge tra gli alberi ai contadini del padre:

- Eccolo! - Era in cima a un altro [albero] ancora, ondeggiava come portato dal vento, e fece un salto.

- È caduto! No! È là! - Se ne vedeva, sopra lo svettare del verde, solo il tricorno ed il codino.

- Ma che padrone ci hai?- chiesero quelli a Giuà della Vasca. - È uomo o animale selvatico?²⁷

Dopo la partenza definitiva di Viola la trasformazione di Cosimo si accentua e conosce una fase ulteriore:

Se prima andava vestito di pelli da capo a piedi, ora cominciò ad adornarsi la testa di penne, come gli Aborigeni d'America penne d'upupa o di

²⁶ Ivi, p. 169.

²⁷ Ivi, p. 143.

verdone, dai colori vivaci, ed oltre che in testa ne portava sparse sui vestiti. Finì per farsi delle marsine tutte ricoperte di penne e ad imitare le abitudini di vari uccelli, come il picchio, traendo dai tronchi lombrichi e larve e vantandoli come gran ricchezza.²⁸

Qui Cosimo si veste come un uccello, e ne prende le abitudini, non solo nell'aspetto esteriore dunque, ma si avvicina all'essenza. Potrebbe diventare un Gurdulù, confondendo la propria identità con quella dei volatili.

Questo avvicina il personaggio calviniano alle *Metamorfosi*, per il percorso che compie: disobbedisce alle leggi dei padri, subisce una prima metamorfosi in essere alato, cioè non è più riconoscibile come uomo, perché per gli altri uomini è diventato altro. Infine la scomparsa e quindi la probabile simbiosi con il mare.

Nelle sue trasformazioni successive perde corpo anche come oggetto della narrazione: da persona Cosimo diventa una leggenda, le sue azioni si fanno sempre più vaghe, perdono di consistenza, da racconto realistico del fratello, cronaca precisa, a supposizioni, parole riferite e mai date per certe.

Labirinti

Un'immagine che appartiene all'ambito del mito e che ritroviamo nella produzione di Calvino è quella del labirinto. In quanto specchio del reale, il labirinto è un'immagine cara allo scrittore, che la utilizza in vari momenti, sia nei testi narrativi, sia in riferimento alla sua poetica. Nell'articolo «Sfida al labirinto», di qualche anno successivo alla pubblicazione del *Barone*, lo scrittore utilizza l'immagine mitologica partendo dal romanzo di Robbe-Grillet *Dans le labyrinthe*²⁹, per arrivare a una definizione di letteratura del labirinto, che comprende l'opera di Gadda, Borges, Queneau, caratterizzata da una "doppia possibilità": tra lo smarrimento nel caos del reale o il distacco di chi si arrende e non intraprende nessun tipo di ricerca, questi autori tentano di comporre un tracciato del reale che ne indagli le tortuosità e lo rischiari di un nuovo significato.

²⁸ Ivi, p. 216.

²⁹ A. Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Éditions de Minuit, Paris 1959.

Da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo; quello che oggi ci serve è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile. Dall'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo³⁰.

Ricordiamo che l'articolo è del 1962. Tuttavia, l'immagine del reale come intrico da sbrogliare, e da percorrere alla ricerca di un senso nascosto, si può già ritrovare nel *Barone*, se pensiamo al movimento di Cosimo nel folto del bosco di Ombrosa, come al percorso di chi sta cercando delle alternative, creando passaggi, in un "tracciato contorto che doveva seguire lui sui rami"³¹. Abbiamo visto che inizialmente il giovane non conosce l'estensione della foresta, né possiede le conoscenze pratiche per viverci senza difficoltà. Apprendere il funzionamento del nuovo mondo in cui sceglie di abitare fa parte della sua avventura e formazione, fino al punto in cui arriva a una totale sintonia con l'elemento naturale, tanto da mimetizzarsi al suo interno, in armonia con le piante e con gli animali, senza perdere la propria natura di uomo eppure fondendosi in una metamorfosi parziale con la natura.

Questo stato di cose conduce però a un paradosso: il mondo arboreo, come si è detto, è un ambito di libertà che Cosimo ha scelto per sé, ma da cui allo stesso tempo ha deciso di non uscire mai più. Qualora decidesse di tornare a terra e vivere normalmente in società, la sua libertà verrebbe meno. Per mantenere dunque la propria indipendenza il barone è costretto a restare vincolato alla dimensione dell'altezza, in quell'intrico di rami e percorsi arborei da cui è destinato, per scelta, a non uscire più. La libertà di Cosimo sembra esistere solo all'interno di una struttura chiusa, da cui non è possibile uscire. È opportuno chiedersi allora se il protagonista sia effettivamente indipendente, quale sia stata la sua conquista nel

³⁰ «La sfida al labirinto», cit., p. 116.

³¹ *Il Barone rampante*, cit., p. 35.

separarsi dal resto degli uomini, se questo crea un vincolo che limita la sua libertà. La risposta ce la fornisce Calvino nel già citato « La sfida al labirinto »:

Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornirne essa stessa la chiave per uscirne. Quel che a letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro.³²

La vicenda di Cosimo si potrebbe leggere allora come il “passaggio da un labirinto a un altro”: il primo è il luogo conosciuto, costituito dalla famiglia come specchio di una società che si basa su convenzioni e obblighi in cui il ragazzo non si riconosce più. Il secondo è quello in cui Cosimo sceglie liberamente di trasferirsi, anche se ciò comporta faticose rinunce e autolimitazioni. La possibilità di scelta che resta al personaggio, e alla letteratura, ci dice Calvino, è quella di scegliere il proprio labirinto, vale a dire l'ambito in cui agire e in cui poter esercitare la propria libertà condizionata.

A questo punto del suo itinerario di scrittore, Calvino attribuisce al labirinto un valore positivo, come il luogo attraverso il quale il personaggio può trasformarsi, partendo da una difficoltà di agire per giungere a una presa di coscienza: grazie al confronto con il labirinto il fanciullo conosce, sperimenta, impara a guardare il mondo, costruisce un proprio sistema di significati. Il fanciullo diventa adulto, l'uomo incontra la comunità, compie un salto spaziale, ma soprattutto etico. Grazie al distacco, Cosimo non si perderà nel labirinto arboricolo, ma lo convertirà in uno strumento conoscitivo. Oltretutto, una volta divenuto abitante esperto del labirinto vegetale, quella formula di vita vorrà proporla agli uomini attraverso un progetto di città utopistica, inviato a Diderot in persona: “il *Progetto di Costituzione d'uno Stato Ideale* fondato sopra gli alberi, in cui descriveva l'immaginaria Repubblica di Arborea, abitata da uomini giusti”³³.

³² « La sfida al labirinto », in *Una pietra sopra*, cit., p. 116.

³³ I. Calvino, *Il Barone rampante*, cit., p. 172.

Nella produzione dello scrittore, le immagini labirintiche nel corso del tempo si modificano e perdono poco a poco la loro valenza conoscitiva: da modello attraverso il quale leggere e ricostruire il reale, riacquistano il potere minaccioso dello smarrimento. Se nel *Barone rampante* e nell'articolo del 1962 lo scrittore incoraggia alla “sfida”, in opere successive, come nel *Castello dei destini incrociati*³⁴ o nelle *Città invisibili*³⁵, la sua posizione è cambiata e sembra avvicinarsi più all'atteggiamento di “resa al labirinto”.

Nella «Presentazione» al *Castello dei destini incrociati*, Calvino spiega quale sia stata la difficile composizione dei racconti della raccolta, nati dall'idea di “adoperare i tarocchi come una macchina narrativa combinatoria”:

Volevo partire da alcune storie che le carte m'avevano imposto per prime, cui avevo attribuito certi significati, che avevo perfino già scritto in larga parte, e non riuscivo a farle entrare in uno schema unitario, e più ci studiavo e più complicata si faceva ogni storia, e attirava a sé un numero sempre maggiore di carte, contendendole alle altre storie cui pure non volevo rinunciare. Così passavo giornate a scomporre e ricomporre il mio puzzle, [...], e gli schemi diventavano così complicati che mi ci perdevo io stesso³⁶.

Lo sviluppo narrativo dei racconti comporta uno smarrimento: lo scrittore deve riuscire a ordinare la propria scrittura in funzione delle figure, che “impongono le loro storie” quasi in modo predeterminato. Nel processo creativo l'immagine precede il racconto, che potremmo leggere come un susseguirsi di didascalie successive. Ogni racconto però si inserisce in un altro, perché un solo mazzo di carte è utilizzato da tutti i personaggi del *Castello*, che riuniti intorno a un tavolo, simultaneamente illustrano la propria vicenda attraverso le carte:

Ogni racconto corre incontro a un altro racconto e mentre un commensale avanza la sua striscia un altro dall'altro estremo avanza in senso opposto, perché le storie raccontate da sinistra a destra o dal basso in alto possono pure essere lette da destra a sinistra o dall'alto in basso, e viceversa,

³⁴ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano 1994, [1969].

³⁵ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1995, [1973].

³⁶ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., p. VIII.

tenendo conto che le stesse carte presentandosi in un diverso ordine spesso cambiano significato e il medesimo tarocco serve nello stesso tempo a narratori che partono dai quattro punti cardinali³⁷.

A questa struttura così complicata e perfettamente simmetrica, percorribile in tutte le direzioni, in cui ogni racconto deve essere leggibile, Calvino è arrivato dopo anni di lavoro e dopo aver cambiato più volte l'impianto, le varianti, e l'ordine da dare alla carte per riuscire a combinare i vari significati che potevano derivare da ognuna.

A più riprese, a intervalli più o meno lunghi, in questi ultimi anni, mi cacciavo in questo labirinto che subito m'assorbiva completamente. Stavo diventando matto? Era l'influsso maligno di queste figure misteriose che non si lasciavano manipolare?³⁸.

Riconosce Calvino che ha rischiato di perdere il controllo sulla materia del narrare, come se le carte nascondessero un enigma “maligno” senza soluzione, in cui la ragione può perdersi. Partendo da un insieme limitato (il mazzo di carte) la composizione letteraria ha dato luogo a una moltiplicazione di significati e ha procurato allo scrittore la “vertigine dei grandi numeri”³⁹: pur possedendo un numero finito di immagini, disponendosi in sequenza, le immagini hanno moltiplicato i loro significati fino a rendere difficili le scelte possibili. Da qui il senso di smarrimento dell'autore che confessa:

Ancora adesso, col libro in bozze, continuo a rimetterci le mani, a smontarlo, a riscriverlo. Solo quando il volume sarà stampato ne resterò fuori una volta per tutte, spero⁴⁰.

³⁷ Ivi, p. 41.

³⁸ Ivi, p. IX.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ivi, p. X

L'immagine del labirinto, che era un tema nel *Barone rampante* e un modello di rappresentazione della realtà nella "Sfida al labirinto", è diventata una modalità di composizione. Lo scrittore ha rischiato di perdersi all'interno della sua opera, è venuto meno quel distacco che gli aveva assicurato un controllo, ha provato una attrazione verso un centro che però non esiste, visto che l'intreccio narrativo si sviluppa in tutte le direzioni, "da destra a sinistra o dall'alto in basso, e viceversa". La serie delle combinazioni possibili di storie lo ha trattenuto troppo a lungo all'interno della vicenda, è quasi con sollievo che consegna il volume alle stampe. La figura del labirinto ha perso ogni carattere costruttivo, è divenuta uno specchio che duplica i punti di vista sul reale, esprime il dubbio sulla natura delle cose, un dubbio che investe l'essere dello scrittore stesso.

Se ne trovano riscontri anche nelle *Città invisibili*, in cui la realtà si confonde con il suo doppio oscuro. Valdrada si specchia esattamente in un lago, ma le due Valdrade, che "vivono l'una per l'altra, guardandosi negli occhi di continuo", forse proprio per questo "non si amano"⁴¹. La necropoli di Eusapia è una copia perfetta della città dei vivi, ma a un certo punto i vivi prendono a imitare la copia sotterranea:

Dicono che questo non è solo adesso che accade: in realtà sarebbero stati i morti a costruire l'Eusapia di sopra a somiglianza della loro città. Dicono che nelle due città gemelle non ci sia più modo di sapere quali sono i vivi e quali i morti⁴².

Lo sdoppiamento, la perdita dei contorni fra la realtà e il suo riflesso genera inquietudine, angoscia, presentimento di catastrofi.

Leggerezza di uno scrittore

Riguardo alla predilezione per le immagini di leggerezza che troviamo nella produzione di Calvino anche queste si collocano nell'ambito del mito di Icaro, e sono riunite nel percorso dello scrittore nella poetica della leggerezza.

⁴¹ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., p. 84.

⁴² Ivi, p. 63.

In particolare, il paragone tra leggerezza e scrittura appare esplicitamente nella prima delle *Lezioni Americane*:

Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio. Subito sento la tentazione di trovare in questo mito un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione del metodo da seguire scrivendo⁴³.

Non è la prima volta che nella sua riflessione sui processi della scrittura, Calvino fa riferimento a un eroe della leggerezza per cercare una risposta letteraria, si veda la già citata prefazione di Tonio Cavilla al *Barone rampante*:

[...] l'uomo che vive sugli alberi è un'allegoria del poeta, del suo modo sospeso di essere nel mondo? E più in particolare è un'allegoria del disimpegno? Oppure dell'impegno?⁴⁴

Pur senza fornire risposte dirette, queste domande mettono in luce una questione importante che verrà delineandosi nella poetica di Calvino, fino a trovare una teorizzazione organica nelle *Lezioni americane*. Il fatto cioè che esiste un rapporto tra chi scrive e la dimensione dell'altezza, vale a dire che la scrittura, per come la intende Calvino, è un misurarsi tra la dimensione bassa e quella alta, nella ricerca continua di un equilibrio al di sopra della realtà. Questo per riuscire ad avere uno sguardo d'insieme sul reale. Lo scrittore è in grado di distaccarsi e rimanere sospeso sul mondo, senza che tale posizione, d'altra parte, comporti un isolamento dal resto della comunità. A proposito del *Barone rampante*, ma facendo riferimento anche al *Sentiero dei nidi di ragno*, Cesare Cases in un articolo del

⁴³ «Leggerezza», in *Lezioni Americane*, cit., p. 8.

⁴⁴ «Prefazione» al *Barone rampante*, cit., p. VIII.

1958 scriveva: "In questa tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida, vive l'opera di Calvino".⁴⁵

Il mito come arte della variazione

Nel romanzo di Queneau il mito di Icaro è riferimento volontario e esplicito, è citazione. Si tratta di un gioco letterario. Per lo scrittore, Icaro è simbolo di una ricerca letteraria, non è proiezione del suo immaginario personale. Con questo testo Queneau sembra voler ampliare e dare un ulteriore significato alla citazione aristotelica che apriva in epigrafe *Zazie dans le métro*, la cui traduzione risulta: "celui qui l'avait modelé le fit disparaître"⁴⁶.

Queste parole potrebbero leggersi in riferimento a Lubert, il quale ha dato forma e ha creato Icare, e alla fine lo ha fatto scomparire, decidendo che precipitasse aggrappato all'aquilone, annullando in questo modo l'indipendenza che aveva trovato il giovane in città: lo ha creato, lo ha dotato di curiosità e desiderio di conoscenza, per poi rendere nullo il suo movimento verso l'alto, e portare a conclusione la sua avventura. Di fatto, quando Lubert chiude le pagine del manoscritto nella scena conclusiva del romanzo, egli rivela indirettamente al lettore i meccanismi che sono alla base della scrittura, eliminando in questo modo la finzione.

Icare è quindi un personaggio emblematico attraverso il quale è possibile illustrare tutte le potenzialità di una scrittura fuori dai canoni. Alcuni critici hanno parlato di bidimensionalità dei personaggi di Queneau, mettendone in evidenza la mancanza di peso, per cui i loro movimenti risultano facilitati e li rendono simili a carte da gioco, figure che si muovono svelte e senza impacci:

⁴⁵ C. Cases, «Il pathos della distanza», in *Patrie Lettere*, Liviana Editrice, Padova 1974, p. 55.

⁴⁶ Per le affinità tra i protagonisti dei due romanzi si veda *Infra*.

Les personnages [de Queneau] sont des êtres sans épaisseur comme le premier personnage du *Chiendent*, Étienne Marcel, dont la silhouette se détache d'un panneau publicitaire; aussi plat que lui, l'Aumône perd son épaisseur durant ses phases de mutation jusqu'à coïncider avec la fiction de ses rêves⁴⁷.

È questa un'osservazione pertinente anche nel caso del suo ultimo romanzo. La leggerezza di Icare è ciò che permette al personaggio di effettuare un percorso attraverso forme di romanzo diverse, avvicinandosi a movimenti e mode letterarie, con l'intento di ribadire l'indipendenza della creazione letteraria rispetto a un passato di tradizioni codificate.

Il movimento letterario cui lo scrittore certamente guarda durante la redazione del *Vol* è il *Nouveau Roman*. Uno stesso desiderio di rinnovare il genere del romanzo anima Queneau e gli scrittori che gravitano intorno alle Éditions de Minuit. L'attenzione ai fenomeni della lingua e un rapporto di tipo diverso che si instaura tra lettore e autore, sono questi i punti comuni su cui vale la pena soffermarsi. Per la nuova avanguardia, come per Queneau, il lettore non può più accostarsi a un'opera letteraria aspettandosi una storia in cui identificarsi passivamente alla vicenda del personaggio e cercando di comprenderne i risvolti psicologici, l'era del romanzo ottocentesco è finita:

En cette première moitié du XIXe siècle tous les éléments techniques du récit – emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc. - tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. [...]

La forme du roman balzacien ne correspond plus à notre univers. D'abord il fonde un illusionnisme de mauvais aloi, [...], cet illusionnisme constituant la négation même de toute critique, de toute remise en question du

⁴⁷ A. M. Tango, « Personnages d'encre », in *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, a cura di D. Delbreil, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2000. “I personaggi [di Queneau] sono esseri senza spessore come il primo personaggio di *Chiendent*, Étienne Marcel, il cui profilo si staccava da un cartellone pubblicitario; piatto quanto lui, l'Aumône perde il suo spessore durante le fasi della sua mutazione, fino a coincidere con la finzione dei propri sogni”. Nostra la traduzione.

r el. Alors que le roman traditionnel cherche   "fasciner" son lecteur, le nouveau roman veut l' " veiller", et "d mystifier" la production littéraire.⁴⁸

La lettura deve adesso avvenire in modo distaccato, il lettore deve passare dalla parte dello scrittore e cercare di seguire il suo procedimento creativo. Mettendo allo scoperto i meccanismi della scrittura e i dispositivi che regolano l'arte del romanzo, l'autore spezza il patto della finzione con il lettore. Questo carattere sperimentale e l'indipendenza dell'opera d'arte rispetto al pubblico che ne fruisce, e all'autore, sono aspetti che accomunano gli scrittori del *Nouveau Roman* e che valgono anche per la scrittura di Queneau.

Come Robbe-Grillet, Queneau fa parte di quegli scrittori che gravitano lontano dalla letteratura *engag e* e dal romanzo di testimonianza. Nella loro scrittura prevale il distacco dalla materia narrata e l'attenzione   focalizzata piuttosto sugli aspetti testuali e sui fenomeni linguistici. In questa presa di distanza, all'idea di *mimesis* si sostituisce quella di estraneit , in cui l'esigenza di spiegare il reale diventa secondaria, rispetto alla forma stessa della narrazione. Spiega Robbe-Grillet citando il teatro classico:

Les acteurs ath niens portaient des masques st r otyp s sur le visage, afin de détruire toute possibilit  d'illusion réaliste. Il semble bien, en effet, qu'une forte distanciation ait été de longue date reconnue nécessaire [...] pour éviter que le spectateur naïf, ou le lecteur, ne cède   la douceur de s'identifier sans réfléchir   l'acte représenté. Ce qu'il faut, c'est qu'il se regarde lui-même; une distance doit donc être marquée entre son corps et ce

⁴⁸ A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*,  ditions de Minuit, Paris 1963, p. 54. Risultando irreperibile l'edizione italiana Einaudi del 1965, tradotta da F. Lucentini, ne forniamo qui una traduzione: "In quella prima met  del XIX secolo, tutti gli elementi tecnici del racconto – impiego sistematico del passato remoto e della terza persona, utilizzo incondizionato dello sviluppo cronologico, intrecci lineari, curva regolare delle passioni, tensione di ogni episodio verso un fine, ecc. - tutto mirava a imporre l'immagine di un universo stabile, coerente, continuo, univoco, del tutto leggibile. [...] La forma del romanzo balzachiano non corrisponde pi  al nostro universo. Prima di tutto fonda un illusionismo di bassa lega, [...], costituendo questo illusionismo la negazione stessa di ogni critica, di ogni rimessa in questione del reale. Mentre il romanzo tradizionale cerca di "affascinare" il suo lettore, il nuovo romanzo vuole "svegliarlo", e "demistificare" la produzione letteraria.

qu'on lui donne à voir, pour qu'une distance intérieure se fasse jour dans son propre esprit⁴⁹.

Sofferamoci in particolare sulla tipologia del personaggio nei romanzi di Robbe-Grillet. Seguendo un'intenzione nuova rispetto al romanzo tradizionale alla Balzac, lo scrittore crea di volta in volta personaggi le cui azioni risultano private di un significato psicologico che le possa giustificare agli occhi del lettore. Prendendo in esame l'opera dello scrittore, facendo riferimento nello specifico a opere quali *La Jalousie*⁵⁰ e *Dans le Labyrinthe*, alcuni critici hanno messo in evidenza il comportamento meccanico del personaggio, che non sempre appare in armonia con il contesto in cui si trova: “per via dei loro comportamento artificiale, i personaggi diventano subito degli automi o dei manichini”⁵¹.

Questa mancanza di introspezione trasforma l'essere umano in un “oggetto narrativo” in movimento, e ci riporta a quella bidimensionalità priva di spessore (e corporeo e psicologico) che è stata attribuita ai personaggi di alcune opere di Queneau⁵². Per entrambi gli scrittori, la spiegazione di ordine realistico dell'azione passa in secondo piano, dando luogo a figure che si muovono in maniera indipendente rispetto a criteri di verosimiglianza o coerenza.

Non mancano altri aspetti in comune ai due autori. In primo luogo l'immagine del labirinto, usata sia per descrivere la realtà della città, sia come procedimento narrativo della *mise en abyme*. Nell'opera di Robbe-Grillet il labirinto spesso è spazio dell'azione in cui agiscono i personaggi, ed è ugualmente forma della narrazione, grazie a una scrittura che si interroga su sé stessa e cerca un significato anche attraverso lo sguardo del lettore. Citiamo questo passo significativo da *Instantanés*:

⁴⁹ A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988, p. 131. “Gli attori ateniesi portavano sul viso maschere stereotipate per distruggere ogni possibilità di illusione realista. In realtà sembrerebbe che un forte allontanamento sia stato riconosciuto necessario da molto tempo [...] per evitare che lo spettatore ingenuo, o il lettore, ceda alla dolcezza di identificarsi all'atto rappresentato senza riflettere. Quel che è necessario, è che si guardi egli stesso; deve essere stabilita una distanza tra il suo corpo e ciò che gli è dato di vedere, affinché una distanza interiore si faccia spazio nella sua mente”. Nostra la traduzione.

⁵⁰ A. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Les Éditions de Minuit, Paris 2012, [1957].

⁵¹ Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Éditions du Seuil, Paris, 1997, p. 20. In originale: “Par leurs comportements artificiels, ces personnages deviennent bientôt des automates ou des mannequins”.

⁵² Si veda nota 47.

Le trumeau de cheminée porte un grand miroir rectangulaire dans lequel on aperçoit la moitié de la fenêtre (la moitié droite) et, sur la gauche (c'est-à-dire du côté droit de la fenêtre) l'image de l'armoire à glace. Dans la glace de l'armoire, on voit à nouveau la fenêtre, tout entière cette fois-ci, et à l'endroit (c'est-à-dire le battant droit à droite et le gauche du côté gauche). Il y a ainsi au-dessus de la cheminée trois moitiés de fenêtre qui se succèdent presque sans solution de continuité et qui sont respectivement (de gauche à droite): une moitié gauche à l'endroit, une moitié droite à l'endroit et une moitié droite à l'envers.⁵³

In questa fuga continua di punti di vista che si intersecano, il lettore è catturato in una rete tra la realtà e il suo riflesso che potrebbe perpetuarsi all'infinito. Risulta difficile trovare punti di riferimento definiti, in uno spazio in cui tutto è rimando ad altro. Il punto di vista del narratore si è frantumato, è venuto a mancare quel filo narrativo unico e continuo, sostituito da un'infinità di fili interrotti che danno conto dell'incoerenza e parzialità del reale. In questa visione della realtà si colloca l'immagine del labirinto nella produzione di Robbe-Grillet. Ne *Les Gommès* il protagonista, smarrito nella periferia della città, è costretto a tornare più volte sui suoi passi, perdendo la direzione sul Boulevard Circulaire e facendo del suo cammino un errare senza uscita:

Comme il a traversé la rue pour prendre à droite cette nouvelle direction, il lit avec une surprise accrue le nom "Boulevard circulaire" sur l'immeuble qui fait le coin. Il retourne désorienté. [...] il ne peut pas avoir tourné en rond, puisqu'il a marché tout droit depuis la rue des Arpenteurs. [...] Il va falloir qu'il demande son chemin.⁵⁴

⁵³ Robbe-Grillet, *Instantanés*, Les Éditions de Minuit, Paris 1962. Non esistendo la traduzione italiana, ne forniamo una di seguito: "Alla parete sopra il caminetto è appeso un grande specchio rettangolare nel quale si intravede la metà della finestra (la metà destra) e a sinistra (cioè sulla parte destra della finestra) l'immagine dell'armadio a specchio. Nello specchio dell'armadio, si vede di nuovo la finestra, questa volta tutta intera, e nel verso giusto (cioè con l'anta destra a destra e la sinistra dal lato sinistro). In questo modo, al di sopra del caminetto ci sono tre metà finestre che si susseguono, quasi senza soluzione di continuità e che sono rispettivamente (da sinistra a destra): una metà sinistra giusta, una metà destra giusta e una metà destra rovesciata".

⁵⁴ A. Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Editions de Minuit, Paris, 1953. "Non appena ha attraversato la strada per prendere a destra in quella nuova direzione, legge sorpreso il nome "Boulevard Circulaire", sull'edificio all'angolo. Torna indietro disorientato [...] non può aver fatto tutto il giro, visto che ha

Il susseguirsi di strade ed edifici sempre simili si trasforma in un dispositivo che immobilizza il moto del personaggio, rendendolo prigioniero sempre dello stesso attimo, costretto a ripetere le tappe già percorse in modo quasi ossessivo, in un destino predeterminato che pare avere qualcosa di diabolico:

[...] La ville est grande. Il décide néanmoins de s'orienter vers le centre, ce qui l'oblige à rebrousser chemin. Au bout de quelques pas il se trouve à nouveau devant l'immeuble d'où il venait de sortir. Il porte la main à son oreille avec agacement: cette machine d'enfer s'arrêtera donc jamais?⁵⁵

In *Dans le labyrinthe*, l'idea di smarrimento è accentuata dalla presenza della neve che rende il paesaggio uniforme e non consente di orientarsi con punti di riferimento, annullati sotto la coltre bianca. Oltre a questo lo spazio si confonde ancor più sotto gli occhi del lettore per il fatto che in molti punti del romanzo avviene una comunicazione improvvisa tra il dentro e il fuori e viceversa, procedimento che di fatto rende nulla l'opposizione tra interno ed esterno. Lo spazio si configura come un sistema di scatole cinesi contenute l'una nell'altra, dando origine a un racconto che nulla ha di verosimile. A questo si aggiunge un altro elemento che contribuisce a spiazzare il lettore, vale a dire, l'estrema mobilità del punto di vista del narratore, in un gioco ambiguo che svela la presenza di più voci narranti, ma senza che nessuna risulti veramente riconoscibile e indipendente dalle altre. Le identità dei personaggi si confondono e si annullano vicendevolmente e così facendo l'unità del personaggio si frantuma. Come si desume dalle parole dell'autore, non resta nessuna certezza:

Le premier narrateur est un écrivain, le second est un soldat; mais que se passe-t-il? Dans l'aventure pensée et vécue par le soldat est créé un médecin, et ce médecin devient à la fin le narrateur qui est dans la chambre et

continuato a camminare sempre dritto dalla rue des Arpenteurs [...] Dovrà chiedere di nuovo indicazioni". *Le gomme*, Einaudi, Torino, 1962, traduzione di F. Lucentini.

⁵⁵ Ivi, p. 107. "La città è grande. Decide comunque di dirigersi verso il centro, il che lo obbliga a tornare indietro. Dopo qualche passo si trova nuovamente davanti all'edificio da dove era appena uscito. Si porta la mano all'orecchio, infastidito: ma insomma, non si fermerà mai quella macchina infernale?".

qui est rentré dans la chambre par le *mouvement même de l'écriture du soldat*.⁵⁶

Come avverrà anche nel romanzo di Queneau, in *Dans le Labyrinthe* è la tecnica della scrittura praticata da un personaggio del romanzo, a dare origine ad un altro personaggio, che è quindi una emanazione diretta del primo, ma anche un suo simile, venendosi a trovare entrambi su un pari livello narrativo per il lettore. Nelle intenzioni di Robbe-Grillet, come per Queneau, questo tipo di scrittura labirintica riflette la struttura aperta del romanzo, ha un carattere mobile e non ha lo scopo di definire e fissare lo spazio letterario, quanto piuttosto è strumento per suscitare quesiti e creare interrogativi riguardo a quello spazio stesso.

L'altra opera di Robbe-Grillet in cui possiamo trovare delle rispondenze con *Le Vol d'Icare*, sia sul piano dei contenuti che su quello formale, è il già citato *Les Gommès*. In questo caso l'autore, prendendosi gioco del lettore, attraverso la parodia di formule stereotipate, delude l'orizzonte d'attesa di chi legge, costruendo un intreccio che ha l'apparenza del romanzo giallo, ma che si rivela invece un involucro vuoto. Gli ingredienti del genere poliziesco sono tutti apparentemente presenti: un omicidio premeditato, un investigatore chiamato a svolgere un'indagine, i testimoni e la ricerca degli indizi. Tuttavia si scoprirà ben presto che nessun delitto è stato compiuto e che la ricostruzione degli elementi che dovrebbe condurre al colpevole non ha dunque ragione d'esistere. L'intenzione dell'autore va in una direzione precisa: "Je voulais raconter une histoire qui se détruisait elle-même au fur et à mesure"⁵⁷. L'intreccio quindi non è che un bluff, un pretesto, secondo la poetica del *Nouveau Roman* per cui dall'opera letteraria ogni sviluppo narrativo è bandito.

L'analogia tra *Les Gommès* e il romanzo di Queneau risiede nella costruzione di un plot riconoscibile come forma data, vale a dire, un'indagine

⁵⁶ A. Robbe-Grillet, Discussione finale in *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui. Actes du colloque de Cerisy-La Salle*, éditeurs J. Ricardou et F. Van Rossum-Guyon, U.G.É, Paris 1970. Il corsivo è nostro. "Il primo narratore è uno scrittore, il secondo è un soldato; ma che succede? Nell'avventura pensata e vissuta dal soldato viene creato un medico, e questo medico alla fine diventa il narratore che è nella camera e che è entrato nella camera grazie al movimento stesso della scrittura del soldato". Nostra la traduzione.

⁵⁷ Ivi. "Volevo raccontare una storia che si distruggesse da sola, via via".

poliziesca che comprende la figura di riferimento del detective, in cui però gli elementi di base della forma romanzo-giallo si combinano in modo del tutto inusuale così da frustrare le aspettative del lettore e lasciarlo deluso o quantomeno sorpreso.

Inoltre, esiste un altro elemento in comune alle due opere, che in Robbe-Grillet risulta meno esplicito, ma ugualmente presente, e su cui è opportuno indagare ai fini del nostro lavoro in ambito mitocritico: è il riferimento al mito. La critica ha illustrato i rapporti tra *Les Gommès* e *Edipo re* di Sofocle:

Dans l'un et l'autre récit, la situation de départ est bien l'envers de la situation d'arrivée, mais l'opération qui permet de passer de départ à la l'arrivée est inverse. Dans *Œdipe-Roi*, tout est consommé: les actes se sont déjà accomplis; dans *Les Gommès*, rien n'est arrivé : les actes vont se produire. [...] Avec Œdipe l'on passe d' une erreur (Œdipe est innocent) à une vérité (il est coupable); avec Wallas, d'une fiction (Dupont fait semblant d'avoir été tué) à une réalité (Dupont a été réellement tué)⁵⁸.

A proposito del significato di questo riferimento la critica ha seguito due filoni di indagine: da una parte ha analizzato l'archetipo che soggiace alla struttura del romanzo come il filo conduttore che offre una chiave di lettura imprescindibile per il significato dell'opera, grazie al ritorno a un passato che ha radici universali e sempre valide, in cui la contemporaneità può riconoscere se stessa; dall'altra ha trovato un'altra risposta. L'alternativa risiederebbe nella volontà dell'autore di richiamare la traccia antica allo scopo di conferirle un altro significato all'interno dell'opera letteraria del XX secolo, giungendo a trasformare quel significato primo e sostituendolo una volta per tutte con altro da sé⁵⁹. Si tratterebbe quindi di un reimpiego del mito al fine di cancellarlo, *le gommer* appunto:

⁵⁸ J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Éditions du Seuil, Paris 1990, p. 45. “Sia in un racconto che nell'altro, la situazione di partenza è proprio l'inverso della situazione di arrivo, ma l'operazione che permette di passare dalla partenza all'arrivo è inversa. In *Edipo Re* tutto è avvenuto: le azioni sono già compiute; nelle *Gommès*, non è successo niente: le azioni stanno per compiersi. Con Edipo si passa da un errore (Edipo è innocente) a una verità (è colpevole); con Wallas, da una finzione (Dupont fa finta di essere stato ucciso) a una realtà (Dupont è stato ucciso veramente)”.

⁵⁹ Tesi sostenuta in particolare da R. M. Allemand, cit.

Les Gattes serait une invitation de l'homme moderne à se libérer du poids écrasant d'un mythe qui le rattache aux archétypes.⁶⁰

Secondo questa interpretazione, lo scrittore attiva un processo di demistificazione, per cui al mito viene sottratto ogni suo valore semantico: in primo luogo il mito subisce uno spostamento dal suo contesto originario all'ambito della paraletteratura di largo consumo, vale a dire il romanzo giallo; e, in secondo luogo, per sottolineare la perdita di significato, il linguaggio è in gran parte privato della sua valenza logica, al punto da generare nel testo scambi tra i personaggi che risultano privi di coerenza, in cui il meccanismo della comunicazione gira evidentemente a vuoto:

–Le patron c'est moi.

–Ah, c'est vous! C'est vous qui avez raconté à un inspecteur cette stupidité au sujet d'un prétendu fils du professeur Dupont?

–J'ai rien raconté du tout. J'ai dit qu'il venait quelquefois des jeunes gens au comptoir, qu'il y en avait de tous les âges – certains largement assez jeunes pour être ses fils...

–Avez-vous dit qu'il avait un fils?

–Mais j'en sais rien, moi, s'il avait des fils!

–C'est bien. Je voudrais parler au patron.

–Le patron, c'est moi.

–Ah, c'est vous! C'est vous qui avez raconté cette stupidité au sujet d'un prétendu fils du professeur?

–J'ai rien raconté du tout.

–Avez-vous dit qu'il avait un fils?

–Mais j'en sais rien, s'il avait des fils! J'ai dit seulement qu'il venait des jeunes gens de tous les âges au comptoir.

–C'est vous qui avez raconté cette stupidité, ou bien c'est le patron?

–Le patron, c'est moi.⁶¹

⁶⁰ B. Morrisette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Éditions de Minuit, Paris 1973. “*Les Gattes* potrebbe essere un invito all'uomo moderno a liberarsi del peso schiacciante di un mito che lo tiene legato agli archetipi”. Nostra la traduzione.

⁶¹ A. Robbe-Grillet, *Les Gattes*, cit., p. 263. “ Il padrone sono io. - Ah, è lei! È lei che ha raccontato a un ispettore una certa stupidaggine a proposito di un ipotetico figlio del professor Dupont? - Io non ho

In prima istanza parrebbe non privo di senso istituire un parallelismo fra il modo di impiegare il materiale mitologico da parte di Robbe-Grillet e da parte di Queneau. Si è parlato per entrambi di un abbassamento della vicenda mitologica da un contesto aulico a uno popolare; si è visto come lo spazio dell'azione si configuri secondo un percorso labirintico, in cui il personaggio perde la percezione delle distanze, e il lettore si smarrisce nella confusione dei molteplici punti di vista e dei diversi livelli narrativi; allo stesso modo si è rilevato come l'immagine del labirinto rimandi al carattere sperimentale della scrittura. Questi procedimenti, per cui si può senza dubbio parlare di un'analogia tra i due scrittori, vanno tutti nella direzione di un'attualizzazione del mito, di un avvicinamento della vicenda mitologica al lettore del XX secolo. Tuttavia, ci sembra che le intenzioni di Queneau siano di segno diverso da quelle di Robbe-Grillet, se si legge *Le Vol d'Icare* più come una risposta ironica, che come una provocazione e un rifiuto della tradizione classica tout-court.

Per cercare di comprendere appieno il disegno di Queneau, bisogna senz'altro fare riferimento al manifesto teorico di Robbe-Grillet che di soli cinque anni precede la pubblicazione del *Vol: Pour un Nouveau Roman*. Considerando la parte in cui viene affrontata la questione del personaggio e del suo ruolo nell'opera letteraria, si può già intuire in quale modo potrebbe configurarsi un personaggio costruito per assurdo, seguendo alla lettera le indicazioni del capofila del *Nouveau Roman*:

"Nous en a-t-on assez parlé du «personnage»! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir. Cinquante années de maladie, le constat de son décès enregistré à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien n'a encore réussi à le faire *tomber* du piédestal où l'avait placé le XIXe siècle. C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté quoique

raccontato proprio niente. Ho detto che a volte al bar venivano dei giovani, che ce n'erano di tutte le età, alcuni anche abbastanza giovani da poter essere suoi figli... - Lei ha detto che aveva un figlio? - Ma che ne so io, se aveva dei figli! - Va bene, vorrei parlare con il padrone. - Il padrone sono io. - Ah, è lei! È lei che ha raccontato una certa stupidaggine a proposito di un ipotetico figlio del professore? - Io non ho raccontato proprio niente. - Lei ha detto che aveva un figlio? - E che ne so se aveva dei figli! Ho detto soltanto che al bar venivano dei giovani di tutte le età. - È lei che ha raccontato questa stupidaggine oppure è il padrone? - Il padrone sono io".

postiche au milieu des valeurs que révère la critique traditionnelle. C'est même là qu'elle reconnaît le «vrai» romancier: «il crée des personnages». [...] En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages, appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marqua l'apogée de l'individu. Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à *l'ascension* ou à *la chute* de quelques hommes, de quelques familles."⁶²

Cinque anni più tardi Queneau pubblica una storia che ha come protagonista un eroe “creato” da un “vero romanziere” del XIX secolo, talmente vero da averne tutti i tic e i difetti. Questo personaggio, frutto della creazione letteraria vecchio stile, è letteralmente “caduto” dal suo “pedistallo”, vale a dire da quel supporto solido che lo ancorava alla tradizione, sul quale si fondava la sua identità e che rappresentava le sue origini. Quel piedistallo su cui poggiava è diventato adesso il fulcro e il punto di lancio da cui spicca il volo per vivere in un'altra dimensione. Nel romanzo vediamo illustrati i suoi movimenti di “ascesa”, ma non sociale, come la intendeva Robbe-Grillet riferendosi a Balzac; anzi, come si è visto il viaggio di Icare nella società avviene al contrario: dall'aulico al popolare, in un avvicinamento verso il basso. L'ascesa di Icare riguarda piuttosto la sfera delle sensazioni fisiche, che avvengono durante le corse in automobile ad alta velocità, o grazie all'alcol o volando con un aquilone, che, si è detto, ne determinerà la “caduta”, come chiusura e soluzione della sua avventura.

Queneau sembra quindi prendere le mosse dalla dirimente dichiarazione di Robbe-Grillet per creare un intreccio in cui vengono prese alla lettera e ipotizzate

⁶² A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris 1963, p. 26. Il corsivo è nostro. “Ce ne hanno parlato abbastanza di “personaggio”. E, ahimè, non sembra che ancora sia finita. Cinquant'anni di malattia, il suo decesso appurato e ripetutamente registrato dai saggi più seri, niente è ancora riuscito a farlo *cadere* dal piedistallo dove l'aveva posto il XIX secolo. Ormai è una mummia, ma continua a troneggiare con la stessa maestà anche se fasulla, al centro dei valori riveriti dalla critica tradizionale. La quale riconosce proprio da questo il “vero” romanziere: “egli crea dei personaggi”. [...] In effetti, i creatori di personaggi in senso tradizionale ormai riescono a proporci soltanto dei fantocci ai quali essi stessi hanno smesso di credere. Il romanzo di personaggi appartiene al passato in tutto e per tutto, è caratteristico di un'epoca: quella che segnò l'apogeo dell'individuo. Forse non è un progresso, ma sicuramente l'epoca attuale è piuttosto quella del numero di matricola. Il destino del mondo per noi ha cessato di identificarsi con *l'ascesa* o *la caduta* di qualche uomo di qualche uomo, di qualche famiglia”. La traduzione è nostra.

le estreme conseguenze della scomparsa del personaggio, e non solo in quanto convenzione letteraria. Riprova ne è il fatto che il manifesto della nuova avanguardia sembra risuonare direttamente nelle pagine del *Vol*. Se ne indovina una citazione in un punto in cui, mentre il “vero romanziere” del XIX secolo, il nostro Hubert Lubert, medita in cerca di ispirazione, sembra anticipare, nelle sue riflessioni, la poetica del *Nouveau Roman*, allorché si interroga sul punto cruciale dell'assenza del personaggio e sul progresso della letteratura futura, citando quella stessa idea di progresso cui fa riferimento Robbe-Grillet nel suo saggio:

Hubert: (devant une feuille de papier blanc)

[...] Quel sort que celui d'un romancier sans personnages. Peut-être un jour en sera-t-il ainsi pour tous. Nous n'aurons plus de personnages. Nous deviendrons des auteurs en quête de personnages. Le roman ne sera peut-être pas mort. Mais il n'y aura plus de personnages. Difficile à s'imaginer, un roman sans personnages. Mais tout *progrès*, si *progrès* il y a, n'est-il pas difficile à imaginer?⁶³

Leggendo il romanzo alla luce di questi riferimenti, lo si può interpretare come la risposta a quegli stessi interrogativi che l'avanguardia andava ponendo negli Anni Cinquanta e Sessanta sul ruolo del personaggio. Con l'impiego del mito trasposto in ambito novecentesco, e per mezzo dell'ironia, Queneau intende rispondere alla questione se fosse ancora pertinente farne il fulcro narrativo del dispositivo letterario. Rispetto alla proposta radicale di Robbe-Grillet, di sbarazzarsi del personaggio come di un'entità ormai inadatta a scandagliare il reale, quella di Queneau risulta più mitigata. Attraverso il suo ultimo romanzo ci lascia intendere che vi è ancora uno spazio all'interno della letteratura in cui il personaggio può esprimere le sue potenzialità. Si tratta evidentemente di un personaggio dall'identità fluttuante e imprevedibile, e risulta difficile, per la sua natura, trattenerlo all'interno di un'unica forma letteraria, riconoscibile come

⁶³ *Le Vol d'Icare*, cit., p. 91. “HUBERT (davanti a un foglio di carta bianca): Qual sorte quella di un romanziere privo di personaggi. Forse un giorno sarà così di tutti noi. Non avremo più personaggi. Diventeremo autori in cerca di personaggi. Il romanzo non sarà forse morto, ma non avrà più personaggi. Difficile immaginarlo, un romanzo senza personaggi. Ma ogni *progresso*, se di *progresso* si tratta non è difficile a immaginare?”. *Icaro involato*, Einaudi, Torino 1969, traduzione di C. Lusignoli.

romanzo tout-court. Grazie alla sua presenza, ma grazie anche alla sua assenza, la narrazione si trasforma in una messa in scena teatrale, in un genere misto, su cui il lettore è portato a interrogarsi.

Tuttavia, nonostante la forma sperimentale della scrittura e della struttura del testo, la conclusione del romanzo, ossia il ritorno di Icare al manoscritto, sembra al contempo un ritorno all'interno delle convenzioni conosciute. Icare non può fare a meno di cadere di nuovo dentro il manoscritto perché la letteratura, sembra ribadire Queneau, è illusione, è finzione e questo è un dato da cui non si può prescindere. A partire da questo elemento però, stabilita come fulcro una base, d'intorno tutto si fa arte della variazione. Nel romanzo di Queneau il dato di partenza che stabilisce un legame esplicito con il mito, è la citazione del nome *Icare* nel titolo e l'esperienza del volo, i quali richiamano direttamente la vicenda mitologica. Data questa cornice, l'invenzione è libera di spaziare e può espandersi in tutte le direzioni, senza però oltrepassare il limite, pena l'impossibilità di comprendere l'intera composizione, pena la scomparsa del mito e insieme la perdita del significato. Soltanto all'interno della traccia delineata dal mito possono essere compiute variazioni che conferiscano una nuova luce al mito stesso, e nel contempo non lo oscurino del tutto, rendendolo così, irriconoscibile.

Per questa ragione, la vicenda mitica trasposta in epoca contemporanea permette comunque di individuare l'eroe ovidiano sotto gli abiti del giovane meccanico, fidanzato con una commerciante di tessuti, il quale desidera provare la vertigine a bordo delle automobili, o volare appeso a un aquilone:

Quant à moi, nourri par le commerce des culottes cyclistes et d'amour d'LN, je retourne chaque jour sur les fortifications où j'examine, plus que les mauvais garçons et les filles perdues dormant sur l'herbe rase, où j'examine, dis-je, toujours avec le même intérêt ce jeu d'enfant qui consiste à faire se balancer dans la brise des losanges de papier, dits cerfs-volants. [...] La seule chose qui ne m'agrée point dans les cerfs-volants, c'est la ficelle qui les retient⁶⁴.

⁶⁴ R. Queneau, *Le Vol d'Icare*, cit., p. 286. “Quanto a me, nutrito dal commercio dei calzoncini ciclistici e dall'amore di LN, torno ogni giorno sui bastioni dove esamino, più che i ragazzi di vita e le ragazze perdute addormentati sull'erbetta, dove esamino, dico, con inesausto interesse, quel gioco infantile che consiste nel fare ondeggiare al vento certe losanghe di carte chiamate aquiloni. [...] La sola cosa che

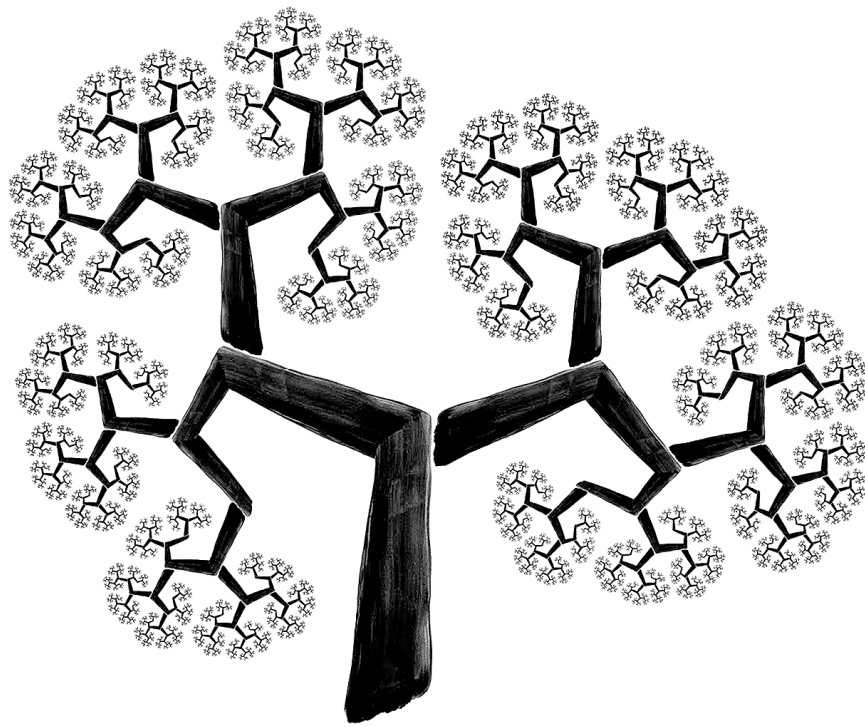
Tuttavia, allo stesso modo in cui Icaro non arriverà a superare il limite della finzione, precipitando infine nelle pagine da cui cercava di fuggire, così il lettore non deve farsi illusioni: il perimetro non può essere valicato; solo al suo interno è possibile variare e creare all'infinito, sempre però nell'ambito di una regola. E come abbiamo avuto modo di vedere, la regola nel romanzo, la cornice entro cui muoversi, la offre il mito, come una traccia già segnata al cui interno è possibile il movimento. Come una linea entro cui sia possibile improvvisare innumerevoli variazioni, ma senza mai oltrepassarla. Si correrebbe il rischio altrimenti di ottenere un'opera incomprensibile per via di una innovazione eccessiva.

Presumibilmente la vera colpa di Icaro è che, volendo spingersi troppo in alto, al di sopra del significato, nel regno della sperimentazione assoluta, arriva a perdere ogni contatto con la dimensione comprensibile. Icaro può essere Icaro solo all'interno del mito. Così come il romanzo non può fare a meno del personaggio per continuare a esistere ed essere comprensibile. Non è facendo a meno del personaggio, sembra dire Queneau, che si otterranno romanzi in grado di rappresentare meglio il reale, si rimarrà comunque all'interno di una finzione. Pur lasciando quindi il destino del personaggio nelle mani del suo autore, la questione di fondo resta invece quale sia il grado di equilibrio che si possa raggiungere tra sperimentazione e significato, e su questo gioca e sperimenta Queneau nel *Vol d'Icare*.

non mi va a genio negli aquiloni, è lo spago che li trattiene". *Icaro involato*, cit., p. 177.

VII

VISIONI D'INFANZIA



(Esempio di frattale con struttura ad albero)

Abbiamo visto che nell'intreccio dei tre romanzi l'opposizione del fanciullo nei confronti delle regole dell'adulto, sia che questo comportamento si realizzi attraverso l'ironia, oppure la ribellione, o la fuga, rappresenta un fulcro comune, la linea tematica che unisce i testi in questione tra di loro e che allo stesso tempo lascia risuonare l'eco del mito. Una volta lasciato il proprio mondo d'origine (il pianeta, la famiglia, il manoscritto), durante la sua iniziazione il protagonista misura il mondo degli adulti attraverso lo sguardo dell'infanzia. È opportuno chiedersi adesso quale importanza abbia questo modo di osservare la realtà con sguardo infantile, nel percorso dei tre scrittori che ha preceduto e seguito i romanzi in esame; se sia la prima volta che affrontano il tema dell'infanzia o se invece questo tema sia già presente nella loro opera, e in questo caso, se abbia conosciuto variazioni rispetto al passato. Si è detto che nel caso del *Petit prince* e del *Barone rampante* il mondo infantile non è solo l'oggetto della narrazione, ma è anche il destinatario dell'opera. Ci interrogheremo quindi sulla scelta specifica di rivolgersi a un pubblico infantile, su quale grado di consapevolezza questa scelta richieda e se essa conduca verso un'innovazione nella scrittura rispetto alla produzione precedente degli autori.

Un altro aspetto che non possiamo trascurare è che i tre fanciulli rappresentano tipologie diverse del personaggio non adulto e rispecchiano visioni distinte dell'infanzia. Se Cosimo e Icare con un gesto definitivo di disobbedienza

si oppongono in maniera netta a una tradizione legata al passato⁶⁵, il piccolo principe, invece, sembra andare in direzione opposta. Nel suo stato d'animo malinconico per ciò che ha lasciato di più prezioso sul suo pianeta, è disposto ad abbandonare il proprio corpo al morso del serpente, e rinunciare a una vita sulla Terra, per tornare nel suo luogo d'origine. Così facendo si oppone alla crescita, si rifiuta di diventare adulto nella società degli adulti e preferisce tornare al passato, vale a dire al pianeta in miniatura regno dell'infanzia senza fine, dove gli unici esseri che crescono, i baobab, soffocherebbero l'equilibrio dell'intero sistema e per questo vanno estirpati.

Questa differenza nei protagonisti, il loro essere rivolti verso il futuro o verso il passato, corrisponde, come si dirà tra poco, al diverso valore che ogni scrittore attribuisce all'infanzia, è l'indizio di tre visioni diverse che andremo ad analizzare, interrogandoci su quale ruolo abbia dunque il mondo infantile nella poetica di Saint-Exupéry, Calvino e Queneau. Faremo per questo riferimento a un corpus più ampio, in cui cercheremo di individuare rimandi e anticipazioni a proposito del mito, per chiarire se l'infanzia sia già al centro di una riflessione, e se si verifichi un cambiamento nell'incontro e nella sovrapposizione con il mito.

Saint-Exupéry, l'esilio, la scrittura

Conosciuto dal grande pubblico soprattutto per il *Petit prince*, parlando di Saint-Exupéry, raramente viene fatto di soffermarsi sulla questione dell'*engagement*. I valori che Saint-Exupéry cercò di illustrare con le sue opere negli anni '30, sono stati scambiati talvolta per un sentimentalismo gratuito, privo di agganci con il contesto storico⁶⁶. Invece attraverso la sua opera egli non trascura di considerare la persona umana nella sua interezza e dalla sua riflessione è bandita

⁶⁵ Per quanto concerne il protagonista del romanzo di Queneau bisogna precisare che, pur nel suo entusiasmo per la modernità, alla fine del romanzo sarà costretto a fare ritorno al manoscritto da cui proviene, compiendo il suo destino di personaggio mitologico. La sua fuga lo riporta quindi al punto di partenza e rende vano il gesto di rivolta verso lo scrittore Lubin.

⁶⁶ Si veda a questo proposito lo studio di F. Gerber, *Saint-Exupéry, de la Rive Gauche à la guerre*, Denoël, Paris 2000.

ogni volontà di potenza o di prevaricazione, idee che in quegli anni costituivano la base dell'ideologia fascista.

Il suo pensiero si forma tra il 1926 e il 1939, in funzione delle esperienze personali, ma anche attraverso i contatti diretti con i piloti, con i giornalisti e gli scrittori dell'epoca, che incontra sulla Rive Gauche, centro animato del dibattito, in quegli anni tra le due guerre. Le sue idee pacifiste trovano un nuovo fondamento in occasione del viaggio a Barcellona quando, incaricato di un reportage, registra la violenza della guerra civile.

Mais de retour à Barcelone ce soir, je me penche de la fenêtre d'un ami sur ce petit cloître saccagé. Les plafonds ont croulé, les murs sont percés de larges brèches, le regard fouille les plus humbles secrets.

Et je songe malgré moi à ces termitières du Paraguay que j'éventrais d'un coup de pioche pour en pénétrer le mystère. Et sans doute, pour les vainqueurs qui ont éventré ce petit temple, ne s'agissait-il que d'une termitière. Ces nonnettes, qu'un simple coup de pied de soldat a brusquement ramenées au jour, se sont mises à courir de-ci de -là, le long des murs, et la foule n'a pas senti le drame⁶⁷.

La guerra annienta ciò che l'uomo ha di più sacro, il mistero stesso della vita, distrugge ogni riparo per la sicurezza e per l'intimità, lo priva della dignità umana, e lo porta a considerare l'altro come un animale più debole, sul quale esercitare la propria forza. Davanti alla manifestazione della violenza, la coscienza degli individui si affievolisce fino a perdersi nell'immobilità indifferente della massa, la moltitudine di singoli diventa folla incapace di reagire. Da questa esperienza in Spagna, in Saint-Exupéry si sviluppano le sue convinzioni umaniste

⁶⁷ A. de Saint-Exupéry, *Espagne ensanguinée*, in *Reportages*, in *Œuvres Complètes vol. I*, Gallimard, Paris 1994, p. 405. “Ma di ritorno a Barcellona, questa sera, dalla finestra di un amico mi affaccio su un piccolo chiostro devastati. I soffitti sono crollati, nei muri grandi breccie, lo sguardo fruga nei più umili segreti. E mio malgrado penso a quei termitai del Paraguay che sventravo con un colpo di zappa per penetrarne il mistero. E senza dubbio, per i vincitori che hanno sventrato il piccolo tempio, questo non era che un termitaio. Le monachelle, alle quali la semplice pedata di un soldato ha bruscamente dato la sveglia, hanno preso a correre di qua e di là lungo i muri, e la folla non ha avvertito il dramma”. *Spagna insanguinata*, in *Reportage*, in *Opere vol. I*, Bompiani, Milano 1994, p. 491, trad. di F. Saba Sardi.

e pacifiste, ma allo stesso tempo lo scrittore intuisce che un conflitto mondiale è imminente.

Nel 1939 non sarebbe costretto ad arruolarsi nell'aeronautica militare, ha già 39 anni, potrebbe restare lontano dal fronte e trovare un impiego amministrativo in città, secondo quanto previsto dal governo. Eppure decide di partecipare al conflitto in prima persona, per rispondere a una propria esigenza morale. Esprimerà il proprio Credo in *Pilote de guerre*, un'opera testimonianza che però non si limita a registrare le tappe e le difficoltà incontrate durante il volo di ricognizione sulla città di Arras. Insieme al resoconto della missione militare, Saint-Exupéry medita sul ruolo dell'intellettuale di fronte al conflitto, sulle conseguenze della guerra non solo sui territori, ma anche sui rapporti umani. Nella sua riflessione, l'autore esprime il proprio impegno, con una forte connotazione morale:

Je crois que la primauté de l'Homme fonde la seule Égalité et la seule Liberté qui aient une signification. Je crois en l'égalité des droits de l'Homme à travers chaque individu. Et je crois que la Liberté est celle de l'ascension de l'Homme. Égalité n'est pas Identité. La Liberté n'est pas exaltation de l'individu contre l'Homme. Je combattrai quiconque prétendra asservir à un individu – comme à une masse d'individus - la liberté de l'Homme⁶⁸.

Lo scrittore sceglie dunque di combattere per la civiltà e ne dà testimonianza in questo romanzo, che possa servire ad illuminare le coscienze sul senso e la portata delle azioni di ognuno, su quale sia il grado di responsabilità degli uni verso gli altri, su quali ragioni sono alla base dell'unione tra gli uomini: nella visione dello scrittore è chiesto loro di svolgere un compito che li renda uniti nella cooperazione, durante i momenti di guerra, come in tempo di pace. Questa la

⁶⁸ A. de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, Gallimard, Paris 1959, [1942], p. 383. “Credo che il primato dell'uomo si fondi sulla sola Uguaglianza e sulla sola Libertà che abbiano un significato. Credo nell'uguaglianza dei diritti dell'Uomo attraverso tutti gli individui. E credo che la Libertà sia quella dell'ascesa dell'uomo. Uguaglianza non è identità. La Libertà non è l'esaltazione dell'individuo contro l'Uomo. Combatterò chiunque pretenda di sottomettere all'individuo - come a una massa di individui - la libertà dell'Uomo”. *Pilota di guerra*, Bompiani, Milano 1995, traduzione di M. Chiappelli.

differenza che distingue l'uomo dall'animale e che lo porta ad evolvere in percorso di miglioramento morale.

Tuttavia, dopo la liberazione, questo aspetto più impegnato dello scrittore è stato messo in secondo piano, trascurata la sua azione in prima linea, si è dimenticato il suo antirazzismo e la volontà di resistere che esprimeva la sua opera.

D'altra parte è vero che per Saint-Exupéry la vita militare non costituiva uno scopo in sé. Il pilota era interessato all'aereo in quanto mezzo per migliorare i contatti tra gli uomini, e non alla battaglia; senza dubbio era più appassionato di meccanica dei motori, che non di strategie con cui impiegare il velivolo come arma. Saint-Exupéry ha scelto l'aviazione già dall'infanzia, in virtù di un fascino che lo attira verso i protagonisti dei primi voli di inizio secolo, quando ancora ragazzino effettuò un primo breve tragitto su un biplano, nella piccola base aeronautica nei pressi della residenza di famiglia. In seguito, grazie anche all'esperienza nella linea di aviazione postale, manterrà verso gli aerei una visione non lontana da quella prima ispirazione dell'infanzia: per lo scrittore l'aereo rappresenta uno strumento di conoscenza, grazie al quale è possibile avere una visione globale del mondo, e con cui sia possibile migliorare la rete di comunicazione e di scambio fra gli uomini. Dalle sue opere non emerge un interesse per l'utilizzo militare degli aerei, ma un utilizzo che sviluppi le capacità dell'uomo, fino a portarlo a una conoscenza universale:

L'avion est une machine sans doute, mais quel instrument d'analyse!
Cet instrument nous a fait découvrir le vrai visage de la terre. Les routes, en effet, durant des siècles, nous ont trompés. [...] Ainsi trompés par leurs inflexions comme par autant d'indulgents mensonges, nous avons longtemps embelli l'image de notre prison. [...] Mais notre vue s'est aiguisée, et nous avons fait un progrès cruel. Avec l'avion nous avons appris la ligne droite. [...] Nous voilà donc changés en physiciens, en biologistes, examinant ces civilisations qui ornent des fonds de vallées. [...] Nous voilà donc jugeant l'homme à l'échelle cosmique, l'observant à travers nos hublots, comme à travers des instruments d'étude. Nous voilà relisant notre histoire⁶⁹.

⁶⁹ A. de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, cit., p. 54-55. "L'aereo è una macchina, certo; ma che

Nel 1926 ha inizio la sua carriera di pilota entrando a far parte della compagnia Latécoère, fondata alla fine della prima guerra con la missione di distribuire la posta nel mondo, nel modo più rapido possibile. Quando viene assunto, Saint-Exupéry è consapevole che le missioni di cui sarà incaricato sono ad alto rischio: il pilota deve saper intervenire in caso di un guasto ad alta quota, può incorrere in errore nel compiere un tragitto, deve saper affrontare il pericolo che implica il volo al di sopra di territori poco conosciuti, avendo scarse indicazioni geografiche. In questo modo, al servizio dell'aeronautica civile, Saint-Exupéry ha l'occasione di misurarsi concretamente con il sogno del volo che è nato in lui durante l'infanzia e si è sviluppato nel corso dell'adolescenza.

A queste prime esperienze, ai viaggi di collegamento postale tra la Francia e i paesi africani, con scalo in Spagna, attingerà per la composizione di *Courrier Sud*, la sua prima opera. A volte a causa del maltempo o per un guasto, il velivolo non può rientrare e più di una volta Saint-Exupéry è obbligato a un atterraggio in piccole basi in prossimità di zone desertiche, dove è costretto a trascorrere alcuni giorni. La solitudine del deserto è favorevole alla riflessione e alla scrittura. Dalle prime poesie, la sua produzione passa alla riflessione sulla vita e sul suo mestiere di pilota. È sempre presente in lui l'ispirazione del poeta, ma a questa si aggiunge l'esperienza diretta delle prove superate, anche in condizioni di emergenza. Il confronto continuo con la morte, la propria, intravista come possibilità non remota e quella dei colleghi mai più rientrati, modifica la sua visione del mondo. La motivazione che muove lo scrittore-aviatore, come i suoi compagni, è del tutto specifica e non ha niente a che fare con la ricerca di un'egemonia di una nazione su un'altra, o con una volontà di supremazia. Chi sceglie di rischiare la propria vita in volo, non lo fa per una dimostrazione di forza, né per esibire una pura vanità.

strumento di analisi!Grazie a esso abbiamo scoperto il vero volto della terra. Infatti le strade, per secoli e secoli, ci hanno ingannati. [...] A lungo, tratti in errore dai loro meandri come da altrettante innocenti bugie, abbiamo abbellito l'immagine della nostra prigionia. [...] Ma la nostra vista si è acuita e abbiamo compiuto un crudele progresso. Con l'aereo si è imparato a conoscere la linea retta. [...] Ci siamo quindi trasformati in fisici e biologi, esaminando le civiltà che ornano qualche fondo di valle. [...] Ci siamo messi a valutare l'uomo su scala cosmica, osservandolo attraverso i nostri portellini, come attraverso strumenti da gabinetto scientifico. Ci siamo messi a rileggere la nostra storia". *Terra degli uomini*, cit., p. 250-251.

Je viens de réussir un petit exploit: passé deux jours et deux nuits avec des Maures et un mécanicien pour sauver un avion. Alertes diverses et graves. Pour la première fois, j'ai entendu siffler des balles sur ma tête . Je connais enfin ce que je suis dans cette ambiance-là: beaucoup plus calme que les Maures. Mais j'ai aussi compris, ce qui m'avait toujours étonné: pourquoi Platon (ou Aristote) place le courage au dernier rang des vertus. Ce n'est pas fait de bien beaux sentiments: un peu de rage, un peu de vanité, beaucoup d'entêtement et un plaisir sportif vulgaire. Surtout l'exaltation de sa force physique, qui pourtant n'a rien à y voir. On croise les bras sur sa chemise ouverte et on respire bien. C'est plutôt agréable. Quand ça se produit la nuit, il s'y mêle le sentiment d'avoir fait une immense bêtise. Jamais plus je n'admirerai un homme qui ne serais que courageux⁷⁰.

Si tratta quindi, e Saint-Exupéry questo vuole descrivere nelle sue opere, di una lotta continua, ma pacifica, per migliorare le condizioni di vita degli uomini, ampliare le possibilità di comunicazione e sviluppare la solidarietà. Questo il nodo alla base del pensiero dello scrittore, che, in questo senso, si configura lontano da qualsiasi causa nazionale, per abbracciare una dimensione più universale.

I protagonisti di *Courrier sud* e *Vol de nuit*, il cui compito è quello di mettere in collegamento gli uomini dei diversi continenti, a rischio della vita, si fanno portatori di solidarietà. Il lessico ricorda quello del conflitto: quando i piloti affrontano gli elementi ostili, le rocce insidiose nel buio, gli scoppi di temporali improvvisi intorno all'aereo, devono far fronte a una minaccia contro la loro vita. Ma la battaglia non è mai condotta al fine di dimostrare la supremazia dell'uomo sulla natura, o, ancor meno, dell'uomo sull'uomo. Al contrario: dal collaborare insieme, sia in situazioni di pericolo, sia in momenti più distesi, ma sempre avendo una missione comune, nasce un legame più forte.

⁷⁰ Da una lettera di Saint-Exupéry a A. Gide, riportata dallo stesso Gide nell'introduzione a *Vol de nuit*, Gallimard, Paris 2010, [1931], p. 13. Ne proponiamo la traduzione: “Mi è appena riuscita una piccola impresa: passati due giorni e due notti con undici Mori e un meccanico per salvare un aereo. Allarmi diversi e gravi. Per la prima volta ho sentito fischiare le pallottole sulla testa. Finalmente so cosa sono in questa situazione: molto più calmo dei Mori. Ma ho anche capito una cosa che mi aveva sempre stupito: perché Platone (o Aristotele?) tra le virtù mette il coraggio all'ultimo posto. Non è fatto di sentimenti molto belli: un po' di rabbia, un po' di vanità, molta testardaggine e un piacere sportivo volgare. Soprattutto l'esaltazione della propria forza fisica, che d'altra parte non c'entra per niente. Incroci le braccia contro la camicia aperta e respiri per bene. È piuttosto piacevole. Quando succede di notte, provi anche il sentimento di aver fatto un'immensa stupidaggine. Mai più ammirerò un uomo che sia solo coraggioso”.

Rivière se levait, le secrétaire l'aborda: - Les notes de service, pour la signature, monsieur... - Bien. Rivière se découvrait une grande amitié pour cet homme, que chargeait aussi le poids de la nuit. « Un camarade de combat, pensait Rivière. Il ne saura sans doute jamais, combien cette veille nous unit ».

Pourtant dans cette lutte, une silencieuse fraternité liait, au fond d'eux-mêmes, Rivière et ses pilotes. C'étaient des hommes du même bord, qui éprouvaient le même désir de vaincre⁷¹.

Tuttavia, in un momento in cui Gide o Malraux nelle loro opere si confrontano direttamente con il problema della storia⁷², Saint-Exupéry preferisce mantenere i suoi personaggi in una dimensione diversa da quella dell'attualità, per dare alla loro esperienza un carattere universale. Il rapporto tra i personaggi e la storia non entra a far parte della trama del romanzo, lo scopo resta la riflessione sull'uomo in generale, per questo si può parlare di umanesimo a proposito di Saint-Exupéry.

A differenza di Malraux, che si impegnerà in una lotta aperta contro il fascismo, Saint-Exupéry non si pronuncerà pubblicamente quando gli intellettuali francesi di estrema destra dichiareranno di appoggiare la politica coloniale dell'Italia fascista in Africa. La posizione di Saint-Exupéry è orientata più verso le posizioni di pacifismo degli intellettuali che gravitano in quegli anni intorno alla rivista "La Flèche", e che erano accusati dagli engagés di sinistra di avere un ruolo troppo passivo, in un periodo in cui era necessario agire e non prendere tempo. Nel 1938, quando il rischio della guerra è ormai tangibile, l'entourage di Saint-Exupéry e di Gide resta comunque in favore della pace, che comunque permetterebbe di preparare al meglio un eventuale conflitto. Saint-Exupéry interviene nel dibattito con degli articoli pubblicati su *Paris-Soir*, in cui sostiene la politica di Daladier al

⁷¹ A. de Saint-Exupéry, *Vol de Nuit*, Gallimard Paris 2010, [1931], p. 80, p.104. Proponiamo qui di seguito la nostra traduzione, visto che nella versione italiana di Bompiani, Milano 1994, con traduzione di Cesare Giardini, compare una svista importante. "Rivière si era alzato, il segretario gli andò incontro: - Gli appunti di servizio, per la firma, signore... - Va bene. Rivière scopriva di provare una grande amicizia per quell'uomo, anche lui carico del peso della notte. « Un compagno di lotta, pensava Rivière. Forse non saprà mai quanto questa veglia ci unisca »". "Eppure in quella lotta, nel fondo di loro stessi una fratellanza silenziosa legava Rivière e i suoi piloti,".

⁷² Per uno studio sugli intellettuali francesi e il loro rapporto con la storia si veda il saggio di P Cattani, *Le Règne de l'Esprit, Littérature et engagement au début du XX siècle*, Olschki Editore, Firenze 2013.

suo ritorno da Monaco, dopo la firma dell'accordo. Nei suoi pezzi, lo scrittore pacifista e umanista non nasconde comunque la propria preoccupazione:

Nous avons choisi de sauver la paix. Mais, en sauvant la paix, nous avons mutilé des amis. Et, sans doute, beaucoup parmi nous étaient disposés à risquer leur vie pour les devoirs de l'amitié. Ceux-là connaissent une sorte de honte. Mais, s'ils avaient sacrifié la paix, ils connaîtraient la même honte. Car ils auraient alors sacrifié l'homme⁷³.

Lo scrittore non è pronto a sostenere un intervento in guerra, soprattutto alla luce dell'esperienza che ha vissuto in Spagna. La guerra civile lo aveva sconcertato per lo scontro tra due fazioni di uno stesso popolo. Nelle sue riflessioni paragona la guerra civile a una malattia che “attacca l'uomo dal di dentro. Si propaga invisibile. E quelli di un partito, per strada, si sentono circondati da appestati che non sanno riconoscere”⁷⁴. Il conflitto militare, per come la vede Saint-Exupéry, colpisce l'essenza stessa dell'uomo, come un contagio morale oltre che una distruzione fisica, in cui non esistono distinzioni di parte, poiché la vittima resta la dignità umana nella sua interezza. Una nuova guerra contro la Germania non sarebbe dissimile da quella spagnola, sarebbe una sconfitta per l'umanità in generale e porterebbe soltanto al crollo dell'Europa tutta intera. Così Saint-Exupéry, in ragione della distruzione che ha osservato in Spagna, giustifica la sua scelta della pace. Ritroviamo questa difesa della pace in *Terre des hommes* in cui il racconto è nuovamente autobiografico:

Nous n'avons pas besoin de la guerre pour trouver la chaleur des épaules voisines dans une course vers le même but. La guerre nous trompe. La haine n'ajoute rien à l'exaltation de la course. Pourquoi nous haïr? Nous sommes solidaires, emportés par la même planète, équipage d'un même

⁷³ A. de Saint-Exupéry, *La paix ou la guerre*, articoli apparsi su “Paris-Soir” 1938, riportato in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1994. Per la traduzione, *Opere*, Bompiani, Milano 1994. “Abbiamo scelto di salvare la pace, ma salvando la pace, abbiamo mutilato degli amici. E senza dubbio, molti tra noi erano pronti a rischiare la vita per i doveri dell'amicizia. I quali subiscono una sorta di onta. Ma, se avessero sacrificato la pace, conoscerebbero uguale onta. Perché allora avrebbero sacrificato l'uomo”. *La pace o la guerra*, in *Opere vol. I*, cit., traduzione di F. Saba Sardi.

⁷⁴ In originale: “Elle attaque par l'intérieur. Elle se propage dans l'invisible. Et ceux d'un parti dans la rue, se sentent entourés de pestiférés qu'ils ne savent pas reconnaître”. *Reportage: Espagne ensanglantée*, in *Œuvres*, cit. La traduzione è nostra.

navire. Et s'il est bon que des civilisations s'opposent pour favoriser des synthèses nouvelles, ils est monstrueux qu'elles s'entre-dévorent ⁷⁵.

Nel momento in cui Hitler compie l'annessione della Moravia e della Boemia, Saint-Exupéry riafferma la sua idea di umanismo. Dalla sua opera non si deduce la volontà di mettere in evidenza l'individuo dal carattere eroico e le sue imprese straordinarie. La grandezza dell'uomo risiede nell'originalità della materia di cui è formato, quella "pasta umana" che, se opportunamente sollecitata, può dar origine a un piccolo Mozart. Con *Terre des hommes* lo scrittore è alla ricerca della fraternità, ma ha superato la fase limitata ai soli piloti che lavoravano nelle linee dell'Aviazione postale. Il legame così forte che univa l'equipaggio dovrebbe essere adesso il modello da estendersi alle varie nazioni, come rimedio contro il pericolo della guerra. Lo scrittore pilota diventato giornalista vuole comunicare il suo messaggio umanista, senza d'altra parte assumere un tono polemico, visto che è legato da profonda amicizia ad appartenenti alle diverse fazioni, che di lì a poco si sarebbero scontrate: Léon Wert, lo scrittore cui sarà poi dedicato il *Petit prince*, ebreo e comunista fu costretto a passare gli anni di occupazione nascosto nelle campagne; Jean Mermoz, uno dei colleghi ai quali Saint-Exupéry era più affezionato e le cui imprese aveva riportato in *Terre Des hommes*, si era avvicinato al gruppo Croix-de-Feu, che riuniva gli ex-combattenti della prima guerra mondiale in una campagna contro la democrazia. Ora, pur trovandosi in disaccordo con l'amico Mermoz, e altrettanto lontano dall'ideologia sovietica, di cui non approva il dogmatismo, la sua critica alla guerra in *Terre des hommes* non ha toni aggressivi, ma sempre pacati:

Il est des solutions qui trompent. Certes, on peut habiller les hommes d'uniformes. Alors ils chanterons leurs cantiques de guerre et rompront leur

⁷⁵ A. de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Gallimard, Paris p. 175 "non abbiamo bisogno della guerra per per trovare il calore delle spalle vicine in una corsa verso il medesimo fine. La guerra ci inganna. L'odio non aggiunge nulla all'esaltazione della corsa. Perché odairci? Noi siamo solidali, trasportati dallo stesso pianeta, equipaggi di una stessa nave. E se è un bene che delle civiltà si contrappongano per favorire nuove sintesi, è mostruoso che si divorino a vicenda." *Terra degli uomini*, Bompiani, Milano 1994, traduzione di R. Prinzhofer.

pain entre camarades. Ils auront retrouvé le pain qui cherchent, le goût de l'universel. Mais du pain qui leur est offert, ils vont mourir ⁷⁶.

Rifiutando il conflitto militare, Saint-Exupéry rifiuta i valori diffusi dal nazi-fascismo, che convogliavano inevitabilmente nell'esaltazione della guerra. Esistono altri fini per gli uomini, i quali devono riscoprirsi solidali. Nella sua visione del mondo, all'uomo soldato lo scrittore contrappone l'uomo contadino, l'uno e l'altro rappresentanti di due universi opposti e in conflitto fra loro. L'agricoltore, colui che trasmette di generazione in generazione la tradizione della terra è depositario di valori universali che risalgono all'antichità: il rispetto dei ritmi delle stagioni, il valore del lavoro a contatto con la natura. Il contadino, come uomo di pace, si contrappone all'immagine dell'eroe, diffusa dalla propaganda militare. Il patrimonio spirituale dell'uno si oppone alla volontà distruttrice dell'altro: il primo è portatore di nutrimento e, grazie al lavoro in comunità, in cui ognuno è responsabile, conosce il valore della collaborazione con gli altri; il secondo è il simbolo della morte e del disprezzo per la vita, nonché del culto della forza. La figura dell'aviatore nell'opera di Saint-Exupéry è più vicina alla vita di chi lavora la terra, piuttosto che all'esperienza del pilota militare:

L'avion ce n'est pas une fin, c'est un moyen. Ce n'est pas pour l'avion que l'on risque sa vie. Ce n'est pas non plus pour sa charrue que le paysan laboure. Mais par l'avion, on quitte les villes et leurs comptables, et l'on retrouve une vérité paysanne.

On fait un travail d'homme et l'on connaît des soucis d'homme. On est en contact avec le vent, avec les étoiles, avec la nuit, avec le sable, avec la mer. On ruse avec les forces naturelles. On attend l'aube comme le jardinier attend le printemps ⁷⁷.

⁷⁶ Ivi, p. 174. “Ci sono soluzioni che ingannano. Certo è possibile animare gli uomini rivestendoli di uniformi. Allora canteranno i loro cantici di guerra e spezzeranno il pane tra camerati. Avranno ritrovato ciò che cercano: il sapore dell'universale. Ma, del pane che a essi viene offerto, moriranno”. *Terra degli uomini*, cit.

⁷⁷ Ivi, p. 149. “L'aeroplano non è un fine, è un mezzo. Non per l'aeroplano si rischia la vita. Neanche il contadino fatica per il suo aratro. Ma, grazie all'aereo, si lasciano le città e i loro contabili e si recupera una verità contadina. Si fa un lavoro da uomini e si conoscono preoccupazioni da uomini. Si è in contatto col vento, con le stelle, con la notte, con la sabbia, col mare. Si gareggia di astuzia con le forze naturali. Si aspetta l'alba come il giardiniere aspetta la primavera”. *Terra degli uomini*, cit., p. 124-125.

L'uomo dell'aria e l'uomo della terra, pur apparentemente distanti, sono accomunati dal fatto che vivono in unione con gli elementi della natura ed hanno la stessa attenzione per il fluire del tempo: l'uno dipende dal susseguirsi di notte e dì, l'altro dall'alternanza delle stagioni, perché entrambe le loro vite sono legate a quei ritmi. Il pilota dei voli notturni insegue l'alba per trovare il cammino, per avere dalla luce del primo sole conferma del tragitto che ha seguito durante la notte, così come l'agricoltore spera nella primavera per vedere germogliare i suoi semi.

In seguito all'occupazione nazista della Francia, le conseguenze di una guerra civile preoccupano lo scrittore, il quale nel frattempo si è trasferito a New York. Ricordando l'esperienza della Spagna, e sempre fedele a un pacifismo di fondo, Saint-Exupéry non prende una netta posizione nei confronti della Repubblica di Vichy e del maresciallo Pétain. Quando rifiuta di entrare a far parte delle forze della Francia libera, lo fa accusando il generale De Gaulle di incitare i francesi a una guerra fratricida: per lo scrittore la riconciliazione tra francesi è indispensabile, prima di qualsiasi altro progetto. Saint-Exupéry non accusò pubblicamente la politica di Pétain, anzi, secondo la testimonianza di alcuni amici⁷⁸, in certe occasioni informali affermò che la collaborazione poteva essere considerata necessaria per salvare la Francia e per evitare la rappresaglia nazista. D'altra parte non intrattenne buoni rapporti con i sostenitori di De Gaulle che si trovavano in quegli anni a New York. È opportuno comunque ricordare che, in esilio, lo scrittore poté giudicare l'amministrazione di Vichy solo attraverso la propaganda, che diffondeva l'idea di una Francia impreparata a uno scontro diretto con la Germania, per inferiorità numerica e soprattutto per scarsità di equipaggiamenti militari.

Tuttavia con l'entrata in guerra della Francia nel 1939, Saint-Exupéry vuole partecipare direttamente al conflitto. Assegnato alla base di Tolosa come istruttore di volo ai giovani piloti a terra, aveva fatto di tutto per avere un posto di pilota nei voli di ricognizione aerea. Dalla missione di ricognizione su Arras, trarrà l'ispirazione, si è detto, per *Pilote de guerre*, pubblicato due anni dopo, prima negli Stati Uniti e in seguito in Francia. Lo scrittore non si limita al resoconto della

⁷⁸ Si veda lo studio di F. Gerber, *Saint-Exupéry, de la Rive Gauche à la guerre*, cit.

missione specifica, ma pensa la sua opera soprattutto come valida testimonianza per convincere gli Stati Uniti all'entrata in guerra al fianco della Francia, il cui territorio occupato e ferito ha modo di vedere e descrivere dall'aereo:

C'est comme si l'on brûlait tous les villages du Nord, sans retarder par leur destruction, ne fût-ce que d'une demi-heure l'avance allemande. Et cependant cette provision de villages, ces vieilles églises, ces vieilles maisons, et toute leur cargaison de souvenirs [...] – voici que, de Dunkerque à l'Alsace, je les vois qui brûlent. [...] Un village, au cours d'une guerre, n'est pas un nœud de traditions. Aux mains de l'ennemi il n'est plus qu'un nid de rats. Tout change de sens⁷⁹.

Trasferitosi in seguito negli Stati Uniti, dove soggiornò tra il 1941 e il 1942, nonostante il successo riscosso oltreoceano da *Pilote de guerre*, Saint-Exupéry viene a trovarsi in una condizione molto problematica: è profondamente amareggiato dall'esilio, manca di informazioni attendibili sulla situazione della Francia ed è sempre più preoccupato per le condizioni di salute della madre lontana, di cui non ha notizie viste le interruzioni della corrispondenza dovute alla guerra; è inoltre obbligato a passare un lungo periodo in ospedale per curarsi delle vecchie ferite che gli provocano spesso dei dolori. È in questo contesto di difficoltà che lo scrittore, in modo spontaneo, torna con la mente ai suoi ricordi d'infanzia e al mondo dell'immaginario. Ora, il mondo dell'infanzia è strettamente legato al gioco, ma nella visione di Saint-Exupéry il gioco è l'equivalente delle relazioni umane, in cui fondamentale è il rispetto delle regole, per costruire relazioni che siano animate da un alto senso di responsabilità. Riportiamo l'intervista rilasciata dallo scrittore dopo la morte del collega Jean Mermoz, scomparso in volo nel 1936, in cui gli viene chiesto di parlare del compagno descrivendone l'essenza più profonda:

⁷⁹ A. de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, cit, p. 306. “È come se si bruciassero tutti i paesi del Nord, senza rallentare con la loro distruzione, anche solo di una mezz'ora, l'avanzata tedesca. E tuttavia questa provvista di paesi, di chiese antiche, di vecchie case, con tutto il loro carico di ricordi, ecco che da Dunkerque all'Alsazia, li vedo bruciare. [...] Nel corso della guerra, un paese non è un nucleo di tradizioni. In mano al nemico è soltanto un nido di topi. Tutto cambia senso”. *Pilota di guerra*, cit.

L'essentiel? Sa loyauté et son enthousiasme. Il a cru au "jeu" dans le sens plus noble du mot. Il n'a jamais triché. Il a toujours respecté "la règle" et au besoin la règle qui donne à l'individu le sentiment de plénitude.⁸⁰

La regola che sta alla base del gioco, il gioco dell'interazione e dello scambio che avviene tra gli uomini, ha una forte componente morale. Chi inganna, chi non partecipa, resta fuori dalla ricchezza della solidarietà, e dalla autentica realizzazione dell'uomo. Dall'esperienza personale dell'aviazione Saint-Exupéry trae la propria regola morale secondo cui esiste un obbligo che lega ogni singolo a un altro e che dalla condivisione, crea la responsabilità che coinvolge tutti.

Un regno perduto

L'idea di scrivere un romanzo dedicato all'infanzia gli viene a quanto si sa dall'incoraggiamento della moglie del suo editore americano⁸¹, come progetto per un libro per il Natale 1942. Ma nell'accogliere l'idea di occuparsi di letteratura infantile, lo scrittore risponde a un'esigenza che gli viene da lontano.

Prima di tutto, anche se sembra che sia avvenuta una rottura con la sua produzione precedente, degli indizi ci indicano che già mentre scriveva *Pilote de guerre*, cominciava a pensare al protagonista del suo romanzo successivo. P. Webster⁸² riporta nella biografia una testimonianza di Jean Renoir, che ospitò lo scrittore a Hollywood nel 1941, il quale afferma di aver visto spesso gli appunti di Saint-Exupéry per *Pilote de guerre*, accompagnati da schizzi che si svilupperanno nella figura del piccolo principe. Oltre a ciò, il periodo passato negli Stati Uniti è per Saint-Exupéry segnato da una profonda sofferenza che gli deriva dall'aver abbandonato la Francia occupata, dal distacco dalla moglie e dalla madre, cui è sempre stato molto legato. In questo stato di ansia favorito anche da una

⁸⁰ Pubblicato in *La Flèche*, di sabato 12/12/1936. Riportato in F. Gerber, *Saint-Exupéry, de la Rive gauche à la guerre*, cit. Ne proponiamo la traduzione: "L'essenziale? La sua lealtà e il suo entusiasmo. Ha creduto al 'gioco' nel senso più nobile del termine. Non ha mai barato. Ha sempre rispettato 'la regola' e nello specifico, la regola che dà all'individuo il sentimento di pienezza."

⁸¹ J.P. de Villiers, « *Le Petit prince, une histoire américaine* », in *Il était une fois... Le Petit prince*, cit.

⁸² P. Webster, *Saint-Exupéry, vie et mort du petit prince*, cit., p. 253.

condizione fisica che si aggrava per via di ferite di guerra che lo costringono a frequenti periodi di ricovero in ospedale, il suo stato di nostalgia lo porta a rivolgersi spontaneamente verso l'infanzia per trovarvi un conforto e una nuova ispirazione.

La scelta di un protagonista bambino e della forma narrativa per l'infanzia⁸³ è da leggersi come il ritorno ad luogo incantato mai dimenticato, un luogo dove è impossibile tornare, che si avvicina alla dimensione del sogno. A questa dimensione legata al passato, si sovrappone nel romanzo la situazione della Francia occupata cui lo scrittore non può fare ritorno. Da tale sovrapposizione nasce la figura del bambino in esilio dal suo minuscolo pianeta, che condivide con l'aviatore la stessa triste condizione. Per quanto possa spingersi in volo al di sopra del "labirinto" della guerra, non può varcare l'oceano per tornare nel proprio paese, come il piccolo principe non può tornare al suo pianeta se non dopo la morte. Se ne ritrova un'eco in queste parole:

Quand il est midi aux États-Unis, le soleil, tout le monde le sait, se couche sur la France. Il suffirait de pouvoir aller en France en une minute pour assister au coucher de soleil. Malheureusement la France est bien trop éloignée.⁸⁴

L'aviatore e il bambino sono entrambi esiliati, condividono l'esperienza della lontananza dal loro luogo d'origine, cui è possibile far ritorno solo dopo aver conosciuto la morte. Si sente risuonare in questo un aspetto del mito: anche Icaro è costretto a vivere prigioniero del labirinto da cui cerca di fuggire grazie alle ali. Ora per Saint-Exupéry, il quale non può tornare in volo in Francia, le ali diventano i colori che compra per illustrare il suo manoscritto, e per dare forma al personaggio bambino proveniente da un regno perduto e irraggiungibile.

⁸³ Su struttura narrativa e destinatario dell'opera nel romanzo di Saint-Exupéry, si veda il già citato articolo di A. Renonciat, «Un livre pour enfants?», cit.

⁸⁴ *Le Petit prince*, cit., p. 31. “Quando agli Stati Uniti è mezzogiorno tutto il mondo sa che il sole tramonta sulla Francia. Basterebbe poter andare in Francia in un minuto per assistere al tramonto. Sfortunatamente la Francia è troppo lontana”. *Il piccolo principe*, cit., p. 34.

Pur non essendo il tema principale della sua produzione precedente, in quanto non troviamo protagonisti bambini prima del *Petit prince*, la riflessione sull'infanzia ha però un ruolo fondamentale nella poetica dello scrittore. Già in *Terre des hommes* Saint-Exupéry guarda al periodo dell'infanzia come a una dimensione di felicità perduta per sempre, da cui deriva la profonda nostalgia per non poter tornare in quel luogo della memoria, ormai irraggiungibile. Su questa visione ha inciso l'esperienza biografica dell'autore⁸⁵: con la morte dei fratelli in giovane età e con le successive lunghe separazioni dalla madre, lo scrittore sente che non raggiungerà mai più la serenità che aveva regnato nella casa paterna, immersa nel verde della campagna nei pressi di Lione.

En face de ce désert transfiguré je me souviens des jeux de mon enfance, du parc sombre et doré que nous avons peuplé de dieux, du royaume sans limites que nous tirions de ce kilomètre carré jamais entièrement connu, jamais entièrement fouillé. Nous formions une civilisation close, où les pas avaient un goût, où les choses avaient un sens qui n'étaient permis dans aucune autre. Que reste-t-il lorsque, devenu homme, on vit sous d'autres lois, du parc plein d'ombre de l'enfance, magique, glacé, brûlant, dont maintenant, lorsque l'on y revient, on longe avec une sorte de désespoir, de l'extérieur, le petit mur de pierres grises, s'étonnant de trouver fermée dans une enceinte aussi étroite, une province dont on avait fait son infini, et comprenant que dans cet infini on ne rentrera jamais plus, car c'est dans le jeu, et non dans le parc, qu'il faudrait rentrer.⁸⁶

Il punto comune con il *Petit prince* è che l'evocazione dell'infanzia sorge dal deserto. Come dal vuoto e dalla privazione nasce il ricordo, così nel romanzo il bambino appare all'aviatore in un momento di completa solitudine in un territorio

⁸⁵ Si veda la biografia di P. Webster, cit., p. 263-264.

⁸⁶ A. de Saint-Exupéry, *Terres des hommes*, cit. p.108. “di fronte a questo deserto trasfigurato mi tornano in mente i giochi della mia infanzia, il parco cupo e dorato che noi avevamo popolato di dei, il regno sconfinato che ricavavamo da quel chilometro quadrato mai interamente conosciuto, mai interamente esplorato. Noi componevamo una civiltà chiusa, in cui i passi avevano un sapore e le cose un significato che a ogni altra civiltà erano negati. Allorché, diventati uomini, viviamo sotto l'imperio di altre norme, che cosa ne rimane del parco pieno d'ombra dell'infanzia, magico, gelido, rovente, di cui adesso, se mai vi si torna, costeggiamo con una specie di disperazione, dall'esterno, io muricciolo di pietre grigie, stupefatti di trovare racchiusa in così angusto recinto una provincia che avevamo trasformato in un infinito, e consapevoli del fatto che in quell'infinito non rientreremo mai, perché nel gioco, e non nel parco, bisognerebbe rientrare!” *Terra degli uomini*, cit. p. 292.

inospitale. Il deserto è luogo che richiama alle origini, luogo di purezza non ancora toccata dalla civiltà, è uno spazio privo di strutture di ogni tipo, in cui il pensiero può svilupparsi in più direzioni. Su un piano storico-sociale la riflessione può vertere sull'opposizione fra società così dette avanzate e società tradizionali; su un piano filosofico e poetico il pensiero può indagare l'opposizione tra tempo e eternità, e tra movimento e immobilità.

L'infanzia comprende in sé l'infinito, l'assoluto destinato a dissolversi con l'età adulta. È protetta dalle divinità dell'immaginazione. Contiene in sé il mistero: delle zone restano in ombra, non vengono esplorate completamente. È un sistema chiuso, che si dà leggi proprie, sconosciute al di fuori dei suoi confini. Le leggi degli adulti sono altro. L'adulto resta per sempre escluso, esiliato da quel territorio incantato; si dà un altro sistema di regole che nega e annulla definitivamente le leggi dell'infanzia. Da qui il disincanto di chi, esiliato, non può far ritorno al luogo d'origine, poiché l'assoluto è spazio in cui sa muoversi il bambino, non l'adulto. L'unico varco di accesso possibile sarebbe ritrovare quelle regole che sono alla base della più importante delle esperienze infantili, quella del gioco, con cui si potrebbe oltrepassare i confini del territorio che esclude gli adulti per sempre, rendendoli esiliati all'esterno di quei misteriosi confini.

Il gioco dunque è visto come pratica legata all'infanzia. Tuttavia per Saint-Exupéry ha anche uno scopo conoscitivo, cioè non fa soltanto parte di una dimensione lontana, non serve come ripiegamento fine a se stesso, ma è una pratica che sviluppa la capacità di immaginazione e invenzione. Ricordiamo che lo scrittore era appassionato di scienze e tecnologie. Nella sua attività di pilota, collabora con i meccanici nel lavoro di riparazione dei motori e delle apparecchiature di volo, e più tardi, durante la guerra, propone nuove soluzioni ai meccanici militari per alleggerire i motori. Una passione per la tecnica che non lo abbandona neanche quando a New York, costretto a un'immobilità forzata, si ingegna a provare mini-motori a propulsione nella vasca da bagno, invitando gli amici ad assistere agli esperimenti.

In altre parole, la pratica della scrittura si accompagna sempre a una viva curiosità per l'aspetto tecnico del suo lavoro di pilota: è appassionato di invenzioni, non si stanca di escogitare metodi e applicazioni tecniche, la

meccanica è un divertimento. Il gioco e la tecnica sono gli unici mezzi per esprimere l'immaginazione che di solito nell'adulto si affievolisce.

Ma la tecnica senza immaginazione non basta. Attraverso il gioco, nel romanzo assimilato allo sguardo critico, il piccolo principe mette in discussione le regole dei padri, il bambino dubita dell'agire degli adulti. Con il distacco necessario, che caratterizza l'occhio dello straniero, può sostituire le regole del gioco alla legge degli adulti. A riprova di questo il fatto che guasto del motore dell'aereo non può essere riparato se non dopo l'incontro con il principino. L'aviatore deve cioè riscoprire il gioco per riprendere a volare e lo può fare con la vicinanza del bambino nel deserto, che ride ed è tramite per l'adulto.

Il piccolo Icaro guarda il labirinto degli uomini senza comprenderlo, spicca il volo per rifiutare quelle leggi cui soltanto gli adulti sono in grado di obbedire senza porsi domande. Il suo sguardo sulla terra è malinconico. È consapevole della perdita che gli adulti hanno subito e in più prova nostalgia per il suo pianeta lontano: quel pianeta in miniatura che è lo spazio dell'infanzia.

Per comprendere il ruolo dell'infanzia e la sua importanza nel romanzo ci sono d'aiuto le parole della sorella dello scrittore, Simone:

Ces années d'Amérique, l'avaient terriblement marqué. Il avait souffert non seulement de l'occupation de son pays, du manque de nouvelles des siens, mais encore de l'état d'esprit de beaucoup de ses compatriotes là-bas. Les années d'enfance à Saint-Maurice-de-Rémens avec ses frères et ses sœurs, leurs jeux dans le parc alors emplis de fleurs, du bosquet ombreux, le hantaient. « Le Petit prince » fut une évasion, la condensation de ce passé heureux pendant lequel un enfant aux boucles blondes, puis un collégien turbulent, vivait dans une planète enchantée, la *planète de l'enfance*.⁸⁷

⁸⁷ S. de Saint-Exupéry, « Naissance d'un prince », in *Il était une fois... le Petit prince*, cit., p. 212. Il corsivo è nostro. Ne proponiamo la traduzione: “Quegli anni in America l'avevano segnato profondamente. Aveva sofferto non soltanto per l'occupazione del suo paese, per la mancanza di notizie dei suoi, ma anche per lo stato d'animo di molti dei suoi compatrioti laggiù. Era tormentato dal ricordo degli anni della sua infanzia a Saint-Maurice-de-Rémens con i fratelli e le sorelle, i giochi nel parco a quei tempi pieno di fiori, il boschetto ombroso. Il *Piccolo principe* fu un'evasione, il condensarsi di quel passato felice durante il quale un bambino dai riccioli biondi, poi uno scolaro turbolento, viveva in un pianeta incantato, *il pianeta dell'infanzia*”.

Sempre in *Terre des Hommes* il bambino è visto come bene prezioso, l'infanzia è considerata come il punto di partenza e l'origine che racchiude in sé tutte le possibilità dell'umanità futura, possibilità destinate a disperdersi, se ignorate.

Je m'assis en face d'un couple. Entre l'homme et la femme, l'enfant, tant bien que mal, avait fait son creux, et il dormait. Mais il se retourna dans le sommeil et son visage m'apparut sous la veilleuse. Ah, quel adorable visage! Il était né de ce couple-là une sorte de fruit doré. Il était né de ces lourdes hardes cette réussite de charme et de grâce. [...] voici un visage de musicien, voici Mozart enfant, voici une belle promesse de la vie. Les petits princes des légendes n'étaient point différents de lui: protégé, entouré, cultivé, que ne saurait-il devenir! Quand il naît par mutation dans les jardins une rose nouvelle, voilà tous les jardiniers qui s'émeuvent. On isole la rose, on cultive la rose, on la favorise. Mais il n'est point de jardinier pour les hommes. [...] Mozart est condamné.⁸⁸

L'idea di fondo di Saint-Exupéry resta quella della protezione dell'infanzia in qualsiasi condizione essa si trovi. Soltanto attraverso l'educazione possono sbocciare le potenzialità che il bambino ha in sé: a qualunque classe sociale egli appartenga, attraverso un percorso educativo svolto in un ambiente appropriato, potrà diventare un artista. Il bambino è un bene prezioso per l'intera società, da preservare e incoraggiare nel suo sviluppo. L'infanzia è un dono per tutta l'umanità, una speranza di futuro.

⁸⁸ A. de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, cit., pp. 181- 182. “ Mi sedetti di fronte a una coppia. Tra l'uomo e la donna, il bambino, bene o male, si era fatto il nido e dormiva. Ma si girò, nel sonno, e il suo viso mi apparve, nella luce della lampada notturna. Ah, che viso adorabile! Da quella coppia era nata una specie di frutto dorato. Da quei fardelli sgraziati era nato quel capolavoro di incanto e di grazia. [...] ecco un viso di musicista, ecco Mozart fanciullo, ecco una bella promessa della vita. I principini delle leggende non erano in nulla diversi da lui: protetto, circondato di cure, coltivato, che cosa non potrebbe diventare! Quando nei giardini nasce, per mutazione, una rosa nuova, tutti i giardinieri son presi da emozione. Si isola la rosa, si coltiva la rosa, si fa in modo di favorirla. Ma non c'è un giardiniere per gli uomini. [...] Mozart è condannato”. *Terra degli uomini*, cit., p. 349

Calvino: giochiamo alla rivoluzione

Cosimo di Piovasco non è il primo bambino protagonista nell'opera di Calvino. Nel suo romanzo d'esordio⁸⁹ lo sguardo del giovane Pin aveva accompagnato le vicende dei partigiani durante la Resistenza. Pin era il bambino testimone che desiderava essere come gli adulti, condividere le loro esperienze e abbandonare l'infanzia al più presto per entrare a far parte della comunità. Per avere un suo ruolo ed esistere all'interno del gruppo, Pin deve compiere un'azione eroica per dimostrare di poter entrare nell'età adulta. Il partigiano Giraffa gli chiede di rubare la pistola di un marinaio:

“Ma come faccio, se la porta sempre appiccicata al sedere. Pigliatela voi”. [...] “Non stiamo qui a scherzare. Se vuoi essere dei nostri ora sai cosa devi fare”. L'uomo sconosciuto dà una gomitata al Giraffa e scuote il capo: sembra scontento del modo di fare degli altri. [A Pin] gli uomini non danno retta. Lo sconosciuto parla loro a voce bassa, e sembra che li sgridi di qualcosa, e gli uomini fanno cenno che ha ragione. Pin è fuori da tutto questo. Ora se ne andrà senza dir niente. [...] Pin vorrebbe riprovinciare a far lo scemo, ma improvvisamente si sente bambino in mezzo ai grandi e rimane con la mano sullo stipite della porta⁹⁰.

Pin vive nel desiderio della crescita, vorrebbe comprendere il linguaggio misterioso dei messaggi che si scambiano i partigiani, vorrebbe partecipare direttamente alle azioni del gruppo, e riuscirà a condividere le loro operazioni, anche se il significato storico di quelle azioni gli sfuggirà fino alla fine. Per quanto concerne Cosimo invece, il percorso sembrerebbe essere di segno opposto: egli rinuncia ad avere un ruolo all'interno della società degli adulti e lotta per preservare la libertà senza vincoli dell'infanzia.

Nonostante questa differenza, Pin e Cosimo sono entrambi bambini in rivolta, portatori di una visione nuova del mondo, rivolti verso un'idea diversa di futuro. A loro si può affiancare il narratore del *Visconte dimezzato*, anch'egli

⁸⁹ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit.

⁹⁰ Ivi, p. 12.

testimone della vicenda e voce narrante: è il bambino orfano che passa le giornate all'aperto, lontano da casa e senza il controllo della famiglia a raccontarci le avventure del visconte.

Al gruppo dei bambini in rivolta, bisogna aggiungere anche i figli di Marcovaldo, della raccolta pubblicata qualche anno dopo il *Barone rampante*. Nell'ultimo racconto, *I figli di Babbo Natale*, Calvino rende più esplicito il legame che unisce la rivolta e il gioco. Incaricato di consegnare i regali di Natale ai figli dei dipendenti, nella lussuosa villa del suo principale Marcovaldo incontra un bambino annoiato per i troppi regali ricevuti. I figli di Marcovaldo decidono di fare dei regali a quel bambino così imbronciato:

- Quello che se ne stava così triste... quello della villa con l'albero di Natale...
- A lui? Ma che regali potevi fargli, tu a lui?
- Oh, li avevamo preparati bene... tre regali, involti in carta argentata. Intervenero i fratellini. - Siamo andati tutti insieme a portarglieli! Avessi visto come era contento!
- Figuriamoci! - disse Marcovaldo. - Aveva proprio bisogno dei vostri regali per essere contento!
- Sì, sì, dei nostri... È corso subito a strappare la carta per vedere cos'erano...
- E cos'erano?
- Il primo era un martello: quel martello grosso, tondo, di legno...
- E lui?
- Saltava dalla gioia! L'ha afferrato e ha cominciato a usarlo!
- Come?
- Ha spaccato tutti i giocattoli! E tutta la cristalleria! Poi ha preso il secondo regalo...
- Cos'era?
- Un tirsassi. Dovevi vederlo, che contentezza... Ha fracassato tutte le bolle di vetro dell'albero di Natale. Poi è passato ai lampadari...
- Basta, basta, non voglio più sentire! E... il terzo regalo?
- Non avevamo più niente da regalare, così abbiamo involto nella carta argentata un pacchetto di fiammiferi da cucina. È stato il regalo che l'ha fatto più felice. Diceva: "I fiammiferi non me li lasciano mai toccare!" Ha cominciato ad accenderli e...

- E... ?
- ... ha dato fuoco a tutto!⁹¹

Al bambino ricco annoiato di tutto, i figli di un operaio regalano oggetti semplici che però possono diventare mezzi di annientamento: il ricco distrugge la propria casa divertendosi, utilizzando il gioco come uno strumento di distruzione. È questa l'idea che il racconto, pur ambientato in epoca contemporanea, ha in comune con il *Barone rampante*: il gioco ha in sé una carica rivoluzionaria che può annientare il passato. Con la differenza che per Cosimo il gesto spontaneo di salire su un albero lascia in seguito il posto a una presa di coscienza che diventerà una consapevole filosofia di vita.

A Cosimo, dunque, Calvino affida una nuova idea di ribellione: se Pin avrebbe rinunciato volentieri alla propria infanzia per entrare a far parte del mondo degli adulti, Cosimo invece quel mondo rifiuta a priori e decide di sostituirlo con uno nuovo, nel momento in cui compie una scelta a dodici anni e la porta avanti tutta la vita come se il tempo non fosse più trascorso.

Rimettere i piedi sulla terra

Nella figura di Cosimo, il fanciullo in grado di muoversi leggero e osservare dall'alto la realtà, come Icaro sopra il labirinto, si riflette l'esperienza dello scrittore, il quale si interroga sulla possibilità di mantenersi in equilibrio tra due poli, in una oscillazione al di sopra della materia del suo narrare, labirintica e oscura, ma senza troppo avvicinarsi al sole in una contemplazione che può rivelarsi accecante⁹².

Nel 1957 Calvino ha preso le distanze dall'esperienza del Neorealismo, eppure è consapevole che una narrativa di segno del tutto opposto, orientata cioè verso l'astrazione, rischia di risultare sterile. Il periodo in cui scrive il *Barone rampante* è per lo scrittore denso di riflessioni: l'intellettuale *engagé* è alla ricerca di una risposta nella quale confluiscono l'esigenza letteraria e quella morale.

⁹¹ *Marcovaldo*, Mondadori, Milano 1994, p. 124.

⁹² Su questo punto si veda l'articolo di M. Lavagetto « Sulla fiaba », in *Dovuto a Calvino*, cit.

Nello stesso 1957, oltre al *Barone rampante*, Calvino pubblica anche un altro romanzo che apparentemente sembra diverso sia per ispirazione sia per impianto narrativo, ma in realtà nasce da una intenzione letteraria ed etica non dissimile da quella che anima le avventure di Cosimo: si tratta della *Speculazione edilizia*⁹³. Entrambi i romanzi rappresentano il tentativo di rispondere a uno stesso interrogativo che l'autore già si poneva nell'«Introduzione» alle *Fiabe italiane*, pubblicate l'anno precedente: "il viaggio tra le fiabe è finito, il libro è fatto, scrivo questa prefazione e ne son fuori: riuscirò a rimettere i piedi sulla terra?"⁹⁴. *Il Barone rampante* e *La speculazione edilizia* sarebbero ognuno l'espressione di una alternativa a questa domanda, due esiti a prima vista opposti di una stessa esigenza che sta al centro della ricerca letteraria di Calvino in quegli anni.

Lo scrittore ha fatto parte del Neorealismo: con il *Sentiero dei nidi di ragno* e con i racconti dell'*Ultimo viene il corvo* ha affrontato i temi della lotta partigiana attraverso la narrazione di testimonianza. In seguito ha curato l'edizione Einaudi della *Fiabe italiane*, cimentandosi con un genere narrativo nuovo nel suo percorso: con il lavoro sulla fiaba, Calvino ha scoperto di essersi allontanato per sempre da quella prima vena realistica ed di essere approdato a una dimensione diversa del racconto.

È vero che dalle prime opere di impianto neorealistico al narrare della *Trilogia*, non si verifica nello stile di Calvino un cambiamento netto, come potrebbe sembrare da una prima lettura. Per quanto riguarda il *Sentiero dei nidi di ragno*, già un lettore autorevole come Pavese aveva sottolineato come il contenuto del romanzo, nato da un'esperienza vissuta in modo diretto dall'autore, viene mutuato attraverso una componente fiabesca:

Stimolato da una materia spessa e opaca, caotica e tragica, passionale e totale – la guerra civile, la vita partigiana, da lui vissuta sulla soglia dell'adolescenza, - Italo Calvino ha risolto il problema di trasfigurarla e farne racconto colandola in una forma fiabesca e avventurosa, di quell'avventuroso che si dà come esperienza fantastica di tutti i ragazzi⁹⁵.

⁹³ I. Calvino, *La speculazione edilizia*, Mondadori, Milano 2003, [1957].

⁹⁴ I. Calvino, «Introduzione», in *Fiabe italiane*, cit., p. 9.

⁹⁵

Nella sua lettura dell'opera, Pavese mette in evidenza l'inclinazione di Calvino verso la narrativa per ragazzi, il cui seme, già contenuto in potenza nel romanzo di testimonianza, si svilupperà negli anni successivi. Lo riconosce lo stesso Calvino, quando nell'introduzione al *Sentiero* di molti anni dopo scrive:

Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito, e io, che fino ad allora non me n'ero reso conto, da quel momento in poi lo seppi fin troppo, e cercai di confermare la definizione. La mia storia cominciava a esser segnata, e ora mi pare tutta contenuta in quell'inizio⁹⁶.

Di fatto, alla pubblicazione del romanzo, l'autore non era ancora consapevole di aver adottato un narrare vicino alla fiaba, è come se le parole di Pavese avessero reso visibile quella traccia ai suoi occhi. Questa vena Calvino avrà occasione di approfondirla e affinarla, lavorando all'edizione delle *Fiabe Italiane*, tra il 1955 e il 1956.

Grazie al lavoro sulle fiabe lo scrittore scopre una nuova libertà: l'esigenza di credibilità non è più la prima istanza da cui nasce il racconto. Frequentando quella mole di testi raccolti di regione in regione, Calvino si accosta al mondo della fantasia popolare e se nel suo lavoro deve filtrare e uniformare le storie da un punto di vista linguistico per renderle fruibili a un pubblico più vasto possibile, nondimeno le formule narrative e la componente fantastica lo allontanano dalla sfera del racconto realistico. L'attualità è assente dal fiaba, il racconto non nasce dal bisogno di registrare fatti accaduti: è l'immaginario che si sostituisce alla necessità della cronaca. In questo senso va letta la domanda dell'Introduzione alle *Fiabe*: sarà di nuovo in grado di rimettere i piedi per terra, vale a dire, sarà capace di narrare il presente, ritroverà uno sguardo che indaghi lucidamente l'attualità, dopo essersi dedicato a un materiale nato dall'invenzione e dalla fantasia? È ancora possibile riuscire a narrare senza fare ricorso a una completa trasposizione del reale?

⁹⁶ I. Calvino, "Presentazione", in *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. XVII.

Calvino riconosce dunque che il fiabesco lo ha allontanato dal racconto che nasce quando ci si interroga sul presente, per dare un significato alla storia. Con la fiaba l'autore ha provato la vertigine dell'invenzione narrativa in un altro ambito da quello conosciuto, e gli ha lasciato intravedere in quale rischio potrebbe incorrere se perdesse la presa sull'attualità. Dopo aver frequentato il materiale fiabesco, con un importante intento filologico, ma con tutta l'abilità e il gusto del narrare, Calvino è arrivato a chiedersi, una volta conclusa l'esperienza del Neorealismo, quale possa essere la formula narrativa per dare conto dell'attualità, trovando un equilibrio tra immaginazione e impegno.

I romanzi che vedono la luce nello stesso 1957, rappresentano due risposte parallele che producono ognuna un esito diverso. Nella *Speculazione edilizia* il segno del neorealismo è ancora forte, l'intento etico è scoperto, la trasposizione letteraria si colloca in una difficile attualità: Calvino è effettivamente riuscito a rimettere i piedi sulla terra. La fuga di Cosimo sugli alberi segna invece il rifiuto perentorio della dimensione terrestre, l'esigenza di leggerezza ha la meglio e l'invenzione fantastica, già sperimentata con *Il visconte dimezzato* nel 1951, troverà conferma nel successivo *Cavaliere inesistente*, del 1959. La vena realistica dello scrittore si esaurirà nell'arco di pochi anni, ne dà egli stesso una spiegazione nel 1983, durante un incontro con gli studenti delle superiori di Pesaro:

Ho elaborato anche un tipo di narrativa autobiografico-intellettuale che parla della realtà contemporanea come *La speculazione edilizia*, come *La nuvola di smog*, come *La giornata di uno scrutatore*. Ma una certa energia, un certo piglio avventuroso che sentivo il bisogno di dare alla mia narrativa mi veniva meglio nelle cose fantastiche, piuttosto che nelle cose realistiche [...] il contatto con la realtà è un po' deprimente, mi venivano delle cose un po' deprimenti, un po' tristi⁹⁷.

Tuttavia un elemento comune ai due romanzi, che pure appaiono diversi per tematiche e propositi, esiste ed è l'attenzione per la natura, in particolare per la vegetazione e per il mondo nascosto e brulicante che in essa si cela. L'orto in

⁹⁷ Riportato in *Nota alla "Speculazione edilizia"*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 2003, pp. 1338-1339.

penombra che verrà sacrificato alla speculazione edilizia nasconde vite minuscole cui l'uomo non fa caso, così come la foresta di Ombrosa rivela solo a Cosimo i suoi segreti, sconosciuti agli altri. Alle descrizioni dell'ambiente naturale, nei due romanzi Calvino dedica molti passi, unendo una precisione da botanico a una delicatezza poetica. Così Quinto, il protagonista della *Speculazione edilizia*, ripensa all'orto della villa di famiglia, il terreno che si vede costretto a vendere ai nuovi costruttori per far fronte a difficoltà economiche:

Tutto quel che lui ricordava di quel luogo era scomparso: il pollaio coi pigri passi delle galline, i semenzai di lattuga traforata dalle lumache, i pomodori che allungavano il collo su per le esili canne, lo sgusciare serpentino degli zucchini sotto le foglie dilaganti al suolo, e in mezzo, alti sull'ortaglia, due dolcissimi susini della varietà "Regina Claudia", che dopo una lunga vecchiaia stillante gomma e nereggiante di formiche seccarono e morirono⁹⁸.

Il giardino è il luogo in cui si sviluppano e crescono in silenzio delle tenere forme di vita, di cui solo l'attenta, ma altrettanto rassegnata, madre di Quinto sa occuparsi. Come questo microcosmo prezioso e minacciato dall'esterno, conosciuto e amato solo dalla proprietaria della casa è ricco di segreti, nello stesso modo il bosco di Ombrosa è inizialmente misterioso per Cosimo, e solo in seguito, quando il ragazzo avrà imparato a decifrarlo per conoscerlo profondamente, gli si rivelerà come un universo pieno di forze sconosciute agli uomini. Così racconta Biagio:

Il nostro, di mondo, s'appiattiva là in fondo, e noi avevamo figure sproporzionate e credo nulla capivamo di quel che lui lassù sapeva, lui che passava le notti ad ascoltare come il legno stipa delle sue cellule i giri che segnano gli anni nell'interno dei tronchi, e le muffe allargano la chiazza al vento tramontano, e in un brivido gli uccelli addormentati dentro il nido ricantucciano il capo là dove più morbida è la piuma dell'ala, e si sveglia il bruco, e si schiude l'uovo dell'averla⁹⁹.

⁹⁸ I. Calvino, *La speculazione edilizia*, cit., p. 787.

⁹⁹ I. Calvino, *Il Barone rampante*, cit., p. 85.

Sembra quasi che l'orto rinchiuso e in pericolo di fronte all'avanzata del cemento, da un romanzo all'altro si trasformi fino a sovrapporsi all'intero bosco di Ombrosa, vasto a tal punto da permettere a un uomo di abitarlo e percorrerlo senza mai scendere dagli alberi. Grazie alla trasposizione fiabesca, lo spazio premurosamente coltivato nel retro della casa della Riviera, si è ampliato ed è divenuto uno spazio quasi incantato, in cui l'uomo può tramutarsi in una creatura fatata, capace di volare come gli uccelli mitologici. Tuttavia uno stesso rischio coinvolge quei luoghi, in cui, al riparo dagli uomini, la natura cresce e si rinnova. La minaccia che pesa sull'orto della costa ligure negli anni del boom economico non è dissimile dal destino che porterà alla scomparsa della vegetazione di Ombrosa.

Sia nel romanzo ambientato in epoca contemporanea che nel romanzo di ispirazione fantastica Calvino affronta lo stesso tema della minaccia alla natura. Nella *Speculazione edilizia*, l'esigenza è quella di illustrare e denunciare un problema fortemente legato al cambiamento repentino dell'urbanistica di quegli anni, quando per un guadagno immediato, molti terreni coltivati vengono rapidamente riconvertiti in aree edificabili che deturpano il paesaggio e, con l'andare del tempo, impoveriscono il territorio. L'atto di denuncia che riguarda il problema ecologico in cui si trova il litorale ligure, si accompagna alla riflessione sul ruolo che l'intellettuale deve ricoprire in una dinamica per cui sono le regole del mercato ad avere la priorità, rispetto a una ragionata tutela dell'ambiente.

Nel *Barone Rampante*, lo scrittore sceglie di passare dalla rappresentazione dell'attualità a un'ambientazione settecentesca che è funzionale ad ampliare la prospettiva della sua riflessione: Calvino trasformando il racconto di cronaca in racconto in stile *conte philosophique*, come precisa egli stesso nell'*Introduzione*, la scomparsa della vegetazione diviene il simbolo della scomparsa dell'immaginazione. Riprendiamo le ultime parole di Biagio a conclusione del romanzo, dopo che Cosimo è scomparso aggrappato alla mongolfiera:

Il cielo è vuoto e a noi vecchi d'Ombrosa, abituati a vivere sotto quelle verdi cupole, fa male agli occhi guardarlo. Si direbbe che gli alberi non

hanno retto, dopo che mio fratello se n'è andato, o che gli uomini sono stati presi dalla furia della scure¹⁰⁰.

Ciò che ha distrutto il bosco è una forza incontrollata che qui Calvino definisce “furia della scure” e nella *Speculazione edilizia* chiama “febbre del cemento”: è l'istinto selvaggio che annienta ciecamente e con rapidità quello che la natura ha creato nel corso dei secoli. È la foga incontrollata dell'uomo moderno, inteso qui in senso negativo, che si oppone ai “vecchi d'Ombrosa” con il disboscamento, così come l'imprenditore Caisotti, rappresentante dell'innovazione ad ogni costo e del tutto privo di scrupoli, si oppone nella *Speculazione* alla madre di Quinto. Calvino sembra dire che sia il disboscamento senza criterio, sia la costruzione massiccia di edifici che soffocano la costa, oltre al paesaggio danneggiano la ricchezza spirituale dell'uomo. Se gli alberi senza Cosimo non sono sopravvissuti è perché nessuno li ha difesi, li ha abitati, li ha animati. Gli uomini di Ombrosa hanno scordato quale fosse l'importanza della foresta, quali avventure vi avesse vissuto il giovane barone, molte anche in favore degli abitanti del luogo. Con Cosimo sembra essere scomparso lo spirito della comunità, colui che aveva inventato con fantasia e tenacia un'alternativa alle regole della società per poi su quella società vegliare attento e partecipe. La riflessione sul valore della natura e dell'ambiente, è legato nei due romanzi alla riflessione sul ruolo dell'intellettuale.

Nella *Speculazione edilizia*, il giornalista Quinto non sa dove collocarsi nelle dinamiche in cui si confrontano le classi sociali. Combattuto tra una simpatia iniziale per l'intraprendenza dei costruttori, assume un atteggiamento di sufficienza nei confronti della classe operaia che giudica troppo ingenua. Davanti allo stupore e alle timide proteste della madre davanti all'insorgere sregolato di nuovi edifici intorno alla loro villa, Quinto prova il senso di superiorità dell'uomo istruito e disincantato:

- Eh, eh! Accidenti! Ah, cara mia! - non era capace che d'uscirsene in esclamazioni inespressive e risolini, tra il “Tanto che ci vuoi fare?” e addirittura il compiacimento ai più irreparabili guasti, forse per un residuo di giovanile volontà di scandalo, forse per l'ostentazione di saggezza di chi sa

¹⁰⁰ I. Calvino, *Il Barone rampante*, cit., p. 162.

inutili le lamentele contro il moto della storia. Eppure, la vista d'un paese ch'era il suo, che se ne andava così sotto il cemento, senz'essere stato da lui mai veramente posseduto, pungeva Quinto¹⁰¹.

Quinto è un personaggio pieno di contraddizioni, lacerato da un senso di inutilità che gli impedisce di agire in qualsiasi ambito, non prova un sentimento di appartenenza né verso il proprio paese, né verso il gruppo degli intellettuali, che in cuor suo accusa di eccessivo distacco dalla realtà, e trova in fondo inconcludenti. Il solo gruppo sociale in cui riponga una sorta di fiducia è quello degli agricoltori, di cui però non fa parte, in quanto appartenente a una famiglia della piccola borghesia, impoverita in seguito alla guerra. Una sera osserva alcuni contadini che cenano in una trattoria:

Quinto fu preso da un'acuta invidia per tutto ciò che sentiva muovere tra le persone di quel tavolo: senso degli interessi, attaccamento alle cose, passioni concrete e non volgari, desiderio d'un meglio non solo materiale, e insieme un *peso placido e un po' greve* di natura¹⁰².

Il giornalista desidererebbe possedere la qualità che agli intellettuali manca, vale a dire un vincolo alla vita concreta legata alla terra, che regola il ritmo dell'uomo su quello delle coltivazioni, lo rende utile e produttivo in modo sano e gli accorda un significato in quanto essere naturale e sociale. Il fatto che Calvino utilizzi il lessico della pesantezza per riferirsi a quello che rende la vita dei contadini invidiabile agli occhi dell'intellettuale, ci riconduce alla vicenda di Cosimo. In fondo, la sfida che il barone di Rondò lancia alla famiglia e a sé stesso è la ricerca dell'equilibrio perfetto, e in virtù di questa ricerca passa l'intera vita a misurarsi tra pesantezza e leggerezza. Cosimo ha trovato un posto nella società perché ha avuto il coraggio di spiccare il salto, mentre Quinto non prenderà una posizione, ma continuerà a sentirsi inadeguato in ogni contesto, privo di qualsiasi radice, e valenza sociale:

¹⁰¹ I. Calvino, *La speculazione edilizia*, cit., p. 783.

¹⁰² Ivi, p. 809, nostro il corsivo.

Ora gli intellettuali non sono borghesi e non sono proletari. [...] Se uno non svolge un'attività economica non è uomo che vale. I proletari hanno pur sempre la lotta sindacale. Noi invece stacciamo le prospettive storiche dagli interessi, e così perdiamo ogni sapore della vita, ci disfiamo, non significhiamo più nulla¹⁰³.

È una dichiarazione di resa dell'intellettuale rispetto al contesto storico-sociale, la presa di coscienza che tra la storia e l'interesse privato dei singoli esiste un divario che non è possibile colmare. Questo scoraggiamento di chi si sente impotente ad agire, rispecchia lo stato d'animo di Calvino dopo i fatti di Budapest del 1956.

Ricordiamo che nel 1957 lo scrittore ha riconsegnato la tessera del partito comunista, interrompendo così la militanza politica. Da quel momento ha rinunciato a pubblicare su riviste che erano espressione del partito o che comunque gravitavano nella sua orbita¹⁰⁴. Interrompe allo stesso tempo la sua attività insieme ai “comunisti critici”, i quali volevano promuovere un rinnovamento della sinistra italiana. Non per questo la sua esigenza di impegno viene meno, nonostante la priorità sia adesso quella di liberarsi dalle maglie di un organo centrale in cui non si riconosce più, per avere uno sguardo libero e indipendente. Lo scrittore non nasconde il disagio nel tornare a dedicarsi esclusivamente all'attività nella sfera privata, come testimonia la sua risposta al quotidiano l'“Avanti”, che nel 1959 richiede invano una sua collaborazione:

Cerco di concentrare le mie forze in due direzioni: il lavoro d'ufficio e il mio lavoro narrativo. Certo però, resta scoperta una grossa lacuna: l'impegno politico, che non so come né dove realizzare¹⁰⁵.

Dopo il 1956, si è rotto quel legame diretto che univa gli intellettuali militanti direttamente al partito: amareggiati e indignati davanti all'invasione

¹⁰³ Ivi, p. 810.

¹⁰⁴ Calvino aveva pubblicato articoli su riviste come “Città aperta”, “Passato e presente”, “Italia domani”.

¹⁰⁵ Si veda C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 2003, p. XLII.

dell'Ungheria da parte dei sovietici, molti scrittori e artisti che avevano fatto parte del PCI, rinunciano ad avere un ruolo pubblico, e ad influire sulle cose del mondo. Si assiste al ritorno di ciascun intellettuale al proprio lavoro specifico¹⁰⁶. Un'eco di questa scelta risuona anche nel *Barone rampante*. Riportiamo l'incontro tra Cosimo, ormai in là con gli anni, e un nobile ufficiale russo, che il lettore intuisce essere il principe Andrej di *Guerra e Pace*.

- *Vous voyez... La guerre... il y a plusieurs années que je fais le mieux que je puis une chose affreuse: la guerre... et tout cela pour des idéals que je ne saurais presque pas expliquer moi-même...* - Anch'io – rispose Cosimo, - vivo da molti anni per degli ideali che non saprei spiegare neppure a me stesso: *mais je fais une chose tout à fait bonne: je vis dans les arbres*¹⁰⁷.

In certi passi del *Barone rampante* traspare lo stesso disincanto che pervade le pagine della *Speculazione edilizia*, e dà conto del dissidio vissuto da un ex-militante disilluso, che rinnega ormai del tutto la sfera pubblica, per dedicarsi a un impegno di tipo privato. Eppure Cosimo, anche se prende le distanze dalla famiglia e rifiuta di fatto di ricoprire il ruolo istituzionale che gli spetterebbe, non si isola dal mondo, non diventa mai un eremita, o un eccentrico come è invece lo zio:

A Cosimo, comprendere il carattere di Enea Silvio Carrega giovò in questo: che capì molte cose che poi nella vita gli servirono. Direi che si portò sempre dietro l'immagine stranita di un modo come può diventare l'uomo che separa la sua sorte da quella degli altri, e riuscì a non somigliargli mai¹⁰⁸.

Cosimo sarà dunque un dissidente, ma non perderà mai il contatto con le vite degli altri uomini. Dall'alto anzi, ha occasione di ampliare le sue conoscenze dimostrando grande interesse per gli aspetti della vita dei campi, cui non aveva mai fatto caso. E se all'inizio osserva soltanto, man mano impara il senso di quella comunità e comincia a collaborare con gli agricoltori:

¹⁰⁶ Sui rapporti tra gli intellettuali italiani e la politica si veda: N. Ajello, *Il lungo addio, intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma 1997; P. Lucia, *Intellettuali del secondo dopoguerra: impegno, crisi, speranza*, Ed. Guida, Napoli 2003.

¹⁰⁷ *Il Barone rampante*, cit., pp. 256-257.

¹⁰⁸ Ivi, p. 102.

Insomma, Cosimo, con tutta la sua famosa fuga, viveva accosto a noi quasi come prima. Era un solitario che non sfuggiva la gente. Anzi, si sarebbe detto che solo la gente gli stesse a cuore. [...] Dall'albero egli stava delle mezz'ore fermo a guardare i lavori [dei contadini] e faceva domande sugli ingrassi e sulle semine, cosa che camminando sulla terra non gli era mai venuto di fare, trattenuto da quella ritrosia che non gli faceva mai rivolgere parola ai villici ed ai servi. A volte indicava se il solco che stavano zappando veniva diritto o storto, [...], a volte s'offriva di far loro delle piccole commissioni. [...] E quando aveva da muoversi con simili incarichi di fiducia per i contadini, allora se in un campo di frumento vedeva posarsi un volo di passerì, faceva strepito e agitava il berretto per farli scappare¹⁰⁹.

Il giovane ha trovato un suo ruolo anche al di fuori delle regole ufficiali. Discostandosi dalla norma sociale ha occasione di avvicinarsi e capire un mondo che altrimenti non avrebbe mai conosciuto. Nel gesto di allontanare gli uccelli che rovinano i raccolti dei contadini, si intuisce il senso di una nuova appartenenza: Cosimo non è più solo osservatore, ma contribuisce in prima persona a difendere il lavoro che ha imparato a conoscere.

Il Barone rampante si colloca dunque come punto di snodo nel percorso dello scrittore, in un momento in cui l'attualità ha una grande incidenza nelle sue scelte politiche. Il percorso tra letteratura impegnata, giornalismo militante, e partecipazione politica, si combina con un sentimento di inadeguatezza davanti alla realtà, che né la militanza né il lavoro di giornalista bastano ad affrontare. Da qui l'esigenza di Calvino di trovare una nuova ispirazione, di portare la letteratura su un altro piano: da letteratura di testimonianza, in cui il narratore guarda la realtà dall'interno e ne è testimone, a uno spostamento verso l'alto, con un nuovo distacco rispetto alla materia narrata, sollevandosi al di sopra del labirinto.

Eppure, anche se sceglie la via della narrativa legata al fiabesco, il suo impegno non si esaurisce, anche se ormai si situa lontano dagli organi istituzionali e dai canali ufficiali. Attraverso l'avventura di Cosimo, Calvino continua a interrogarsi sulla funzione dell'intellettuale, su quale possa essere il suo grado di

¹⁰⁹ *Il Barone rampante*, cit., p. 79.

partecipazione, pur rimanendo al di fuori della militanza politica. Come Cosimo, lo scrittore sceglie di prendere parte alla comunità guardandola però da un altro punto di vista, non più interno, cioè inserito in un partito, ma esterno, perché solo da lì, e con il necessario distacco, è possibile avere una visione d'insieme sul reale, senza rimanere imprigionati nel labirinto, come in una rete.

Queneau, Zazie, Icare

L'altro romanzo di Queneau in cui l'infanzia è protagonista è *Zazie dans le métro*¹¹⁰. Il punto in comune tra quest'opera e *Le Vol d'Icare* è l'itinerario che i giovani protagonisti compiono nella capitale, in cui si recano per la prima volta, disorientati nel brulichio di luoghi e persone. Parigi si presenta ai loro occhi come un luogo enigmatico in cui i punti di riferimento si confondono e non danno certezze. In *Zazie* lo spazio sembra non avere connotazioni precise: a seconda di chi lo osserva e lo descrive, un luogo può cambiare nome, senza che il lettore possa capire di cosa si tratti veramente. Durante il tragitto in taxi lo zio Gabriel e Charles il tassista vogliono mostrare le bellezze della capitale alla bambina appena arrivata:

- J'ai trouvé, hurle [Charles]. Le truc qu'on vient de voir, c'était pas le Panthéon bien sûr, c'était la gare de Lyon. - Peut-être, dit Gabriel avec désinvolture, mais maintenant c'est du passé, n'en parlons plus, tandis que ça, petite, regarde-moi ça si c'est chouette comme architecture, c'est les Invalides... - T'es tombé sur la tête, dit Charles, ça n'a rien à voir avec les Invalides. - Eh bien, dit Gabriel, si c'est pas les invalides, apprends-nous cexé. - Je sais pas trop, dit Charles, mais c'est tout au plus la caserne de Reully¹¹¹.

¹¹⁰ R. Queneau, *Zazie dans le métro*, Gallimard, Paris 2006.

¹¹¹ Ivi, p. 14. "Ho trovato, urla [Charles]. Quell'affare che si vedeva, non era il Panteon, naturalmente. Era la Gare de Lyon. - Forse, dice Gabriel con disinvoltura, ma ormai è acqua passata, non ne parliamo più. Mentre questo, guarda piccola, eh, se è in gamba come architettura: è gli Invalidi... - Sei cascato da piccolo, dice Charles, nulla a che vedere con gli Invalidi. - Allora, dice Gabriel, se non è gli Invalidi, insegnaci cos'è. - Di sicuro non lo so, dice Charles, ma tutt'al più sarà la caserma di Reully." *Zazie nel métro*, in *Romanzi*, Einaudi, Torino 1992, traduzione di F. Fortini, p. 1066.

I luoghi sono soltanto un repertorio di nomi più o meno prestigiosi, ma in ogni caso convenzionali che esistono solo in quanto luoghi comuni. Altro esempio è il “tabac du coin”¹¹², che per definizione dovrebbe essere la cosa più sicura, invece si rivela un punto di riferimento del tutto casuale. Gabriel farà visitare a una comitiva di stranieri la Sainte-Chapelle, ridotta alla formula stereotipo da guide turistiche “gioiello dell'arte gotica”, ma risulterà in seguito che la visita è avvenuta in realtà al Tribunal de commerce: equivoco che comunque non turba la serenità dei turisti né dell'improvvisata guida, visto che ognuno ha avuto la sua dose di soddisfazione personale. L'importante insomma non è il luogo, ma la parola che lo celebra. In questo senso i monumenti e i quartieri sono intercambiabili e Zazie non segue una direzione precisa nei suoi spostamenti.

Per quanto riguarda Icare, anche per lui la città è un insieme di nomi sconosciuti che egli non è in grado di riorganizzare secondo un criterio spaziale:

Icare tout à coup a envie de voir le Bois de Boulogne. [...] Le voilà qui se dirige vers L'Ouest, d'après le soleil, ce qui risque de l'amener à Levallois-Perret, mais heureusement il voit un agent de police et lui demande son chemin ¹¹³.

Anche in questo passo è presente un sottile riferimento al mito: Icare non segue una direzione in base a un criterio logico, ma si dirige verso l'antico oggetto del suo desiderio e cioè il sole, che nuovamente lo indurrebbe in errore. Ricevuta l'informazione dall'agente, pur trovandosi lontano dal Bois de Boulogne Icare di nuovo non si rende conto delle distanze e si incammina a piedi. Per un giovane ingenuo e sprovveduto come lui, la passeggiata sarà più difficile del previsto:

Icare marche dans les rues, au milieu des dangers contants. Voitures, cochers, chevaux semblent s'être donné le mot pour l'écraser, sans parler des voitures à bras. [...] Il faut toujours se garer à droite, se garer à gauche, un

¹¹² Ivi, p. 15. “Il tabaccaio dell'angolo.” *Zazie nel metrò*, cit., p. 1067.

¹¹³ R. Queneau, *Le Vol d'Icare*, cit., 133. “Tutto a un tratto Icaro ha voglia di vedere il Bois de Boulogne. [...]. Ecco che si dirige verso ovest, seguendo il corso del sole, il che rischia di portarlo a Levallois-Perret, ma per fortuna incontra una guardia e gli domanda la strada”. *Icaro involato*, cit., p. 82.

danger constant (on l'a déjà dit). [...] Icare avance et raille tous ces périls. Paris devient une ville infernale, le bruit que font les roues des omnibus sur les pavés retentit dans les oreilles comme les trompettes d'un jugement pénultième¹¹⁴.

La città è minacciosa, nasconde insidie e non si lascia decifrare. Per qualcuno che proviene dal mondo di carta di un manoscritto la capitale si trasforma in un'entità mostruosa di natura maligna.

Altro punto in comune tra le due opere di Queneau che contribuisce a creare un senso di spaesamento nei protagonisti, ma soprattutto nei lettori, riguarda l'identità dei personaggi. Nei due romanzi, alla perdita di coordinate spaziali corrisponde un'incertezza nella definizione delle persone. In *Zazie dans le métro*, Gabriel sembra essere un “vrai tonton des familles”¹¹⁵ per rivelarsi in seguito Gabriella, la danzatrice di nitgh club. Sua moglie Marceline, che ogni azione compie “doucement”, si trasforma alla fine in Marcel. Turandot si scambia con il suo pappagallo Laverdure e Pédro-Surplus assume numerose identità successive: Troussaillon, l'ispettore Bertin Poirée e Aroun Arachide. In questo succedersi di identità diverse, non solo Zazie si perde ma lo stesso Pédro-Surplus confessa: “j'ai ramené la petite à ses parents, mais moi je me suis perdu”¹¹⁶. Come l'identità dei luoghi, così anche l'identità delle persone è mutevole. Anche nel *Vol d' Icare* i personaggi si scambiano fra di loro grazie ai travestimenti e agli equivoci nati dai giochi di parole, come abbiamo visto nel II capitolo.

Nonostante questi elementi comuni ai due romanzi, bisogna sottolineare che esiste una differenza importante tra i due protagonisti, in particolare nel loro modo di affrontare il mistero che avvolge certi aspetti del mondo degli adulti. Lo sguardo che Zazie rivolge loro è tutt'altro che ingenuo; anche se per la ragazzina la

¹¹⁴ Ivi, p. 134. “Icaro cammina per le vie in messo a continui pericoli. Carrozze, cocchieri, cavalli sembrano essersi passata la voce per scacciarlo, senza parlare dei carrettieri a mano. [...] Bisogna sempre fare attenzione a destra, fare attenzione a sinistra, un pericolo continuo (l'abbiamo già detto). [...] Icaro avanza sfidando ogni rischio. Parigi diventa una città infernale, il frastuono che fanno sul selciato le ruote degli omnibus rimbomba nelle orecchie come le trombe di un giudizio semifinale”. *Icaro involato*, cit., p. 83.

¹¹⁵ R. Queneau, *Zazie dans le métro*, cit., p. 101.

¹¹⁶ Ivi, p. 82. “Ho riportato la piccola ai suoi genitori, ma io mi sono perso”. *Zazie nel métro*, cit., p.

sessualità è un mondo (supponiamo) inesplorato, tuttavia percepisce quale sia la carica dirompente di certi argomenti e, fingendosi ingenua, ne riferisce invece con malizia:

- Allons, ma petite, n'aie pas peur, dis-le-moi ce qu'il t'a dit le vilain meussieu?
- C'est trop sale, murmure Zazie.
- Il t'a demandé de lui faire des choses?
- C'est ça, mdame.
- Zazie glisse à voix basse quelques détails dans l'oreille de la bonne femme. Celle-ci ce redresse et crache à la figure de Turandot¹¹⁷.

Spigliata e scaltra, la ragazzina non ha nessuna remora a riferire ad uno sconosciuto l'episodio del presunto tentativo di incesto da parte del padre nei suoi confronti; d'altra parte si dimostra al corrente di cosa pretenderebbe da lei il “satyre” che le si avvicina mentre piange da sola su una panchina:

- Il faut tout me dire. N'aie pas peur. Tu peux avoir confiance en moi.
- Pourquoi? Demanda Zazie bredouillante et sournoise.
- Pourquoi? Répéta le type déconcerté. [...] Mais, parce que j'aime les enfants. Les petites filles. Et les petits garçons.
- Vous êtes un vieux salaud, oui¹¹⁸.

Un episodio analogo ha luogo anche nel *Vol d'Icare*. Il giovane è seduto su una panchina al parco, quando uno sconosciuto gli si siede accanto e gli rivolge la parola. La reazione dell'ingenuo Icare è opposta a quella di Zazie:

¹¹⁷ Ivi, p. 33. “Su, piccina, non aver paura, dillo a me, che cosa t'ha detto quell'uomo cattivo? - È troppo schifoso – mormora Zazie. - Ti ha chiesto di fargli delle cose? - Eh, proprio. Zazie a bassa voce lascia scivolare qualche particolare nell'orecchio della tizia. Questa si rialza e sputa in faccia a Turandot.” *Zazie nel métro*, cit., p. 1081.

¹¹⁸ Ivi, p. 45. “Bisogna dirmi tutto. Non aver paura. Puoi fidarti di me. - Perché?, chiese Zazie, esitante e sorniona. - Perché? Ripeté il tizio sconcertato. [...] - Perché mi piacciono i bambini. Le bambine. E i ragazzi. - È un bel sudicione, sì.” *Zazie nel métro*, cit., p. 1090.

LE MONSIEUR: [...] Mais peut-être êtes-vous surpris que je vous adresse la parole? Peut-être me trouvez-vous indiscret?

ICARE: Loin de moi cette pensée.

LE MONSIEUR: Ou me prenez-vous pour un pédéraste?

ICARE: Qu'est-ce que c'est, un pédéraste?

LE MONSIEUR: Sancta simplicitas, passons¹¹⁹.

L'irriverenza di Zazie le permette di affrontare in modo diverso il labirinto cittadino rispetto a come vi si confronta il timido Icare. Se Zazie è attratta dal mistero della sessualità e cerca spiegazioni ad esempio sulla presunta “hormosexualité” dello zio, Icare al contrario non conosce malizia e serberà una composta timidezza nei confronti di chi gli sta intorno. Riprova ne è il fatto che egli è del tutto all'oscuro della professione esercitata dalla sua fidanzata:

Quelquefois la soirée d'LN était prise, mais Icare ne s'en étonnait pas.

LN: Je vais changer de métier. De profession. C'est une décision que j'ai prise toute seule dans ma petite tête à cause de l'amour que j'ai pour toi. La profession que j'exerçais, l'une des plus vieilles du monde, comme il est dit quelque part...

ICARE: Je peux savoir laquelle?

LN: N'en parlons plus puisque je change¹²⁰.

Un'ulteriore e fondamentale distinzione tra i due fanciulli riguarda la natura della loro attrazione verso la grande città. Restano entrambi ammaliati dallo spazio cittadino e dalla varietà delle manifestazioni che si offrono ai loro occhi, per Zazie degno di meraviglia è il mercato delle pulci, una giostra, la bevanda alla moda “cacocalo”; Icare si sofferma a lungo ad osservare i veicoli moderni, passeggia tra

¹¹⁹ R. Queneau, *Le Vol d'Icare*, cit., pp. 198-199. “IL SIGNORE: Ma lei sarà forse sorpreso che io le rivolga la parola? Mi trova forse indiscreto? ICARO: Lungi da me tale pensiero. IL SIGNORE: O mi prende per un pederasta? ICARO: Che cos'è un pederasta? IL SIGNORE: Sancta simplicitas, lasciamo andare.” *Icaro involato*, cit., p. 123.

¹²⁰ Ivi, pp. 110-111. “LN: Sto per cambiare mestiere, o meglio professione. L'ho deciso da sola nella mi testolina grazie all'amore che ho per te. La professione che esercitavo, una delle più antiche del mondo, come è detto non so dove... ICARO: Posso sapere qual è? LN: non parliamone più, giacché la cambio”. *Icaro involato*, cit., p. 67.

i banchi dei bouquinistes e per completare la sua formazione impara a bere l'assenzio. Tuttavia, ciò che catalizza maggiormente il loro interesse sono due poli opposti, due aspetti complementari che sono l'uno il rovescio dell'altro: l'attenzione di Zazie è catturata dai cunicoli della linea della metropolitana che si dipana sottoterra, mentre Icare rivolge lo sguardo verso tutto ciò che vola in aria.

Oubliant aussitôt le spectacle de la rue, Zazie s'approcha de la bouche, la sienne sèche d'émotion. Contournant à petit pas une balustrade protectrice, elle découvrit enfin l'entrée. Mais la grille était tirée. Une ardoise pendante portait à la craie une inscription que Zazie déchiffra sans peine. La grève continuait. Une odeur de poussière ferrugineuse et déshydratée montait doucement de l'abîme interdit. Navrée, Zazie se mit à pleurer¹²¹.

Questa attrazione verso il basso, verso le profondità misteriose della città, distingue in modo inequivocabile Zazie da Icare: la ragazzina vuole penetrare nel ventre della città, nei meandri oscuri e nascosti, il cui accesso le rimane però precluso per tutto il tempo che rimane a Parigi. Il giovane al contrario tende verso il cielo, verso la dimensione aerea dell'incorporeo¹²². Entrambi seguono un percorso di trasformazione che li conduce naturalmente verso due punti opposti: il femminile è attratto verso le profondità dell'elemento terrestre, il maschile si slancia lungo un asse verticale, verso il cielo. Secondando questi diversi aneliti, la loro avventura di formazione nella città avrà per ognuno una conclusione diversa. Icare, personaggio bidimensionale mosso da un alito di vento, dopo aver conosciuto il mondo sensibile viene reintegrato nell'ambito della finzione letteraria, vale a dire che compie il suo destino di derivazione mitologica e torna in un mondo senza tempo, in cui la sua giovinezza non svanisce. Zazie al contrario, visitando la capitale subisce una trasformazione decisiva, visto che ha attraversato

¹²¹ Ivi, p. 43. “Subito dimentica dello spettacolo della via, Zazie si avvicinò al fiato dell'apertura, sentendosi mancare il proprio per l'emozione. Girando attorno a una balastrata, un passo dopo l'altro, scoperse finalmente l'ingresso. Ma il cancello era sbarrato. Una lavagna appesa recava, scritta col gesso, un'iscrizione che Zazie decifrò agevolmente. Lo sciopero continuava. Un odore di polvere ferruginoso e disidratato saliva lento dall'abisso vietato. Sconfortata, Zazie si mise a piangere”. *Zazie nel métro*, cit., p. 1089.

¹²² Per questo punto si rimanda alla Prima Parte della tesi.

una dimensione temporale che l'ha cambiata, come ammette lei stessa alla fine del romanzo parlando con la madre:

- Alors, tu t'es bien amusée?
- Comme ça.
- T'as vu le métro?
- Non.
- Alors, qu'est-ce que t'as fait?
- J'ai vieilli.¹²³

Nei due romanzi il tempo agisce in modo dissimile. Per Zazie il tempo scorre e ha un'incidenza concreta sulla sua storia personale, e questo a dispetto del fatto che la vicenda narrata abbia talvolta la parvenza di un sogno e vi si confondano i limiti tra la dimensione reale e quella onirica, quasi a ricordo di un topos barocco che fa pensare a *Les Fleurs bleues*:

Paris n'est qu'un songe, Gabriel n'est qu'un rêve (charmant), Zazie le songe d'un rêve (ou d'un cauchemar), et toute cette histoire le songe d'un songe, le rêve d'un rêve, à peine plus qu'un délire tapé à la machine par un romancier idiot (oh! Pardon).¹²⁴

Nonostante questa confusione tra i due piani, che può rendere la vicenda illusoria, il tempo ha avuto i suoi effetti sulla protagonista, che alla fine non è più la stessa ragazzina dell'inizio, anche se il mistero del labirinto sotterraneo è rimasto per lei impenetrabile.

Per Icare sappiamo al contrario che il tempo è una convenzione fittizia. La sua avventura non è stata realmente vissuta, ma piuttosto è stata scritta da Lubert, che si è finto anch'egli personaggio in mezzo ai personaggi per ricondurre Icare all'interno del suo manoscritto. La conclusione del romanzo torna sull'inizio, con

¹²³ Ivi, p. 193. “Allora, ti sei divertita? - Così. - L'hai visto, il metrò? - No. - E allora che cosa hai fatto? - Sono invecchiata”. *Zazie nel metrò*, cit., p. 1204.

¹²⁴ Ivi, p. 192. “Parigi è solo un sogno, Gabriel è solo un'ombra (incantevole), Zazie il sogno d'un'ombra (o di un incubo) e tutta questa storia il sogno di un sogno, l'ombra di un'ombra, poco più di un delirio scritto a machina da un romanziere idiota (oh! mi scusi)”. *Zazie nel metrò*.

una temporalità ciclica che ci assicura del fatto che Icare non è mai fuggito dal labirinto giocoso della letteratura.

Inventare le regole

La vicenda di Icare, che dopo aver cercato un'indipendenza totale dal suo autore, cade inesorabilmente al suolo e compie il proprio destino, apre a una riflessione sul ruolo dello scrittore e su come sia possibile creare un romanzo innovativo rispetto al canone, attenendosi comunque a una regola. Se da un lato Queneau rende palese nel suo romanzo che il solo conformarsi a una formula non produce una scrittura artisticamente valida, ma solo stereotipata, dall'altro non propone mai una scrittura anarchica, priva di qualsiasi riferimento. Anzi, ciò che lo anima è la ricerca costante di un rigoroso equilibrio. Si legge in *Bâtons, chiffres et lettres*:

Alors que la poésie a été la terre bénie des rhétoriciens et des faiseurs de règles, le roman depuis qu'il existe, a échappé à toute loi. N'importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de personnages et de chapitres. Le résultat, quel qu'il soit, sera toujours un roman. Je ne viens pas ici imposer, ni même proposer, des lois à un genre qui, tel qu'il est, satisfait tout le monde, auteurs et lecteurs. Mais, pour ma part, je ne saurais m'incliner devant pareil laisser aller.¹²⁵

¹²⁵ R. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris 1965, [1950], p. 27. “Se la poesia è stata la terra santa dei retorici e degli inventori di regole, il romanzo da quando esiste è scappato a ogni legge. Chiunque può spingere davanti a sé come un gregge di pecore un numero indeterminato di personaggi apparentemente reali, attraverso una vasta landa di un numero indeterminato di capitoli. Il risultato, qualunque esso sia, sarà sempre un romanzo. Non voglio adesso imporre, e nemmeno proporre, delle leggi a un genere che così com'è soddisfa tutti, autori e lettori. Ma da parte mia, non saprei come sottomettermi davanti a tanta negligenza”. *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino 1981, trad. di G. Bogliolo.

Lo scrittore propone dunque una regola personale, non una ricetta che sia valida per tutti. In questo senso può sorridere delle proposte categoriche contenute in *Pour un Nouveau Roman* di Robbe-Grillet¹²⁶. L'idea di Queneau e dell'Oulipo¹²⁷ è quella di stimolare la creatività per mezzo di una consegna che somigli a un arduo compito da risolvere. Lo scrivere si basa allora sull'applicazione di una regola data, che sembra imporre un limite rigido, ma che in realtà nasconde e implica una libertà tutta da inventare. Un esempio per tutti è il romanzo di Perec *La Disparition*¹²⁸, "costruito", com'è noto, interamente con parole che non contengono la lettera -e. È possibile stabilire un legame stretto tra questo raffinato esercizio letterario e il romanzo di Queneau, che lo precede di un anno: se nel romanzo di Perec scompare una lettera, in quello di Queneau a scomparire è il protagonista.

A quattro anni dalla fondazione dell'Oulipo e dalla pubblicazione di *Cent mille milliards de poèmes*, siamo nel 1964, Queneau partecipa a un seminario di linguistica in cui propone una definizione, esatta e al tempo stesso ironicamente vaga, dell'*Ouvroir de Littérature potentielle*:

Ouvroir parce qu'il entend œuvrer, *Littérature* parce qu'il s'agit de littérature, *Potentielle*: le mot doit être pris dans différentes acceptions qui apparaîtront, j'espère, au cours de cet exposé¹²⁹.

A conclusione del suo intervento, Queneau insisteva sulla necessità di individuare in “alcuni dati concreti di testi letterari” le “regole di buona costruzione” da cui trarre “degli indizi stilistici forse interessanti, perché sfuggono alla volontà cosciente dello scrittore e dipendono probabilmente da molti parametri occulti”¹³⁰; e sottolineava la particolare relazione, necessaria per sviluppare una

¹²⁶ A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau roman*, cit.

¹²⁷ A proposito di Queneau e dell'Oulipo si veda in particolare: *La morale élémentaire: aventures d'une forme poétique: Queneau, Oulipo, etc.*, a cura di J. Jouet e P. Martin, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2007.

¹²⁸ G. Perec, *La Disparition*, in *Romans et Récits*, Le Livre de Poche, Paris 2004.

¹²⁹ R. Queneau, *Littérature potentielle*, in *Bâtons, chiffres et lettres*, cit., p. 321. “*Ouvroir* perché intende operare / *Littérature* perché si tratta di letteratura. / *Potentielle*: la parola va intesa in diverse accezioni che risulteranno, spero, da questa esposizione”. R. Queneau, *Letteratura potenziale*, in *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, cit, p. 326.

¹³⁰ Ivi. In originale: “Données concrètes des textes littéraires”, “règles de bonne construction”, “des

creatività potenziale, tra la libertà dell'idea e la regolamentazione che la sostiene, come una paradossale imposizione che l'autore impone a sé stesso. In altre parole, nell'elaborazione dell'opera d'arte così pensata, l'ispirazione personale dell'autore viene a perdere di valore e ha una incidenza minore rispetto alla regola pratica che egli segue. Già dal romanzo *Odile*, pubblicato nel 1937, Queneau avanza dei dubbi rispetto al primato dell'ispirazione:

J' imagine que le vrai poète n'est jamais inspiré: il se situe précisément au-dessus de ce plus et de ce moins, identiques pour lui, qui sont la technique et l'inspiration, identiques car il les possède suréminemment toutes deux. Le véritable inspiré n'est jamais inspiré: il l'est toujours: il ne cherche pas l'inspiration et ne s'irrite contre aucune technique ¹³¹.

La componente più personale insita nell'opera, il soffio creativo che illumina la mente dell'autore, è equiparato all'altro aspetto della creazione artistica, quello cioè legato alla realizzazione tecnica. Aerea l'una, concreta la seconda. Per Queneau l'autore-creatore deve essere anche artigiano della parola. Non solo la ricerca dell'ispirazione è determinante, ma di pari dignità è la pratica laboriosa da affinarsi nel tempo, con la ricerca e il *labor limae*. Realizzare un progetto secondo certe indicazioni a priori sarà l'obiettivo degli autori dell'Oulipo, per i quali inventare modalità nuove permette la produzione di opere originali in numero potenzialmente illimitato. Si pensi come esempio al romanzo di Perec *Les Revenentes*, in cui la lettera -e è la sola impiegata in tutto il testo, grazie ad alcune licenze che mettono in evidenza le potenzialità fonetiche del francese, come si evince anche dal titolo. In questa opera, superando la *contrainte* che sta alla base del romanzo *La Disparition*¹³², costruito all'opposto, senza la vocale -e, di quattro anni precedente, l'autore risponde a una sfida creativa ancora più limitante:

indices stylistiques peut-être intéressants, car ils échappent à la volonté consciente du scripteur, et dépendent sans doute de plusieurs paramètres cachés”.

¹³¹ R. Queneau, *Odile*, Gallimard, Paris 2004, [1937]. “Io penso che il vero poeta non è mai 'ispirato': sta precisamente al di sopra di questo più e di questo meno, per lui identici, e che sono la tecnica e l'ispirazione, identiche in quanto le possiede tutte e due ad abundantiam. Il vero ispirato non è mai ispirato, lo è sempre; non cerca l'ispirazione e non si irrita contro alcuna tecnica”. *Odile*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 113, traduzione di G. Cherchi.

¹³² G. Perec, *La Disparition*, cit.

Elles entrent et Mémé Berthes les précède vers les crédences, près des fenêtres, dependent que les servantes revêtent de dentelles le chêne des dessertes et mettent les verres et les vessels de Sèvres.¹³³

Ora, l'idea di far scaturire l'opera da una serie di costrizioni, può sembrare a prima vista una limitazione che ingabbia ogni istinto creativo: come è possibile limitare e bloccare in modo così netto la creatività? Eppure questo procedimento non comporta la totale rinuncia alla libertà dell'ispirazione, anzi, secondo il gruppo dell'Oulipo, avviene precisamente il contrario.

Che l'opera nasca e si costituisca quale insieme di convenzioni, per Queneau è fuor di dubbio. Scegliendo di seguire, studiare e inventare, un sistema di regole di tipo razionale-matematico, lo scrittore esercita la propria libertà. In particolare, l'Ouvroir proponeva di affrancare l'atto creativo dalle regole inconsce, che pur rimanendo in ombra nella coscienza di chi scrive, nondimeno ne orientano necessariamente le scelte. La letteratura per l'Oulipo dovrebbe nascere, al contrario, da un atto consapevole e libero da procedimenti di cui non si conoscono gli automatismi. Si può scorgere in questo una sicura opposizione alla poetica surrealista. Ricordiamo che nel *Manifeste Surréaliste* Breton proponeva una scrittura indipendente da ogni convenzione di tipo razionale, in cui l'immaginazione e la libera associazione di idee costituissero la base del processo creativo:

Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents, et de ceux de tous les autres. [...] Écrivez vite, sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser.¹³⁴

¹³³ G. Perec, *Les Revenentes*, in *Romans et Récits*, Le Livre de Poche, Paris 2004, p. 590.

¹³⁴ A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, [1924]. "Ponetevi nello stato più passivo, o ricettivo che potrete. Fate astrazione dal vostro genio, dalle vostre doti e da quelle di tutti gli altri. [...] Scrivete senza un soggetto prestabilito, tanto in fretta da non trattenervi, da non avere la tentazione di rileggere. La prima frase verrà da sola, tanto è vero che a ogni secondo c'è una frase estranea al nostro pensiero conscio, che chiede solo di esternarsi". *Manifesto Surrealista*, in L. Binni, *Potere Surrealista*, Meltemi, Roma 2001, traduzione di L. Binni.

Ricordiamo che Queneau aveva partecipato alle attività del gruppo surrealista fino al 1929, ma se ne era poi discostato, rifiutando l'automatismo come mezzo creativo: per lo scrittore la creatività non deve essere vincolata a pulsioni incoscienti, ma comporta invece il sottomettersi a costrizioni che l'artista stesso ha scelto volontariamente. Al sogno come principio creatore, alle forze occulte che animano l'arte surrealista, Queneau e l'Oulipo contrappongono l'ordine geometrico, il controllo esercitato dalla ragione sulla nascita del testo e sulla pratica della scrittura. Anche nel caso in cui dalla applicazione della regola si arrivi a una virtuale moltiplicazione delle letture possibili, fino a un numero che può tendere all'infinito, come avviene per *Cent mille milliards de poèmes*, alla base dell'opera resta sempre l'applicazione di un codice. Sempre in *Odile*, lo scrittore rifiuta la contrapposizione surrealista tra tecnica e ispirazione: senza la prima, la seconda può risultare falsa e dar luogo a opere d'arte vuote e prive di significato. Senza il controllo tecnico, senza la lucidità nella composizione si viene a perdere anche l'idea autentica che ispira l'artista:

On oppose l'inspiration à la technique et l'on se propose de posséder de façon constante l'inspiration en reniant toute technique, même celle qui consiste en attribuer un sens aux mots. Que voit-on? L'inspiration disparaître: on peut difficilement tenir pour inspirés ceux qui dévident des rouleaux de métaphores et débobinent des pelotes de calembours.¹³⁵

L'idea di Queneau è che la *contrainte* scelta in modo consapevole dallo scrittore, è talmente ricca di potenzialità che può rendere libera la creatività molto più dell'ispirazione, quando è vista come un impulso cieco e casuale. In questo senso si comprende l'interesse dell'Oulipo per il gioco come applicazione di regole, per la matematica, come campo di sperimentazioni da applicare in letteratura, per gli schemi, le geometrie e le strutture da usare come tracce su cui costruire la

¹³⁵ R. Queneau, *Odile*, cit.. “Viene opposta [l'ispirazione] alla tecnica e ci si propone di possedere in modo costante l'ispirazione, rinnegando ogni tecnica, anche quella che consiste nel dare un senso alle parole. Che succede allora? L'ispirazione scompare: difficilmente si possono considerare ispirati quelli che sciorinano rotoli di metafore e sbobinano gomitolini di giochi di parole”. *Odile*, cit., p. 113.

scrittura. In sostanza, il sistema di vincoli che l'autore sceglie di rispettare gli indica un percorso obbligato entro i cui limiti si delinea la sua opera.

Questa poetica emerge dagli scritti che Queneau raccolse già dal 1950 e che ripubblicò nel 1965 in *Bâtons, chiffres et lettres*. Nell'introduzione per l'edizione italiana è Calvino a spiegare al lettore in che misura “la struttura è libertà”:

Produce il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo. Questa è la novità che sta nella idea della molteplicità “potenziale” implicita nella proposta di una letteratura che nasca dalle costrizioni che essa stessa sceglie e s'impone. [...] L'automatismo per cui le regole del gioco generano l'opera si contrappone all'automatismo surrealista che fa appello al caso o all'inconscio cioè affida l'opera a determinazioni non padroneggiabili, cui non resta che obbedire. [...] Ogni esempio di testo costruito secondo regole precise apre la molteplicità “potenziale” di tutti i testi virtualmente scrivibili secondo quelle regole, e di tutte le letture virtuali di quei testi ¹³⁶.

In questo sistema in cui la regola logico-razionale sembra sostituirsi all'intuizione spontanea, quale è il peso (e non usiamo questa parola a caso) dell'ispirazione nella nascita dell'opera d'arte? Quanto lo scrittore deve farsi artigiano, tecnico sperimentatore e quanto può seguire un moto di creazione spontanea? Questo ci sembra il quesito che si pone Queneau durante la redazione del *Vol d'Icare*, nel portare in scena un personaggio che oscilla tra lo slancio spontaneo verso il cielo, e l'attrazione verso tutto quello che riguarda la tecnica, cercando di raggiungere la vertigine e l'ebbrezza del volo con i mezzi della modernità: la bicicletta, l'automobile.

La direzione indicata da Queneau nel suo ultimo romanzo sembra una ponderata e giocosa via di mezzo: seguendo i salti e le fughe del personaggio lo scrittore trova un dinamico equilibrio tra ispirazione e tecnica. L'attenzione formale per le strutture dà corpo e realizza la “libera” ispirazione. La creazione è un gesto di libertà condizionata, (Icare è libero di provare ogni esperienza fin quando l'autore Lubert lo richiude nuovamente nel manoscritto), una libertà che si

¹³⁶ I. Calvino, «Prefazione» in *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, cit.

realizza attraverso scelte controllabili in cui l'autore-artigiano afferma la propria autonomia. La composizione parte dalla struttura e dal calcolo, che solo in apparenza sembrano limitanti, per trovare il proprio slancio, seguendo un'idea cara all'Oulipo:

Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration [...] qui est tenue à s'accompagner tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes.¹³⁷

Queste le parole con cui Le Lionnais, il matematico insieme al quale Queneau fonda l'Oulipo, introduce il concetto di vincolo, che costituisce la sostanza e il tessuto da cui l'opera può realizzarsi. Nella scelta dei vincoli che regolino l'opera, il criterio è quello della semplicità e della chiarezza. È come se il nucleo dato, da cui la scrittura si sviluppa, fosse un assioma, la base teorica indiscutibile, da cui è possibile ricavare e costruire un sistema complesso. Se facciamo riferimento al linguaggio della matematica è perché Queneau ne era un appassionato, sia come lettore, che come dilettante in prima persona¹³⁸. Nel 1948 ha pubblicato il saggio *La place des mathématiques dans la classification des sciences*, che fa parte del volume curato da Le Lionnais dedicato a *Les Grands courants de la pensée mathématique*¹³⁹. Nello stesso anno si era iscritto alla Société Mathématique de France.

L'opera che Queneau dedica alla matematica che più ci interessa ai fini del nostro studio, è il saggio pubblicato nel 1976, poco prima della morte, in cui lo scrittore, affinando e teorizzando le tecniche sperimentate nel corso degli anni, illustra come è possibile trasformare un metodo matematico, in particolare quello

¹³⁷ F. Le Lionnais, *Premier Manifeste*, in *Oulipo, La littérature potentielle*, Gallimard, Paris 1973, p. 20; "Ogni opera letteraria, si costruisce a partire da una ispirazione [...] che bene o male deve adattarsi a una serie di costrizioni e di procedure, infilate le une dentro le altre come matrische" da *Primo manifesto*, in *Oulipo, Letteratura potenziale*, trad. di R. Campagnoli e Y. Hersant, CLUEB, Bologna 1985, p. 18.

¹³⁸ Per l'influenza dei saperi matematici nell'opera di Queneau si veda M. Emmer, «I numeri di Raymond Queneau», in *Raymond Queneau, la scrittura e i suoi multipli*, a cura di C. De Carolis e D. Gambelli, Bulzoni Editore, Roma 2009.

¹³⁹ F. Le Lionnais, *Les Grands courants de la pensée mathématique*, Ed. A. Blanchard, Paris 1962.

della geometria assiomatica del matematico Hilbert¹⁴⁰, in un metodo di produzione di letteratura combinatoria:

M'inspirant de cet illustre exemple, je présente ici une axiomatique de la littérature, remplaçant dans les propositions d'Hilbert les mots « point », « droites », « plans », respectivement par: « mots », « phrases », « paragraphes ».

Axiome des parallèles: Une phrase étant donnée, soit un mot n'appartenant pas à cette phrase; dans le paragraphe déterminé par la phrase et ce mot, il existe au plus une phrase comprenant ce mot et qui n'ait aucun mot commun avec la première phrase donnée¹⁴¹.

Da questo modello Queneau trae una specie di derivato letterario dal postulato di Euclide delle parallele. E nello stesso modo sarebbe possibile procedere con gli altri assiomi della geometria euclidea, sostituendo ai concetti matematici, le unità minime della frase e della grammatica, in un'estensione che dal nucleo della parola porterebbe alla composizione di frasi semplici e via via sempre più complesse. Il linguaggio cioè può essere utilizzato come se si trattasse di matematica non euclidea, con regole che non servono soltanto a descrivere un fenomeno, ma anche a produrre nuove combinazioni di significato.

Un'opera letteraria costruita secondo questa rigorosa applicazione di un assioma a priori, è il già citato *Cent mille milliards de poèmes*¹⁴² del 1961. Il principio della composizione è, come è noto, il seguente: si scrivono dieci sonetti con le stesse rime; la struttura grammaticale è tale che tutti i versi di ogni sonetto di base sono intercambiabili con con tutti gli altri, situati nella stessa posizione. Si hanno quindi, per ogni verso di un nuovo sonetto da comporre, dieci scelte

¹⁴⁰ Su Hilbert, si veda C. Boyer, *Storia della matematica*, ISEDI, Milano 1996.

¹⁴¹ R. Queneau, *Les Fondements de la littérature: d'après David Hilbert*, Gallimard, Bibliothèque oulipienne, Paris 1976. "Ispirandomi a questo illustre esempio, presento qui una assiomatica della letteratura, sostituendo nelle proposizioni di Hilbert le parole 'punto', 'rette', 'piani', rispettivamente con: 'parole', 'frasi', 'paragrafi'." "Assioma delle parallele: Data una frase sia una parola non appartenente a questa frase; nel paragrafo determinato dalla frase e da questa parola, esiste al massimo una frase che comprenda questa parola e che non abbia nessuna parola in comune con la frase data". Nostra la traduzione.

¹⁴² R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Paris 2004, [1961]

indipendenti possibili. Disponendo 14 versi, si otterrebbero in teoria 10 alla quattordicesima combinazioni diverse, in pratica centomila miliardi di sonetti. Si tratta di un'opera tutt'altro che conclusa, bensì aperta, in grado di trasformarsi grazie alle scelte del lettore, ancora una volta un lettore attivo, direttamente coinvolto non solo nella lettura, ma nella composizione del testo. Le potenzialità di sviluppo sono altissime e vanno in tutte le direzioni, ma sempre a partire da un nucleo molto ristretto. È un gioco in cui si incontrano la matematica e la poesia, e dove la struttura, in questo caso il sonetto in alessandrini, sembra essere il principale generatore di significato. Riportiamo le istruzioni per l'uso con cui Queneau apre la raccolta:

C'est plus inspiré par le livre pour enfants intitulé *Têtes folles* que par les jeux surréalistes du genre « cadavres exquis », que j'ai conçu et réalisé ce petit ouvrage qui permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité ; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre)¹⁴³.

Queneau distingue tra il gioco surrealista e un altro tipo di gioco a cui egli si ispira. Ricordiamo che nei *Cadavres exquis* ognuno scrive la prima parola di una frase su un foglietto che consegna ripiegato al vicino, senza che questi abbia modo di vederne il contenuto. Si prosegue in questo modo per tutti i partecipanti fin quando alla fine, aprendo il foglio, appare una frase che è il frutto del caso. Questo gioco presuppone quindi una combinazione di elementi disposti casualmente e senza alcuna elaborazione da parte dei partecipanti. Al contrario, nel caso dei *Mille milliards de sonnets*, la componente casuale nella composizione dei sonetti può intervenire solo in ultima istanza: solo dopo che l'autore ha composto i dieci

¹⁴³ R. Queneau, *Cent Mille milliards de poèmes*, cit. “Più dei giochi surrealisti, del tipo “Cadavre exquis”, mi ha ispirato il libro per bambini intitolato *Têtes folles* nel concepire – e realizzare – questa piccola opera che permette a ciascuno di comporre a volontà centomila miliardi di sonetti, del tutto regolari, ovviamente. In sintesi, si tratta di una macchina per fabbricare poesie, ma in numero limitato; vero è che questo numero, benché limitato, fornisce materiale di lettura per circa duecento milioni di anni (leggendo ventiquattr'ore su ventiquattro). *Centomila miliardi di poesie*, traduzione di M. Sbregondi, in *Raymond Queneau, la scrittura e i suoi multipli*, op. cit.

sonetti di base, secondo la più rigorosa regola della metrica tradizionale, il lettore può scegliere in che modo comporre i versi di cui dispone. Senza il rispetto delle rime e della struttura del sonetto, il gioco combinatorio non potrebbe avvenire.

Tornando al *Vol d'Icare*, proviamo ad analizzare anche questo romanzo come un testo à *contrainte*, basato cioè sull'applicazione a priori di una regola. In questo caso la regola, cioè l'insieme di assiomi di partenza, è fornita dai nuclei tematici che abbiamo illustrato nella prima parte della tesi: il nome del protagonista, il tema del volo al di sopra del labirinto, il rifiuto della legge del padre, e la caduta di Icare costituiscono i vertici su cui Queneau traccia il perimetro della storia. All'interno di questo perimetro, è come se la vicenda si sviluppasse su una superficie circoscritta da quei punti, ma in cui la creatività dell'autore si inserisce per variare dal di dentro. Data la vicenda mitologica come assioma, Queneau ne declina le potenzialità al suo interno, per giungere a uno stesso risultato finale, vale a dire la caduta del protagonista in volo, attraverso un percorso del tutto personale. La fantasia dello scrittore si può dispiegare a partire dalla cornice esterna costituita dal mito, con un procedimento che si sviluppa verso il centro. Nell'oscillazione di Icare tra la dimensione aerea e quella terrena, si rispecchia il movimento dello scrittore (Lubert e Queneau) tra invenzione personale e rispetto del perimetro dato, ossia della consegna.

Questo tipo di procedimento, di derivazione abbiamo detto matematica, non sarebbe estraneo a un altro campo di indagine che si afferma negli anni in cui opera l'Oulipo. Ci sembra che se ne possa trovare un'ispirazione anche negli studi sul mito di Lévi-Strauss. Riprendiamo un passo in cui lo studioso spiega la differenza tra storia e mitologia nell'ambito degli studi antropologici sugli indiani del Canada, da un saggio posteriore alla pubblicazione del *Vol d'Icare*, ma che ben sintetizza un punto cruciale ai fini della nostra analisi:

La mitologia è statica: troviamo sempre gli stessi elementi mitici combinati fra loro a formare per così dire un sistema chiuso, al contrario della storia che è, evidentemente, un sistema aperto. Il carattere aperto della storia

è garantito dagli innumerevoli modi in cui i nuclei mitici o i nuclei esplicativi che originariamente erano mitici, possono essere combinati e ricombinati¹⁴⁴.

È possibile che sull'estetica dell'Oulipo e di Queneau, autore di una riscrittura del mito di Icaro, abbiano influito gli studi di Lévi-Strauss, soprattutto per quel che riguarda il pensiero mitico, costituito come una sorta di *bricolage* intellettuale, teoria sviluppata in *La Pensée sauvage* del 1962:

Comme les unités constitutives du mythe, dont les combinaisons possibles sont limitées par le fait qu'elles sont empruntées à la langue où elles possèdent déjà un sens qui restreint la liberté de manœuvre, les éléments que collectionne et utilise le bricoleur sont « précontraints ». D'autre part, la décision dépend de la possibilité de permuter un autre élément dans la fonction vacante, si bien que chaque choix entraînera une réorganisation complète de la structure, qui ne sera jamais telle que celle vaguement rêvée, ni que telle autre, qui aurait pu lui être préférée¹⁴⁵.

L'idea di racconto come sviluppo entro certi limiti precostituiti, come una combinazione di possibilità intercambiabili dall'interno, fa parte della teoria di Lévi-Strauss. In queste strutture di base del mito, variabili ma entro un centro schema, sembra di riconoscere i parametri che utilizza la letteratura potenziale per realizzare le opere a *contrainte*. Allo stesso modo opera Queneau combinando gli elementi di base del mito, si è detto, per darne una nuova interpretazione.

La scrittura pensata come derivazione da una regola fissa diventa un problema da risolvere, un compito da svolgere partendo da dati a priori. In questo modo il racconto si svilupperà all'interno di un perimetro delineato da una cornice dentro la quale è possibile sviluppare una superficie infinita. Sapendo quale fosse

¹⁴⁴ C. Lévi-Strauss, *Mito e significato, Cinque conversazioni radiofoniche*, Il Saggiatore, Milano 1980. [*Myth and meaning*, University of Toronto Press, 1978].

¹⁴⁵ C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, in *Œuvres*, La Pléiade, Gallimard, Paris 2008, [1962], p. 579. “Come le unità costitutive del mito, le cui combinazioni possibili sono limitate dal fatto che sono prese in prestito dalla lingua in cui possiedono già un senso che delimita la libertà di manovra, gli elementi il *bricoleur* colleziona e utilizza sono 'precostituiti'. D'altra parte la decisione dipende dalla possibilità di permutare un altro elemento nella funzione vacante, al punto che ogni scelta comporterà una riorganizzazione completa della struttura, che non sarà mai come quella vagamente sognata, né come un'altra che sarebbe stata preferibile”. *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 2010, traduzione di P. Caruso.

l'interesse e la passione di Queneau per la matematica, saremmo tentati di paragonare questo tipo di struttura alle figure paradossali dei frattali, di perimetro illimitato, in cui una struttura di base ripete se stessa all'infinito, ma all'interno di una superficie finita¹⁴⁶. Ora, questa struttura dei frattali che riprendiamo dalla geometria non euclidea per sovrapporla all'idea di letteratura dello scrittore matematico, ha uno sviluppo labirintico che ancora una volta ci riporta al cuore del mito da cui la nostra ricerca è partita e ci permette un altro parallelo con la vicenda dell'eroe greco. Se Icaro avesse dato ascolto al consiglio paterno, se avesse seguito la voce del padre, e non avesse oltrepassato i confini della legge, avrebbe potuto lasciare il labirinto e essere libero per sempre. Una libertà che si può ottenere solo rimanendo costretti dentro una regola di carattere paradossale, come paradossale è la conclusione del romanzo di Queneau.

Se Icare alla fine torna al manoscritto da dove è fuggito, vale a dire, se il personaggio conclude e dà senso alla propria avventura facendo ritorno al mito, e porta a compimento il proprio destino nella caduta, non esiste dunque una vera alternativa alla traccia impressa dal mito stesso. Ciò vuol dire che il romanzo non può liberarsi definitivamente da una regola, dalla cornice stabile entro cui muoversi all'infinito, entro cui è possibile giocare con le convenzioni del passato e ipotizzare le estreme conseguenze della letteratura futura.

¹⁴⁶ Si veda l'immagine ad inizio capitolo. Per un approfondimento su matematica e letteratura si veda P. Odifreddi, *Abbasso Euclide! Il grande racconto della geometria contemporanea*, Mondadori, Milano 2013.

Conclusione



(E. Luzzati, "Il Volo di Sophie Blanchard", 2004)

Ognuno dei tre autori avverte il mito di Icaro e trasmette la vertigine del volo alla propria scrittura in modo diverso. Il significato attribuito al mito cambia a seconda della storia personale di chi scrive, dell'esperienza vissuta, della poetica e della pratica della scrittura. La traccia di Icaro può essere la risposta cosciente al contesto in cui l'autore si muove oppure una suggestione personale che resta soggiacente. Ciò che del mito riecheggia nei tre romanzi è il fatto che la presenza scoperta o nascosta di Icaro offre una possibilità di fuga dal labirinto con leggerezza, con tutti i vari significati da attribuire all'immagine del labirinto e al valore di leggerezza.

Saint-Exupéry risponde all'esilio e all'amarezza per l'occupazione della Francia con un racconto illustrato per bambini, andando oltre la propria "regola" di scrittura, superando la sua produzione precedente e inventando un nuovo genere letterario che combina testo e immagini.

Calvino si discosta dal Neorealismo grazie alla trasposizione; introduce il fiabesco nel suo percorso di scrittore che, pur continuando a prestare attenzione all'attualità, imbocca un nuovo cammino di scrittura "verso l'alto", che si rivelerà fertile.

Queneau ripercorre con ironia la storia della letteratura dai classici fino alle neoavanguardie e attraverso Icare propone un gioco letterario portatore di nuove regole che permette di definire un ambito rigoroso all'interno del quale si è liberi di inventare.

Per Saint-Exupéry è l'esperienza del volo ad avvicinarlo in prima persona alla vicenda di Icaro: è consapevole di quali siano le difficoltà da affrontare e quanto sia elevato il rischio che corre chi vi si dedica, visto il numero elevato di colleghi scomparsi durante le missioni. Ha provato direttamente cosa comporti precipitare con l'aereo e restare isolato per giorni senza cibo né acqua. Il volo e la caduta sono avvenimenti della sua esistenza, prima ancora che della sua produzione letteraria.

Per Calvino il labirinto è l'immagine di riferimento che lo scrittore sceglie per spiegare la propria poetica, per esprimere la sua visione sul rapporto fra scrittura e realtà. Nella leggerezza vede un valore letterario, in Ovidio e nella scrittura come metamorfosi, una fonte di ispirazione.

La scelta di Queneau infine, l'unica che avviene, come abbiamo più volte ribadito, per citazione diretta dunque esplicita all'occhio del lettore, è dettata da una esigenza letteraria. L'eroe greco diventa il simbolo della trasgressione e della leggerezza nella scrittura, pur rimanendo all'interno di una forma letteraria che, nonostante la sperimentazione, resta comprensibile quanto al significato.

Superare il limite

Se Icaro vuole superare il limite che gli impone la legge e trovare una nuova libertà al di sopra dei meandri del labirinto, allo stesso modo questi tre romanzi sono l'esempio di come ogni autore abbia superato un limite, trovando una nuova via nel proprio percorso.

Saint-Exupéry con il *Petit prince* va oltre la separazione tra la letteratura per ragazzi e il romanzo canonico, creando un nuovo genere: la poesia e la

riflessione filosofica trovano spazio all'interno del racconto illustrato per l'infanzia, in cui l'autore del testo è anche autore delle illustrazioni.

Calvino con il *Barone rampante* segue la direzione già intrapresa con la pubblicazione delle *Fiabe italiane* e il *Visconte dimezzato*, e supera in questo modo l'ambito della letteratura di testimonianza e il romanzo realista, scegliendo il fiabesco e la trasposizione.

Queneau lascia con il suo ultimo romanzo un'opera in cui ha valicato il limite tra la scrittura narrativa e la scrittura drammaturgica a compimento di un lungo iter di esperimenti letterari. Supera e gioca con le convenzioni della letteratura e con il linguaggio, rendendolo dinamico e mutevole. Se Icaro lotta contro il destino, Queneau lotta contro lo stereotipo. Con il loro movimento continuo, i personaggi del romanzo conferiscono un ritmo sostenuto all'intera opera, che si trasforma ora in farsa, ora in scena cinematografica. Il lettore stesso, tra gli scambi dei piani della finzione e l'avvicinarsi rapido dei cambi di scena, deve avere uno sguardo mobile e pronto, che lo porta alla vertigine.

Il mito maschera dell'io?

Nel romanzo di Saint-Exupéry il fanciullo protagonista è proiezione dello scrittore, il quale, in un momento oscuro della propria vita, su cui incide profondamente il disagio per la lontananza dalla Francia occupata e dagli affetti familiari, ha bisogno di quella proiezione per ritrovare una propria identità. Nel romanzo di Queneau questo procedimento non avviene: tra il personaggio e l'autore non c'è sovrapposizione, Icare è un simbolo che non comporta un coinvolgimento personale da parte dello scrittore, il quale, estraneo a ogni partecipazione emotiva, sorride del suo personaggio insieme al lettore. Anche Calvino, per quanto eticamente vicino alla vicenda di Cosimo, prende le distanze dal suo personaggio: la sua storia personale rimane al di fuori della materia narrata, benché esistano delle risposdenze tra il comportamento di Cosimo rispetto

alla società e l'esperienza biografica di Calvino in quegli anni. Ma, come avverte anche Cases nel suo articolo, non si tratta di autobiografia.

Queste osservazioni ci portano a riflettere sul grado di riconoscibilità del mito all'interno dei romanzi. Dal nostro studio emerge che il mito si configura con una consistenza diversa a seconda del grado di coinvolgimento dell'autore nella vicenda dell'eroe. Dove la partecipazione personale dello scrittore è minima, la figura dell'eroe risplende di luce piena, il suo nome è indicato in modo diretto, senza bisogno di mediare. Man mano che aumenta la vicinanza emotiva tra l'autore e il mito, i riferimenti diventano più oscuri, sotterranei, la luce sul personaggio si affievolisce e si arricchisce di chiaroscuri da decifrare, la citazione diventa indizio misterioso, la traccia del mito deve essere ricomposta a partire da echi lontani.

In questo percorso dalla piena luce all'oscurità riconosciamo l'intenzione di Queneau che sceglie esplicitamente Icaro e gioca con il mito sotto lo sguardo divertito del lettore, senza lasciare in ombra nessun aspetto della vicenda mitologica: la rovescia, la deforma, non teme di distorcerla perché la vertigine della variazione deriva da un gioco letterario esplicito che non ha niente di oscuro e che si risolverà nella finzione.

Saint-Exupéry, al contrario, non nomina Icaro, forse in ragione della stretta vicinanza con la propria esperienza. Un riferimento esplicito risulterebbe forse banale per il pilota-scrittore che ha provato il desiderio del volo fin da bambino, e sa che il rovescio della leggerezza è la caduta. Per questo il sorriso del piccolo principe si mantiene malinconico.

In Calvino infine, l'immagine di Icaro è sempre letteraria. La deduciamo dalla presenza del labirinto, del valore dato alla leggerezza in letteratura. Non comporta una partecipazione emotiva, non dà luogo a una scrittura dell'io. Ma in virtù della sua leggerezza porta alla trasposizione; è guida verso una scrittura in grado di elevarsi al di sopra della vicenda storica contemporanea, pur facendo riferimenti all'attualità. Ma dal mito Calvino deduce anche il potere insito nella metamorfosi: la scrittura rielabora e trasforma la visione della realtà. La leggerezza è ciò che permette di restare al di sopra delle cose e di mantenere uno sguardo libero sull'attualità.

Per Saint-Exupéry, che non cita esplicitamente il figlio di Dedalo, creare il personaggio del piccolo principe equivale a un ritorno ai ricordi d'infanzia. Negli anni che precedono il secondo conflitto mondiale, fino agli accordi di Monaco del 1938, lo scrittore si dedica a una scrittura di tipo impegnato: è giornalista inviato a Barcellona per documentare la guerra civile, scrive su *Paris Soir* schierandosi con i pacifisti nel dibattito sull'intervento in guerra. Dopo l'occupazione nazista della Francia, pubblica a New York il romanzo testimonianza *Pilote de guerre*, confidando in un intervento degli Stati Uniti nel conflitto. In questo contesto, lontano dalla Francia, amareggiato per non poter partecipare, almeno in un primo momento, alle operazioni militari come pilota, l'autore intraprende la scrittura di un romanzo che risponde ai canoni della letteratura per l'infanzia. Attraverso un linguaggio che unisce le illustrazioni e una lingua semplice e raffinata, Saint-Exupéry esprime il mondo dell'immaginario che proviene dal suo passato, in un momento in cui il presente non gli offre alcuna possibilità d'azione.

Per quanto concerne Calvino, l'idea di leggerezza e l'immagine del labirinto, vale a dire i due fulcri da cui si snoda la vicenda di Icaro, si intersecano nella sua produzione sia negli scritti teorici, sia in quelli narrativi. Già dal 1962, partendo da un'analisi del romanzo di Robbe-Grillet *Dans le labyrinthe*, lo scrittore esplora il romanzo contemporaneo per arrivare a una definizione di letteratura del labirinto, che tenti cioè di fornire una mappa del reale, pur nell'incerto ruolo sociale che le viene riconosciuto. Il diramarsi delle chiome degli alberi in cui il barone di Piovasco deve imparare a orientarsi rispecchia quel groviglio della realtà da cui in quegli anni, nel suo modo di narrare, Calvino cerca di prendere le distanze, dopo l'esperienza del Neorealismo. La scrittura, per come la intende lo scrittore, è un misurarsi tra la dimensione bassa e quella alta, nella ricerca continua di un equilibrio al disopra della realtà per averne una visione d'insieme. La domanda che Calvino si pone seguendo i salti e le corse di Cosimo sospeso sul vuoto, è in che modo lo scrittore possa osservare con distacco la materia del proprio narrare, senza per questo rimanere isolato dalla comunità.

Per Queneau utilizzare il mito di Icaro significa mettere in scena una riflessione di carattere letterario. Tenendo presente le proposte che negli stessi anni andava diffondendo il gruppo di scrittori del *Nouveau Roman*, tra cui la scomparsa del personaggio dal romanzo, Queneau risponde in chiave ironica con la vicenda di un eroe fittizio che fugge da un manoscritto. Inoltre nell'oscillazione di Icare tra slancio verso il cielo e attrazione per i bassifondi, si rispecchia il quesito dello scrittore sperimentale: nell'atto creativo, qual è lo spazio che può essere concesso all'ispirazione e quanto peso deve invece avere l'aspetto tecnico della composizione? Per il fondatore dell'Oulipo la questione tecnica è in primo piano: la creazione letteraria non può prescindere da un insieme di regole, intese sì come costrizione, ma anche come punto di partenza da cui l'opera d'arte scaturisce, così come avviene per il gioco: senza regole non potrebbe avvenire.

Per concludere, un'ultima riflessione sul mistero che ogni mito porta in sé. Nonostante l'intento scientifico che ha animato questo lavoro, ci sembra che non sia possibile sciogliere completamente l'enigma che sta al cuore del mito, e risolverlo ricorrendo a una spiegazione logica che lo scandagli fino in fondo, senza lasciare nessuna zona in ombra. Abbiamo cercato di seguire l'invito di Calvino, che insinua: "Scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto". Abbiamo raccolto questa sfida e, come spettatori curiosi davanti all'attore in scena, ci siamo interrogati sul ruolo della maschera che questi indossa: cos'è ciò che quella maschera nasconde alla vista del pubblico e quanto è invece in grado di rivelare con la sua misteriosa presenza?

Abbiamo fornito riscontri, citato fonti, addentrandoci per quanto possibile nella vicenda biografica degli autori al fine di individuare gli indizi pertinenti alla nostra ricerca, nell'intento di far luce sulle ragioni di una scelta, a volte esplicita, a volte latente. Tuttavia vorremmo terminare esprimendo il desiderio che il mito, con tutta la sua carica letteraria, vale a dire la possibilità di essere riscritto, reinterpretato, permeato, frainteso, continui a mantenere quella opacità che, se illuminata da un'analisi troppo affilata e fredda, rischia di dissiparsi.

Bibliografia

(in ordine alfabetico)

Testi d'autore

ITALO CALVINO

Il Barone rampante, Mondadori, Milano 1995, [1957].

Il Cavaliere inesistente, Mondadori, Milano 1993, [1959].

Il Castello dei destini incrociati, Mondadori, Milano 1994, [1969].

Il Sentiero dei nidi di ragno, Mondadori, Milano 1993, [1947].

Il Visconte dimezzato, Mondadori, Milano 1993, [1952].

Fiabe italiane, Mondadori, Milano 2005, [1956].

La Speculazione edilizia, Mondadori, Milano 2003, [1957].

Le Città invisibili, Mondadori, Milano 1995, [1973].

Lezioni americane, Mondadori, Milano 2002, [1988].

Marcovaldo, Mondadori, Milano 1994, [1963].

Palomar, Mondadori, Milano 2001, [1983].

Perché leggere i classici, Mondadori, Milano 2002, [1991].

Romanzi e racconti, Meridiani Mondadori, Milano 2003.

Ti con zero, Mondadori, Milano 2009, [1967].

Ultimo viene il corvo, Mondadori, Milano 1994, [1946].

Una pietra sopra, Mondadori, Milano 2009, [1980].

RAYMOND QUENEAU

Bâtons, chiffres et lettres, Gallimard, Paris 1965, [1950]

Segni, cifre e lettere e altri saggi, Einaudi, Torino 1981, trad. di G. Bogliolo.

Cent mille milliards de poèmes, Gallimard, Paris 2004, [1961].

“La place des mathématiques dans la classification des sciences”, in *Les Grands courants de la pensée mathématique*, a cura di F. Le Lionnais, Ed. A. Blanchard, Paris 1962.

Les Fleurs bleues, Gallimard. Paris 2000, [1965].

Les Fondements de la littérature: d'après David Hilbert, Gallimard, Bibliothèque oulipienne, Paris 1976.

Les Temps mêlés, Gallimard, Paris 1998.

Le Vol d'Icare, Gallimard, Paris 2006, [1968].

Icaro involato, Einaudi, 1969, trad. di C. Lusignoli.

Odile, Gallimard, Paris 2004, [1937].

Odile, Feltrinelli, Milano 1989, trad. di G. Cherchi.

Œuvres complètes II: Romans 1, a cura di Henri Godard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, [2002](#).

Œuvres complètes III: Romans 2, a cura di Henri Godard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2006.

Zazie dans le métro, Gallimard, Paris 2006, [1959].

Zazie nel métro, in *Romanzi*, Einaudi, Torino 1992, trad. di F. Fortini

ANTOINE DE SAINT-ÉXUPÉRY

Carnets, Gallimard, Paris 1975, [1935].

Courrier Sud, Gallimard, Paris 2006, [1929].

La paix ou la guerre, in *Écrits de guerre*, in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1994, [1939].

La pace o la guerra, in *Opere vol. I*, Bompiani, Milano 1994, trad. di F. Saba Sardi.

Le Petit prince, Gallimard, Paris 2008, [1943].

Il piccolo principe, Bompiani, Milano 1991, traduzione di N. Bompiani Bregoli, 1949.

Pilote de guerre, Gallimard, Paris 1959, [1942].

Pilota di guerra, Bompiani, Milano 1995, trad. di M. Chiappelli.

Reportages, in *Œuvres Complètes vol. I*, Gallimard, Paris 1994 [1939].

Reportage, in *Opere vol. I*, Bompiani, Milano 1994, trad. di F. Saba Sardi.

Terre des hommes, Gallimard, Paris 2001, [1939].

Terra degli uomini, in *Opere I*, Bompiani, Milano 1994, trad. di R. Prinzhofer

Vol de nuit, Gallimard, Paris 2010, [1931].

Volo di Notte, Mondadori, Milano 2005, trad. C. Giardini.

Altri testi d'autore

C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, C. Baudelaire, La Pléiade Gallimard, Paris 1975, testo établi, présenté et annoté par C. Pichois, [1857].

I fiori del male, Garzanti, Milano 1975, traduzione in prosa di A. Bertolucci.

A. Bréton, *Manifeste du Surréalisme*, Gallimard, Paris 1998, [1924]

Manifesto Surrealista, in L. Binni, *Potere Surrealista*, Meltemi, Roma 2001, traduzione dell'autore.

J. Cocteau, *Orphée*, in *Romans, Poésie, Œuvres diverses*, Le Livre de Poche, Paris, 1995, [1927].

G. D'annunzio, *Alcyone*, Mondadori, Milano 1995, [1903].

A. Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Gallimard, Paris 2001, [1848].

A. Gide, *Thésée*, Gallimard, Paris 2003, [1946].

G. Flaubert, *Madame Bovary*, Gallimard, Paris 2001, [1957].

P. Mérimé, *Colomba*, Gallimard, Paris 1995, [1841].

Ovidio, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino 2005, traduzione di M. Ramous.

G. Perec, *La Disparition*, in *Romans et Récits*, Le Livre de Poche, Paris 2004, [1969].

G. Perec, *Les Revenentes*, in *Romans et Récits*, Le Livre de Poche, Paris 2004, [1972].

L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 2001, [1921].

A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988.

A. Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1959.

Nel labirinto, Einaudi, Torino 1962, trad. di F. Lucentini.

A. Robbe-Grillet, *Instantanés*, Les Éditions de Minuit, Paris 1962.

A. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Les Éditions de Minuit, Paris 2012, [1957]

A. Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1953.

Le gomme, Einaudi, Torino 1962, trad. di F. Lucentini.

A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Les Éditions de Minuit, Paris 1963.

P. Valéry, *Mon Faust*, Gallimard, Paris 1988, [1946].

Testi per l'analisi critica

- N. Ajello, *Il lungo addio : intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma 1997.
- R. M. Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Éditions du Seuil, Paris 1997.
- M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Il Mulino, Bologna 2007.
- C. Baron, *La littérature et son autre: utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, L'Harmattan, Paris 2008.
- A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo, autobiografia e biografia*, Il Mulino, Bologna 1990.
- M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006.
- O. Bernal, *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*, Gallimard, Paris 1964.
- G. Bertone, *Italo Calvino, il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994.
- N. Biagioli, *Le dialogue avec l'enfance dans "Le Petit prince"*, in «Études Littéraires» dossier Saint-Exupéry, a cura di Geneviève Le Hir, n. 33, estate 2001, Presses de l'Université de Laval, Quebec 2002.
- L. Binni, *Potere Surrealista*, Meltemi, Roma 2001.
- H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, Il Mulino, Bologna 1991. [*Arbeit am Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979].
- P. Boitani, *Parole alate: voli nella poesia e nella storia, da Omero all'11 settembre*, Mondadori, Milano 2004.
- C. Boyer, *Storia della matematica*, ISEDI, Milano 1996.

- P. Brunel, «Le théâtre en trompe-l'œil des *Temps Mêlés*», in *Raymond Queneau et les spectacles*, cura di D. Delbreil, Noésis, Paris 2004.
- P. Brunel (a cura di), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Paris 1988.
- P. Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, Presses Universitaire de France, Paris 1992.
- C. Cases, «Il pathos della distanza», in *Patrie Lettere*, Liviana Editrice, Padova 1974.
- P. Cattani, *Le Règne de l'Esprit, Littérature et engagement au début du XX siècle*, Olschki Editore, Firenze 2013.
- A. Cerisier, *Le cabinet des curiosité*, in *Il était une fois ... Le Petit prince*, a cura di A. Cerisier, Gallimard, Paris 2006.
- Jean Paul Clébert, *Dictionnaire du Surréalisme*, Éditions du Seuil & Chamalières, A.T.P., Paris 1996.
- A. Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Paris 1988.
- M. Dancourt, *Dédale et Icare, métamorphoses d'un mythe*, CNRS Éditions, Paris 2002.
- P. David, *Dictionnaire des personnages de Raymond Queneau*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges 1994.
- D. Delbreil, «Avant-propos», in *Raymond Queneau et les spectacles*, a cura di D. Delbreil, Noésis, Paris 2004.
- E. Drewermann, *L'essentiel est invisible, une lecture psychanalytique du Petit prince*, Éditions du Cerf, Paris 1994.

- D. Dubuisson, *Mythologies du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Lille, 1993.
- G. Durand, "Introduction à la mythodologie", *Mythes et société*, A. Michel, Paris 1996.
- G. Durand, *Pas à pas mythocritique*, Champs de l'Imaginaire, Ellug, Grenoble 1996.
- Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris 2004.
- M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris 1989, [1963].
- M. Emmer, «I numeri di Raymond Queneau», in *Raymond Queneau, la scrittura e i suoi multipli*, a cura di C. De Carolis e D. Gambelli, Bulzoni Editore, Roma 2009.
- B. Es-Sette, «Spectacle de l'écriture et écriture du spectacle», in *Raymond Queneau et les spectacles*, a cura di Daniel Debreil, Noésis, Paris 2003.
- L. Estang, *Saint-Exupéry par lui-même*, Éditions du Seuil, Paris 1956
- G. Folena (a cura di) *L'autobiografia, il vissuto, il narrato*, Liviana Editrice, Padova 1986.
- N. Frye, *Il potere delle parole, Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, La nuova Italia, Firenze 1994, traduzione di E. Zoratti, p. 48. [*Words with power*, San Diego, New York and London, Harvest/ HBJ, 1992].
- N. Frye, *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*, Einaudi, Torino 1973. [*Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, Brace and World, New York 1963].
- R. Gasparro, "Teatro e romanzo nel ventesimo secolo: dialogo o dissoluzione dei generi letterari?", in *Il Romanzo a teatro*, a cura di F. Piva, Schena Editore, Brindisi 2005.

- V. Gély, “Mythes et littérature: perspectives actuelles”, in *Revue de Littérature Comparée*, 2004-3, p.329-347.
- G. Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris 2002.
- F. Gerber, *Saint-Exupéry, de la Rive gauche à la guerre*, Denoël, Paris 2000.
- H. Godard, *Le Vol d'Icare, Notice*, in R. Queneau, *Romans II, Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 2006.
- J. Hillman, *Puer aeternus*, Adelphi, Milano 2006.
- J. Jouet e P. Martin (a cura di) *La morale élémentaire: aventures d'une forme poétique Queneau, Oulipo etc.*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2007.
- C. G. Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, TEA, Milano 2009. [*Man and his Symbols*, Aldus Books, London 1967].
- C. G. Jung, K. Kéreny, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- M. Lécureur, *Raymond Queneau: biographie*, Les Belles Lettres: Archimbaud, Paris 2002.
- P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris 1975.
- F. Le Lionnais, *Les Grands courants de la pensée mathématique*, Ed. A. Blanchard, Paris 1962.
- F. Le Lionnais, *Oulipo, La littérature potentielle*, Gallimard, Paris 1973.
- Oulipo, Letteratura potenziale*, trad. di R. Campagnoli e Y. Hersant, CLUEB, Bologna 1985.
- C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, Paris 1974, [1958].

- Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 2009, traduzione di P. Caruso.
- C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, in *Œuvres*, La Pléiade, Gallimard, Paris 2008, [1962].
- Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 2010, traduzione di P. Caruso.
- C. Lévi-Strauss, *Mito e significato, Cinque conversazioni radiofoniche*, Il Saggiatore, Milano 1980, [*Myth and meaning*, University of Toronto Press, 1978].
- A. Lelong, «Le mythe d'Icare dans “Le Vol d'Icare” de Raymond Queneau». In *Texture, Icare et autres curieux*, Presses de L'Université de Lyon, Lyon 2002.
- J. P. Longre, «Métamorphoses et effacements (le personnage théâtral)», in *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, a cura di D. Delbreil, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2000.
- J. P. Longre, *Raymond Queneau en scènes*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges 2005.
- J. P. Longre, «Rêves de théâtre, théâtre de rêve», in *Raymond Queneau et les spectacles*, a cura di Daniel Debreil, Noésis, Paris 2003.
- P. Lucia, *Intellettuali italiani del secondo dopoguerra: impegno, crisi, speranza*, Ed. Guida, Napoli 2003.
- M. Lüthi, *La fiaba popolare europea*, Mursia, Milano 1982.
- A. Montandon, *Du récit merveilleux où l'ailleurs de l'enfance*, Imago, Paris 2001.
- B. Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Éditions de Minuit, Paris 1973.

- A. I. Mourier, “*Le Petit prince*” de Saint-Exupéry: du conte au mythe, in «Études Littéraires» dossier Saint-Exupéry, a cura di Geneviève Le Hir, n. 33, estate 2001, Presses de l'Université de Laval, Quebec 2002.
- M. Nadeau, « Pelons l'oignon », *La Quinzaine littéraire*, 1 dicembre 1968.
- P. Odifreddi, *Abbasso Euclide! Il grande racconto della geometria contemporanea*, Mondadori, Milano 2013.
- P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, A. Colin, Paris 2002.
- G. Poli, « À propos de certaines représentations des “Exercices de style” et du “Vol d'Icare” en Italie », in *Raymond Queneau et les spectacles*, a cura di D. Delbreil, Noésis, Paris 2004.
- V. Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1975.
- S. de Saint-Exupéry, «Naissance d'un prince», in *Il était une fois... Le Petit prince*, a cura di A. Cerisier, Gallimard, Paris 2006.
- A. Renonciat, «Un livre pour enfant? », in *Il était une fois... le Petit prince*, a cura di A. Cerisier. Gallimard, Paris 2006.
- J. Ricardou e F. Van Rossum-Guyon (a cura di), *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui. Actes du colloque de Cerisy- La Salle*, U.G.É, Paris 1970.
- J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Éditions du Seuil, Paris 1990.
- J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Éditions Armand Colin, Paris 1978.
- Il mito di Don Giovanni*, Pratiche Editrice, Parma 1991, traduzione di A. Marchi.
- M. Sbregondi, «Centomila miliardi di poesie», in *Raymond Queneau, la scrittura e i suoi multipli*, a cura di C. De Carolis e D. Gambelli, Bulzoni Editore, Roma 2009.

- C. Segre, “Fra teatro e romanzo: la lunghezza del testo”, in *Il Romanzo a teatro*, a cura di F. Piva, Schena Editore, Brindisi 2005.
- A. Seppilli, *Poesia e magia*, Einaudi, Torino 1971.
- A. M. Tango, «Queneau connu?», in *Connaissez-vous Queneau?*, a cura di H. Ouardi e M. N. Campana, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon 2007.
- A. M. Tango, « Personnages d'encre », in *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, a cura di D. Delbreil, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2000.
- E. Van der Starre, «Le type du curieux», in *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, a cura di Daniel Delbreil, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2000.
- J. P. de Villiers, « *Le Petit prince*, une histoire américaine », in *Il était une fois... Le Petit Prince*, a cura di A. Cerisier, Gallimard, Paris 2006.
- P. Webster, *Saint-Exupéry, vie et mort du petit prince*, Éditions du Félin, Paris 2002.
- D. W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma 2005

